

PRÁCTICAS TEATRALES EN CONCEPCIÓN DURANTE LA DICTADURA: NOTAS PARA UN ESTUDIO¹

Marcia Martínez Carvajal

Nora Fuentealba Rivas

Pamela Vergara Neira

Introducción

Este trabajo surge de la necesidad de indagar en las prácticas teatrales regionales en Chile, específicamente en la ciudad de Concepción, como una forma de aportar a la investigación realizada en área del teatro en distintos momentos de la historia. Existe una época de la que prácticamente no se encuentran parámetros ni discusiones: el teatro penquista realizado en el contexto de la dictadura militar en Chile (1973 -1990). Urge conocer, analizar y reflexionar críticamente sobre estas prácticas en dichas condiciones, para conformar un panorama más completo del teatro nacional y las relaciones de la escena con sus comunidades específicas. Nos proponemos hacer memoria para pensar la historia, y con ello indagar en las colectividades forjadas desde la hostilidad del periodo. Para realizar esta tarea, hemos conformado un equipo de trabajo con el fin de generar un archivo material y testimonial sobre la memoria artística de esta época. Ha sido preciso realizar un registro, inventario y análisis crítico de lo recopilado, a partir de una

1 Este escrito es parte del proyecto de investigación “Prácticas teatrales en Concepción 1973-1990. Escenas locales para pensar la historia” (FONDART nacional- artes escénicas- investigación/2017-folio 414487). El equipo de investigación está compuesto por Marcia Martínez C. (responsable), Nora Fuentealba (coinvestigadora), Pamela Vergara (coinvestigadora) y Jorge Espinoza (profesional audiovisual).

metodología mixta, que implica adaptar herramientas de las ciencias sociales y los estudios teatrales, conformando una investigación artística que modifica el rol del objeto y del investigador.

En los estudios teatrales, la historiografía se ha propuesto la reconstrucción de las representaciones del pasado, recurriendo a las diversas fuentes que nos permiten realizar este acto a partir de lo pre o post escénico, como desafío constante, entendiendo que como investigadoras nos enfrentamos a una disyuntiva, considerando el teatro como producción estética, por una parte, y por otra la concretización espectral (Balme, 2013), situación por la que por momentos parece inaprehensible capturar el objeto en cuestión. Lo efímero del acontecimiento teatral puede ser rodeado con esta mirada que va más allá de una cronología y se propone revisar atentamente al teatro como parte de un sistema cultural que lo contiene y propicia sus sentidos. De allí que nos enfrentamos a una metodología que preliminarmente hemos denominado de la incertidumbre, considerando que a medida que ingresamos a la investigación, a través de cada hallazgo, se hace más evidente la complejidad que amerita entregarse a una tarea como esta. La dificultad nace de los supuestos estructurales que debiesen guiar una investigación científica, los que al enfrentarse al trabajo con el hecho teatral y el testimonio, la memoria y los documentos, establecen un espacio de libertad para la organización e indagación del material, que a la vez permite la emergencia de terrenos insospechados, caóticos y que no siempre responden cabalmente a las exigencias de un proyecto de investigación académico. Todo lo anterior emerge de la naturaleza de la relación del sujeto y su objeto de recuerdo, o de nosotras y nuestro objeto de estudio, uno que es esquivo, voluble. Nuestra mirada trata de ser comprensiva más que analítica o académica, y nos desplazamos hacia lo incierto en nuestras formas de trabajo.

A partir de estos principios, nos proponemos reflexionar sobre los alcances y características de las prácticas teatrales en Concepción en época de dictadura, como formas que constituyen comunidad, configuran una ciudad y desarrollan un compromiso político y/o de resistencia, a partir de las poéticas y estéticas de estas prácticas del período para establecer sus relaciones entre el campo artístico local y nacional en

la época. Para llevar este objetivo, pensamos guiar esta investigación a partir de tres líneas de trabajo: Las compañías de teatro, el teatro para niños² y el teatro comunitario. Estas tres áreas han sido definidas desde el establecimiento de un primer marco referencial sobre las prácticas teatrales en Concepción, y agrupan la diversidad de prácticas de lugar, para así poder analizarlas en sus condiciones de producción y relación específica con los espectadores. De esta manera, se pretende abarcar el trabajo de las compañías que se formaron, perseveraron o desaparecieron en la época; el teatro para niños por su importancia en la formación de espectadores y también en la configuración de un espacio de normalidad para ellos y sus familias; y el teatro comunitario como aquel hecho en y para la comunidad, fuera de las salas de teatro establecidas y pensando en las preocupaciones, oportunidades y formas de experimentar con los lenguajes teatrales de la colectividad en la que se desarrollan.

Los primeros pasos

En una primera aproximación al estudio de las prácticas teatrales en Concepción en época de dictadura, se ha logrado generar un trabajo de archivo que ha permitido reflexionar en torno a las formas de producción y el papel que juega el teatro en sus diversas manifestaciones en esta precariedad tanto económica como social, como manera de propiciar una situación estable en el contexto de la dictadura, o como insistencia en la práctica artística y estrategia para asegurar nuestra humanidad. Si bien este texto se plantea como un informe de investigación que mostrará los resultados preliminares de un proyecto en curso, es también nuestra forma de preguntarnos por el lugar del investigador teatral, las formas de su metodología de trabajo con un hecho que no se puede reconstruir sino a partir de sus esquivas huellas, lo que afecta también nuestro lugar de enunciación. Partimos siendo investigadoras preocupadas por llevar a cabo nuestros objetivos, y en el transcurso de la investigación nos vimos afectadas por la necesidad de elaborar nuestros propios relatos, de hacernos cargo de nuestra relación con el otro, fuente de nuestras preocupaciones; y de rectificar constantemente los procedimientos del trabajo. Estos son resultados preliminares y su hallazgo nos empujó a la

2 En adelante se usará el término 'niños' solo por una cuestión conceptual, pero siempre se escribirá pensando en niñas y niños.

incertidumbre, donde estas notas para un estudio soslayan los métodos de la ciencia.

