

Teatro callejero en Santiago de Chile durante la década de 1980.

Ignacio Cáceres Pinto¹

Introducción

Durante la época de los 80², existían Grupos Teatrales Callejeros que montaban sus obras en la vía pública, de preferencia: Paseo Ahumada, Paseo Huérfanos y Tenderini, con el riesgo de ser detenidos. Aún cuando las circunstancias sociales no lo permitían, se abordaban temas contingentes que causaban conflicto en quienes manejaban el poder. Obras como “El muñeco”, dirigida por Aldo Parodi y actuada por Alejandro Trejo, Sandra Cepeda y Juan Carlos Cáceres entre otros, trataba de manera audaz el tema de los detenidos desaparecidos. “Caperucita la roja”, obra inspirada en una noticia de la revista Análisis que conmocionó al país y a la prensa extranjera, noticia que denunciaba el trato indigno a una niña de 7 años que quiso ingresar al país a ver a su abuela pero que le fue prohibido por tratarse de una niña hija de exiliados. Estas obras, como tantas otras que se montaron en la época, dan cuenta de un movimiento teatral callejero importante del que aún no existe registro. Directores de trayectoria como Juan Edmundo González, Andrés Pérez, Juan Manuel Sánchez, Andrés Pavez, tuvieron una participación activa en la formación de grupos callejeros, y aún cuando ya no están con nosotros, está la memoria. La memoria imborrable de quienes trabajaron con ellos y de quienes han tenido la intención de recopilar este valioso movimiento teatral.

Con esta investigación pretendemos rescatar la memoria de grupos teatrales callejeros, que durante la época de los 80 usaron los espacios urbanos del centro de Santiago como escenario para montar obras de teatro, aún cuando las circunstancias sociales de la época no lo permitían. Para lograr esto, resulta necesario conocer las compañías de Teatro Callejero que existían en Santiago en esa época y como se van formando, y cuál era la situación política y social del período.

Pero, ¿es el teatro callejero, una expresión artística en sí, o corresponde sólo a una respuesta a fenómenos y circunstancias sociales?

Para solucionar esta interrogante, se vuelve necesario conocer cuál es el camino de formación del Teatro contemporáneo en Chile, cómo era la situación política y social de Chile desde mediados de la década de 1970, de qué manera se forma el Teatro Callejero, cuál es el rol que

¹ Licenciado en Historia, Licenciado en Educación y Profesor de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso. Profesor de Historia y Ciencias Sociales Colegio San José de Renca, de la Fundación San Vicente de Paul, igna.caceres@gmail.com.

² Década de 1980 del siglo XX.

cumple este mismo Teatro en las transformaciones sociales y de qué modo participa de ellas. En relación a lo anterior, se torna imperativo realizar un catastro del número de compañías de Teatro Callejero que se forman en el período, cuáles fueron sus estructuras de organización y las actrices y actores que las componían (al ser esta una versión resumida, solamente hemos considerado el teatro desde el golpe militar de 1973 en adelante).

Arnold Hauser (1978; p.304) es quien señala la importancia del arte y de la cultura en las transformaciones sociales. Manifiesta que en diversos períodos la monopolización de la cultura trae graves consecuencias para las sociedades *“premisas para mitigar el monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas”* dice.

Muchos períodos en la historia han estado plagados de movimientos sociales que actuando como contrarrevolucionarios, cercenan procesos culturales en marcha, con graves consecuencias para sus pueblos. Increíblemente, cuando Hauser habla sobre las revoluciones en Francia de 1830, da a conocer aspectos demasiado semejantes a los acaecidos en el Chile a partir de 1973: *(...) como en 1789 y en 1830, a la Revolución siguió un período de la máxima actividad y productividad intelectual, y finalizó, como las revoluciones anteriores, con la derrota definitiva de la democracia y la libertad intelectual. La victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida del nivel de pensamiento y de un embrutecimiento absoluto del gusto. La conspiración de la burguesía contra la revolución, el calificar de alta traición a la lucha de clases que enfrentaba en dos campos a la sociedad, pacífica en sí(citado en Hauser, 1978; p. 191), la supresión de la libertad de prensa, la creación de la nueva burocracia como sostén más seguro para el régimen y el establecimiento del Estado policíaco como el juez más competente de todas las cuestiones de moral y de gusto, produjeron en la cultura de Francia una fisura como no había conocido ninguna otra época* (Hauser; 1978; p. 71-72). Los procesos iniciados desde la década del 30-40 del siglo pasado en Chile, se verán fuertemente detenidos por el golpe militar de 1973, que a los pocos años comenzará a rearticularse primero en los círculos universitarios, y ya a fines de esa década, a través del Teatro Callejero, transformándose en una de las expresiones artísticas más relevantes de la década del 80, revolucionando las calles de Santiago. Sus vinculaciones no sólo se remiten a la capital, si no que comienzan giras por todo el país, estableciendo relaciones incluso con compañías de Teatro Callejero de Argentina, Uruguay, Perú, entre otras.

Hauser (1978; p.304) además señala cuál es el camino para hacer de la cultura un bien indispensable para su masificación: *El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría.* Y de esta forma, el Teatro Callejero, sus actores y actrices a través de muestras libres, con un lenguaje sencillo pero no liviano, llegaron a miles de personas, haciendo comprender, a medida que avanza la década, de lo que significaba el período histórico en el que se encontraban. La educación a través del Teatro, fue sin lugar a dudas, la piedra angular para los procesos que se iniciaban.

Nora Eidelberg (1985; p. 1) señala que, *“El teatro es un arte social por excelencia, pues envuelve en su producción – además de las artes plásticas – a los actores y a los espectadores, partícipes de una experiencia colectiva”.*

La misma autora señala que a lo largo de la historia existe una gran relación entre el teatro y el juego, para ello cita a Huizinga quien dice que el juego es *“una acción y ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de ‘ser de otro modo’ que en la vida corriente”* (citado en Eidelberg, 1985; p. 13). A continuación la autora hace la salvedad de que *“... esta definición conforma casi completamente con la de una representación teatral, con la salvedad de que las reglas no son “absolutamente obligatorias” en el teatro contemporáneo”* (Eidelberg, 1985; p. 13).

Sin embargo, Nora Eidelberg (1985; p. 15) separa en tres categorías al teatro: el Lúdico, el Didáctico y el Popular, siendo el primero de estos un teatro: *“... sin intención didáctica y sin fin utilitario; si éstos aparecen son incidentales (...) el conflicto no emana en el interior del drama, sino que se produce en un punto abstracto entre el mundo de la escena y el del espectador”*, por lo tanto se trata de un Teatro que necesita de una mayor nivel de comprensión y análisis, pues los elementos que en él se entregan no son de fácil percepción para todo tipo de público. Este tipo de teatro podemos asociarlo mucho más al teatro de sala, un teatro mucho más intelectual y que llega a un público de élite o de gran formación intelectual, o lo que en palabra de Nora Eidelberg (1985; p. 73) es donde *“el perceptor debe utilizar sus capacidades reflexivas e imaginativas para llegar a una interpretación paradigmática de cada pieza”*. El teatro didáctico en cambio, son *“... piezas de carácter más*

explícito que muestran cómo la sociedad afecta al individuo desde el exterior, sin aislarlo, sino mostrándolo como parte integral de la sociedad. Así, el individuo es una tuerca en el engranaje de una totalidad representada como concepto o ideología sociopolíticos. En este teatro, el autor o autores dirigen un montaje claro al público con el propósito de lograr un impacto sobre el espectador, ofreciéndole información relacionada con la diseminación de una ideología específica (...). Desde que el teatro imparte información y asume una posición ideológica con respecto a esa información, es ideología activada, y por lo tanto, ninguna pieza debe evitar su rol propagandístico. La función didáctica ocurre cuando el lector o espectador se pregunta qué significa la información y para qué sirve” (Eidelberg, 1985; p. 16). Y la autora continúa con la clasificación del Teatro Popular, para lo cual señala que debe contener dos principios, “1) debe apelar a un público vasto y heterogéneo y 2) debe tener capacidad de vitalizar y afectar el presente de la época en que es producida y representada. Aún si el autor examina algún aspecto folklórico, un pasado histórico o los acontecimientos político-sociales más recientes, su relación con el presente inmediato es fundamental para que la pieza tenga visto de popularidad”. (Eidelberg; 1985; p. 139). Si bien teóricos como Augusto Boal, Leslie Fiedler o el teatrasta inglés David Mayer han señalado diversas concepciones de Teatro Popular, no será sino hasta fines del siglo XIX “... que algunos directores y actores teatrales en Francia como André Antoine y Romain Rolland se interesaron en ofrecer piezas de corte popular, para un público más amplio, presentando espectáculos en las plazas públicas en vez de locales cerrados frecuentados por la burguesía. Se habló entonces por primera vez de teatro popular “como un forma especial del teatro con una orientación ajena en lo artístico y de connotación socio-económico-política”” (Eidelberg, 1985; p. 138).

