

POÉTICAS DE LA MEMORIA EN EL TEATRO CHILENO: PRÁCTICAS ESCÉNICAS ENTRE 1973 Y 1990

Poetic of memory at Chilean theater: Scenic practice from 1973 to 1990

Javiera Núñez Álvarez*

Resumen

El presente artículo pretende señalar la búsqueda y construcción de un Teatro de la memoria en Chile a través de un recorrido por algunas tendencias escénicas del teatro entre 1973 y 1990. La lectura de tal proceso es asumida a la luz de los discursos teatrales de resistencia, las poéticas políticas y la concepción de la memoria como historicidad cotidiana y praxis del presente. Describe puestas en escena claves en la construcción del teatro chileno contemporáneo en el contexto de la dictadura de Pinochet.

Palabras clave: Teatro de memoria, memoria histórica, discursos teatrales de resistencia, teatro y dictadura en Chile. Teatro y sociedad.

Abstract

The present article tries to point out the search and creation of Memory Theater in Chile through a scenic journey between 1973 and 1990. The reading of such a process is assumed in the light of theatrical discourse of resistance, the political and poetic conception of memory as praxis historicity of the present. key to puttings in scene the construction of contemporary Chilean theater in the context of the Pinochet regime.

Keywords: Memory theater, historic memory, theatrical discourse of resistance, theater and dictatorship in Chile, theatre and society.

Recibido: 14 de diciembre de 2012.

Corregido: 19 de abril de 2012.

Aceptado: 22 de abril de 2012.

* Maestra y doctorante en Estudios Latinoamericanos, UNAM. Correo electrónico: javivalentina@gmail.com

Introducción

A través de la revisión de algunas puestas en escena producidas en Chile entre 1973 y 1990, intentaremos evidenciar y problematizar la construcción de un *Teatro de la memoria* que genera diversas poéticas¹ con capacidad política. Distinguimos, a grandes rasgos, dos etapas discursivas y estéticas,² la primera ligada a un teatro de corte popular que quiere construir un discurso “político” al poner en juego la realidad histórica; en este sentido, pretende asumir la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social en el que aparece y quiere ir de la mano con el proceso de transformación social. Este teatro es heredero del teatro de corte revolucionario de la década de los sesenta amparado en las poéticas de Bertold Brecht y Augusto Boal. La segunda etapa está marcada por la incorporación de un teatro de vanguardia, relacionado con la posmodernidad, como respuesta política al proyecto neoliberal de la dictadura chilena. Éste problematiza la memoria histórica y pone en conflicto la lógica cultural y los dilemas de la representación al resistirse al ejercicio ilustrativo del contenido ideológico en el arte.³

Ambas etapas quieren generar en torno a “lo político” una poética que deviene en el conflicto de la memoria; la primera en la utilización del teatro como medio para la lucha política donde la memoria se juega dentro del terreno de la justicia a través de distintas estrategias de visibilización, y la segunda, con su cuota de desencanto, en la problematización en torno a la capacidad

¹ Asumimos la poética desde la perspectiva de Patrice Pavis (1998, p. 184) “La poética teatral formula las leyes de composición y de funcionamiento del texto y del escenario. Integra el sistema teatral en un conjunto más amplio: género, teoría de la literatura, sistema de las bellas artes, categoría teatral o dramática, teoría de lo bello, filosofía del conocimiento.

² Tenemos en cuenta que estos no son los únicos ni que se suceden en el tiempo; sin embargo, a juicio de quien escribe, representan al discurso teatral legitimado y que tiene mayor alcance en la elaboración de la memoria como conflicto del presente.

³ Richard, Nelly (2004), “lo crítico y lo político en el arte”, *Revista de crítica cultural*, Chile, núm. 28, pp 30-47.

de representar, de hacer vivir el acontecimiento del golpe militar; interrumpiendo la relación de continuidad que ligaba a la izquierda artística y cultural al discurso de la representación política.

Analizaremos entonces cuales son las estrategias discursivas⁴ y estéticas que aplicaron los creadores para representar y construir el discurso teatral con capacidad política y de qué manera lograron, o no, ofrecer una instancia de articulación de la memoria como historicidad cotidiana, como praxis que posibilita al pasado habitar en la responsabilidad del presente.⁵

1. La capacidad política de los discursos teatrales

Entendemos la práctica teatral como práctica discursiva, esto quiere decir de manera básica, que es un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario en una situación específica. Se ocupan de una pluralidad de signos para construir un imaginario social y comunicar un “mensaje” a sus receptores; estos signos pertenecen a un determinado universo cultural y son elegidos por la posibilidad que tienen para legitimarse en el espacio cultural de sus potenciales espectadores.⁶ Es por ello que no deben ser consideradas como meras reproducciones de la “realidad” sino como construcciones intencionadas sobre algunos casos de la realidad. Las dos etapas que consignamos en el presente texto construyen múltiples teatralidades⁷ que son estéticamente legitimadas por la sociedad, y en este sentido, definen las prácticas

⁴ Entendemos el discurso de la puesta en escena como lo define Pavis (1998, p. 137) “organización de los materiales textuales y escénicos según un ritmo y una interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los “autores” hacen de los distintos sistemas artísticos que tienen a su disposición en un momento histórico dado”

⁵ Cassigoli, Rossana (2010), *Morada y memoria*, Gedisa, Barcelona, p. 29.

⁶ Villegas, Juan (2005) *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, ed. Galerna, Buenos Aires, p. 15.

⁷ Entendemos teatralidad como “un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo”, *ibid.*, p. 18.

artísticas al funcionar como sistemas de referencia legitimadores de comportamientos sociales y representaciones estéticas dentro de su lenguaje artístico.

