



Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

**TEATRO EN CHILE:
Una historia de encuentros y desencuentros con el país**

CONSTANZA ROJO MEDINA

**Memoria para optar al título de periodista
Categoría: reportaje periodístico**

PROFESOR GUÍA: CAROLINA MUÑOZ CASTILLO

SANTIAGO DE CHILE

ENERO 2017

Agradecimientos

A las entrevistas que me concedieron los directores y académicos de la Universidad de Chile, Universidad Católica, Teatro del Puente, Teatro Alcalá, Teatro ICTUS, Sidarte, Red de Salas de Teatro, Compañía Aleph, Compañía el Ángel, GAM, Santiago a Mil y Ladrón de Bicicletas. Aunque no todos hayan aparecido de forma explícita en este trabajo, de una u otra manera influenciaron en su elaboración y en el rumbo que tomó.

A todas las personas que se dedicaron a investigar y escribir sobre teatro y cultura en Chile, fuesen desde varios volúmenes, libros y artículos hasta breves cartas al director. Sin este material hubiese sido imposible recabar todos los hechos que arrastran las artes escénicas en nuestro país.

A los creadores, directores, dramaturgos y actores por llevar a cabo sus proyectos, unos con más o menos éxito, ya que que sin estos no habría historias que contar, hitos que destacar o crisis para reflexionar.

A las amigas que conservo desde el colegio, Claudia, Macarena, Francisca, Tiara y Valentina por apoyarme, entenderme, animarme y aguantarme en todos estos meses y en especial en las últimas semanas. De no ser por ellas no habría podido encontrar esos momentos de distensión y relajo que tanto necesité.

A mis amigos de la Universidad por escucharme y compartir conmigo sus propias experiencias como futuros periodistas. En especial a mis más cercanos: Daniela, Camila, Jonás y Camila. En ellos pude hallar las palabras exactas para avanzar.

A los profesores María Inés Silva, María Cecilia Bravo y Laureano Checa, que me acompañaron en este camino, me dieron su visión como académicos expertos y me entregaron las herramientas

necesarias para hacer esta investigación. Agradecimiento especial a Carolina Muñoz por brindarme su ayuda cuando más lo necesité.

A mi psicóloga, quien me recibió con la mejor de las energías por otros motivos, y que a la larga terminó por solucionarme gran parte de los conflictos con este trabajo, especialmente su significación en mi vida y su peso académico. Gracias a ella, y solo a ella, pude finalmente sentarme a escribir las siguientes páginas.

A mi familia por soportar mis cambios de humor y por ayudarme como podían, espero que sus oraciones, mandas, reiki, deseos de cumpleaños y flores de Bach hayan sido efectivos.

Y finalmente, a todas las personas con las que he trabajado y compartido en el último año, por terminar nuestras conversaciones con mensajes de ánimo para concluir este reportaje.

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Índice	4
Resumen	7
Introducción	8
PARTE I	
Primer Acto: Antecedentes del teatro en Chile	11
La Iglesia Católica, el primer gestor cultural	11
Los principios independentistas que beneficiaron al teatro	13
El español que estaba faltando	14
El paso a nuevos estilos	15
PARTE II	
Segundo Acto: Entran las universidades a escena	18
El impacto de 1929	18
El teatro dio pasos académicos	19
El Teatro Experimental de la Universidad de Chile	20
Lo que implicó el factor crecimiento	24
El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica	27
Su primer gran conflicto	29
El crecimiento del Teatro Universitario	32
Parte III	
Tercer Acto: El teatro en el caótico Chile contemporáneo	35
Balance a mitad de siglo	35
Los problemas que atormentaban a La Moneda pasan a las tablas	37
Teatro Aleph, la única y arriesgada apuesta de la época	38
El remezón del Golpe Militar	41
Teatro Infantil, la carta que quedaba por jugar	46

El impulso a una nueva etapa	48
Los efectos de la Concertación en el teatro	50
Las consecuencias de ocupar el espacio público	53
Las políticas culturales que quedaron para Frei Ruiz-Tagle	54
La virtud de la deshistoria	56
Nuevo siglo, nuevos mandatos y nuevos cambios	58
La demora en los avances institucionales	60
Cambia el gobierno y el ministerio aun espera	61
Un nuevo desencuentro amenaza la función	62
Ahora el gremio también se agiliza	66
Las primeras propuestas	67
Cuando el cambio presidencial juega en contra	68
La crisis teatral sí se concreta	69
La deuda que aun queda por saldar	72
Las posturas del teatro sobre el teatro	74
Bibliografía	78

Resumen

El siguiente reportaje tiene por objetivo principal el de repasar los momentos más destacados en la historia de la producción teatral chilena, tanto los de mayor esplendor como los más complejos, y evidenciar la persistencia con la que las principales compañías y recintos han luchado a través de todos estos años por cautivar al público y mantenerse vigentes. Para lograrla se recopiló la mayor cantidad de material bibliográfico disponible, entre libros, revistas, artículos, reseñas, audios y videos, ya sea en formato impreso o digital. Dicha información fue posteriormente respaldada y complementada por fuentes personales a través de entrevistas semi estructuradas realizadas a los directores y representantes de las principales compañías y teatros que existen actualmente en Santiago.

Con esta investigación de más de 200 años de actividad escénica se logra evidenciar que los principales obstáculos que ha tenido que sortear el teatro son los provenientes de las esferas política, económica y social, siendo estas, a su vez, las mismas que tienen la capacidad suficiente para revertir el panorama y permitir que el teatro brille con la misma intensidad de antaño.

Introducción

Con un inicio que data desde el siglo XVII, el teatro en Chile comenzó como representaciones dramáticas ligadas a las actividades de la iglesia y de devoción religiosa. Durante los siguientes años las obras lograron dar el salto desde los monasterios hasta las calles y plazas ciudadanas, siendo estos los primeros escenarios para lo que luego se conocería como teatro, término proveniente del griego *theátron* que significa “lugar para contemplar”¹.