De este modo, podemos señalar una inicial dialéctica entre el teatro popular de corte burgués y el teatro popular orientado a un público que en palabras de Augusto Boal (1982; p. 135) “... *alquila su fuerza de trabajo,*” y que no tiene ni puede acceder a una manifestación teatral en un sala, y debe, dentro de sus limitaciones, encontrar en las plazas públicas o en la calle, respuestas culturales a sus interrogantes socio-políticas.

El mismo Boal (citado en Molinos, 2005; p. 15) señala: “*El teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de una mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser un medio para transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir un futuro, en vez de esperar pasivamente que llegue*”. Al mismo

tiempo, el autor nos señala lo siguiente, a modo de comprensión de lo que debe ser el Teatro: *“Para que se entienda esta Poética del Oprimido es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, “espectador” ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática”* (Boal, 1982; p. 17). De este modo, el Teatro debe ser comprendido con una clara categoría popular, de fácil conocimiento y explicación, en lenguaje sencillo, educativo y por sobre todo, al acceso no sólo de la élite, sino una cultura y un arte al servicio del pueblo, especialmente en momentos en los cuales se ven enfrentados a una ausencia de libertades colectivas e individuales. Porque la política y el Teatro van de la mano, y como nos dice el mismo autor: *“... todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas. Quienes intenten separar el teatro de la política tratan de inducirnos a un error, y ésta es una actividad política”* (Boal, 1982; p. 11).

Capítulo 1: Teatro Durante la Dictadura Militar.

“El arte es una de las formas – la forma específica – de incorporar la imaginación a la lucha revolucionaria”. Alfonso Sastre (1972, p. 10-11)

“El fascismo chileno no tiene teatro, porque el fascismo chileno no tiene pueblo”.
Grínor Rojo. (1985, p. 58)

En la madrugada del 11 de septiembre de 1973, movimientos en el puerto de Valparaíso ponen en alerta al Presidente Salvador Allende. En la mañana de ese mismo día, los militares están acuartelados, y se informa que algunas radios han sido intervenidas por las Fuerzas Armadas. Un golpe de Estado encabezado por las mismas fuerzas había sido detenido hacía unos meses, lo que provocó la renuncia voluntaria del Comandante en Jefe del Ejército General Carlos Prats, en su reemplazo, el presidente Allende nombrará a Augusto Pinochet. Esa mañana, será él mismo quien traicionará al presidente de la República, junto al Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea y a los designados Comandante en Jefe de la Armada y el General Director de Carabineros. Cerca de las 2 de la tarde, y mientras el Palacio de La Moneda era bombardeado por los aviones de la FACH³, el presidente Salvador Allende se quita la vida. Se inicia uno de los períodos más oscuros y criminales de la historia contemporánea de Chile. Miles de personas son detenidas, buscadas y asesinadas, otros miles pasarán a engrosar las filas de detenidos desaparecidos. Los estadios, que hasta ese momento albergaban eventos deportivos, serán ahora utilizados como centros de detención.

³ Fuerza Aérea de Chile.

En el campo cultural, las Universidades serán intervenidas, profesores exonerados e inscritos en listas negras. Muchos actores y actrices no podrán regresar a Chile, algunos por el riesgo a ser asesinados, partirán al exilio. Las carreras universitarias consideradas por los golpistas como focos de revolucionarios, serán cerradas hasta nuevo aviso. La literatura que podría provocar *hacer germinar el cáncer marxista*⁴ será quemada en las calles por los nuevos “gobernantes”. Se inicia así la Dictadura Militar.

Aún no amanecía ese 16 de septiembre de 1973, cuando es encontrado abandonado un cuerpo con las manos y el rostro desfigurado por los golpes, en las cercanías del Cementerio Metropolitano de Santiago, era Víctor Jara hallado junto a otros cinco cadáveres, era el cuerpo del actor, cantante, escritor, profesor universitario y activo militante del Partido Comunista; la mañana del 11 de septiembre es detenido en la UTE⁵ por los aparatos del Estado y conducido al ex Estadio Chile, desde ese momento, nunca más volverá a ser visto con vida. Según el informe de la autopsia su *muerte será a consecuencia de heridas múltiples de balas: 44 orificios de entrada de proyectil con 32 de salida* (Informe Rettig, 1991, en Pradenas, 2006, p. 413). A pesar del mencionado informe, las autoridades de la dictadura nombrarán una comisión del Ministerio de Relaciones Exteriores, todo esto en respuesta a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA. Con fecha 27 de marzo de 1974, señalará lo siguiente: “*Víctor Jara: fallecido. Murió por acción de francotiradores que, reitero, disparaban indiscriminadamente contra las Fuerzas Armadas como en contra de la población civil*” (Pradenas, 2006, p. 413). A los pocos días de ocurrido esto, Chile pierde a otra connotada figura y representante de la cultura universal, el poeta y premio Nobel de Literatura, Pablo Neruda, quien producto de una antigua enfermedad, muere en su casa de Isla Negra, el 23 de septiembre. Chile y el mundo lloran la partida del poeta, del político y ex candidato presidencial, quizás como una forma de señalar que él tampoco desea ser actor de la dictadura, ni tampoco un poeta en el exilio, Neruda fallece y sus funerales se convirtieron en la primera manifestación pública contra los golpistas y sus colaboradores, muy lejos estaba de terminar esa pesadilla, más aún, estaba recién comenzando.

⁴ La palabra “Cáncer Marxista” será utilizada por el General del Aire Gustavo Leigh, el día 11 de septiembre de 1973: “Las Instituciones armadas y de orden de Chile se habían colocado en un plano excepcional de prescindencia política. Pero, después de tres años de soportar el cáncer marxista, que nos llevó a un descalabro económico, moral y social que no se podía seguir tolerando, por los sagrados intereses de la Patria nos hemos visto obligados a asumir la triste y dolorosa misión que hemos acometido”.

“No tenemos miedo. Sabemos la responsabilidad enorme que cargará sobre nuestros hombros, pero tenemos la certeza, la seguridad de que la enorme mayoría del pueblo chileno está con nosotros, está dispuesto a luchar contra el marxismo, está dispuesto a extirparlo hasta las últimas consecuencias. Y gracias al apoyo de este noble pueblo chileno, con el que, a excepción del que sea marxista, llevaremos al país al resurgimiento económico, político, social y moral”.

⁵ Universidad Técnica del Estado, actual Universidad de Santiago de Chile.

Capítulo 2: Destrucción y Re - construcción del Teatro Chileno: 1973-1978

Desde el mismo día 11 de septiembre las Universidades serán “intervenidas”, los militares se hacen cargo como rectores delegados. Junto a nuevo personal administrativo, cumplirán la misión de “limpiar” las casas de estudios, lo harán de manera especial en las Facultades de Artes y de Ciencias Sociales.

Las Escuelas de Teatro sufren especialmente esta situación. Así nos lo señala María de la Luz Hurtado, en el caso de la Universidad de Chile: *“sufren la exoneración de la virtual totalidad de los profesores y planta de actores, aparte de la expulsión o abandono de estudios de casi el 50% de los alumnos”* (Hurtado, Ochsenius, 1982, p. 12).

A partir de este momento, comienza un giro en las políticas culturales en Chile, un proceso de contra-cultura, como una forma de hacer oposición a todo lo que hasta ese momento se había construido. Si bien se mantiene un repertorio permanente, las obras evitan representar la realidad del momento. Y como lo señala María de la Luz Hurtado (1982, p. 16) *“Se puede afirmar, en consecuencia, que estamos en presencia de una nueva institución teatral, que reivindica su funcionalidad oficialista con su nuevo nombre: “Teatro Nacional Chileno”*.