Como construcción discursiva el teatro puede tener una “capacidad política”, sin embargo, no se puede llamar a alguna tendencia o producción como “teatro político” o por lo menos se muestra profundamente conflictivo edificarlo o identificarlo. Patrice Pavis aclara que si tomamos el sentido etimológico de la palabra “política” en el sentido todo teatro sería necesariamente político pues inscribe a los protagonistas en la sociedad o grupo al que pertenecen. Por otro lado Jorge Dubatti, más entregado a esta discusión, afirma que lo político por ser Rizomático (Gilles Deleuze y Félix Guatari) está en todas partes; de este modo defiende que la idea de que existen modelos de “teatro político” ha fenecido hace tiempo:

La experiencia y el análisis del teatro mundial en las últimas décadas nos ha enseñado que todo teatro es político. En consecuencia, es mejor no usar el término “teatro político” como categoría inmanente de descripción de poéticas porque no es válido en tanto rótulo o tipo de clasificación que pretenda distinguir un teatro político de otro que no lo es.⁸

Seguimos a Dubatti en el planteamiento de una “capacidad política” del teatro, sus múltiples capacidades de generar sentidos y acontecimientos políticos en cada uno de los órdenes de la actividad teatral; es decir, si el sentido político se genera desde la intencionalidad del creador, del texto y la actividad del receptor-espectador se hace *política* desde la producción, las poéticas, los comportamientos del público, la crítica, etc.

Para poder leer la capacidad política de un discurso teatral es preciso desprender del mismo la relación de sus componentes con respecto al campo de poder donde se genera, qué discusión propone y en oposición a quién, qué es lo que discute y desde

⁸ Dubatti, Jorge (abril 2012), “Teatro, producción de sentido político y subjetividad”, *Gestos*, University of California, California, núm. 30, p. 14.

qué concepción presente y futura de valores. ¿Quiénes son sus aliados y quiénes sus opositores.⁹

Estas serán las directrices que guiarán el análisis de las producciones teatrales del periodo dictatorial, de manera que podamos vislumbrar su implicancia en la construcción de un discurso que apunta a la generación de *poéticas de la memoria* como lugar de resistencia al proyecto de olvido de la dictadura y como un lugar que pone en conflicto el Golpe militar como acontecimiento que retorna y se hace carne en los escenarios chilenos.

1.2 El teatro como resistencia 1973-1983

Las transformaciones que sufre el teatro en una determinada sociedad no se explican únicamente por una evolución en las tendencias estéticas, ni por el rechazo o negación a las creaciones que las anteceden, su posible cambio o evolución está relacionado directamente con acontecimientos históricos que marcan profundamente la percepción del mundo, las relaciones sociales, los intereses políticos y la concepción de la cultura. El Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 ha sido leído por la mayoría de la intelectualidad chilena como un *acontecimiento*, a la manera en que lo plantea Alain Badiou.

El *acontecimiento* subvierte la hegemonía o sistema de creencias, de manera que se hace palpable el vacío primordial de la condición humana; se abre un abismo en el que no se vislumbran ya las metas u objetivos que otorgan sentido a la comunidad. Esta pérdida de sentido, este abismo producido por el *acontecimiento*, es el punto de partida para la generación de nuevos sentidos en lo social. El nombrarlo es reconocerlo y otorgarle significado, de esta manera, es posible que se desplieguen las posibilidades de acción frente al mismo.¹⁰ Willy

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ Badiou, Alain (1999), *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires.

Thayer -siguiendo a Badiou- plantea al Golpe de Estado como un golpe a la *interioridad* y a la autonomía, al Estado republicano, al proyecto moderno desarrollista chileno, a sus géneros, taxonomías y representacionalidad. Destaca la novedad del mismo, no en el *acontecimiento*, sino en que permitió hacer visible la catástrofe que conlleva el ensamble de violencia/progreso que se ha constituido desde siempre como norma histórica. Es desde esta catástrofe, sugiere Thayer, donde tenemos que operar pragmáticamente la política de su interrupción.¹¹

La interrupción que implica el Golpe Militar de Augusto Pinochet desintegra por completo la estructura social de Chile al valerse del *terror*¹² como dispositivo articulador, de esta manera pretende reprimir e inmovilizar con el fin de introducir un “saber” en la mente de los individuos. La estrategia fue privar a los sujetos de los medios y la voz para expresar la disidencia, monopolizar la expresión e imponer el silencio a través de la represión brutal hacia sus detractores. La imposición del estado de sitio y excepción, los escuadrones de la muerte, las torturas y desapariciones se instalaron en lo cotidiano, lo que repercutió directamente en el campo del arte. Los teatros son cerrados, pues concretamente no podían funcionar con el estado de sitio, se produjeron detenciones de actores y directores y se difundieron listas negras para prohibir el trabajo en los medios de comunicación de masas a una gran cantidad de gente de teatro.¹³ Son precisamente los medios de comunicación, ejes claves de la intervención cultural, los encargados de difundir el proyecto de modernización de la dictadura que pretendió asimilar desarrollo con capitalismo; sus estandartes culturales tenían relación con

¹¹ Thayer, Willy (2005) “Crítica, Nihilismo e interrupción. La avanzada después de márgenes e instituciones” www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 14.

¹² Esta instauración del nuevo orden es llamada por Tomas Moulian, en su primera etapa (1973-1980) “dictadura terrorista”. Moulian, Tomás (1997), *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS, Santiago de Chile.

¹³ Ya para diciembre de 1973 el sindicato de actores de teatro, radio y televisión, (SIDARTE) consigna que el 90% de los actores estaban cesantes y un 25% había abandonado el país. (*Las Últimas Noticias*, 27 de diciembre de 1973).

los símbolos de la cultura nacional (imágenes de una teatralidad social legitimada en estereotipos nacionales como el huaso, el roto, la china) que pudieran conservar las relaciones de dominación y propiedad “una estetización de la vida política”.¹⁴ Dentro del ámbito del teatro no puede reconocerse alguna producción o grupo de productores que se hayan pronunciado públicamente en *favor* de la dictadura, que articularan su producción dentro de una discusión desde los valores de la derecha, en este sentido, no pude consignarse alguna tendencia teatral con capacidad política desde el ideario que articulaba la dictadura.¹⁵

Este estado de catástrofe y terror que se instala en la vida cotidiana de los chilenos, generó como primera respuesta un repliegue, una detención en la creación: “solo dejé de escribir una vez, cuando Pinochet escondió la cara (refiriéndose al golpe militar) me encerré en mi casa y dejé de escribir durante dos años. ¿Qué le puedes decir a la gente en un momento así? ¿Qué puedes hacer para mitigar el dolor de las personas?”¹⁶ confesaba el dramaturgo Juan Radrigán. El teatro entra en una especie de “mutismo ilimitado, donde palpablemente nos hundimos” como dijo Roberto Juarróz; donde la imaginación se apaga, instalándose un abismo, justo allí, entre el silencio y la palabra, en la quietud, en la inmovilidad. Este momento resulta crucial para el teatro chileno, ante la dictadura terrorista que planteó un nuevo orden sostenido en el terror y se manifestó ostentosamente ¿Cuál debía ser la estrategia de respuesta desde el escenario? ¿Bajo qué discurso se articularía el rechazo al nuevo orden impuesto? Lo

¹⁴ Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, ITACA, México, p. 96.