El teatro es entendido por el investigador español César Oliva como el área de las artes escénicas vinculadas a la interpretación de historias o argumentos en un determinado tiempo y espacio delimitado frente un grupo de espectadores –o de una cámara– a través de la interacción entre los personajes, sus discursos, su individualidad, gestos, la escenografía, música, espectáculo y el mensaje de su dramaturgo².

Sus cualidades para entretener, conmover, distraer y educar de forma sencilla y cercana, hicieron que a partir de 1940 el teatro pasase a abarcar más lugares, siendo la Universidad de Chile la institución precursora y que, seguida por la Pontificia Universidad Católica, sería la pionera en generar espacios significantes para que las artes dramáticas pudiesen crecer y, al paso de unas décadas, transformarse en una profesión. Entre ambas albergaron a los actores y a las producciones más importantes y recordadas por el público chileno.

Como dice el director de Programación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, Marco Espinoza, el rol social que cumple el teatro y la complejidad política con la que está constituido lo hacen uno de los elementos fundamentales para entender a la cultura y crear nuestro propio sentido de identidad desde el pasado. Por ende, se justifica la importancia de este reportaje a futuro.

¹ Diccionario de la lengua española. Edición del tricentenario

² Del libro ‘Historia básica del arte escénico’

La asistencia con la que contaron los primeros teatros en Chile creados por el entonces gobernador Bernardo O'Higgins en 1820 donde se presentaron obras dramáticas, arias de ópera y elencos de ballet, les permitió consolidar a una audiencia fiel y entendida en las disciplinas artísticas, convirtiendo a estos espacios en lugares altamente frecuentados y solicitados por las figuras más importantes de la región. Sin embargo, la concurrencia que gozó se fue perdiendo en el tiempo.

Así se llega a mediados del siglo XX, donde el espectro estaba conformado por teatros universitarios e independientes que, pese a diferenciarse en sus orígenes y sus líneas programáticas, mantenían un problema en común: cautivar a los espectadores y ocupar un espacio de importancia tanto a nivel social como estatal.

Esta investigación girará en torno a dos ejes: los efectos que ha tenido la contingencia política en su crecimiento y luego a los aprietos económicos con los que han lidiado durante los siglos XX y XXI, siendo las falencias a nivel de políticas culturales ligadas al teatro, el bajo interés del público por costear una entrada y la inexistente relación con el sector privado las principales razones.

La estructura está dividida en tres etapas denominadas actos, Primer Acto 'Los antecedentes del teatro en Chile', Segundo Acto 'Entran las universidades a la escena' y Tercer Acto 'El teatro en el caótico Chile contemporáneo'. Éstos, a su vez, estarán divididos por subtítulos delimitados por las etapas, acontecimientos y mandatarios más relevantes del país, siendo los más importantes:

Las primeras manifestaciones teatrales, que datan de 1633, comenzaron al interior de los conventos y dieron paso a que en 1820 el gobernador Bernardo O'Higgins inaugurara el primer teatro permanente del país y que se vería potenciado por la llegada de un exitoso teatro español

con el género comercial y de zarzuela. El siguiente avance estaría en la preocupación del electo Presidente, Pedro Aguirre Cerda, tenía por la educación y la cultura.

Este respaldo se extendió hasta la década del 40 cuando iniciaron las primeras compañías y escuelas de teatro en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, lugares en donde se gestó la expansión del teatro y la época de oro. Uno que se vería coartado por el Golpe Militar de 1973.

Para salir de dicha situación, las tablas retornó con el teatro infantil, las comedias musicales y el orgullo de una dramaturgia patriota y auténtica en donde destacaron la ‘La pérgola de las flores’ y ‘La negra Ester’. Por último se abordó la situación actual del teatro tras la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el establecimiento de políticas culturales en beneficio del teatro.

Se eligió una metodología de investigación cualitativa sostenida en la revisión bibliográfica de todo material considerado pertinente a la temática esto abarca libros, revistas, publicaciones, editoriales, artículos, archivos de noticias, videos y audios. Para confirmar esta información se ha procedido a la realización de entrevistas semi estructuradas a un universo que comprende el mundo del teatro nacional con muestra a los personajes con mayor grado de implicancia en los escenarios. La razón de esta elección es que ellos son quienes poseen un amplio conocimiento y experiencia del pasado y del panorama actual.

La capacidad que tiene el teatro para educar, entretener, informar, concientizar y desarrollar al ser humano a lo largo de todos sus períodos cronológicos –rol social– son solo algunos de los atributos que lo hacen una herramienta idónea para el crecimiento de cualquier país, resultando desconcertante las condiciones precarias con las que ha tenido que funcionar durante toda su existencia y la dificultad para consolidar un público.

CAPÍTULO I

PRIMER ACTO

ANTECEDENTES DEL TEATRO EN CHILE

Los procesos que vivió el teatro para saltar desde sus primeras representaciones al interior de la iglesia hasta ocupar un espacio en los escenarios, uno que gracias a la ayuda de mandatarios chilenos, exponentes y gestores del arte español logró ser admirado y aplaudido por muchos.

La Iglesia católica, el primer gestor cultural

Antes que llegara el término teatro a Chile, de lo primero que se tuvo registro según el periodista y escritor Armando de María y Campos fue de “representaciones dramáticas” las que, al igual que en Europa, comenzaron al interior de los conventos religiosos. En nuestro caso, en 1633, cuando Don Francisco Lazo de la Vega, entonces Gobernador de la República de España y militar, se recuperaba de una grave enfermedad lo que él consideró acción de San Francisco Solano. A modo de agradecimiento dedicó en su honor numerosas obras artísticas en donde se manifestó la acción divina de los santos y su propia figura política.