Es justamente en este período cuando cobran sentido las palabras de Arnold Hauser (1978) cuando señala a la Francia posterior a la revolución: *“La victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida del nivel de pensamiento y de un embrutecimiento absoluto del gusto”*.

Más claro aún, es Grínor Rojo (1985, p 26) quien señala *“En lo que toca a la cultura, aun el más somero de los exámenes descubre que el golpe tuvo para la vida espiritual del país consecuencias tan nefastas como las que para su vida material pudiera haber tenido el peor de los desastres de la naturaleza”*.

En lo que al Teatro se refiere, la dictadura actuó con toda su fuerza. A partir del golpe militar, fue como si todo lo construido durante décadas hubiese sido destruido de raíz. La persecución que se tuvo contra actrices y actores no tiene paralelo en la historia de Chile. No sólo se les expulsó de sus fuentes laborales (a quienes ejercían su profesión en las Universidades o formaban parte de las compañías universitarias) *desde la creación de listas negras, o sea, desde el desaparecimiento profesional y más o menos transitorio, sino que se llegó al extremo del asesinato puro y simple, o sea, hasta el desaparecimiento físico y definitivo.* (Rojo, 1985, p. 28)

Quizás todo esto era de imaginar, pues los hechos contra la cultura estuvieron presentes desde el mismo día del golpe de Estado, cuando es bombardeada y destruida la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile⁶. No sólo las listas negras, despidos y exilios (o impedimento de regresar al país) fue lo que tuvieron que enfrentar los teatristas, también detenciones en centros de tortura y en campos de concentración. Según datos que cita Grínor Rojo (1985, p. 29), la cifra ascendía a más de treinta personas. Entre ellos se encontraban *Marcelo Romo, uno de los más brillantes actores jóvenes del país, Aquiles Sepúlveda, director de escena vitalicio del Teatro de la Chile, Pancho Morales, Iván San Martín, Coca Rudolphy y Hugo Medina, estos dos últimos los que después de su liberación y de su subsecuente expulsión del territorio nacional formaron el Teatro Popular Chileno en Inglaterra, y los miembros, todos los miembros, del Teatro El Aleph*. A pesar de ello, no sólo se limitaron a los inicios de la dictadura, sino también los hubo en años posteriores, como el del autor de *Carrascal 4000*, el actor *Fernando Gallardo*, a quien los servicios de seguridad detuvieron en marzo de 1981.

En estos primeros años el Teatro se ve fuertemente desmantelado, muchas salas de Teatro son clausuradas, la imposición del toque de queda provocará la muerte no sólo de los espectáculos teatrales sino también de la vida nocturna santiaguina, a esto se suma que en el año 1974, se promulga el Decreto Ley n° 827, el que obligará al pago de impuestos a todos los espectáculos culturales, un impuesto del veintidós por ciento, “con excepción de aquellos a los que una comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural” (Rojo, 1985, p. 41). De este modo, existirán dos tipos de espectáculos: lo que no son críticos con la dictadura, lo que serán catalogados como “providos de valor cultural” y por lo tanto exentos de aquel impuesto, y los que no siendo críticos con el régimen, serán encasillados como “teatro comercial”, y por lo tanto, deberán pagar ese porcentaje de impuesto. A pesar de esta clasificación contradictoria, el verdadero Teatro Comercial (el que no es crítico de la dictadura) se define como el que estará dedicado a “la producción de grandes espectáculos. El género dominante es la comedia musical, con montajes traídos y reproducidos exactamente de obras de éxito internacional. Este espectáculo es eminentemente de entretenimiento y con fines de lucro” (Bolívar Espinosa, et. Al., 1987, p. 95-96).

Todo este proceso se mantendrá prácticamente inalterado hasta mediados de 1976, cuando ciertos atisbos de reorganización se comenzarán a ver en distintos espacios relacionados con la cultura.

⁶ Cf. Luis Pradenas, op. cit., y a Grínor Rojo, op. cit.

Grínor Rojo nos plantea que será a partir de 1976 cuando a raíz de un fuerte debate sobre lo que se terminó denominando como el “apagón cultural” del país, los diversos sectores, tanto sociales, como políticos y culturales se comenzarán a re articular, de manera tal de hacer frente a esta terrible situación nacional.

Si bien, y a la luz de los acontecimientos, este debate no generó gran remezón a nivel nacional (previsible sin duda, pues la dictadura llevaba tan sólo tres años), debemos recordar, tal y como lo hiciéramos al inicio de nuestro trabajo, que el teatro es una respuesta a su contexto histórico, y como respuesta a este, debe adaptarse constantemente, repensarse y rehacerse, de manera tal de ser un claro reflejo de su tiempo. De este modo, nuevas compañías de teatro, de manera paulatina volverán a manifestarse, incluso, con los militares dentro de las salas. Compañías como ICTUS, Teatro Imagen, La Feria y el Taller de Investigación Teatral (TIT) se atreverán a realizar obras de corte más crítico, pero con un lenguaje más académico, en aquellos difíciles años. Es lo que en palabras de Nora Eidelberg será el “Teatro Lúdico”, que juega con el mensaje entre líneas y que aspira a provocar en el espectador un remezón propio de la época. Es esto lo que ocurrirá con el primer montaje de la Compañía de Teatro ICTUS, cuando estrena el 26 de marzo de 1976 *Pedro, Juan y Diego*, obra que se propone reflejar los dramas por los que atraviesa el país, que contrario a lo que incluso el mismo elenco pensaba, contó con un éxito de público (llegó a setenta mil espectadores en ocho meses), lo que sin duda vino a dar un espaldarazo al conjunto teatral chileno. Otra obra, estrenada un mes después, el Teatro Imagen estrena *Te Llamabas Rosicler*, obra de Luis Rivano y miembros del mismo Teatro, montaje que viene a continuar el sentido crítico de las actrices y actores por recuperar espacio en este mundo de botas negras y bandos militares. A estas obras les siguieron notabilísimos trabajos como los del grupo La Feria: *Hojas de Parra* (en enero de 1977) y *Bienaventurados los pobres* (en diciembre de ese mismo año), junto a estas obras, una del TIT, *Los payasos de la esperanza*, presentada en septiembre del mismo año.

Un nuevo fenómeno teatral comienza a gestarse en el seno de la sociedad cultural chilena. Si hasta 1973, el Teatro político y de sentido social se mantenía, de manera casi exclusiva en los teatros universitarios, después del golpe, y motivado por la intervención que sufren las Universidades de manos de los militares, serán los teatros independientes⁷ la extensión natural de esos procesos. Lo que en palabras de Grínor Rojo (1985, p. 44) es “el desplazamiento del centro productivo hegemónico desde el campo de la actividad subsidiada al de la actividad independiente”, generando de este modo, una categoría, distinta a la anterior. Por lo tanto, lo

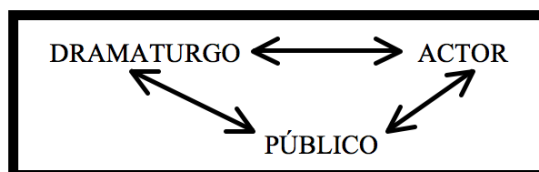
⁷ Entenderemos por Teatros Independientes los que mantienen montajes de la dramaturgia universal, obras chilenas que apuntan en forma crítica a la realidad del país. *Ibíd.*

que hasta 1973 se encontraba en control de los Teatros Universitarios pasará a los Teatros Independientes, puesto que la intervención militar en las casas de estudios superiores no dejaba lugar a manifestaciones políticas.