¹⁵ El historiador Grinor Rojo asevera: “No vi en Chile un teatro orgánicamente fascista, es lo primero de lo cual debo dejar aquí constancia” el autor explica que esto podría deberse a que el discurso del fascismo no apuesta a la convicción, sino a la fuerza; no a la persuasión, sino a la violencia. Rojo, Grinor (1983), “Teatro Chileno bajo el fascismo”, *Araucaria de Chile*, Madrid, Ediciones Mishay, 12 v., núm. 22, pp 123-136.

¹⁶ Radrigán, Juan, entrevista realizada por Marcia Ramírez en: *Las Últimas noticias*(suplemento), Talleres El Mercurio, 1902- v., Santiago, 12 marzo 1999, p. 10.

cierto es que no se tuvo una respuesta unívoca, pues la oposición a la dictadura resultó bastante heterogénea.¹⁷ Sin embargo, podríamos inferir que bajo la multiplicidad de lenguajes que se propusieron, los dramaturgos y directores articularon su rechazo al *fascismo*¹⁸ enarbolando como valor ético: *la memoria*.

Las primeras puestas en escena que respondieron al nuevo orden dan continuidad a los lenguajes teatrales que se instalaron en los años sesenta, un “arte de compromiso” que responde a este mundo ideológico donde el artista pone su creatividad al servicio de la transformación social. Tiene al pueblo como centro de su discurso y manifiesta con claridad su lugar frente al poder. Un caso ejemplificador es el de la compañía *El Aleph*, que en mayo de 1974 estrenó la obra *Y al principio existía la vida*. El título de dicho montaje ya resulta sugerente y contenía una escena en la que se mostraba al capitán de un barco que naufragaba con toda su tripulación; antes de naufragar arengaba a la gente a que no se dejaran amedrentar por ese accidente y que siguieran luchando. El Golpe seguía aconteciendo y no se entendía aun como una fractura definitiva en el orden del sentido; el lenguaje que utilizó este teatro mantiene la tendencia estética y discursiva del teatro pre dictatorial; la estrategia es la alegoría donde se pueden leer los últimos momentos del presidente Allende dirigiéndose por radio a los chilenos aquel fatídico 11 de septiembre. El presidente Allende es “representado” como portador de un gobierno legítimo frente a ilegitimidad de la Junta Militar. Nelly Richard apuntaría que en casos como este la ideología –contenido y representación– precede a la obra como el *dato* que ésta debe ilustrar.

La reacción de la dictadura fue brutal, Óscar Castro -director de la compañía- fue detenido y enviado a campos de concentración

¹⁷ Moulian propone agrupar a la oposición en tres tendencias: la derecha democrática (casi inexistente), la democracia cristiana y la izquierda (múltiple y polifacética). Moulian, Tomás (1997), Chile actual. Anatomía de un mito, LOM-ARCIS, Santiago de Chile, p. 245.

¹⁸ Término propio de una parte de la izquierda de la época para caracterizar el proyecto político de Augusto Pinochet, sobre todo en su primera etapa. Moulian, Tomás (1997), Chile actual. Anatomía de un mito, LOM-ARCIS, Santiago de Chile.

en los que permaneció durante dos años, tras los que finalmente partió al exilio. El actor Juan MacCleod fue asesinado y desaparecido, y la madre de Castro sufrió el mismo destino, sin estar ni involucrada en la obra ni en ninguna organización política.¹⁹ Este evento quería resultar aleccionador para las demás compañías de teatro, mecanismo que ya detentaba la dictadura a través de las desapariciones, los asesinatos y la tortura que implicaban el silencio (la no respuesta) como recurso del terror. La dictadura se hacía presente de manera ostentosa y cruel al no reconocer abiertamente sus políticas del terror, pero confiando en que éstas serían difundidas por los propios ciudadanos víctimas de su cepo. De esta manera pretendían generar miedo entre la población. Una de las consecuencias fue la “autocensura” que se expandió rápidamente entre los grupos teatrales menos “osados”.²⁰

La autocensura sumada al desmontaje de la *orgánica* que existía en el interior de las universidades, a causa de la intervención militar de las mismas, generó una crisis y un repliegue en la producción teatral que había mantenido una notable continuidad desde los años cuarenta, década en que se consagró la profesionalización del teatro como proyecto de la modernidad desarrollista chilena. La posibilidad de respuesta, articulada en el rechazo y el compromiso redoblado con lo social quedó en manos de las compañías independientes, es decir, aquellas que no se encontraban en directa vinculación con subsidios estatales o bajo

¹⁹ En 1977 La compañía de teatro La Feria pone en escena la obra *Hojas de parra*, basada en los textos de Nicanor Parra. Y en la misma tónica represiva la carpa donde realizan sus representaciones es quemada.