Un hallazgo importante es reconocer otros centros de desarrollo de las artes en las ciudades de Laja, Lota, Tomé y Talcahuano, por lo que urge revisar estas prácticas en la época ya mencionada, a la luz de la emergencia de comunidades que retornan a sus lugares de encuentro, en torno al arte y especialmente al teatro, para pensar su espacio en el contexto dictatorial y las características específicas de su rol en una comunidad situada. Esta reflexión busca contribuir a la construcción de las memorias de estas comunidades, a través del testimonio de sus protagonistas, la determinación de los hechos y la revisión de las materialidades y huellas del teatro hecho en dictadura.

Nos preguntamos sobre los alcances y especificidades de dichas prácticas teatrales; qué tipo de comunidades y espectadores se establecen; y cómo los testimonios de los protagonistas de la época reconstituyen la memoria teatral para permitir la emergencia de una escena crítica y artística actual. Nos proponemos trabajar sobre la idea de que las prácticas teatrales en la ciudad de Concepción y sus alrededores en la época la dictadura 1973-1990, se constituyen en una forma de colaboración para el retorno de la democracia en nuestro país, estableciendo un sistema teatral diverso (clásico, experimental y comunitario), que permite la reaparición de comunidades de espectadores, sujetos críticos y activos que establecen espacios de presencia significativa. Así, esto permite la restitución de una comunidad heterogénea y el establecimiento de un campo teatral que se ha mantenido activo hasta el día de hoy, contribuyendo a la constitución del teatro penquista y nacional³.

3 Para llevar a cabo esta investigación, nos proponemos considerar tres etapas: una primera en donde se realizará una profundización en la conformación del archivo sobre prácticas teatrales en la ciudad de Concepción y sus alrededores en época de dictadura, a partir de investigación bibliográfica en publicaciones y diarios, además de la realización de entrevistas a realizadores y agentes teatrales de la ciudad de Concepción, Tomé, Lota y Talcahuano. Considerando lo recopilado, en una segunda etapa se analizará el archivo a partir de herramientas metodológicas de los estudios teatrales y la historiografía. Finalmente, en una tercera etapa, se trabajará la escritura de un libro que dé cuenta de este trabajo, privilegiando el protagonismo del testimonio como ejercicio de construcción de memoria.

Todo lo anterior es lo que declaramos cuando nos enfrentamos a la formulación del proyecto, pero una vez comenzado el trabajo, las prácticas teatrales y sus alcances se modificaron en el acto de reconstrucción de un objeto de estudio complejo en una etapa dolorosa de nuestra historia en Chile. Estas jerarquías de la complejidad, nos llevaron a decidir desasirnos de las metodologías estrictas e ir más allá de la simple recopilación de información y datos, y nos instalamos en una metodología de la incertidumbre, tal como se ha declarado previamente. Esto considerando que a medida que ha transcurrido la investigación, el testimonio se ha convertido en un vehículo primordial a la hora de dirigir nuestra búsqueda, sin embargo, como señala Paul Ricoeur (2013) la realidad atestiguada siempre supone una marca en la frontera entre realidad y ficción, de allí que la impronta afectiva de un acontecimiento no siempre coincide con la importancia que el receptor puede o no otorgarle al testimonio. Por esta razón, en el camino a archivar dichos relatos para dirigir la historia, nos encontramos frente a la necesidad de ser conscientes como receptores de uno de los lugares que ocupamos en estas narraciones, el de acompañamiento. Esto nos hizo pasar de investigadoras testigos a sujetos de confianza, y conscientes de ello y sus posibilidades, comprometernos a pensar una trayectoria respecto a lo acontecido con las prácticas teatrales de la época.

Compañías que acompañan y rupturas necesarias

Uno de los resultados inmediatos de la dictadura fue la desarticulación del conglomerado artístico y cultural erigido en el país hasta esa época. En Concepción, el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), fue una de las primeras agrupaciones en vivir estas consecuencias, disolviéndose prácticamente a la par de los eventos acontecidos, producto de la persecución política y la militarización de la Universidad. Sin embargo, bajo las ruinas de esta escena local, aún persistiría el espíritu de lucha que caracterizó al teatro regional de antaño, lo que permitió que la escena no fuese absorbida en su totalidad por la sombra del dictador. Fue así como en 1976 se vuelven a reunir un grupo de actores, ex integrantes del TUC en su mayoría, y refundan el Teatro Independiente Caracol, para posteriormente agruparse y crear la Compañía de Teatro El Rostro de Concepción. Uno de los objetivos

principales de estas agrupaciones sería la de evitar la extinción de la práctica escénica de la ciudad, generando así un teatro cercano, sin desentenderse de su contexto histórico.