Pero, ¿Qué ocurre con los sectores populares? Es importante señalar aquí, que tanto las actrices y actores de las compañías antes mencionadas, como su público, pertenecían más bien a una clase media que hacía frente a la dictadura militar desde la lógica de la formación y rearticulación hacia adentro. Tanto su lenguaje como su dramaturgia, se establecía en una serie de códigos y mensajes subliminales, dotados de una pesada carga intelectual, tanto así, que muchas veces, sus guiones sorteaban la férrea censura por estar escritos de ese modo. Esto se traduce en que los efectos directos de esos montajes no iban a parar a los sectores más fuertemente afectados y atacados por el régimen de Pinochet. La toma de conciencia de algunos de estas actrices y actores a adoptar nuevas formas de organización los lleva nuevamente a las poblaciones. Se formará por lo tanto, un Teatro Poblacional, el que resguardado en organizaciones parroquiales o deportivas, dará vida a nuevas compañías de teatro en las poblaciones de la periferia de Santiago, amparados principalmente en *“los resquicios contenidos en los decretos de censura establecidos por el régimen (los que) no pasan desapercibidos para algunas compañías teatrales y muy pronto descubren que accidental o intencionalmente las representaciones teatrales son sistemáticamente excluidas de los decretos que censuran los espectáculos públicos y los medios de comunicación masiva”* (Hurtado, Ochsenius, en Muñoz, s/a, p. 126). De este modo, el teatro comienza paulatinamente a recuperar un espacio de formación y crítica social. Las poblaciones serán fecundas en grupos culturales. Diego Muñoz Campos (s/a, p. 126-127), en su trabajo “Teatro poblacional chileno (1978-1983) nos entrega un listado de algunos grupos que se formaron en este período: *“Hacia el término de la década del setenta, la conciencia de que “hacer teatro” es una alternativa disponible para las expresiones culturales independientes, se ha extendido a amplios sectores populares en los alrededores de la capital y ya en 1980 funcionan numerosos grupos de teatro poblacional, esencialmente en torno a centros comunitarios parroquiales y clubes deportivos. Entre ellos, valga mencionar al grupo “Amanecer” de Maipú, a “Tea Tierra” de Villa Francia, al grupo “Engranaje” de Lo Hermida, al “Centro Ecuménico” de Maipú, al grupo “Los de Alvear” de la población Digna Rosa, de Pudahuel, al grupo “Parroquia San Alberto” en Conchalí, al colectivo “La Pincoya”, al grupo “Parroquia El Carmen” en El Salto, a “Refugio” del Centro Cultural Alberto Hurtado en la parroquia Jesús Obrero, al grupo “San Pedro Pescador” en la población José María Caro, a*

“Teatro Gente Joven” en Villa Kennedy, a “Expresión de la Verdad” en la población Herminda de la Victoria, Pudahuel Norte, a los grupos “El Globo”, “La Cantimplora” y “DEPA” (Deportivo Puente Alto) los tres de Puente Alto, al grupo “La Puerta” de Renca y finalmente a “Las Arpilleristas” de la Zona Oriente”.

Comienza por lo tanto, y provocado claramente por la situación política en la que se encontraba el país, una nueva relación dentro del teatro en Chile, las relaciones internas entre el dramaturgo, el elenco y el público. Así nos lo plantea Grínor Rojo (1985, p. 47): *“A grandes rasgos, es fácil percibir que las relaciones entre estos términos han variado de manera sustancial en el transcurso de la década. Lo que se advierte en cuanto al primero de los dos nexos señalados (dramaturgo), por ejemplo, es la tendencia a extraer del principio de la creación colectiva virtualidades inéditas, ya sea encargándose los comediantes de la composición del texto con arreglo a una metodología no siempre exenta de coqueteos científicos, ya sea recurriendo esos mismos comediantes a los servicios de un literato profesional (...), al que se le pide que colabore en un “proyecto dramático”, proyecto este que el elenco completa a través de la inserción en él de su propio concepto de escena. (...) Pero, cualquiera que sea la solución que el equipo elija y cualquiera la aplicación que de ella haga en su praxis concreta, lo más interesante de estas nuevas experiencias es que, a causa del estrechamiento del vínculo entre el escritor y el actor, y con mayor razón cuando ambas funciones se reúnen en un solo individuo, la frontera entre la literatura dramática y el arte de la representación tiende a borrarse. (...) De este modo el teatro chileno (...) es menos “literatura” y más “teatro” de lo que nunca había sido (...) En el otro extremo, el desgaste de la frontera entre el elenco y el público ha ido también en aumento. A la puesta stanislavskiana (...), respetuosa de la cuarta pared y respetuosa en el fondo del ritualismo aristotélico del espectáculo, ya casi no le quedan abogados.”* Se da por tanto una relación más fluida entre estos tres elementos básicos del nuevo Teatro:



En el plano estudiantil, hacia finales de la década de 1970 es posible ver un brote de rearticulación tanto a nivel secundario como universitario, ambos de carácter aficionado. Como hemos señalado al inicio de este capítulo, las Universidades serán fuertemente intervenidas, tanto académica como administrativamente, lo que provocará un enorme vacío

en el campo de la cultura. Los Teatros de la Universidad de Chile y la Universidad Católica serán los únicos que sortearán, en parte, esta etapa. “Es así como en 1976, *TEKNOS*, el Teatro de la Universidad Técnica de Santiago, es cerrado, tras casi 15 años de funcionamiento ininterrumpido. Al igual que en los años anteriores, sufrieron igual clausura los de la Universidad de Concepción, Universidad Austral, Universidad del Norte y los teatros de diferentes sedes de provincia de la Universidad de Chile” (Hurtado, Ochsenius, s/a, p. 21-22). Será hacia finales de 1977 cuando irrumpe de manera notoria el teatro estudiantil universitario, y así lo describe Grínor Rojo (1985, p. 52): “Tiene lugar en diciembre de 1977 un festival organizado por los alumnos de la Universidad Católica, en el que participan once conjuntos, de la Técnica, de la Católica y de la Chile de Santiago (...) También en esos meses, entre noviembre y diciembre de 1977, el Taller 666 incluye en una muestra confusa a algunos grupos de teatro estudiantil secundario, de la Maisonette, de la Alianza Francesa y el Patrocinio San José”.

De este modo se da inicio al período de mayor esplendor del Teatro estudiantil durante la dictadura, bajo el alero de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU)⁸, de la Universidad de Chile. En el mes de agosto de 1978, y durante cuatro días, se lleva a cabo el Primer Festival de Teatro, el que superó todas las expectativas de sus organizadores. Lamentablemente, el segundo festival no se logró concretar, pues las fuerzas represoras de la dictadura impidieron su realización, bajo pretextos de permisos, expulsiones o simplemente apagones repentinos que los dejaban sin electricidad para funcionar. Las obras destacadas de la ACU en los años 1978 y 1979 fueron: *Baño a baño*, de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra, en un montaje del Taller de Creación Teatral de Medicina Norte, *El soldado raso*, una creación colectiva del Taller 666, *El cuento del tío*, del grupo Enredo de Medicina Norte, *Un momentito, ahora sí*, que presentó el Taller de Construcción de la Escuela de Ingeniería, *Abierto de 3 a 10 P.M.*, por el grupo KE TE JEDI, de Medicina Norte, y *Dispara usted o disparo yo*, del grupo La Calle, compuesto por universitarios de distinta procedencia. Lamentablemente, de muchas de estas obras no quedó registro por escrito, pues muchas de estas no tenían ni siquiera un guión.

Como hemos visto, durante los primeros años de la dictadura militar, el Teatro sufrió un proceso de destrucción total que socavó sus bases profunda y dolorosamente, la rearticulación

⁸ Los Teatros Universitarios entrarán en la categoría de Teatro Subvencionado, compuesto por los teatros de ambas casas de estudio (Universidad de Chile y Universidad Católica de Chile), mantienen un repertorio con obras clásicas, y eventualmente chilenas y latinoamericanas. También entran en esta categoría el Teatro Itinerante, subvencionado por el Ministerio de Educación, pero en su origen por la Universidad Católica. Alma Bolívar Espinosa, et. Al., 1987., p. 95-96.

se hará lentamente. Recién hacia finales de la década de 1970, los grupos teatrales se configuran como un sector férreo y con aspiraciones de hacer frente a la censura. Las Universidades, que hasta 1973, se convirtieron en espacios libres y pluralistas del ejercicio de la profesión, yendo más allá de las salas de teatro, a partir del golpe militar, serán fuertemente custodiadas por las nuevas “autoridades”, al finalizar la década, sólo dos Universidades mantienen una cartelera relativamente regular, en desmedro del cierre de la mayoría de las Escuelas de Teatro Universitarias.