²⁰ Paralelamente, la dictadura se jactaba de “permitir” los espectáculos artísticos debido a que algunos grupos, que no se vinculaban a la oposición, comenzaron a generar espectáculos de corte comercial, a los que Grinor Rojo llama “Producción cultural inauténtica” y Juan Andrés Piña “Teatro de evasión” que se amparaban en el esquema socio económico neoliberal que pretendía instalar la dictadura. Proliferaron los Café-concert, la comedia musical al peor estilo de Broadway y algo semejante a lo que antiguamente se llamó “Teatro boulevard”. Un teatro inocuo y con pretendida neutralidad, al que asistía la clase burguesa acaudalada que ahora detentaba el poder político y económico del país. Piña, Juan Andrés (mayo 1996), “Espectáculos de la otra Chilenidad”, en *Teatro al Sur*, núm. 3, Santiago de Chile, pp. 41-45.

el alero de las universidades. Surgió entonces un teatro de aficionados, que se encargó de recoger directamente la necesidad de expresión y reflexión sobre una realidad que presionaba por negar la identidad a las personas. Este teatro se realiza en lugares no públicos, en comunidades cerradas que compartían una misma condición vital.

Teatro que por tanto viola los códigos, formas de producción y roles especializados del teatro profesional “bien hecho” siendo, en definitiva, un laboratorio experimental. Descubre su propia expresividad presionado por la censura y la autocensura, y por el deseo de que no se viole su intimidad, encontrando un lenguaje adecuado en el símbolo, el absurdo, el grotesco.²¹

Este teatro-expresión encuentra su espacio de desarrollo en los campos de detenidos o al interior de ciertos espacios generados por jóvenes dentro de algunas sedes universitarias, sin duda este teatro aficionado, producto de una profunda necesidad de expresión, constituye un testimonio del momento histórico que se estaba viviendo en Chile.

Es a partir de 1976 que la producción teatral logra reorganizarse de manera más sistemática. El discurso que se generó desde los teatros alternativos muestra un carácter combativo de oposición, poniendo énfasis en la alusión o crítica a la dictadura en su dimensión económica, y no apuntando a la legitimidad o al estado de terror en el que se sustentaba el nuevo poder, como sucederá posteriormente. La estrategia fue combatir el discurso central de la dictadura que se sostenía en el discurso del orden y la expulsión de las contaminaciones externas además de su rotunda diferenciación con el proyecto socialista de la Unidad Popular, al que consideraba causante del desastre económico del país.²² Las obras de teatro que se pusieron en escena eran elegidas por un

²¹ Hurtado, María de la luz (1982). *op. cit.*, p. 26.

²² Cabe apuntar que pese al descenso de la inflación, los sectores populares eran víctimas de un agudo desempleo (un 16.2% en 1976), pobreza y persecución política. Moulian, Tomás (1997), *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS, Santiago de Chile, p. 207.

contenido social o político que pudieran vincularse simbólicamente con las condiciones del propio país; estas obras, eran textos clásicos que podían ser interpretados como intentos de liberación del individuo contra el poder autoritario; se amparaban en su carácter universal y en que los textos clásicos tendían a no ser censurados, ya que su censura podía ser interpretada a nivel internacional como ataques a la cultura occidental.²³ Como propuesta alternativa y de la mano de la creación colectiva, técnica surgida con fuerza en Latinoamérica en 1972, se destaca el trabajo de la Compañía *Ictus*, que intentó poner sobre la mesa aquellos temas que en el plano público estaban vedados y que en los medios de comunicación no se hacía referencia alguna como: la cesantía, el significado psicológico y humano que implicaba la pérdida del trabajo y el cercenamiento de un pasado cultural y laboral. La creación colectiva constituye un esfuerzo por acercarse a los sectores populares, cuyos principios básicos responden a las ideologías de izquierda de la época, todas estas propuestas variadas, pero que coincidían en su rechazo al individualismo y la proclamación de la colectividad social y el servicio a esta colectividad como función y valor positivo del ser humano. La orgánica consistía en crear “en conjunto” tanto el texto como la puesta en escena. Este “método” tomó, nuevamente, como modelo inicial el teatro de Brecht. En 1976 el *Ictus* pone en escena *Pedro, Juan y Diego* de David Benavente e *Ictus*, *Te llamabas Rocicler* de Luis Rivano, *Cabaret Bijoux* de Zimmer y José Pineda. *Pedro, Juan y Diego*, obra sumamente recordada por la historiografía teatral chilena, tuvo como tema central el trabajo y la cesantía, sus personajes populares buscaban la identificación con la clase trabajadora, ese *Otro* aliado, contra el poder opresor y castigador. La obra criticaba solapadamente la dictadura a través del humor y la ironía, recurso central en la poética del *Ictus* de este período; en ella destaca el personaje de “la muda”, quien representa el silenciamiento y la pérdida de la voz, pero al final de la obra logra recuperarla gracias a sus amigos.

²³ Villegas, Juan (2005), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Edit. Galerna, Buenos Aires.

El mensaje es un llamado a la recuperación y la liberación.

A través de las obras de este período el *Ictus* quiere infundir en el público un sentido de pertenencia a lo colectivo como posibilidad de articulación de un proyecto de porvenir, aquí se trae *la memoria* como la recuperación de una experiencia común y como posibilidad de justicia, pero su arremetida no alcanza la construcción de una poética, se echa a andar como un dispositivo de “resistencia” al olvido o al borramiento del acontecimiento del Golpe. Sin embargo, comienza a sentar las bases de una problematización en torno a la construcción de la identidad nacional y la posibilidad de representación del acontecimiento al poner, posteriormente, en tensión la lógica cultural y el estado de catástrofe social en que estaba inmerso el país.

Existe cierta continuidad en el lenguaje de esta compañía en particular, así como la tendencia a la representación de textos clásicos por otros grupos teatrales (como la compañía de la Universidad Católica) hasta el año 1983, fecha en la que se produce un cambio dentro de las estéticas, técnicas y discursos del teatro chileno.