Los pocos registros que hay de aquellos años muestran que las obras distaban de la idea que se tiene hoy en día, donde una muestra teatral consta de separación del tiempo y el espacio, hombres y mujeres actuando, escenografías, vestuario, diálogos y un director. En ‘Historia básica del arte escénico’³ se muestra que en aquel entonces los únicos participantes eran hombres, generalmente monjes, vestidos con atuendos tradicionales, sin diálogos, sin escenografía ni utilería que acompañe a la interpretación.

³ De César Oliva y Francisco Montreal

Desde aquella oportunidad damos un salto de varios años, cuando el Obispo de Santiago, Don Gaspar de Villareal financió lo que fue una representación religiosa de corte humorístico que no había cumplido con las normas establecidas de la Iglesia Católica. Este acontecimiento generó que en 1693 la ciudad de Concepción viese el primer drama profano del país titulado ‘Caupolicán’.

A fines del siglo XVIII, un empresario de la época llamado José de Cos Iriberry se hizo consciente de la popularidad que estaba tomando, donde vio una oportunidad de desarrollo tanto social como de innovación económica en el área de la representación dramática.

En 1799 comenzó a levantar el primer espacio artístico de Chile, Plazuela de las Enramadas, dejando a la dirección en manos de María Luisa Esterripa, primera dama del presidente sevillano Luis Muñoz de Guzmán y reconocida e influyente mujer de sociedad. Su fama y gestión hicieron que las salas del lugar se llenase con las figuras más importantes de la región adeptas al teatro, el ballet y la ópera. La primera obra de la que se tiene registro histórico fue la traducción del autor limeño Juan de Egaña al drama ‘Cenobia’ escrita por Metastasio⁴.

Cuando asumió el mandato el militar español Don Francisco Casimiro Marcó del Pont es que se transforma una antigua casona privada en un teatro el cual dejó a cargo del actor Nicolás Brit, quien no solo tendría que velar por el recinto sino también por administrar lo que sería la primera compañía de teatro del país. Esta contó con un escaso número de personas por lo que su vigencia solo duró desde diciembre de 1815 hasta noviembre de 1816⁵. Aun así, fue tiempo prudente para formar a los primeros grupos de adeptos que disfrutarían y liderarían la creación.

Importantes autores de los países vecinos, Perú y Argentina, comenzaron a tomar hechos históricos contingentes, como lo fue en su momento la Batalla de Cepeda, la Batalla de Cerro de

⁴ En ‘Historia cronológica del teatro en Chile’

⁵ En ‘Nuevas Crónicas’. Selección Zig-Zag

Pasco e incluso la Batalla de Rancagua o la Batalla de Maipú. Cuando esta actividad literaria llegó a oídos del entonces Presidente de la República, Don Bernardo O'Higgins Riquelme, nacieron las ganas por igualar y superar el nivel cultural que estaban alcanzando los demás.

Los principios independentistas que beneficiaron al teatro

Mucho se sabe de los aportes que el denominado “padre de la patria” hizo como la proclamación de la Independencia de Chile, la abolición de los títulos de nobleza y los mecenazgos o la construcción del Instituto Nacional, la Biblioteca Nacional y la Escuela Militar. Todos estos antecedentes opacaron una faceta que poco se conoció de él, la de gestor cultural.

Para poder introducir sus ideas nacionalistas en las obras de teatro debió contar con una compañía, tarea encomendada a su ayudante de campo, el Teniente Coronel Domingo Arteaga, un ávido aficionado a este arte quien reunió a toda una compañía, ahora solo restaba un espacio de ensayo y presentación, el mismo padre de la patria entregó una pequeña propiedad ubicada en la céntrica calle Catedral que tras una remodelación, debutó el 20 de agosto de 1820 como el primer teatro permanente de Chile.

El éxito visto en Buenos Aires, Lima y Santiago fue perdiendo fuerzas, lo que en un principio atrajo por su novedad, no logró consolidar un público fiel. En 1826 se registró una de las primeras críticas teatrales escritas por el destacado político y filósofo Andrés Bello para el desaparecido diario ‘El Araucano’ en donde habló sobre la preocupación de los autores por el bajo nivel de interés del público o en sus propias palabras “por la carencia de estos”. Los espectadores eran un mínimo de personas que siempre se repetían, y que “desmayaba a los actores, lánguidos y descuidados”.

Como medida paliativa, el director Coronel La Torre se guió por las tendencias del otro lado de la cordillera y puso en cartelera la obra de Víctor Hugo ‘Angelo’ el 20 de septiembre de 1841, la que a diferencia de casos anteriores, contó con mayor apoyo económico contando con decoraciones, escenario y hasta vestimentas. La buena recepción fue inmediata, haciendo que no solo el público apoyase sino que también escritores y medios de comunicación.

El aumento del público no perduró. El número de adeptos siguió siendo bajo y las cifras que rodeaban a los pocos recintos dedicados a las artes también.

El español que faltaba

Eloy Perillán Buxó fue un escritor y periodista que dedicó sus primeros años de vida profesional a la traducción de textos hasta que un día decidió cambiar su rutina e incursionar en la política local llegando a la Revolución de Septiembre, hito que lo destinó al exilio, primero en Uruguay y luego en Chile.

Un artículo sobre la Reforma de Chile extraído del libro ‘Un periodista en verso en el Río de la Plata’, habla de su capacidad para empatizar con distintas realidades que lo inspiró a escribir dramas históricos, comedias costumbristas, versos y canciones para donación. Esta fama llegó a oídos de la Municipalidad de Santiago que con motivos de la celebración del natalicio de Bernardo O’Higgins, deseaba homenajearlo con la presentación de obras inspiradas en su heroica vida y trágica muerte.