El Teatro Independiente modifica su estructura, convirtiéndose en el refugio de actrices y actores exonerados de las Universidades, haciendo frente a un esquivo financiamiento oficial. A pesar de ello, ya hacia mediados de la década es posible vislumbrar los primeros brotes de reorganización, encaminados hacia un Teatro de contenido fuertemente político, pero orientado a un grupo minoritario de la población.

Junto a lo anterior, es menester destacar, lo que a nuestro juicio son los teatros más importantes del período, nos referimos a los Teatros estudiantil y poblacional, los que sin duda, con mayor vehemencia y valentía, intentaron hacer frente al manto de silencio y represión que vivía el país, organizándose y planteando debates en distintos espacios, acerca de lo que se debía hacer, a pesar del enorme riesgo que esto significaba.

Serán estos elementos, los que de una u otra forma, configurarán el clima cultural durante la década de 1980, y que formarán las bases fundamentales de las organizaciones del Teatro Callejero. Será efectivamente la calle, el espacio que conquistarán los diversos actores de la sociedad, transformándose en el gran escenario del período. Si bien, como veremos en el siguiente capítulo, las motivaciones varían entre una y otra compañía, el atreverse a ocupar los espacios públicos y recuperarlos para el arte y las personas, se transforma sin lugar a dudas, en una nueva forma de hacer Teatro durante la Dictadura Militar.

Capítulo 3: Teatro Callejero: Cuando la calle hizo Historia.

*"El hombre pueblo clama que lo escuchen,
aunque sea escupiendo u orinando de lo alto de la tribuna de un estadio,
el hombre pueblo quiere que lo escuchen ahora...
¡¡no mañana cuando estemos viejos o muertos bajo tierra!!
porque la lucha es necesaria tiene que ser ahora Menche, ahora...¡¡¡ahora!!"
Juan Carlos Cáceres.⁹*

⁹ Fragmento de la obra de Teatro Callejero “Eulogio el loco”, de Juan Carlos Cáceres.

Se cumplían siete años de la dictadura militar y 1980 fue el año escogido por los golpistas para llevar a cabo una consulta nacional, en el llamado “plebiscito”, donde se votaría la nueva Constitución de la República. En un cuestionado proceso, triunfa la opción Si, y el dictador Augusto Pinochet es investido con la banda presidencial. Durante esta década, Chile enfrentará una de las crisis económicas más grandes de su historia, y la oposición al régimen comenzará a articularse en torno a los partidos políticos, organizaciones religiosas y sociales, entre otros. Las protestas vuelven a las calles, de la mano de la represión, la cesantía y la ausencia de derechos fundamentales.

Es en este contexto, y como una forma de hacer frente a las dificultades para hacer Teatro impuestas por la dictadura militar, que actrices y actores, profesionales y aficionados, se volcarán a las calles hacia finales de la década de 1970 y principios de 1980. Diversos grupos y compañías se ubicarán de preferencia en las calles y paseos del centro de Santiago.

Resulta difícil definir al Teatro Callejero como una forma unívoca, tanto en su estética como en su forma¹⁰, pues en este tipo de manifestaciones conviven diversos estilos y modos de representación y montajes. Lo mismo ocurre con sus integrantes, pues provienen de distintos espacios, por lo que sus fines también se juntan pero tienden a separarse en algunos aspectos.

Dentro de los que participaban de estos grupos o también llamadas compañías encontramos a actrices y actores recién egresados de las Universidades, otros de Escuelas de Teatro no universitarias. También estaban los que venían desde regiones y quienes pertenecían a grupos aficionados de las poblaciones de la capital. Dentro del primer caso se encuentra Andrés Pérez, actor de la Universidad de Chile, que a comienzos de 1980, junto a Roxana Campos, Sandra Aravena y Juan Edmundo González, forma el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), el que rápidamente se transformará en un referente para otras compañías. Una de sus primeras obras será “El viaje de José y María a Belén y lo que les aconteció en el camino”, obra por la cual fueron detenidos en la Navidad de 1980, permaneciendo detenidos hasta pasadas las dos de la madrugada. Entre 1980 y 1983, el TEUCO será fecundo de montajes y presentaciones, entre las que destacamos: Oye, oiga y tú, y su historia inconclusa (1980); El viaje... (Ya mencionada) (1980); Iván el terrible (1981) basada en el homónimo de León Tolstoi; Acto sin palabras (1981) de Samuel Beckett; El sueño de Pablo (1981); Acerca del trabajo (1981); El Principito (1981) basada en el homónimo de Saint-Exupéry; Las maravillas que vio Alicia en el país (1982) basada en Alicia en el país de las maravillas de

¹⁰ Cf. Alma Bolívar Espinosa et al., 1985.

Lewis Carroll; Bienaventuranzas (1983) y Amerindia (1983). Dentro de sus integrantes encontramos a: Rosa Ramírez, Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Hernán Pantoja, Gianina Talloni, Miguel Estuardo, Rodrigo Vidal, Salvador Soto, Sandro Larenas, Marisa de Gregorio y Carmen Disa Gutiérrez, quienes se ubicaban de preferencia en el Paseo Ahumada y en la plaza de la Iglesia de San Francisco, aunque también en algunas oportunidades lo hacían en plena Plaza de Armas. Si bien la principal motivación de este grupo era hacer Teatro a como diera lugar, pues venían recién saliendo de la Escuela, quien los motivó a hacer Teatro Callejero fue Andrés Pérez. Roxana Campos señala: “Veníamos saliendo de la Escuela de Teatro de la (Universidad de) Chile, las posibilidades de hacer Teatro en las salas eran imposibles, y teníamos todas las ganas de actuar. Andrés (Pérez) tenía esa idea de los Teatros Callejeros como en Europa, y eso siempre lo fascinó, el contacto más directo con las personas”. A pesar de las motivaciones de ese contacto directo, la actriz señala que su Teatro era más bien “underground”, es decir, más que un teatro de carácter social, su estilo en un inicio, era más de protesta contra el régimen.

Para el actor Juan Carlos Cáceres, quien trabajó a partir de 1983 en la compañía “Teatro La Calle” junto a Juan Manuel Sánchez, Sandra Cepeda y Ana María Montané, bajo la dirección de Sánchez, y que años después fundara la compañía “Teatro Callejero de Santiago” (TECASA), formando elenco con Sandra Cepeda, Alejandro Trejo y Ana María Montané, la motivación principal de comenzar a hacer Teatro Callejero obedeció en primera instancia a una necesidad económica: “En realidad yo comencé en el teatro callejero por una necesidad imperiosa de generar recursos para mi pequeña familia (hacía dos semanas que estaba cesante y ya comenzaba a preocuparme) y a pesar de llevar la actuación en las vísceras desde pequeño, fue una maravillosa coincidencia haber presenciado una pequeña representación de teatro callejero en enero del año 1983 en el paseo Huérfanos entre las calles Mac-Iver y San Antonio”. Nos cuenta que ese encuentro marca el inicio de su incursión en el Teatro Callejero: “Ese día presencié la obra “Qué será, que será, que a Adán y Eva les quitaron el paraíso...” escrita y actuada por Juan Manuel Sánchez (Mameluco), a quien abordé luego de la función de ese día sábado del mes de enero, Juan Manuel inmediatamente me ofreció trabajar juntos en un proyecto con la misma obra en las calles de Viña del Mar (Portal Álamos, calle Valparaíso esquina de Etchevers), luego de ello estuvimos trabajando juntos por casi dos años, realizando giras en el Norte del país y luego en la República Argentina (Mendoza), en donde actuamos en la Avda. San Martín, Asociación de Músicos de Cuyo y otras localidades del hermano país con obras de la autoría de Juan Manuel como: “¿Qué será, que será que a Adán

y Eva les quitaron el Paraíso?", "Mefisto made in Chile" y "No quiero, no debo, ni puedo...pero..." (Título creado por mí a esa pieza aludiendo a una frase del dictador a propósito del levantamiento del estado de sitio)". Cuando forma TECASA, comienza una nueva etapa en la carrera de este actor, y de quienes formaron parte de la compañía, uno de ellos era Alejandro Trejo, actor en ese entonces, recién egresado de la Escuela Teatro La Casa. Él también nos plantea similares motivaciones para hacer teatro en la calle: "El primer impulso por hacer teatro callejero era el tema económico y el tener un espacio de desarrollo del oficio", espacios que sin duda, en ese momento eran limitados o inexistentes.