2. Teatro combativo, discursos alternativos 1983-1990

Un nuevo acontecimiento político vino a violentar el cuerpo social El Plebiscito de 1980, que permitió la permanencia de Pinochet por ocho años más en el poder y la instauración de una nueva constitución que lo amparaba. Esto significó para la oposición de izquierda un golpe demasiado duro, ya que este sector albergaba la secreta esperanza de una caída de la dictadura a través de la renuncia a participar del plebiscito o una nueva rearticulación de las manifestaciones públicas de rechazo. El estado de terror había sido legitimado asegurando la continuidad del gobierno de Pinochet y poniendo en el horizonte el prometido plebiscito de 1988 como un acto formal, un mero simulacro jurídico.²⁴ Aquello

²⁴ Moulian, Tomás (1997), *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS, Santiago de Chile, p. 245.

que se había perdido, la pertenencia, la autonomía reaparece como una bruma lejana en la que apenas se dibujan los escombros de un pasado mejor. Se instala en los sujetos, un estado de nostalgia y melancolía. El pasado como un territorio en ruinas, el hogar-patria, antes habitado, se ha convertido en un descampado lleno de objetos trizados, de fragmentos de historias; un escenario de objetos perdidos que la mirada melancólica moviliza en pos de un re-encuentro, en pos de reconstruir una nueva casa donde asista la vida.

La dictadura transformada en “dictadura constitucional”, enarboló una aparente “apertura” política, a fin de resguardar sus últimos logros en la perpetuación de su poder, lo cual generó las primeras protestas masivas de la oposición. Este clima, mucho más enardecido, debido al desgaste producido por diez años de dictadura, radicalizó la postura de la sociedad, sobre todo de la clase trabajadora y en consecuencia de los discursos teatrales de oposición –en todas sus formas de teatralidad– coincidieron en exigir la declinación inmediata de los militares, elecciones democráticas y un avance real en lo económico para los sectores vulnerables, los más afectados por la grave crisis de principios de la década.²⁵ Se hace patente una radicalización del discurso en algunas producciones teatrales, no sólo en las puestas en escena, sino también desde la dramaturgia, como es el caso de Isidora Aguirre y Jorge Díaz. Se articula una crítica más sustancial sobre el tema de las violaciones a los derechos humanos, al constante ejercicio de la violencia sobre el libre pensamiento, a las detenciones ilegales, desapariciones, exilio forzado y retorno de los exiliados al país. Lo que marcará una diferencia importante en los discursos y el lenguaje teatral será la sensación de derrota y tristeza que se va introduciendo al enfrentar de manera más directa el tema de los DDHH y al tener una distancia temporal que permite mirar el Golpe Militar y sus consecuencias de manera

²⁵ Crisis que trajo una tasa de desempleo que llegó 22.2 %, además de la falta de oportunidades y la brutal represión de la que seguían siendo presa los sectores populares.

más crítica y, a su vez, repensar al propio lugar de las artes como parte de la transformación social.

A pesar de la resistencia que han manifestado los distintos colectivos y compañías teatrales por dar continuidad a sus propios montajes, las condiciones de producción eran catastróficas. Las compañías que en el pasado habían representado un referente de construcción cultural, como la compañía de teatro de la Universidad de Chile, no habían logrado salir del silenciamiento debido a la intervención de los militares en las Universidades. La compañía *Ictus* siguió ocupando un espacio de importancia debido a la continuidad en su trabajo y el intento que hace por elaborar un discurso que respondiera a las condiciones políticas y sociales del país, es por ello que la tomamos como referencia para comprender las transformaciones de los discursos teatrales en este periodo. Uno de los montajes más significativos de la compañía fue *Primavera con una esquina rota*, basada en la novela del escritor uruguayo Mario Benedetti. Una obra que trata sobre el exilio y que refleja un acontecer, que en lo político, es similar al clima dictatorial que vivía Chile en 1984. Una familia es forzada a abandonar su país, y el padre es mantenido prisionero durante cinco años en una cárcel para presos políticos de Montevideo. La obra, además de poner en evidencia la propia realidad chilena, constituía una fuerte crítica a la situación que vivía el cono sur, exponiendo el exilio como un aparato de desintegración y muerte. Tema que no había sido tocado en la década recientemente clausurada. El tono deja de ser humorístico y se percibe mayor riesgo en el lenguaje, se nombra el horror, se dejan de lado las metaforizaciones y los eufemismos. En la obra de teatro el personaje de Roberto Parada pronuncia:

Quando revientan a un militante, como fue el caso de mi hijo y arrojan a su familia al exilio involuntario... ¡desgarran el tiempo!
¡Trastruecan la historia! No sólo para ese mínimo clan, sino que corrompen los cimientos de toda la sociedad.

Esta puesta en escena resultó determinante para el *Ictus* ya que el hijo de Roberto Parada, José Manuel Parada, fue asesinado

junto a otros dos militantes comunistas ese año de 1985, en lo que se llamó el “caso degollados”. Se instaló una fisura en el discurso que apela a la memoria como lugar de visibilización, ya que este acontecimiento corresponde a un choque con la realidad presente y trae las interrogaciones de: ¿Qué decir? ¿De qué hablar? ¿Qué representar? ¿Es posible la representación?

Este es el lugar de enunciación que gatilló la obra más osada del teatro Ictus, *Lo que está en el aire*, basada en un radio teatro escrito algunos años antes por dos autores exiliados, Carlos Cerda y Omar Saavedra, y cuyo sugerente título es tomado de una cita de Arthur Miller “¿Y qué era lo que estaba en el aire?”. Es un espectáculo que “Toca el tema de los desaparecidos, evidencia a ciertos sectores la existencia de una policía secreta y sigue el proceso de desaparición, tortura y muerte de un personaje.”²⁶

Lo que está en el fondo de la obra tiene que ver con dos hechos que marcaron la vida personal y colectiva de la compañía: el secuestro y asesinato de José Manuel Parada y la detención de los integrantes de la compañía -junto a otras decenas de actores- mientras exigían justicia y castigo para los culpables del crimen. La creación artística toma muchas veces esta directriz, donde la experiencia personal y colectiva de la vida es el lugar de enunciación, ya no un discurso de ideología política sino un discurso de compromiso vital, un grito que arroja el padecimiento del cuerpo propio y del cuerpo social.