Así creó un extenso y profundo drama de cuatro actos. el estreno fue un éxito a nivel de espectadores, dejando a la Municipalidad gratamente complacida y a Santiago cautivado con el teatro. Perillán dedicó sus siguientes años en Chile a escribir de forma anónima entregando creaciones de corte nacionalista de alta calidad para distintos escenarios hasta el momento de su

retiro a Cuba, a la bibliografía que dejó se le conoce como el acto que sentó las bases para la creación literaria del teatro chileno.

El paso a nuevos estilos

Cerrando 1800 se comenzaron a popularizar movimientos traídos desde Europa como el teatro comercial y la zarzuela. El primer tipo, orientado a la búsqueda de bienestar económico, inspirado en las demandas de consumo de las masas pero caracterizado por una precariedad en la intelectualidad y la forma de hacerse. Consistían en unos cuantos actos declamatorios con líneas histriónicas y exageradas, creadas específicamente para destacar y potenciar a un actor ya conocido en el rubro y que generara gratificación inmediata y de fácil comprensión.

Como lo que importaba eran los rostros de la época y no la obra en sí, no había preocupación, tampoco, por la escenografía o el lugar, como señala una crónica de entonces publicada en La Época titulada ‘Algo sobre teatro nacional’: “siempre se usaban las mismas sillas para la escenografía, ya sea en salas regias o pobres; siempre la misma legendaria alfombra, todo era siempre lo mismo”.

Bajo esta modalidad llegó el teatro comercial a los pocos espacios artísticos de Santiago. El buen recibimiento cooperó a que las arcas del teatro aumentaran. Poco a poco los chilenos iban aceptando la interpretación como un arte que no solo estaba reservado para la oligarquía

Y aunque no brilló necesariamente por su profesionalismo o calidad sí se destacó por lograr la asistencia. ¿De qué importaba el mensaje y los recursos que pueda entregar una obra si nadie estaba allí para verla? Eso fue lo que el teatro comercial logró romper, la barrera y el distanciamiento entre los contenidos y la intelectualidad.

Con el aumento de personas y recursos se comienza a preparar el siguiente paso creativo. La zarzuela, género apasionado, lírico y teatral, nacido en Villa y Corte en Madrid como reflejo de los personajes, las fiestas, tradiciones, gustos, lenguajes, anécdotas y recuerdos más tradicionales y típicos de España y su pueblo. Combinaba potentes diálogos hablados con divertidas canciones y versos entonados por sus mismos actores altamente capacitados.

El sentido del humor combinado con las sonatas y un conflicto dramático rápido de captar, disminuyeron el largo trecho entre el teatro y el pueblo. Haciendo frecuentes espectáculos en los estrenados teatro Variedades, Politeama, Cerro Santa Lucía o Romea en Santiago y Odeón en Valparaíso.

Para 1910, Chile vivió la época de oro del género español gracias a la residencia de Pepe Vila – gran representante de la zarzuela– e importantes compañías extranjeras. Para Subercaseaux esto implicó la “constitución de un público urbano de capas medias y populares, un público que en términos potenciales solo excluía al analfabeto”⁶.

La formación de estos públicos constituyó un gran avance sostenido a nivel social, no así a nivel económico. Los escasos recursos con los que contaban las clases bajas les impedían aportar a las funciones y más pagar por una entrada. El nombre que el teatro se había generado estaba de momento solo considerado como un espacio de distensión, independiente del género y del sector social en el cual se desarrollaba, por lo que no se posicionaba dentro de las primeras prioridades al momento de gastar.

⁶ En ‘Historia de las ideas y de la cultura en Chile’

CAPÍTULO II

SEGUNDO ACTO

ENTRAN LAS UNIVERSIDADES A ESCENA

El gran avance que consolidó al teatro en Chile sería el apoyo, que dos de los planteles educacionales superiores más importantes del país le dieron. La creación de las primeras escuelas de teatro en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile sentarían las bases para que esta rama de la cultura se profesionalizase, logrando que en las siguientes décadas se generara un florecimiento de los escenarios, especialmente el de corte nacional. Uno que entrando a los años 70 sería violentamente intervenido por el hecho histórico más mortífero y recordado en la historia del país.

El impacto de 1929

Lo que sucedió durante los años 30 significó una fase dura y crítica tanto para el mundo como para Chile. La crisis económica que azotó la bolsa de valores norteamericana hizo que en 1932 pasara a la historia como la año de la Gran Depresión, cuyo impacto no se dejó esperar en Latinoamérica siendo Chile uno más de los afectados con sus exportaciones de salitre y carbón⁷.

Inmediatamente, la política nacional se vio afectada y comenzó a experimentar una serie de cambios, renunciaciones, deserciones y tomas de poder por distintos personajes tanto de derecha como de izquierda, siendo el primero y más recordado el autoexilio temporal del entonces Presidente de la República, el general Carlos Ibáñez del Campo hacia Argentina.

⁷ En 'Historia de la minería del oro en Chile'

Fue en 1937 que se hacen los primeros intentos por retomar la estabilidad, el Partido Comunista plantea la creación de un único frente alineado que agrupe a todos los sectores políticos de corte progresista y que estuviesen en oposición al gobierno del entonces presidente Arturo Alessandri. Convocando a distintos partidos se crea el Frente Popular (FP), agrupación que sin tiempo que perder se lanzó por la carrera presidencial de 1938, consiguiendo que el radical Pedro Aguirre Cerda se alzó como ganador.

Uno de los aspectos que lo llevó a la victoria fue su programa para combatir la pobreza a través de distintas herramientas. Sin embargo, su principal arma para derrotar la situación de escasez en el país, y que lo destacó en la historia, fue su lema “Gobernar es educar”⁸.