Sandra Cepeda, actriz y dramaturga, también participó en las compañías Teatro La Calle y TECASA, sobre sus motivaciones nos dice: "Por una parte estaba muy complicada económicamente y por otra, cuando estudiaba teatro había sido testigo de varias acciones de arte que grupos de actores realizaban en el centro de Santiago en repudio a hechos puntuales que ocurrieron en dictadura; por lo que, la sola idea de participar, la veía como la posibilidad de reencontrarme con aquel mundo que había dejado atrás".

El número de compañías de Teatro Callejero que hemos podido conocer es limitado, puesto que muchas de ellas eran de poca duración, o mutaban rápidamente en otras. Las principales compañías del período son (en orden cronológico): el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), el Teatro La Calle, el Teatro Callejero de Santiago (TECASA) y el Teatro de Feria. A fines de 1970 Andrés Pérez funda el Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), la primera compañía de Teatro Callejero. "Oye, oiga y tú" fue una pieza que debutó en el Encuentro de Arte Joven en 1980. Sus primeros integrantes fueron: Roxana Campos, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Salvador Soto y Sandro Larenas. La obra era de contenido ecológico y hacía un llamado a evitar una catástrofe para que la Tierra no se convirtiera en un gran desierto. Cuando Andrés Pérez viaja en 1983 a Francia a estudiar en el "Teâtre du Soleil", el TEUCO entra en receso. A partir de 1985, y antes del regreso de Pérez, el grupo vuelve a las calles, esta vez sus integrantes serán: Pablo Striano, Verónica Zorzano, Roberto Pablo, Rodolfo Pedraza, Renzo Oviedo y Paulina Harrington entre otros. Será este grupo el que montaría en 1986 "Tenten-Vilu y Caicai-Vilu", obra sobre el mito de la isla grande de Chiloé, cuando la diosa del agua (Caicai-Vilu o también serpiente de agua)), desea destruir todo lo que hay sobre la tierra, a lo cual la diosa de la Tierra (Tenten-Vilu o serpiente de la tierra) luchará elevando la Tierra para salvar la vida de sus habitantes. El triunfo será de Tenten-Vilu, aunque parcialmente, pues las aguas nunca regresaron a sus límites originales.

Pero como consecuencia de todo esto, las cordilleras, valles y cerros desaparecieron, pero dieron paso a una gran y bella isla, que es la Isla de Chiloé.

Teatro La Calle. Fundado en 1982 por Juan Manuel Sánchez e integrado por Ana María Montané y Marcia¹¹. A partir de 1983 se integrarán a este grupo Sandra Cepeda, Juan Carlos Cáceres y Alejandro Trejo. Dentro de las obras más destacadas de este grupo se encuentran: "Qué será, que será, que a Adán y Eva les quitaron el paraíso..." (1982), "Mefisto made in Chile" (1983) y "No quiero, no debo, ni puedo...pero..." (1983), obra que trataba sobre el levantamiento del Estado de Sitio en Chile. De su paso por esta compañía, la actriz y dramaturga Sandra Cepeda recuerda: "Debo reconocer que con Juan Manuel (Sánchez), aprendí códigos callejeros – que no te enseña ninguna escuela- por ejemplo: cómo reunir a un grupo de personas, cómo despertar el interés, cómo integrar el entorno arquitectónico en nuestra propuesta de obra, estar atento siempre a la improvisación, cómo posesionarse de un espacio y transformarlo en un evento teatral a diario, porque trabajamos todos los días. De lunes a domingo...en fin...cómo arrancar de los pacos, porque el teatro entonces estaba prohibido. Cómo negociar con ellos para que nos dejaran trabajar tranquilos, y cómo respetarnos con los demás oficios que también trabajaban en la calle. Definitivamente todos éramos como de la misma familia". Esta compañía no sólo realizó Teatro en Santiago, sino también en regiones (Ovalle, Copiapó, Viña del Mar) y en Argentina, siempre haciendo Teatro Callejero. Debido a problemas internos, la mayoría de sus miembros se separan, y forman otra compañía, la que se llamará Teatro Callejero de Santiago (TECASA).

Teatro Callejero de Santiago (TECASA). Fundado en 1984 por Juan Carlos Cáceres, estará integrado además por Sandra Cepeda, Alejandro Trejo y Ana María Montané. Si bien el número de obras no es tan amplio como el TEUCO, perduró en el tiempo como compañía de Teatro Callejero. Sus obras fueron: "Eulogio el loco", escrita por Juan Carlos Cáceres (1984), "Caperucita la Roja", escrita por Luis Arenas y creación colectiva (1986) y "El muñeco" (1987) dirigida por Aldo Parodi. "Eulogio el loco", escrita por Juan Carlos Cáceres trataba de una familia campesina (esposa, padre e hija) que emigra a la ciudad buscando mejores horizontes, a ellos se suma un joven campesino que pretende a la hija de ambos (Menche), este padre poeta criollo (Eulogio) los ha convencido que en la capital sí existe el "hombre pueblo" el que tiene más oportunidades que en el campo, sin embargo ya en la capital se da cuenta que el individualismo, la poca solidaridad y otras situaciones que se muestran en la obra, dejan en evidencia que las autoridades de la época no escuchan al "hombre pueblo" y

¹¹ Lamentablemente el apellido de esta actriz no es recordado por ninguno de los actores entrevistados, sólo recuerdan su nombre.

que las oportunidades sólo son para quienes detentan el poder o están de acuerdo con ello. Termina con una aceptación al pretendiente de su hija, quien tiene las mismas aspiraciones de Eulogio, lo que lo convierte en su cómplice en la lucha por "arropar las estatuas desnudas" (que no son más que los trabajadores entumidos esperando una oportunidad laboral, las familias de los desaparecidos buscando a sus seres queridos, etc.) instando al espectador a luchar sutilmente contra un Estado represor y cuya violencia estaba institucionalizada. Finalizaban la obra con el puño en alto y con un desesperado llamado de Eulogio a su familia que reza: "El hombre pueblo clama que lo escuchen, aunque sea escupiendo u orinando de lo alto de la tribuna de un estadio, el hombre pueblo quiere que lo escuchen ahora... ¡¡no mañana cuando estemos viejos o muertos bajo tierra!!, porque la lucha es necesaria, tiene que ser ahora Menche, ahora...¡¡¡ahora!!". "Caperucita la roja" relata la historia de una noticia aparecida en la revista Análisis que conmocionó al país y a la prensa extranjera, noticia que denunciaba el trato indigno a una niña de 7 años que quiso ingresar al país a ver a su abuela pero que le fue prohibido por tratarse de una niña hija de exiliados; en la obra, Caperucita era interceptada por un cazador con sus muñecos cuando iba camino a casa de su abuela a visitarla, estos le requisaban las cartas y la torturaban psicológicamente, el lobo era un poeta que escribía en los árboles rayados en contra de la represión del cazador y sus muñecos los que también lo sorprendían y torturaban mientras el lobo declamaba poemas inentendibles para los represores: "El pato Donald asesinó a Daisy...", y culminaba con un verso de Neruda: "Podrán cortar las flores... pero no detendrán la primavera",. "El muñeco" será la última obra que presentará esta Compañía, será dirigida por Aldo Parodi, y mostrará el drama de los detenidos desaparecidos, en el montaje será el Quijote quien buscará a detenidos desaparecidos encontrándose con muchos molinos de viento que representaban la represión, en su búsqueda, de las únicas que recibirá ayuda será de unas brujas siamesas que cantaban a coro la información, y cada vez que él les preguntaba cantaban a dúo: "Las dos los vimos pasar, al otro lado del río deben estar" (aludiendo al cuartel de Borgoño).

Teatro de Feria. Fundado por Andrés Pavez en 1986. Si bien es considerado por los entrevistados como partícipe del Teatro Callejero, esta compañía estaba formada sólo por él. Frecuentaba los mismos circuitos aunque sus presentaciones eran en solitario en diversos sectores del centro de Santiago.