A manos del Teatro de la Universidad Católica –TEUC– se realizaron montajes que seguían con la tónica de la denuncia de la dictadura valiéndose de la metaforización de textos clásicos de la cultura teatral de occidente, los cuales eran elegidos por su potencialidad de significación política como *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, texto que destaca la lucha por la libertad de su protagonista Segismundo, o *Hamlet* de Shakespeare, poniendo énfasis en la ilegitimidad del poder de Claudio. Este tipo de estrategia que era utilizada sobre todo por

²⁶ Villegas, Juan (2000), “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX” en *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, Iberoamericana, Madrid, p. 25.

quienes estaban al resguardo de las instituciones -para eludir la censura- eran puestos en cuestión por los grupos teatrales de izquierda radical, herederos del teatro popular al servicio de la revolución que trabajaban desde el margen, en sectores pobres, y cuyo rechazo a la dictadura era explícito, por tanto peligroso y que no ha sido consignado en las historiografías del teatro chileno al carecer de registros sistemáticos, pero, a su vez, generando con ello propios olvidos y ejercicios de borradura .

Las distintas estéticas del teatro coinciden en exponer el momento histórico, no sólo denunciando los hechos de violencia y abuso, sino también instalando -desde su discurso- una problematización acerca de la memoria y la construcción identitaria al margen de la imposición ideológica de la derecha, al margen de la imposición del silencio y el olvido. En un primer impulso la memoria es resistencia, estrategia que nombra sin nombrar, es representación en su sentido primero: hacer presente la ausencia, traerla de nuevo a nuestra memoria, a nuestra temporalidad.

Ante el proyecto del olvido, el teatro ofrece una instancia de articulación de la memoria, la hace prevalecer como categoría ética relacionada intrínsecamente con la justicia, la cual permanecía ausente; interpela a la sociedad para implantar una grieta en el discurso totalitario, dislocando lo cotidiano, lo único. Hace presente el objeto perdido, lo reencuentra, lo refunda, le da cuerpo y habla.

En esta tendencia, “hacer presente la ausencia” significa hacer visible aquello que se mantiene vedado, oscurecido, lo que habita en la “zona gris” -como diría Benjamin-. Es entonces que el teatro se nutre de los sectores históricamente dejados de lado por el discurso hegemónico: los sectores marginales, pero ya no solo económicamente.

La iniciativa no parte de los sectores cultos, que son los que tradicionalmente han llevado las riendas del teatro en Chile, sino desde la misma población marginada, sin duda la más afectada por el terror, el abandono y la crueldad social del gobierno. Al ser suprimidas las formas tradicionales de protesta y participación democrática burguesa, “Los sectores marginales de la sociedad adquirieron una extraordinaria importancia política como

instrumentos de oposición directa al régimen militar”.²⁷

Esta irrupción, de fuerte significación política, dirigió la mirada de los sectores medios hacia los barrios más pobres, abriendo así una búsqueda para una comunicación más directa con los históricamente olvidados. Estos nuevos protagonistas de la disidencia se volvieron también protagonistas de un nuevo teatro que se desplazó a los barrios para desarrollar en ellos proyectos de creación, impulsados en su mayoría por grupos de jóvenes y apoyados por sectores de la iglesia católica. Estos proyectos, que seguían la línea del teatro colectivo, tenían como destinatario a los pobladores del mismo barrio en que se producían.

Por otro lado, el teatro alternativo tomó los temas y las preocupaciones del sector marginal para realizar obras que trataban sobre esta realidad y cuyos personajes eran esos mismos hombres y mujeres que cotidianamente se expresaban en contra del régimen, presentándolos, en muchos casos, como la única salvación contra la opresión al posicionarlos como representantes de la libertad. Tal es el caso del Teatro de la Universidad Católica que presenta *Los Payasos de la esperanza y Tres Marías y una rosa*, obras que evidencian el espacio de la pobreza, la marginación social, la pérdida del trabajo y la dignidad.

Uno de los dramaturgos que hizo de la marginalidad su poética y que representa, sin duda, la voz de este sector es Juan Radrigán, cuya obra es considerada por algunos críticos como un indicio de las condiciones sociales de estos sectores durante el período autoritario.

Conjuntamente con su carácter de denuncia social implícita en la exhibición de la extensión y variedad de una miseria aislada de la sociedad que parece funcionar por otros causes, posee la capacidad para recuperar a todos aquellos que están de diferentes maneras marginados de lo social, de lo que nos rodea, de sí mismos, de lo trascendente, universalizando su problemática.²⁸

²⁷ Villegas, Juan (2000), *op. cit.*, p. 29.

²⁸ Hurtado, María de la Luz (1998), “Los niveles de marginalidad en Radrigán” en Radrigán, Juan, *Hechos consumados. Teatro 11 obras*, LOM, Santiago de Chile, p. 9.

3. “Este acto de confesar lo inconfesable...”

La renovación de la escena teatral

Paralelamente a este teatro con profundo sentido social, se van gestando en Chile movimientos artísticos que buscan una renovación del lenguaje plástico y escénico. En las ruinas que deja el proyecto de la modernidad local encuentran objetos de elaboración artística, objetos que cobran otras dimensiones, otras posibilidades. Quieren hacer crisis el habla, el lenguaje, el espacio, escarbar en lo íntimo para acercarse al público ya no desde lo racional sino desde lo emotivo. En este sentido, los nuevos lenguajes se emparentan con la entrada de la *posmodernidad*.²⁹

Una de las compañías que inaugura esta nueva senda en la búsqueda de un lenguaje escénico innovador es la Compañía Teatro de fin de siglo, encabezado por Ramón Griffero, quien retornaba del exilio trayendo consigo una formación artística europea y una profunda urgencia por manifestar un pensamiento a través del teatro como medio autónomo.

Estaba claro que no había que hablar como ellos hablaban ni representar como ellos representaban. Y ellos no eran tan solo la oficialidad pero también las formas artísticas de la disidencia. El teatro de “izquierda” había perdido su verdad escénica por ende la capacidad de asombrar. Era necesario reelaborar una poética política, que pudiera volver a remecer a los espectadores, en medio de una realidad estremecedora.³⁰

Es un teatro que se mueve desde el margen, desde la clandestinidad. La compañía ocupó como sede un viejo galpón perteneciente al sindicato de jubilados de los conductores de Trolleys. De allí que se bautizó este espacio como *El Trolley*. Este espacio

²⁹ No entraremos en el debate de la existencia o no de una posmodernidad Latinoamericana; sin embargo distinguimos en estas producciones ciertos “gestos” posmodernistas como la mirada transgresora de las tradiciones y de la historia, el anacronismo, la intertextualidad, la metaficción y la mezcla de la cultura de élite con las culturas populares.