“El teatro es un espejo de la sociedad que te toca vivir” (Ramírez y Sáez, comunicación personal, 20 de abril de 2017), explica Ximena Ramírez, una de las fundadoras de El Rostro. En este sentido, entre metáforas y alegorías, la agrupación creó una escena con un gran acento político. Por un lado, generaron un teatro infantil que no eludió los temas de la contingencia, sino que tras su inocente apariencia erigieron un discurso crítico respecto a lo que estaba sucediendo. Ejemplo clave de lo señalado es la obra *Caperucita Roja captura al lobo* (1978), obra basada en la adaptación de la obra de Charles Perrault hecha por María Inés Chavarría durante los años sesenta. Esta pieza inauguraría el trabajo de la agrupación, y trata principalmente del intento de los personajes por civilizar al lobo, en el contexto del cumpleaños de la abuelita, razón por la que concluyen enviarlo a un sitio que lo permita. Esta simple anécdota, en el contexto estrenado, serviría como aliento a los ciudadanos, que ante la opresión creen no ver más salida que someterse a las órdenes del dictador. La pieza antes señalada nos muestra que hay opciones, pese a que pareciera que el sino de los personajes fuese el de la muerte ante el lobo. Además, la Compañía sirvió como contenedora y propulsora de escenas locales, considerando en su repertorio a autores chilenos y latinoamericanos. De esta forma generaría alianzas significativas con dramaturgos del centro del país, como Juan Radrigán e Isidora Aguirre, estrenando con esta última una de las obras más políticas desde el punto de vista dramático: *Retablo de Yumbel* (1985). Aguirre gesta con esta pieza una escena de resistencia, la que utilizando el recurso del teatro dentro del teatro denunciaría los crímenes ocurridos durante la época, como fue la matanza de Laja. De esta manera, a través de la vida del perseguido San Sebastián, relata el vía crucis de los detenidos desaparecidos en dictadura, junto a sus familias y amigos. Si bien la obra fue montada sólo por tres días en Concepción pues coincidió con el atentado a Pinochet en 1986 y la posterior sospechosa alza del precio en el arriendo de la sala, gozó de un largo período de itinerancia por diversas ciudades de Latinoamérica. De esta manera, la agrupación se fue haciendo de un potente repertorio,

el que fue montado escondiendo tras sus lienzos las huellas del TUC, gesto que podría leerse con el tiempo de manera tradicional, pero así también transgresora, en la medida en que la agrupación ha dado la batalla a las innumerables estrategias escénicas vanguardistas que han emergido en el teatro a través de los años, para demostrar que la escena muchas veces depende de gestos simples como lo son una buena actuación, acompañada de un texto dramático que no se agota en su representación. La Compañía de Teatro El Rostro ha sobrevivido a la inclemencia de los tiempos, a la solapada censura de la dictadura, así como la incómoda transición política a la democracia, con sus ambiguos cambios y una mentirosa disolución del enemigo, para erigirse hoy en día como una de las compañías más antiguas del país y de la región. De esta manera, es posible concluir que esta Compañía se fundó más allá de proclamas directamente panfletarias, para generar obras que por sus características fueran capaces de acompañar a los excluidos frente a la lucha que se estaba viviendo. A través de su trabajo, crearon un discurso que buscaba colaborar con el regreso a la democracia, denunciando directa o indirectamente los abusos de la época. Colaborar y acompañar se convertirían en la insignia de la Compañía durante los duros momentos que se vivían. Finalmente, a través de cada estreno, la agrupación nos abre un camino a la memoria: la del país y la del propio teatro.

Por su parte, el Teatro Urbano Experimental, conocido como TUE, fue otra de las agrupaciones que se destacó durante la época, la que también se abrió paso a través del teatro infantil como primera expresión. El grupo se crea gracias al interés de aficionados y estudiantes de artes de la Universidad de Concepción, dispuestos a resistir través de sus creaciones, estableciendo desde allí su lucha política contra la dictadura. Si bien su primera obra *Doña bruja y el lobo* (1980), dirigida por Roberto Pablo⁴, no apuntaba a transgredir el espacio político, sí poseía un claro mensaje contra la dictadura, motivo que teñiría más tarde el resto de sus trabajos, al igual que las obras de la Compañía de Teatro El Rostro. Además, esta creación sería la puerta de entrada para una serie de investigaciones plásticas y escenográficas apreciables ya en su segundo trabajo, escrito por el dramaturgo Jorge Díaz, titulado

4 Roberto Pablo es el nombre que asume de forma profesional Roberto Gutiérrez. (Pablo, comunicación personal, 15 de junio 2017).

Los ángeles ladrones (1980). En este sentido, no se puede obviar que parte de los integrantes de la agrupación provenían de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción, lo que hizo que sus obras se impregnaran de una renovada estética que no se había visto en las agrupaciones teatrales de ese entonces. A estas indagaciones plásticas, se le sumarían más tarde los conocimientos adquiridos con el Grupo de Investigación del Arte del Actor I.R.A.A., en el contexto de la Universidad abierta el año 1982, donde tuvieron la oportunidad de tomar un seminario con el grupo italiano Teatro del Rimosso. Con ellos conocen el trabajo de Jerzy Grotowski. Al respecto, el integrante del TUE Ricardo Sepúlveda, recuerda:

Nosotros lo que conocíamos era a Stanislavski, todo el trabajo del sí mágico, las circunstancias dadas, algo sabíamos. Sin embargo, para nosotros el trabajo de Grotowski era nuevo, y ese hito nos provocó un cambio a otro punto de vista, y nos dimos cuenta que existía este otro tipo de lenguaje gestual, nos dimos cuenta que con él podíamos comunicar más cosas que con las palabras. Esta forma no verbal nos podía entregar un lenguaje apropiado, considerando que estábamos en plena dictadura y había mucho que decir. Por esta razón debíamos tener un lenguaje que diera un mensaje, y que al mismo tiempo trabajara en la ambigüedad, pues de alguna manera, nos estábamos jugando la vida. (Sepúlveda, comunicación personal, 16 de mayo de 2017).

Esta experiencia permitiría a la agrupación crear propuestas de intervención callejera donde pondrían en práctica lo experimentado en este seminario, siendo quizás la más importante *Azul* (1982), que nace de la idea del estudiante de Artes Plásticas Patricio Zamora, quien pidió ayuda a la agrupación para llevarla a cabo. La idea principal respondía a la necesidad de devolver el color a la Universidad de Concepción, que tras la dictadura, gracias a la represión, se había sumergido en el más absoluto gris. Esta intervención, que se pasea entre la *performance* y la acción de arte, se desarrolló de la siguiente manera, en palabras de Sepúlveda:

Seis personas nos pusimos bajo el arco del foro, todos vestidos de azul, pintados los rostros [] Luego estos seis personajes se dirigen

hacia el foro y mientras se iba avanzando, se iba dejando una huella de color azul. O sea, era una intervención a ese espacio muerto, gris, triste, poniéndole color. No podíamos utilizar otros colores, con el azul bastaba. Y ahí llegamos al foro, y se hizo una secuencia de movimientos que habíamos aprendido con el grupo I.R.A.A. e intervenimos todo el campus. En el espacio, además, se iba marcando en el suelo con tierra de color distintos signos [...]. Era en el suelo porque en el muro era todavía demasiado desafiante. (Sepúlveda, comunicación personal, 16 de mayo de 2017).