Los grupos de Teatro Callejero se ubicaban de preferencia en la plaza de la Iglesia de San Francisco (Alameda con San Francisco), Tenderini, Huérfanos con Mac-Iver¹², Huérfanos

¹² Dice Juan Carlos Cáceres y Sandra Cepeda: "Frente a la ya desaparecida Librería Pax, la cual me enteraría tiempo después se convirtió en el refugio, camarín y a veces mecenas del teatro callejero colaborando con algún

entre los Paseos Ahumada y Estado (donde existía allí o aún existe una concha acústica a la salida Norte del Banco de Chile la cual utilizaban como un "Epidaurus" criollo), Plaza de Armas, Calle Nueva York y Pasaje Matías Cousiño¹³ (detrás del edificio Santiago Centro en donde hoy existe una pileta). También algunos de ellos hacían presentaciones de poblaciones de Santiago e incluso en Restaurantes del Centro de Santiago como el "Steak House".

Como hemos enunciado al inicio de este capítulo, las motivaciones variarán entre unos y otros. Si bien para algunos el Teatro Callejero fue un trampolín hacia una carrera teatral más de sala, para otros se transformó en su forma de vida. Nunca el Teatro Callejero tuvo una organización establecida, solamente, y en palabras del actor Juan Carlos Cáceres, existió un atisbo de organización. Era el año 1985, y tras una serie de detenciones por hacer teatro en la calle, se dirigió a la Municipalidad de Santiago, siendo alcalde en ese momento Carlos Bombal. Luego de meses y meses de visitas sin resultados, el Municipio le entregará un permiso por tres meses, para poder presentarse en las calles a él y a su compañía en ciertos horarios del día. Será justamente el apellido "y su compañía" lo que ayudará al resto de grupos a poder hacer Teatro libremente. Será en ese momento cuando existirá una especie de "compañerismo" callejero, pero sin trascendencia. Más drástica es la actriz Sandra Cepeda quien señala: "me atrevo a decir que el teatro callejero político social no existió. Lo que sí existió, fue la necesidad del teatro "pero ojo" DEL TEATRO (sic). De querer expresarse. Porque te aseguro que de haber existido un teatro político, de haber existido conciencia plena, no estaríamos juntando pedazos de historia y por el contrario, existiría un registro amplísimo de material visual y escrito". En torno a este debate, surge el pensamiento unívoco de quienes formaron parte del período. Alma Bolívar Espinosa, actriz de la Universidad de Chile señala sin discusión: "queríamos encontrar rumbos alternativos al teatro imperante en esa época y porque queríamos hacer teatro político. Creímos que en ese momento era muy importante denunciar o más bien provocar la rebeldía". Es en este punto donde podemos encontrar dualidades de respuestas, y es aquí sobretodo donde hacen eco las palabras expresadas por Sandra Cepeda en relación a las diferencias de los dos principales grupos del período: "La necesidad de Pachi de salir a la calle, y del mismo Andrés Pérez, eran muy parecidas a la mía pero a la vez muy diferentes. Para mí respondía a una necesidad básica, que estaba

sándwich o cafecito cuando las condiciones no estaban dadas para trabajar. Allí estaban La Nany, Don René y Juanito Rocha un periodista dueño de la librería junto a don René quienes eran izquierdistas furibundos muy amigos de Sergio Busschmann a quién conocí por su intermedio.

¹³ Este espacio era utilizado sólo cuando la represión policial era muy férrea, y un bus de Carabineros se apostaba en la esquina de Huérfanos con Estado, abarcando una vista panorámica a los espacios en los cuales ellos trabajaban.

emparentada con una necesidad artística, Y para ellos primaba la acción de arte y el querer denunciar. Eran muy sutiles las diferencias, pero la habían”.

Muy pocos actores tendrán militancia política, si bien todas y todos comparten el ser oposición al régimen de Pinochet, muy pocos asumen una postura partidista. Creen, sin embargo, que los principales partidos políticos relacionados con los movimientos culturales fueron los Partidos Comunista y Socialista. A pesar de esto, el interés mayoritario no está en la vinculación política directa con los partidos, sino hacer teatro político, porque el teatro es en sí mismo político.

Lentamente, y de forma natural, las compañías de Teatro Callejero desaparecen al mismo tiempo que la dictadura militar. Todos sus miembros se volcarán a las salas, quizás como una forma de conquista de espacios que antes se encontraban fuera de su alcance o quizás por el inicio de nuevas políticas culturales. Lo cierto es que el legado entregado por sus actrices y actores perdura hasta nuestros días, no materializados en documentos escritos o audiovisuales, pero sí en la memoria de quienes participaron de estas compañías. Al regreso de sus estudios en Francia, Andrés Pérez fundará el “Gran Circo Teatro”, siendo el montaje más importante “La Negra Ester”. Resulta curioso que sea este montaje, y no el fecundo pasado por el TEUCO lo que haya trascendido en el tiempo, quizás existan conveniencias históricas o políticas de olvidar u omitir ciertos textos más políticos del Teatro en la década de 1980. Puede ser, que la “política de los acuerdos” asumida por los gobiernos de la Concertación a partir de 1990 haya intentado borrar los vestigios de confrontación pasada, para poder gobernar en tranquilidad durante los primeros años de transición democrática. Lo cierto es que la mayoría de las actrices y actores que formaron de parte, de una u otra forma del Teatro Callejero en Santiago en la década de 1980, siguieron haciendo Teatro, algunos en cine, otros en televisión, otros como guionistas o dramaturgos, pero todos en definitiva, en salas de Teatro.

Conclusiones

El Teatro Callejero se ha configurado, desde los inicios del Teatro en Chile, como un elemento activo de manifestación social y política. Se inscribe dentro de los teatros populares, orientado en lenguaje sencillo y directo, con claros principios educativos y democráticos. Si bien

durante el inicio del siglo XX, el Teatro como manifestación cultural, no contaba con un sentido profesional, su práctica en la realidad abarcaba todas las clases sociales. Desde el Teatro de Luis Emilio Recabarren en las salitreras del norte de Chile, pasando por las Carpas Teatro, el Teatro en las fábricas, en las poblaciones y en las calles del centro de Santiago, siempre el hilo conductor es dar a conocer la fotografía de la sociedad, que el pueblo, ese pueblo espectador, se vea reflejado en las actrices y actores que representan, sin barreras de ningún tipo, la vida cotidiana o hechos noticiosos para que conozcan lo que ocurre alrededor. En los tiempos de la dictadura militar, este Teatro Callejero jugará un importante rol al dar a conocer hechos noticiosos, atropellos de derechos humanos, represión política y religiosa, entre otros. Si bien muchos de quienes formaron parte de este proceso no pertenecían a ningún partido político, al pasar los años, si pasaron a formar parte de ese pueblo unificado que participó en la derrota del régimen dictatorial.

Junto al aumento de la democratización de los espacios de la sociedad, también lo es acceso a la cultura por parte de los sectores más marginados. Es así, como desde inicios de la década de 1960, y a partir del establecimiento formal de los Teatros Universitarios, que actrices y actores se vuelcan a las poblaciones, a las regiones, y su labor educativa se vuelve cada vez más importante. El rol que el Teatro en particular, y la cultura en general juegan en la formación de una sociedad nueva, serán fundamentales para el establecimiento del gobierno popular de Salvador Allende. Motivado por estos mismos factores, es que la dictadura militar que toma el poder a partir de 1973, pondrá especial atención a esta área. El desmantelamiento feroz que realizará a la Universidades tendrá resultados inmediatos. Sólo dos Universidades mantendrán abiertas sus escuelas de Teatro hacia el final de esa década (Universidad de Chile y Universidad Católica), todas las escuelas regionales serán cerradas. Miles de actrices y actores partirán al exilio, y no pocos pasarán a llenar las listas de torturados y de detenidos desaparecidos.

A pesar de ello, el Teatro se reorganiza, vuelve a la carga, lentamente, en distintos espacios, a través de vacíos legales, a través de manifestaciones espontáneas, a través de espacios de la Iglesia Católica, Clubes Deportivos o Asociaciones Sindicales...el Teatro se vuelca a las calles, y comienza lentamente a apoderarse nuevamente de los espacios públicos, espacios que les había sido arrebatados por la fuerza militar, con balas y tanquetas.