³⁰ Griffero, Ramón (2000), “El teatro Chileno al fin del siglo” en *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, Iberoamericana, Madrid, p. 134.

se mantenía al margen de las exigencias culturales y económicas del medio artístico, era un espacio autónomo, sin permisos ni autorizaciones municipales, donde la tónica era la experimentación y la interacción de distintos artistas y lenguajes que querían imprimir una cara renovada a la escena cultural chilena.³¹

El lenguaje teatral que se instala en el escenario tiende a potenciar los espacios visuales y se sugieren atmósferas apocalípticas-catastróficas para despertar en el espectador una conexión con una sensibilidad diferente. El escenario es poblado entonces de imágenes poéticas, de referencias simbólicas que enriquecen significativamente la escena. En este tipo de producciones parece generarse un viaje hacia el interior y hacia la subjetividad a través de posicionarse en las fisuras, en las angustias más pequeñas y cotidianas. No se deja de lado el tema nacional, pero la mirada se vuelve más irónica, más amplia y distante, incluso desmitificadora. El tema de la memoria vuelve a instalarse como centro de la narración, pero ésta se aborda desde un vértice distinto. Esta vez la realidad se puebla por la memoria, la que se muestra como una serie de fragmentos, sucesos que aparecen y desaparecen, fuera de la lógica realista, fuera del orden de lo racional. Se levanta la pregunta sobre la posibilidad de la representación con respecto al *acotamiento* del Golpe de Estado. La tortura, el golpe, la desaparición le suceden a la sociedad entera como cuerpo psíquico, por tanto la conservación de lo pretérito es una regla más que una excepción, el *acontecimiento* está inscrito en el cuerpo social, pero resulta imposible reducirlo a signo, es indecible y en ello radica su racionalidad.³²

³¹ Cabe recordar que es en la década de los ochenta que surge “la Escena de Avanzada” proyecto artístico en el que participan artistas plásticos y críticos del arte. Dice tener una “función desestabilizadora, (que) no sólo refleja e interpreta la crisis del contexto en el que se juega, sino que la produce organizando la revuelta de los signos como factor de redistribución de las categorías de experiencia, lenguaje y pensamiento, en la superficie de lo real.” En Richard, Nelly (enero 1987), “Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973”, *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, núm. 46, edit. FLACSO, Santiago, pp. 2-15 y p 9.

³² Thayer, Willy (2005), “Crítica, Nihilismo e interrupción. La avanzada después de márgenes e instituciones” <http://www.philosophia.cl>, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, p. 20.

Es bajo estas reflexiones que se realizaron tres de los montajes más importantes para este teatro de vanguardia, *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia* y *99 La morgue*. Una atmosfera de muerte se instaló en la escena, la que es a la vez la atmósfera de un país destrozado y aterrorizado, vuelto fragmentos, poblado por sujetos en crisis, por una demencia colectiva, por una realidad paranoica donde la normalidad era lo anormal y “la anormalidad era la más fina de las legalidades.”

Esta compañía sentó las bases para el desarrollo de nuevas poéticas teatrales que pusieron el tema de la memoria en el centro de su investigación. Tal es el caso de la compañía Teatro la memoria, encabezada por el actor y director Alfredo Castro, cuya trayectoria teatral contiene una serie de títulos profundamente influyentes en la escena chilena como: *La trilogía de la sangre* (1990).

Estas puestas en escenas, de radical importancia a finales de los ochenta y principios de los noventa, abrieron una reflexión diferente sobre el tema de la memoria. Aquí la memoria asalta sobre lo no-dicho, sobre lo borrado. Se desplaza a los márgenes para poner en escena la alteridad y de esa manera presentar un cuerpo desaparecido, un Otro absoluto que no se incorpora a la colectividad legitimada, pero que padece “las reglas” y dictámenes convocadas por esa colectividad que lo invisibiliza. A través de la instalación en el escenario de aquellos cuerpos olvidados: travestis, pobres, presos, asesinos, enfermos; Se busca tocar, o rozar siquiera, la escurridiza “veracidad”. Es en esta tendencia que entra en juego el testimonio como narración que completa la “huella”³³ del acontecimiento que da fe de la presencia de aquello, que aunque negado, existe y asiste a la vida comunitaria. En este sentido la memoria se presenta como un “Reencontrar lo perdido, reencontrar que es reconocer”.³⁴

Este reencuentro se confiesa sobre la escena: “Este acto de confesar lo inconfesable es quizá la tentativa, la transgresión mas

³³ Ricoeur, Paul (1999), “La marca del pasado”, en *Historia y grafía*, edit. UIA, México, núm. 13.

³⁴ Cassigoli, Rossana, *op. cit.*, p. 29.

política y peligrosa del teatro, porque en él se propicia la destrucción del último reducto del secreto.”³⁵

Esta ausencia confesada significa dolor y la marginación aparece como una sombra que se despliega sobre una sociedad que quiere avanzar hacia un estado de democracia e igualdad. Esta impronta-huella asalta la escena para materializar la catástrofe, memoria que se obstina en no ceder ante la ilusión de un futuro sin contradicciones.