De esta manera el grupo recordaría la vida extinguida de las aulas y la que subyacía oculta en ella. Estas innovaciones en el lenguaje que hacían transitar a la agrupación por diversos espacios estéticos la convertirían en un lugar de resistencia excepcional respecto a lo que se estaba haciendo en la región. De alguna manera, el TUE sabía que se debía ir más allá de la cita a la violencia para generar un lenguaje que diera cuenta de su voracidad. Esta forma de operar del TUE, sin desligarse del todo de las convenciones teatrales, permitió a la agrupación generar nuevos espacios de reflexión respecto a lo que estaba aconteciendo. La cualidad itinerante de la mayoría de sus creaciones les permitió ir más allá de los centros de convocatoria urbanos, como lo es la calle Barros Arana de Concepción, para acceder a otros espacios como las poblaciones, con la intención de resistir y hacerle frente a la dictadura militar, para así convocar a quienes por el miedo se resguardaban en su hogar, buscando generar una comunión que les permitiera continuar con su lucha. Estos trabajos, por lo tanto, al igual que la *performance*, operaban como: “actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidades a partir de acciones reiteradas” (Taylor, 2012, p. 22). Cada escenificación, por lo tanto, significaba dar voz a aquello que se estaba viviendo de manera silenciosa, operación que se ejecutaba a través de reiteraciones de acciones corporales y coreográficas, las que se encontraban cargadas de convenciones y códigos, individuales y sociales. Como consecuencia, estas acciones servían de puente para la integración de comunidades dispuestas a colaborar por el bien común. Frente al reconocimiento de una identidad chilena que la dictadura promovió reestructurar, las prácticas escénicas del TUE incentivaban a

volver la mirada a esa identidad perdida, a través de lenguajes estéticos que irrumpían la cotidianidad de las expresiones artísticas de la ciudad, con la intención de recobrar todo lo que la represión se obstinó en arrebatar, lo que se sintetiza por sobre todo en el sentimiento de comunidad.

Si bien el TUE sobrevivió a la llegada de la democracia en 1990, reconfigurándose debido a este nuevo contexto, de todas formas la compañía terminó por disolverse. Sin embargo, su huella quedará plasmada en el registro de muchos, considerando, por un lado, que más de 50 personas pasaron por el grupo, y segundo, por la repercusión que tuvieron sus trabajos en los transeúntes que vieron pasar ante sus ojos, los cuerpos de militantes obstinados en hacer del teatro una herramienta para la lucha⁵.

Teatro para niños: archivos de memorias tempranas

El teatro para niños en contexto de dictadura, en el caso de la ciudad de Concepción, puede ser pensado como archivo de memorias tempranas. Desde una primera lectura, esta práctica se pensó como un salvavidas para los teatristas de la época, ya sea económica o artísticamente, pues logró sostener la escena teatral en los años del régimen, a base de voluntad y porfía. También configuró una forma particular de espectador en aquellos niños que fueron al teatro en dictadura, quienes nacieron o crecieron en la época y cuyos padres eligieron para ellos el teatro. ¿Qué habrá significado para ellos esa experiencia, considerando su cualidad altamente simbólica y a la vez distractora?, pues tal como señala la Vicaría de la Solidaridad (1979) en su documento de trabajo *Tercer año de labor 1979*, las actividades culturales, educativas y recreativas tienen como objetivo difundir la cultura, como también crear conciencia sobre el arte y la importancia de la distracción en las familias, a partir de elementos y recursos de alcance popular.

En la historia de la literatura en Chile, el teatro para niños es visto como pobre estéticamente (Peña, 1982), un producto de mercado donde el

5 Poblete (1997) señala: “El T.U.E. en Concepción fue, más que nada, una voz de rebeldía y disidencia política y estética; una instancia de creación y expresión desenfadada; una vertiente de sangre joven; un grupo atrevido y valiente” (p. 118).

afán de lucro es un peligro para la calidad artística de este teatro. No hay grandes referencias acerca del teatro para niños en las historias del teatro en Chile (Pradenas, 2006; Piña, 2014), menos aún investigaciones sobre este en regiones. Sin embargo, a veces se le refiere como la única existencia teatral en ciertos periodos, sin mayor importancia ni detalle. Entre los problemas del estudio del teatro para niños, se encuentra la constante marca de la fábula en sus fines más inmediatos, como si esta fuera indeleble y, además, careciera de valor. Aquí la pregunta es cómo escapar a la necesidad de lo moralizante, al binomio valores – antivalores, y cómo instalarse más allá de este debate en la práctica artística del teatro para niños, y así mirar desde otra perspectiva este maniqueísmo que reduce también a sus espectadores a aquellos seres bárbaros que necesitan ser educados todo el tiempo o como una forma de amenizar contenidos educativos, mirando con pavor lo aburrido o lo triste para los niños.

Así, el espectador de este teatro es constantemente figurado como el niño escolarizado, sometido a reglas, pero además uno que es privilegiado social y culturalmente, de ahí que nazca la preclara e inquietante preocupación de Celina Perrín en 1933: “Queremos anotar la inexistencia de un teatro infantil como nosotros lo hubiéramos deseado, destinado a los niños proletarios de nuestras escuelas públicas; un teatro que interpretase sus sentimientos, móviles y anhelos, y pudiese reproducir, sin falsos mirajes, la dura realidad social en que se desenvuelven sus vidas” (p. 11).