Así, podemos señalar, frente a la pregunta de que el Teatro Callejero no es sólo una expresión artística en sí, sino una respuesta a fenómenos y circunstancias sociales que efectivamente así ocurre y ocurrió, porque si la dictadura no hubiese atacado con tanta ferocidad, si la crisis

económica, producto del modelo impuesto por el régimen, no hubiese existido, quizás muchas de las prerrogativas de las compañías no hubiesen tenido sentido.

Avanzando en la investigación, si pudimos notar que el lenguaje que aporta el Teatro Callejero es fundamental para comprender su real magnitud, si bien no es posible cuantificarlo, si pudimos tener acceso a sus guiones, conocer su dramaturgia y darnos cuenta la emotividad a la que éste evocaba. Si bien después de actuar, ellos recibían dinero, también podían haber hecho comedias picarescas o de *varieté*, pero no, decidieron hacer un Teatro popular, de protesta, de agitación, cumplir con el rol del Teatro.

Dentro del período de 1980, el Teatro de Sala sigue siendo dominante, el quiebre que produce el Teatro Callejero será sin lugar a dudas sustancial para los próximos años, inmediatamente sucesivos a la dictadura. Dentro de los Teatros de Sala encontramos cuatro categorías de Teatro, éstas son: Teatro Comercial, Teatro Subvencionado, Teatro Independiente y Teatro Poblacional o también llamado Periférico, los que abarcan a todos los sectores de la sociedad. ¿Podemos hablar de un movimiento de Teatro Callejero? A esta pregunta, la respuesta es negativa. No existió un movimiento de Teatro Callejero, no existió siquiera una organización de esta forma de manifestación teatral. Solamente, en Santiago, existieron 4 grupos, de los cuales sólo dos se mantuvieron en el tiempo. Si bien podemos hablar de que efectivamente existió y hubo Teatro Callejero, de manera constante y de gran valor y contenido, no podemos señalar que hubo un movimiento en sí, ni siquiera podemos señalar que existió como articulador político, pues unos hacían Teatro desde la academia, otros lo hacían desde el deseo de hacer Teatro.

Su muerte fue más silenciosa que el fin de la dictadura militar. Muchos de ellos pasaron a formar parte de la nueva cultura oficial a partir de 1990, otros, siguieron en los círculos más alternativos, pero todos, sin distinción, pasaron a los Teatros de Sala.

Este Teatro didáctico, que en palabras sencillas pero no livianas, contaba lo que ocurría, entretenía y educaba al pueblo dormido y preso de sus libertades. Es ahora también cuando cobran sentido las palabras de Nora Eidelberg, porque el Teatro debe llegar a todos, no sólo a un grupo de élite, no sólo a quienes tengan la capacidad de comprender lo que se dice. Si bien el Teatro de Sala, y particularmente el Teatro Independiente jugó un importantísimo rol en desarrollo cultural en la década de 1980, ¿por qué no se ha historiado de la misma manera el Teatro Callejero, tan fértil en montajes y representaciones? ¿Por qué se recuerda al “Gran Circo Teatro” y a su principal montaje “La Negra Ester” y no al TEUCO? La construcción de una historia sin reproches, sin conflictos, es lo que trascendió a la historia teatral de inicios de

la década de 1980. Los Teatros de Sala, con su gran valor académico e intelectual han podido superar el paso del tiempo y de la memoria, sin embargo, las compañías y grupos de arriesgaban su vida y sustento en las calles de Santiago, han pasado al olvido. Hemos querido con este trabajo, recuperar en parte esa amnesia histórica de la que sufre la década de los plebiscitos¹⁴. Los estudios sobre manifestaciones culturales, en este caso del Teatro, alternativas a los círculos tradicionales, son muy escasos. Con estas palabras, no queremos reprochar, ni menospreciar el notabilísimo trabajo realizado por los Teatros de Sala, sino subsanar en parte una deuda con el Teatro Callejero, ese que nos dejó a lo menos diecisiete montajes, por los que pasaron más de 30 actores. Para nosotros, nos queda su legado, sus aventuras, sus anécdotas y sus deseos de libertad. Lucharon contra la dictadura, lucharon por el regreso a la democracia. Se sintieron parte de esos millares de chilenas y chilenos que aportaron, desde distintos espacios, por recuperar sus derechos más fundamentales.

A pesar de ello, el Teatro debe ser siempre el reflejo de la sociedad, cumplir con el fin utilitario de educar al pueblo, explicar y dar a conocer que las injusticias sociales no son exclusivas del individuo, sino que el colectivo sufre las mismas atrocidades. La herramienta revolucionaria del Teatro es de incalculable valor, el arte históricamente, siempre ha estado sometido a un control de los aparatos represores, sobretodo en regímenes fascistas. Arnold Hauser nos lo recuerda en su trabajo, y eso se repitió increíblemente en la historia reciente de Chile.

Bibliografía

Documentos

- Programa Unidad Popular, en: <http://www.salvador-allende.cl>

Artículos

- Bianchi, Soledad, *La política cultural oficialista y el movimiento artístico*, Revista Araucaria, s/a.
- Muñoz Campos, Diego, *Teatro poblacional chileno (1978-1983)*, Revista Araucaria, s/a.

¹⁴ La década de 1980 se inicia con el Plebiscito por la Constitución Política y finaliza con el Plebiscito del Sí y el No, que inicia el fin del período de la dictadura militar.

- Hurtado, María de la Luz, *Presencia del Teatro chileno durante el gobierno militar*, en Cuadernos hispanoamericanos. N° 482 - 483 (agosto/septiembre 1990).

Libros

- Andrade, Elba y Fuentes, Walter (Comp.), *Teatro y dictadura en Chile: antropología crítica*, Santiago de Chile, Documentas, 1994.
- Boal, Augusto, *Teatro del Oprimido: teoría y práctica*, Editorial Nueva Imagen, 2° Edición en español, México DF, 1982.
- Bravo Elizondo, Pedro, *Raíces del teatro popular en Chile*, Ciudad de Guatemala, Impresos D&M, 1991.
- Eidelberg, Nora, *Teatro Experimental Hispanoamericano 1960-1980: la realidad social como manipulación*, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985
- Gazmuri Riveros (ed.), Cristián, *Cien Años de Cultura Chilena: 1905-2005*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 2006
- Gramsci, Antonio, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1960.
- Hauser, Arnold, *Historia de la Literatura y el Arte*, Barcelona, Guadarrama, 1978, Vol. 3.
- Hurtado, María de la Luz y Ochsenius, Carlos, *Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70*, CENECA. Versión electrónica en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0010191.pdf>
- Knap Jones, Willis, *Breve historia del teatro Latinoamericano*, Manuales Stadium, México DF, 1956.
- Latorre, Remberto, *Historia del Teatro en América*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, Servicio Publicaciones Escuela de Teatro, 2000, Vol. 3.
- Moradiellos, Enrique, *El oficio de historiador*, Siglo XXI editores, Madrid, 2003.
- Piga, Domingo, *Balance de los veinte años del Ituch*, revista *Ercilla*, n° 1.362, Santiago de Chile, 28 de junio de 1966.
- Pozo, José del, *Historia de América Latina y el Caribe: 1825-2001*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.
- Pradenas Chuecas, Luis, *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.
- Rojo, Grínor, *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*, Madrid, Ed. Michay, 1985.
- Sastre, Alfonso, *Teatro Latinoamericano de Agitación*, Casa de las Américas, La Habana, 1972.
- Solárzano, Carlos, *Teatro Latinoamericano del Siglo XX*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.
- Subercaseux et al., Bernardo, *La Cultura durante el período de la transición a la democracia 1990 – 2005*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2006.
- Vidal, Hernán, *Dictadura militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991.
- Zegers Nachbauer, María Teresa, *25 años del Teatro en Chile*, Santiago de Chile, Ministerio de Educación, Departamento de Programas Culturales, División de Cultura, 1999.

Tesis

- Bolívar Espinosa, Alma, Gutiérrez Grossi, Carmen, Medel Fuentes, Marcela, Ramírez Ríos, Rosa, *El Teatro Callejero, una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país*, Tesis de Grado, Escuela de Teatro, Universidad de Chile, 1987.
- Molinos Montecinos, Maritza, *Teatro del Oprimido, una herramienta de intervención social*, Universidad Austral de Chile, 2005.

Entrevistas

- Juan Carlos Cáceres - Roxana Campos - Alejandro Trejo - Sandra Cepeda - Alma Bolívar