Qué texto, qué dramaturgo podrá en su escritura desafiar y exorcizar esta historia brutal, pasada y presente, que nos ha tocado vivir, sin eufemismos, en un lenguaje saturado de realidad, sin metáforas donde ocultarse, que sea capaz de vociferar-no gemir, no, no quejarse-, que sea capaz de gritar a voz en cuello lo que tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún.³⁶

Esta búsqueda artística de las nuevas compañías manifestó un compromiso enorme por encontrar una voz propia, una poética que en cuanto más comprometida esté con su propio lenguaje resultará más comprometida con su contexto: “El intento es corromper, contagiar al espectador esta larga enfermedad de la memoria”.³⁷

Tras el plebiscito de 1988, algunos de los creadores de esta “escena de avanzada” caen en una especie de “autismo creativo” como le llamará Griffero. Frente a esta nueva situación la pregunta era ¿desde dónde hablar? La función del creador escénico frente a la dictadura resultaba claro, tenía un objetivo ineludible e insoslayable, y sin embargo, ante la esperada llegada de la “democracia” ¿desde dónde articular una poética política, una poética de la memoria?

La nueva labor consistía, entonces, en generar un nuevo sentido para el oficio mismo de creador. La pregunta por el pasado,

³⁵ Castro, Alfredo (2001), “Esta larga enfermedad de la memoria” en *Apuntes*, Santiago de Chile, Universidad Católica, núm. 119-120, pp. 83-89.

³⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁷ *Ibid.*, p. 88.

en pos de la reconstrucción de una identidad nacional pulverizada por el período totalitario, se volvió, orgánicamente, un lugar de enunciación. Por un lado un “teatro histórico” que indagaba anecdóticamente por los sucesos oficiales del pasado nacional, de la mano del proyecto reconciliatorio que avanzaba “deshistorizando la historia”, canonizando símbolos de la chilenidad, buscando en lo popular una cara amable para la identificación de la población.

Por otro lado, un teatro que tras su mutismo inicial, considera *la memoria* como único reducto desde el cual articular proyectos sociales que buscarán reconstruir los espacios de pertenencia cultural amenazados por el proyecto de olvido que traía la democracia y la amenaza que constituía la entrante globalización cultural, correlato de la globalización económica y tecnológica a la que Chile, a la par de la Latinoamérica, había entrado.

El presente recorrido deja fuera numerosos proyectos teatrales de indudable importancia para el desarrollo artístico de Chile. Sin embargo, evidencia la indiscutible relación entre teatro y sociedad, trazando la búsqueda del lenguaje teatral por la reconstrucción del discurso social. Expone, a su vez, el compromiso de fidelidad con el reciente pasado histórico, el cual no ha sido asumido en toda su dimensión por la clase política; Un pasado que sigue siendo invisibilizado por prácticas de deshistorización y museificación, que eluden con ello la vital necesidad de un ejercicio de justicia y reconocimiento a las víctimas del período dictatorial, es decir, la sociedad chilena por completo. El teatro, como reflejo de lo social, ofrece una instancia de articulación de la memoria para problematizar la construcción de identidad nacional y el proyecto de futuro profundamente neoliberal que impera en nuestros días, es así como se posiciona al arte en su deber primero: *“Arte no quiere decir: acentuar alternativas sino enfrentarse sin otro medio que su forma al curso del mundo que eternamente pone la pistola sobre el pecho de la gente”*³⁸

³⁸ Adorno, Theodor W. (2003), *Notas sobre literatura*, edit. Akal, Madrid, p. 114.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2003), *Notas sobre literatura*, Edit. Akal, Madrid, 696 pp.
- Badiou, Alain (1999), *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 592 pp.
- Benjamin, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, ITACA, México, 128 pp.
- Cassigoli, Rossana, (2010), *Morada y memoria*, Gedisa, Barcelona, 254 pp.
- Fisher, Virginia (1985), *Tres hombres de teatro*, Nascimento, Santiago de Chile, 96 pp.
- Griffero, Ramón (2000), "El teatro Chileno al fin del siglo" en *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, Iberoamericana, Madrid, 186 pp.
- Hurtado, María de la Luz (1998), "Los niveles de marginalidad en Radrigán" en Radrigán, Juan, *Hechos consumados*, Teatro 11 obras, LOM, Santiago de Chile.
- Hurtado, María de la Luz (1982), *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70* (Antología Crítica), CENECA, Santiago de Chile, 256 pp.
- Moulian, Tomás (1997) *Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS, Santiago de Chile, 386 pp.
- Pavis, Patrice (1998), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, ed. Paidós, Barcelona, 560 pp.
- Stanislavsky, Constantin (2000), *Un actor se prepara*, Diana, México, 268 pp.
- Stanislavsky, Constantin (1999), *Creación de un personaje*, Diana, México, 334 pp.
- Villegas, Juan (2000), "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo xx" en *Resistencia y poder: Teatro en Chile*, Iberoamericana, Madrid. pp. 16-38.
- Villegas, Juan (2005), *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Galerna, Buenos Aires, 326 pp.

Revistas y periódicos

- Castro, Alfredo (2001), "Esta larga enfermedad de la memoria" en *Apuntes*, núm. 119-120, Universidad Católica, Santiago de Chile, pp. 83-89.
- Dubatti, Jorge "Teatro, producción de sentido político y subjetividad", *Gestos*, núm. 30, University of California, California, abril de 2012, pp. 13-22.
- Piña, Juan Andrés, "Espectáculos de la otra Chilenidad", en *Teatro al Sur*, núm. 3, Santiago de Chile, mayo 1996, pp. 41-45.
- Radrigán, Juan, entrevista realizada por Marcia Ramírez en: *Las Últimas noticias* (suplemento), Talleres El Mercurio, Santiago, 1902-v., 12 marzo 1999, p. 10.
- Ricoeur, Paul, "La marca del pasado", *Historia y grafía*, núm. 13, UIA, México, 1999, pp. 158-184.
- Richard, Nelly, "lo crítico y lo político en el arte", *Revista de crítica cultural*, núm. 28, Chile, 2004, pp 30-47.
- Richard, Nelly, "Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973", en *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, núm. 46, FLACSO, Santiago, enero 1987, pp. 2-15.
- Rojo, Grinor, "Teatro Chileno bajo el fascismo", *Araucaria de Chile*, edit. Mishay, núm. 22, 12 v., Madrid, 1983, pp. 123-136.
- Thayer, Willy, "Crítica, Nihilismo e interrupción. La avanzada después de márgenes e instituciones", 2005, en <http://www.philosophia.cl>, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, pp. 1-23.