En el caso de la dictadura chilena, las historias refieren el teatro para niños como una de las pocas formas aparentemente inofensivas y por lo tanto aceptadas por el régimen, sobre todo en los primeros años en los que primó el cierre de escuelas de teatro, el exilio, la detención y desaparición de sus artistas. Nos referiremos a dos momentos del teatro para niños en dictadura en Concepción, que corresponden a dos compañías que enteran alrededor de 50 años de trabajo ininterrumpido: la Compañía de títeres Pirimpilo, dirigida por Lientur Rojas, y la Compañía de Teatro El Rostro, ya mencionada; y el testimonio de un espectador de la época.

En 1975, ex integrantes del Teatro Caracol organizan una reunión de los actores que pudieron quedarse en el país, bajo la consigna de que “no nos pueden silenciar, tenemos que hacer teatro a como de lugar” (Rojas, comunicación personal, 20 de abril de 2017). Lientur Rojas señala con actual convicción que “El arte no podía morir. (...) pese a todo, teníamos que estar ahí, y había que vencer las dificultades” (Rojas, comunicación personal, 20 de abril de 2017). Las primeras reuniones se realizan en la parroquia universitaria frente a la Universidad de Concepción, después de la misa, para hacerle fintas a la prohibición de reunión: todos los actores asistían a misa para luego poder conversar. De estas sesiones nace el proyecto de montar *La leyenda de las tres Pascualas* (1977, dir. Jaime Fernández), de Isidora Aguirre, en paralelo a las obras infantiles. Se ensaya en los espacios de la Sociedad de carpinteros y ebanistas y en la Sala Maccabi, y todos los recursos para la puesta en escena salen del bolsillo de los actores, como en casi todas las obras de estos teatros independientes hasta el día de hoy. Luego de esta primera experiencia de reapertura del teatro en 1976-1977, se provoca un quiebre con los integrantes del Teatro Caracol, principalmente discursivo, conformándose la Compañía de Teatro El Rostro. Por su parte, Lientur Rojas persiste en su trabajo en solitario.

Retomamos de Rojas la importancia desde el punto de vista humano de esta insistencia en el teatro y de los temas que se tocan, además de la importancia de expresarse en aquella época de imposibilidad de discursos. De todas formas, Rojas nos advierte que una de sus mayores preocupaciones nacía cuando se percataba de que no se lograba el objetivo por el cual ellos hacían teatro y los espectadores asistían ávidos de olvidarse, y “era como un deseo de no pensar, entonces se quedaban con la cosa banal muchas veces” (Rojas, comunicación personal, 20 de abril de 2017). De esto podemos reconocer dos efectos del teatro, de la evasión/olvido y de la memoria/reflexión para la acción en el formato para niños y su familia, asumiendo como fracaso la sola evasión. Cierra diciéndonos que “Nunca fue más comunidad el teatro como en esa época, nunca estuvimos más cerca de nuestro público” (Rojas, comunicación personal, 20 de abril de 2017), pensando en los creadores y sus espectadores. A la par con Pirimpilo, la Compañía de Teatro El Rostro trabaja en teatro para niños y para adultos, con el fin

de “colaborar” con el regreso de la democracia. Así, mas que teatro de resistencia o agitación, esta idea de teatro colaborador nos hace pensar en una comunidad de prácticas que compartían una experiencia, un discurso y un objetivo, por el cual trabajaban responsable y comprometidamente desde el arte, desde la ética y la estética.

En una de las entrevistas que hemos realizado, trabajando sobre teatro para niños, conversamos con Jorge Acevedo (comunicación personal, 27 de mayo de 2017), quien fue niño en dictadura y nos contó su experiencia de espectador. Él fue parte de las vacaciones de verano para hijos de presos políticos y detenidos desaparecidos, que organizaba Jorge Barudi en Concepción. Los niños eran llevados a un internado en el Lago Lanalhue, en donde se encargaban de tareas comunitarias y recreativas, por ejemplo, aprendían a nadar. Él recuerda que una tarde, juntaron a los niños en el hall del internado, donde había un telón negro. Luego aparecieron tres actores, un hombre (con barba) y dos mujeres, haciendo un espectáculo teatral para niños. Era la primera vez que él veía algo así, y su recuerdo es tan vívido pues nos dice que fue la primera vez que siendo niño, se rió a carcajadas. A partir de este recuerdo de Jorge, nos planteamos la idea de que el teatro, en la comunidad específica de la provincia de Concepción, actúa como principio de humanidad y gesto consciente de distracción y recuerdo de la necesidad de unión, diálogo y lucha. La metodología de reconstrucción de las representaciones del pasado queda trunca en este caso, pero con esta única escena de expectación y convivio se puede dar luz sobre aquel acontecimiento único.

Luego de esta primera exploración al teatro para niños que se realiza en dictadura, podemos pensar que estas prácticas pueden compararse con lo que propone Peter Brook cuando nos habla del teatro popular o tosco, pues “Siempre es el teatro popular el que salva una época. (p.93), un teatro realizado en cualquier sitio físico, que es capaz de originar un explosión de vida sin mayor preocupación por el estilo y con un espectador que no tiene problemas en aceptar sus incongruencias. El teatro para niños en época de dictadura instauro otro orden de las cosas, al igual que el teatro popular que Brook señala como un espectáculo que “adquiere su papel socialmente liberador, ya que (...) es por naturaleza

antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso.” (p. 97). Así, este teatro motivado por “el deseo de cambiar la sociedad, de obligarla a enfrentarse con sus eternas hipocresías, es una poderosa fuerza motriz” (p.100), es un teatro vivo en el alma de una comunidad herida, al igual que el teatro para los niños y sus familias.