Dichos términos serían uno de los más reiterados por el político al estar fuertemente vinculados a la cultura, en ella recaería parte importante de su desarrollo porque servía como herramienta de aprendizaje para los estudiantes. No tardó en crear el Conservatorio de Música, Escuela de Ballet y el Teatro Moderno, alentando a las artes escénicas en el siglo XX. En estas dependencias se mostraron modernas vanguardias combinadas con las conocidas obras clásicas, ahora sutilmente más nacionalista. Durante su mandato se registraron los primeros aportes económicos importantes para el financiamiento del teatro, se llegó a pensar que podría ser práctica habitual del Estado.

El teatro dio pasos académicos

La importancia que Aguirre Cerda le estaba dando a las ramas de la cultura junto a la educación se sumó a los acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra Civil Española. Hitos que influyó que llegara a Chile una cantidad importante de compañías extranjeras. Reconocidas figuras hispanas como la actriz Margarita Xirgú, el actor y director de

⁸ Fragmento del discurso “Gobernar es educar” de Pedro Aguirre Cerda

comedias francés Louis Jouvet y el Ballet de Joss, entre otros, desembarcaron en Latinoamérica. El alto nivel de producción y su vasta experiencia en el rubro ayudó a que se diera los pasos hacia la profesionalización.

El Teatro Experimental de la Universidad de Chile

Históricamente, la Universidad de Chile se ha caracterizado por ir más allá que la educación, sino también por ser un pilar fundamental en la vida, y en el crecimiento del país. Muy bien lo saben sus integrantes quienes al alistarse en sus carreras también lo hacen con su ideología, movimientos y banderas de lucha.

Por el año 1941, estudiantes de distintas disciplinas de la Universidad, principalmente del Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (CADIP), deciden reunirse periódicamente detrás del reloj de Casa Central y conformar un grupo aficionado de teatro que al poco tiempo, y gracias al apoyo del rector Juvenal Henríquez Jaque, pasó a formalizarse como academia. Así, a las 11 de la mañana del 22 de junio se levantó el telón del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) para presentar ‘La Guarda Cuidadosa’ de Miguel de Cervantes y ‘Ligazón’ de Valle Inclán en el desaparecido Teatro Imperio en calle Huérfanos.

Entrar en este período más actual nos permite acercarnos a testimonios ya no a través de los libros, sino de forma directa. Así se llega hasta las vivencias del actual Director de programación del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile y miembro del directorio del Teatro Nacional, Marco Espinoza, cuya historia con la institución se remonta hace ya varias décadas, algo más de lo que le gustaría admitir.

En la primera entrevista para el reportaje llega tarde, pese a que no haya sido su culpa: “lo siento mucho, es que la marcha de los estudiantes cortó todo el centro, desde donde yo tenía una reunión

hasta acá, y me costó llegar. Siente, tengo hasta olor a lacrimógena”⁹. Se toma un minuto más, al parecer su desconcentración se debe a algo más que el ardor en su rostro.

“En verdad discúlpame por esto pero no puedo quedarme ajeno a todo esto que está pasando, los estudiantes, mis estudiantes, están dando la batalla por mejorar todo esto que se llama escuela de teatro y la educación, todo lo que hacemos acá con libros es efímero e insignificante, el teatro es un reflejo de la sociedad y la sociedad está ahora mismo allá afuera”.

La reflexión lo ayudó a situarse en el primer año de aquel edificio de forma personal, orgulloso de recordar que al momento de su primer estreno no solo se estaba dando a conocer una obra sino también a la recién estrenada escena contemporánea del teatro local. Los integrantes de entonces eran, en totalidad, estudiantes de otras disciplinas de la Casa de Bello, principalmente del Instituto Pedagógico, centro que les brindó un amplio conocimiento en el área de las humanidades y de la literatura universal, pero ninguna ligada al teatro. La lógica de operación de la incipiente escuela funcionaría hasta el año 49 en modalidad vespertina con la finalidad de que los jóvenes pudiesen compatibilizar sus estudios con las “verdaderas carreras”, dice Marco.

A corto plazo esta realidad sembró un sentimiento de descontento pues entre más se involucraban en la dramaturgia, más insatisfechos estaban con el lugar que poseían. Aparte de salas en malas condiciones, había un estigma que rodeaba a la disciplina y un prejuicio para quienes manifestaban su interés. Tanto Marco como varios de sus compañeros –ahora colegas– eran tildados de bohemios, locos, inmaduros y hasta de flojos por asumir un estilo de vida que atentaba con el deber ser de una sociedad aún conservadora que exigía concreción, estabilidad laboral, salarial y familiar, difícil en un ambiente como ese.

Contrario a las premoniciones, la primera publicación de la revista oficial ‘Teatro’ (1945) señala que de todas formas el TEUCH logró consolidarse, “no por el capricho de uno o varios hombres,

⁹ Entrevista realizada a Marco Espinoza el día jueves 23 de junio del 2016

sino por llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y, por lo tanto, en la atmósfera intelectual y artística del país entero”¹⁰. Quienes lideraron la creación del TEUCH eran adultos, determinados y decididos porque aquellas obras de la literatura que tanto disfrutaban pudiesen llegar a ojos y oídos de otros. Más allá de crear un espacio de edificación, ellos querían crear un conocimiento, un sentido y un entender social.

Para poder consolidar sus intenciones, lo primero por hacer era escuchar al otro de igual a igual, como bien lo profesaba la Universidad de Chile. Así, tras varias conversaciones y consensos sintetizan sus objetivos en cuatro pilares: 1º Instauración de una escuela de teatro que entregue formación universitaria de calidad; 2º Incentivar a la dramaturgia nacional; 3º Crear un nuevo público y 4º Exhibir obras clásicas y contemporáneas universales¹¹.

Los elementos necesarios para un proyecto permanente ya estaban casi listos, siendo la preocupación por el fondo económico una de las cosas que aún no estaban resueltas. Desde su etapa fundacional que el organismo responsable de ellos era la Facultad de Artes y por ende, el Director de la Facultad de Artes, el que decidía cuánto dinero recibían, uno que:

“Sería terriblemente escaso para nosotros, porque ellos tenían la noción errónea de que los elementos con los que trabajábamos eran falsos y baratos, la lógica era ¿cuánto puede costar una mesa falsa, y un poco de maquillaje? Desde siempre la gente ha creído que lo que nosotros hacemos es un juego súper divertido pero no tienen idea que nos estábamos jugando ser la primera escuela de teatro de Chile”¹².

Para su segundo año de vida, el TEUCH consideró que su repertorio se estaban perfilando como adecuado para los sectores primario y secundario de producción como obreros, constructores, artesanos y campesinos. Desde allí toman el compromiso académico y ético de la verdadera

¹⁰ En ‘Teatro’. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

¹¹ Ídem

¹² Entrevista realizada a Marco Espinoza el día jueves 23 de junio del 2016

universidad del Estado, Marco señala “al igual que la Casa de Bello, nosotros teníamos una labor social, sacar el teatro a las calles y servir a la comunidad, aquí había una verdadera vocación por enseñar”.

Decidieron montar en el Teatro Santa Lucía una función gratuita destinada solo a este tipo de público, acudieron más de 300 personas, todo un éxito para la época, por lo que repiten la experiencia en Teatro Alameda, esta vez teniendo como invitados a los trabajadores y a sus familias. A esta segunda presentación acudieron alrededor de 1.500 espectadores. Sus organizadores comenzaron a percibir el sabor del éxito y la satisfacción de un trabajo bien hecho.

El Teatro Experimental montó más obras, entre ellos una conmemorativa por el 1 de mayo, pedida por los mismos sectores. Para sorpresa del equipo liderado por de la Barra, la producción no alcanzó los resultados esperados y las que a ella le siguieron tampoco. No por eso se dieron por vencidos. La inserción del teatro como un producto beneficioso en el consumo de un espectador concreto no sería una tarea sencilla, aún así, el gran número que componían las clases medias y medias bajas y la escasez de posibilidades que tenían para disfrutar del arte, seguía reafirmando la teoría de que allí germinaría su público.

Espinoza se siente satisfecho al recordar cuál fue el siguiente paso. Las nuevas estrategias se llamaron Conjunto Sindical y Teatro Obrero, surgidas como una extensión del mismo teatro pero con el foco puesto en presentar las obras en los mismos locales sindicales obreros y cuya estructura estaría compuesta por un prólogo-desenlace explicativo y una temática familiar a sus realidades. ¿Podría el teatro sindical ser la carta correcta para que la dramaturgia se establezca y consolide en las capas sociales más numerosas del país?

La respuesta no tardó en llegar, el apoyo del sector sindical era importante pero no único, sus ingresos y gastos no lograron sostenerse. Comenzaron a realizar funciones vespertinas en el Teatro Municipal y a trabajar colaborativamente con el Ballet del Instituto de Extensión Musical

de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica, así consiguieron entregar al público un teatro de calidad y muy bien recibido por la crítica y el espectador emergente.

Los buenos resultados ayudaron a que económicamente el TEUCH pudiese crecer y pensar en expandirse. Por esta misma época la escuela se diversifica creando nuevas secciones en su malla curricular: teatro francés, teatro de títeres, producción artística, escenografía y propaganda entre otros. Además, se planificaron giras artísticas con presentaciones en distintas provincias que rompieran con el centralismo santiaguino.

Un par de años después el Teatro Experimental fue reconocido oficialmente como una escuela perteneciente a la Universidad de Chile, a lo que el Ministerio de Educación respondió positivamente dando anualmente una subvención e incluso generando una política de Teatro Itinerante. Parecía ser que el teatro en la Universidad por fin estaba dando frutos.

Lo que implicó el factor crecimiento

En las memorias creadas por el TEUCH, concretamente en sus primeros números, se da cuenta de que al paso de un tiempo surgieron desde el interior de la compañía una serie de cuestionamientos y discusiones que pusieron en jaque su continuidad. Contrario al rostro joven que posee, Ana Harcha conoce bien los antecedentes que envuelven a su lugar de trabajo y a las personas que por allí pasaron, respecto a lo expuesto por las memorias del TEUCH cuando dice que “se veían venir los choques entre los egos de sus mandamases, la gente que trabaja en esto tiene una sensibilidad especial y una visión de mundo súper subjetiva, por lo que las peleas y desencuentros entre cómo se tenían que hacer las cosas no faltaban”¹³.

¹³ Entrevista a Ana Harcha realizada el día jueves 23 de julio del 2016.

Los conflictos entre las autoridades no eran solamente artísticas sino también por la duda sobre la falta de recursos, si bien Ana Harcha recuerda que recibían ayuda de rectoría, esta no era suficiente. Sabían que para poder producir ellos dinero tenían que expandirse y tener más personal, pero esto solo sería posible si contaran con más recursos económicos, algo no siempre posible en el rubro.

Como solución desde la Escuela se presentaron varios proyectos para optar a los pocos concursos públicos de apoyo económico para las artes que el Estado había comenzado a entregar –y que años más tarde se consolidarían como el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART)– algo que la mayoría de sus docentes tenían que hacer de forma individual para luego traspasarlo a la institución.

“Yo no tenía ningún problema con ellos, es más estoy a favor y en la actualidad he sido jurado de varios de los fondos que se entregan pero esto está bien para los creadores independientes, no para la Chile, nosotros no debimos haberlos pedido, ni antes ni ahora porque siempre debimos haber recibido un aporte del Estado. Desde ese tiempo que la Chile está en deuda con el teatro”.

Espinoza retoma la línea cronológica y declara que la estabilidad que gozaron en el período llamado “fundacional” les dio el pase a la siguiente conocida por sus protagonistas como “internacionalización”.