Teatro y comunidad: de testigos a sujetos de confianza

El teatro popular, comunitario y de calle, tenía un panorama alentador en 1971, pues se pensaba como un “teatro popular enmarcado en la hora presente, [que] debería caracterizarse por el hecho de ser realizado en la base de nuestra organización social y expresando sus propias vivencias, inquietudes y anhelos, en otras palabras el teatro popular debería ser aquél que exprese a los sectores populares y fuera hecho por ellos, encausando así la capacidad creadora de nuestros pueblos. (Vodanovic en Luzuriaga, 1978, p. 110). Cabe destacar que el Gobierno de la Unidad Popular incentivó el teatro popular y universitario como forma de expresión artística del pueblo, manifestación y medio de comunicación, lo que también se vio truncado con la llegada de la dictadura.

Pese a la represión imperante en nuestro país, decenas de hombres y mujeres hicieron del teatro y las prácticas teatrales una forma de terapia personal – social. Las reuniones, muchas veces clandestinas, el aprendizaje compartido y las ideas colectivas, fueron la tónica indispensable para el rebrote del teatro popular y poblacional, más aún cuando los medios de comunicación masivos controlados por el gobierno militar, callaban, ocultaban o manipulaban los horrores cometidos día a día en universidades, poblaciones o fábricas.

Al día de hoy, conocemos en parte la historia del teatro popular y/o aficionado que se generó en Santiago, pero pocos registros existen sobre nuestra historia regional y comunal. En Concepción y sus alrededores, sus protagonistas fueron profesores/as, obrero/as, trabajador/as, empleado/as público/as, quienes hoy transitan entre nosotros cargando historias silentes, y son hoy pobladores, vecinos y vecinas quienes

encontraron en el teatro un arma para la reconstrucción del tejido social, de la memoria y de la historia negada.

¿Qué sucedió con el teatro en Concepción tras el cierre forzoso de las escuelas de teatro? ¿Qué pasaba en las comunas aledañas como Tomé, Lota o Talcahuano? ¿Fue la dictadura capaz de eliminar estas manifestaciones? ¿Quiénes hacían teatro, para quiénes? Estas son las primeras interrogantes que surgen al momento de investigar nuestra historia y las respuestas que hemos recopilado surgen de memorias que conmueven e incitan al hacer.

El Grupo Teatral La Canaleta surge bajo el alero del denominado Círculo de Bellas Artes de Tomé, agrupación cultural que albergaba a destacados artistas plásticos, grabadores, pintores, poetas y músicos que continuaron dándole vida, forma y espacio a las artes y la cultura en la entonces pequeña comuna. Juan Guzmán, tomecino, en 1978 fue estudiante de un liceo público; hoy es chofer de transporte público y rememora y reconstruye su historia como actor del grupo La Canaleta en la costera y textil ciudad de Tomé, y relata que el teatro popular en esta comuna “nace con el afán de hacer algo en plena dictadura y como una alternativa a los eventos artísticos que habían muy de gobierno, muy de alabar a la dictadura, muy reprimido, censurado, fundamentalmente” (Guzmán y Vega, comunicación personal, 17 de junio de 2017).

Guzmán recuerda que La Canaleta la iniciaron en el '78 siendo muy pocos, que practicaban y ensayaban en el edificio perteneciente al Sindicato de Obreros Textiles y que poco a poco comenzaron a sumarse más personas, a pesar de los cortes de luz y el hostigamiento que sufrieron en reiteradas ocasiones. Lograron montar variadas obras en distintos lugares de la comuna y la región, realizando encuentros teatrales provinciales en universidades, juntas de vecinos, sindicatos y parroquias. Fueron capaces de crear audiencia y de formar a nuevos teatristas, participando por ese entonces en las Escuelas de Temporada Teatral Héctor Duvauchelle, promovidas por el IMPRODE y la Compañía de Teatro El Rostro.

María Eliana Vega, su compañera desde esa época, recuerda que realizaban “pequeñas obras, improvisaciones, amenizaciones () lo que

recreábamos hartos a Radrigán, pero eran más que nada prácticas, ensayos teatrales que hacíamos en distintos lados” (Guzmán y Vega, comunicación personal, 17 de junio de 2017). Este grupo teatral compuesto por estudiantes, trabajadores, artistas y jóvenes utilizaba la práctica teatral como una forma de denuncia, “fundamentalmente se pretendía expresar, crear conciencia de la lucha que se hacía contra la dictadura” (Guzmán y Vega, comunicación personal, 17 de junio de 2017). Así como La Canaleta en Tomé, existieron otras agrupaciones teatrales en la ciudad, como el grupo Litoral, la Pequeña Compañía, las *performance* de Juan Bustos, Igor Reyes y Hernán Melgarejo, entre otros.

El panorama era similar en distintos lugares de la región, pequeños grupos artísticos y organizaciones culturales surgían al amparo de parroquias en Coronel y Lota. Carlos Pinto, hoy trabajador industrial, fue parte del grupo musical Canto Vivo de Coronel y militaba en el Partido Comunista en la década de los ‘70, recuerda que “los militares no pudieron acabar con la cultura popular y que esta brotaba de todos lados tratando de dar respuesta a la necesidad de comunicación y de integración social. La música, el arte y la cultura resultaron ser una especie de medicina contra el terror”. (Pinto, comunicación personal, 9 de junio de 2017). Pinto recuerda que con la recuperación de las Federaciones Universitarias y Sindicatos en los años ‘80, la cultura se podía compartir, enseñar y fomentar; y que varios fueron los encuentros interprovinciales y las temporadas de trabajos comunitarios, los que en su mayoría se llevaron a cabo en las zonas del carbón. No era raro en las poblaciones montar o presenciar pequeñas obras o fragmentos teatrales en reuniones de juntas de vecinos o al inicio de asambleas en los sindicatos.