“Comenzó desde el 56 en adelante y se caracterizó porque ahí se trajeron a grandes directores y actores del extranjero, la misma compañía estable salía al mundo a presentarse e intercambiar visiones con sus pares, en esta época lograron un exitazo presentando ‘La Remolienda’ en Nueva York, algo que en ese entonces jamás se habría pensado, mucho menos por estudiantes de una carrera tan desvalorizada como la nuestra”.

En los ocho años que llevaban funcionando habían sido capaces de poner en práctica una cantidad sorprendente de producciones tanto en Chile como en el extranjero, algunas a la misma altura que las presentadas en la industria europea, aun cuando los aportes recibidos del Estado eran abismantemente diferentes, siendo el trabajo realizado por los actores y sus aportes voluntarios a sus creaciones, las cuotas anuales provenientes de los Socios Cooperadores y el ingreso por corte de entradas lo que permitía mantener las obras en función¹⁴.

Este plan de negocios había funcionado parcialmente hasta la fecha aunque la precariedad de los sueldos que se pagaban, las condiciones del recinto sumadas a la carencia de un estatuto formalizado y académico que guiara el ejercicio, la discusión y la visión de sus líderes demostraba una inmadurez de su profesión.

Una de las tantas medidas paliativas que se buscaron fue hacer que en 1959, el Teatro Experimental se fusionara con el Departamento de Teatro Nacional y juntos formar el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), el mismo que diez años después se transformó en Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) y que posteriormente, tras el paso de la dictadura sería nuevamente disuelto, quedando el Teatro Nacional Chileno (TNCH) por un lado y el DETUCH por otro¹⁵.

A lo largo de todos estos años, la Universidad de Chile albergó a algunos de los personajes más destacados en la historia de teatro siendo los más conocidos, Pedro de la Barra, Fernando González, Andrés Pérez, Coca Guazzini, Eloísa Alarcón, Chela Álvarez, Emilio Martínez, Héctor del Campo, Domingo Piga, Bélgica Castro, Oreste Plath, Agustín Siré, Pedro Orthous, Rubén Sotoconil, María Maluenda, Mario Lorca, Kerry Keller, Víctor Jara, Jorge Lillo, Franklin Caicedo, Fanny Fischer, Alicia Quiroga entre otros¹⁶.

¹⁴ En 'La escena chilena'. Facultad de Artes de la Universidad de Chile

¹⁵ En www.memoriachilena.cl

¹⁶ En 'Apuntes sobre el teatro en Chile'

El Teatro de Ensayo de la Universidad Católica

Los ‘Hijos de Bello’¹⁷ habían logrado a punta de petitorios y manifestaciones que se creara una carrera que los albergara como actores teatrales, marcando un precedente en la demostración de poder que el pueblo puede tener en todos los aspectos. Y, su principal símil, no podía quedarse atrás. La histórica lucha entre las principales universidades tradicionales del país volvió ahora en las tablas para competir.

Los inicios se remontan a la Facultad de Arquitectura, de la PUC surgió la inquietud de crear una carrera que respondiese al inminente crecimiento de las artes escénicas que se estaba viviendo. Los estudiantes de arquitectura y comunicación, concretamente Pedro Mortheiru, Fernando Debesa, Gabriela Roepke y Teodoro Lowey, con la aprobación del rector de la época Monseñor Carlos Casanueva, se unieron para dar forma a la carrera de actuación, la cual dio origen al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile (TEUC)¹⁸.

La ahora institución debutó el 12 de octubre de 1943 en el Teatro Cervantes de Valdivia con la obra sacramental ‘El Peregrino’ de J. Valdivieso escrita por el mismo grupo de estudiantes bajo la supervisión de Mortheiru y Debesa. “Como director, yo aplicaba toda mi sensibilidad para organizarlo todo y también todo mi rigor (siempre fui muy perfeccionista), así dimos a luz a este Peregrino, que para poder hacer fue una batalla campal, llegué a la exageración de encerrar con llave a los actores para ensayar”. Así lo recuerda a modo anecdótico su creador Pedro Mortheiru en el libro ‘Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica’ escrito por Giselle Munizaga y María de la Luz Hurtado.

Al año siguiente sus cuatro fundadores deciden consolidarse mediante la formación de un equipo técnico y profesional de teatro cuya primera tarea fue buscar financiamiento: “para ello se mandó

¹⁷ Término coloquial con el que se conoce a los estudiantes de la Universidad de Chile

¹⁸ En ‘Breve historia del Teatro UC’

una carta de invitación a algunas personas que eran reconocidas por su interés artístico, en ella se hacía referencia a las críticas favorables recibidas por la realización de ‘El Peregrino’, así como el apoyo recibido del Rector de la Universidad que se había materializado en la entrega de un local para ensayos y conferencias”¹⁹, conocido desde ahí como Teatro Ensayo.

Desde el momento de su estreno, y durante su etapa denominada como “profesionalización”, que la Universidad Católica comienza a sobresalir de entre sus pares ganando reconocimiento a nivel cultural gracias a su programación, actividad constante, escenografías creada con la experticia de varios arquitectos y la docencia de la carrera desde 1945 con la fundación de la Escuela de Arte Dramático.

Pero no todo fue idóneo y exitoso, de eso, Alexei Vergara está seguro. El actual director de la Escuela de Teatro y también actor, tiene la apariencia de ser un hombre respetable y elegante, no por su altura, su postura o su vestimenta de riguroso negro sino por sus gestos y su forma de hablar, uno que abre las puertas de su oficina en el Campus Oriente de la Universidad Católica con un desplante digno de quien ha pasado su vida en los escenarios.

Cuenta que el principal obstáculo lo puso su propia casa académica, concretamente el Rector, Monseñor Carlos Casanueva que se encargó de generar personalmente un clima hostil. Quien se pensó sería uno de los mejores aliados se transformó en un detractor o por lo menos en una persona ajena al nuevo organismo, quedándose incluso dormido cuando veía una obra desde la primera fila. Su desinterés quedaba evidenciado cuando se refería a los montajes como “fiestas de colegio”, así lo comparte Alexei Vergara.