En las escuelas y liceos también se generó bastante actividad artística y cultural. Los talleres de teatro funcionaron durante años, llevándose a cabo festivales y encuentros interescolares, comunales, provinciales y regionales. Estas actividades eran fomentadas por las direcciones educacionales y las temáticas de sus obras ya no serían de denuncia, sino que abordarían tópicos relacionados con la historia del país, los valores o adaptaciones de clásicos universales.

En este primer acercamiento cabe preguntarse entonces ¿Qué pasó con ese fulgor, con esa imperiosa necesidad creativa? Si el teatro popular y poblacional se configura desde los años '60 como una práctica comunicativa necesaria de expresión y manifestación, en dictadura el teatro poblacional surge como la necesidad de derrocar la dictadura, proliferando en esta época. Meses o años después del plebiscito que expulsaría a Pinochet del poder, el teatro poblacional y las distintas prácticas escénicas se silencian, ya sea por decepción de sus protagonistas que no creyeron en esta nueva "fórmula democrática", o porque tantos otros pensaron que habían alcanzado la victoria, o simplemente porque se cortaron de raíz los recursos que provenían de ONG's y países colaboradores.

¿Cuántas historias, personas y testimonios han quedado en el camino? ¿Cuántas faltan por reconocer? Las versiones se entretajan y se completan en boca de distintas personas, de distintos lugares. Se hace profundamente necesario recopilar, archivar, conservar y entrelazar estos fragmentos, para la conservación y preservación de la memoria artística, cultural e identitaria de estas comunidades.

Resulta osado indagar en las historias y vivencias individuales y colectivas de personas que no conocemos, o que creemos conocer. Con el correr de la investigación y luego de cada estrategia metodológica utilizada, entrevista o estudio de bibliografía, nos maravillamos no del objeto de estudio, sino de las personas que reviven su memoria, en una práctica que más allá de la investigación y se convierte en una práctica de forjar lazos. No nos podemos alejar más de ellos, no nos podemos olvidar de ellas, sus historias, sus alegrías y sobre todo su dolor; se adentran en nuestra investigación, desestabilizándonos, haciéndonos más críticos sobre el trabajo que realizamos o que pensamos realizar y de investigadoras pasamos a convertirnos entonces en confidentes, a guardadoras de la memoria. Cada relato es un tesoro invaluable, cada historia, anécdota, nombre y circunstancia nos son entregadas con una confianza que no se logra con investigación bibliográfica. ¿Qué hacemos como investigadoras luego de conocer a Heine Mix Toro?, por ejemplo, ¿Cómo actuamos más allá de la investigación, como personas? El distanciamiento no es fácil, menos aun cuando nos encontramos

guardando los secretos de vida de personas que aún padecen la dictadura y que depositan su confianza en nosotras.

Heine Mix Toro, de 83 años, es actor, profesor y fundador de numerosas escuelas teatrales a lo largo de Chile, Latinoamérica y España. Entregó su vida a un teatro pensado con los pobladores, estudiantes, sindicatos de mineros, trabajadores pampinos. Hoy habita una humilde mediagua en un cerro de Cartagena, y a pesar de estar nuevamente en Chile, pareciera seguir condenado al exilio. No es imposible no sentir cómo la sangre sigue brotando en nuestra historia nacional, no hablamos de un pasado, hablamos de las heridas que se continúan generando en el presente. Heine nos abre las puertas de su casa, donde además vive con sus 10 gatos y 6 perros, hoy por hoy su única compañía, y nos relata que al regreso de su exilio en España, le cerraron las puertas de su familia y de su trabajo. Nunca logramos ser o asumir el rol de investigadoras, acá la academia se queda puertas afuera. Heine nos considera desde un primer momento como las personas encargadas de llevar a cabo sus últimos sueños, todos ellos relacionados con su amor por el teatro, y sentimos el deber de hacerlo y devenir en sus manos. Él nos dice: “Quiero crear una fundación aquí, para que esa fundación me apoye en mi idea y se quede después con todo esto que le va a servir a mucha gente. Hasta ahora he hablado con personas, yo necesito gente como ustedes, gente responsable, pero que estén dispuestos a crear esta fundación” (Mix, comunicación personal, 17 de julio de 2017).

Es en este momento cuando se reformula el rol de investigadoras, donde la búsqueda de ciertos relatos objetivos, termina por hacernos devenir en sujetos empáticos, por lo que no podemos más que agradecer la confianza de los testimonios entregados. De allí que abandonamos el primer día de conversación con el corazón doliente. ¿Cuántos relatos y vidas como la de Heine habitan nuestra historia? ¿Cómo retribuimos la confianza, el incalculable aporte al teatro, a nuestra investigación? ¿Cuál es entonces nuestro rol como investigadoras? De esta manera, tanto los lazos como los testimonios que cargamos nos llevan a replantearnos la forma de llevar a cabo la investigación, a replantearnos la perspectiva de abordaje de este trabajo. Sentimos, a veces, que las piezas se están

entrelanzado naturalmente de otra forma y nos es indicado seguir ese curso, paulatinamente.

Notas para un estudio: cómo investigar en artes y memoria, la metodología de la incertidumbre

La entrevista, la revisión bibliográfica, el establecimiento de una cronología. Estas fueron en primera instancia las acciones metodológicas básicas de esta investigación, que luego fueron la base de una metodología de la incertidumbre, de un momento en que se asume el feliz extravío en las historias de los otros, en las redes de personas, en los papeles y fotografías guardadas en carpetas atesoradas, en las conversaciones en una librería, en un café o en la calle en torno al teatro en Concepción en la época de la dictadura.

En un minuto, luego de un par de meses de trabajo, nos propusimos parar de recopilar testimonios y documentos para poder verlos con detención y establecer rutas de sentido. Al mismo tiempo no quisimos detenernos en la búsqueda, y más bien hicimos listas de lo que falta, dejándonos sorprender cada vez que aparece algo nuevo. Así también, hicimos la lista de los proyectos paralelos que vamos a realizar, pues la responsabilidad con las historias y materialidades que estamos conociendo, excede una metodología, un proyecto. Entonces, continuamos haciendo archivo para la investigación como una actividad que desborda la teoría en relación a una práctica viva y comunitaria como lo es el teatro, en un orden académico que intentamos pero que, felizmente, abandonamos por las memorias que nos sobrepasan.

Las ciudades que hemos recorrido se han transformado en espacios que es necesario visitar con otros ojos. Buscamos pensar el teatro sobre todo desde sus espacialidades, tanto escénicas como comunitarias y territoriales, por lo que las ciudades y sus barrios cobran gran importancia en esta investigación. Esto es parte de entender el teatro como comunidad, identificando las relaciones con su geografía, con lo urbano, con sus edificios y espacios teatrales, y con la nueva forma de habitar el espacio público como el gran gesto al que nos invitan estas prácticas.

Esta investigación se ubica más allá de los fines artísticos, estéticos o históricos que en un principio se propuso. Ha sido un momento para encontrarnos como equipo, para dialogar y para comenzar a entender las preguntas que nos motivaron a comenzar esta búsqueda, aquel llamado al que fuimos convocadas, más allá de una lista de objetivos y una carta Gantt, pues de cada entrevista hemos salido modificadas como investigadoras, y ya no pensamos nuestro oficio, nuestro objeto ni nuestra ética de investigación de la misma forma.

Ya constituido el archivo de estas prácticas, este trabajo pretende poner al alcance de la comunidad los documentos de esta historia, sus testimonios y proyecciones, a través de diversas plataformas audiovisuales, página web, exposiciones y libros, para que esté al alcance de los estudiosos, especialistas, creadores y sobre todo de la comunidad en general, en especial de las nuevas generaciones, como forma de hacer material la construcción de la memoria local y por consiguiente, de la comunidad y las historias del teatro del país.

Nuestra responsabilidad sobre el trabajo artístico va más allá de la noción de obra estudiada bajo un marco teórico. La reconstrucción de las representaciones del pasado que es nuestro ejercicio de memoria, va más allá de una acción académica para constituirse en experiencia, pero ya no solo de reconstrucción de ese acontecimiento convivial que es el teatro, sino de lo que este acontecimiento sigue siendo hoy en el ejercicio de la memoria y en el oficio de la investigación en artes en una comunidad situada, a partir de la incertidumbre como procedimiento metodológico que nos abre un lugar de libertad y ensayo. Así, nuestra metodología de la incertidumbre rectifica los planes propuestos y advierte resultados inciertos, a partir de la multiplicación de preguntas que nos proponen una búsqueda de lenguajes que equilibren los proyectos, resultados y la experiencia de investigación como un testimonio más que construye la mirada sobre los objetos de estudio.

Hasta ahora, como investigadoras aprendimos de nuestros entrevistados la importancia de la colaboración y de creer en las ideas; que la insistencia es también una forma de resistencia; que más valía el ensayo y el aprendizaje escénico que los productos finales y que para insistir o resistir se puede usar un lenguaje de metáfora o directo. Aprendimos

de ellos que hay que construir con las propias manos cada títere, cada escenografía, cada afiche. Que hay que pensar en los niños, en los adultos, en los jóvenes como espectadores ideales que en su silencio cómplice nos dicen también: aquí estamos, viviendo en el arte, somos comunidad. Aprendimos que hay que asegurar la presencia del otro, siempre, física, real, en su cuerpo o en su nombre propio, en su espacio o en el amor que en nosotros nació.

Referencias

- ACEVEDO, J. (27 de mayo de 2017). Comunicación personal.
- BALME, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones.
- BROOK, P. (2012). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- ESPINOZA, J. (2006). *6 Artistas entre cerros y mitos*. (Tesis para optar al título de Diseñador Gráfico Computacional). DUOC UC, Concepción.
- GUZMÁN, J. Y MARÍA ELIANA VEGA. (17 de junio 2017). Comunicación personal.
- LUZURIAGA, G. (1978). *Popular Theater for social change in Latin America*. Los Angeles: UCLA.
- MIX, H. (17 de julio de 2017). Comunicación personal.
- PABLO, R. (15 de Junio de 2017). Comunicación personal.
- PALACIOS, C. (2012). Luchar por la metáfora: teatro para niños y realidad política en Córdoba. Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, *En el teatro del simeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Córdoba, Editorial Recovecos, 2011, 396 p. y CD ISBN 978-987-14. *Telón de fondo*(15), 434-437.
- PEÑA, M. (1982). *Historia de la literatura infantil en Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- PERRÍN, C. (1933). *Teatro infantil*. Santiago de Chile: Ediciones Orbe.

- PINTO, C. (9 de junio 2017). Comunicación personal.
- PIÑA, J. (2004). *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago de Chile: Taurus.
- POBLETE, C. (1997). Teatro Urbano Experimental: Exploración plástica y escénica. En: *Acta Literaria*(22), 111-118.
- PRADENAS, L. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Santiago: LOM.
- RAMÍREZ, X. Y GUSTAVO SÁEZ. (20 de abril de 2017). Comunicación personal.
- RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RICOEUR, P. (2013). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.
- ROJAS, L. (08 de abril de 2017). Comunicación personal.
- SEPÚLVEDA, R. (16 de mayo de 2017). Comunicación personal.
- TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asuntoimpresiones-ediciones.
- VICARÍA DE LA SOLIDARIDAD. (1979). *Tercer año de labor. febrero 1979*. Documento de trabajo: edición independiente.
- VILLEGAS, J. (1997). *Para un modelo de historia de teatro*. Irvine: Gestos.