19 En ‘Testimonios del teatro’

Su primer gran conflicto

A lo largo de su historia, el Teatro de Ensayo experimentó varios quiebres, cambios organizacionales y editoriales. A pocos años de su creación en 1955, un grupo de estudiantes de tercer año se organizó para protestar contra la malla curricular considerada clásica y conservadora. Al no recibir respuestas hicieron abandono de dicho plantel, saliendo a las calles en busca de inspiración y nuevos lineamientos. Llegó a la entonces caja de compensación del Banco BCI ubicado en calle Merced 349, un pequeño grupo de jóvenes pertenecientes a las clases más altas de la capital y procuraron llevar a cabo la experiencia teatral que tanto anhelaban.

De esos primeros aventureros encontramos a pocos, como el actual administrador del teatro ICTUS, y en ese entonces actor aficionado, Mauricio Almuna. Con más de 40 años ligado a la compañía le ha tocado ver e interpretar con “más del 90 por ciento de los actores chilenos y también con los mejores directores y guionistas que hayan pisado Santiago”²⁰, por la sencilla razón de que ICTUS fue más que un teatro y que una compañía: fue una escuela que derrochó arte, talento y pasión.

Con toda esa experiencia, recuerda que los primeros años fueron complicados, desligarse de un esquema mental universitario y rígido no resultó fácil. Por lo mismo, al cabo de pocas semanas varios de sus integrantes desertaron, y quienes se quedaron tuvieron que pasar por varias discusiones, para los libros fueron meses, para Mauricio fueron cinco años que desde su llegada a la sala deciden que ‘Las tertulias de los hermanos’ y ‘Las suplicantes’ serían sus primeras obras a estrenar y que sus presentaciones se harían bajo el nombre de ICTUS, palabra proveniente del hebreo que significa pez y que se entiende como "encuentro" y "aquí estoy".

El intento por alejarse del fantasma del TEUC implicó también hacerlo de su subvención, el recién creado grupo debió también ingeniárselas para manejar el inexistente capital económico

²⁰ Entrevista a Mauricio Almuna realizada el día jueves 26 de mayo del 2016

con el que contaban, debían encontrar soluciones prácticas y asequibles que complementaran la creación literaria. Los primeros aportes salieron del bolsillo de sus fundadores, quienes “venían de estratos acomodados, prácticamente de élite, no cualquiera tenía los recursos para estudiar una carrera tan bohemia como el teatro y mucho menos en la Católica, todos los que llegaron al ICTUS era gente que podía hacerlo”, aseguró Almuna.

Gracias al espacio que ocuparon en pleno corazón de Santiago, el ICTUS conoció –y se dio a conocer– a un público transversal y totalmente nuevo, hambriento de nuevas experiencias y con un importante nivel educacional y cultural, considerado como gente de “la pequeña burguesía intelectual”.²¹ Este público fiel fue el factor clave para que, a inicios de los 60, comenzaran el camino hacia su consolidación, contando con un local fijo, inspiración clara –Harold Pinter, Eugene Ionesco, John Osborne y Jorge Díaz– y actores profesionales.

El rasgo más característico de la Corporación fue su propuesta llamada “creación colectiva”, inspirada en la vanguardia extranjera. Consistía que durante el período de creación hacían representaciones dramáticas de corte contemporáneo basadas en un texto inicial pero que luego seguían desarrollando mediante una lluvia de ideas de todos los actores en escena e incluso involucrando la opinión del mismo público. Una vez que el proceso era finalizado, reformulado y pulido se procedía recién a estrenarse como listo.

Pese al atractivo que generó ICTUS, no implicó que opacara a su predecesor, el aún vigente Teatro de Ensayo. La actividad y reconocimiento de la UC fue permanente y exponencial con el paso de los años, en parte gracias a que Eugenio Dittborn –abogado de profesión que contaba con las mejores referencias de parte del Rector²²– lideró el teatro desde 1953 hasta el momento de su muerte en 1978, trabajando de forma ininterrumpida y sólida para conseguir, entre muchas otras cosas, el anhelo de contar con sala propia. En estos primeros años exhibieron emblemáticas obras

21 En ‘25 años de teatro en Chile’

22 En ‘Testimonios del teatro’

como ‘El abanico’ de Goldoni, ‘Contigo en la soledad’ de O’Neill, ‘El burlador de Sevilla’ de Tirso de Molina, ‘El Cid’ de Pérez de Arce, ‘El soldado de chocolate’, ‘Martín Rivas’—otro hito en el teatro al ser la primera obra nacional en superar el éxito de los clásicos extranjeros—, ‘El senador no es honorable’, ‘La pérgola de las flores’, ‘El Tony chico’ y ‘La niña en la palomera’ entre otras más provenientes de sus escritores asiduos como del Campo, Vodanovic, Heiremans e Isidora Aguirre.

Entre 1954 y 1969, el Teatro de Ensayo sufrió una de las transformaciones más radicales, a finales del período el Teatro como tal desapareció y con la ahora integración del Taller de Experimentación Teatral —creado por el profesor Fernando Colina y Raúl Osorio— se reformó en la nueva institución que recibió el nombre de Escuela de Artes de la Comunicación (EAC) y que reunió las carreras de cine, televisión y teatro bajo una sola malla común con sus respectivas especializaciones.

De acuerdo a Alexei Vergara, los obstáculos de estos años fueron por una mezcla entre la efervescencia que produjo la Reforma Universitaria, las manifestaciones sociales del país y la desintegración de la Escuela de Teatro como se conocía. Cuenta que “el teatro y nosotros nos dimos cuenta de todo lo que pasaba y por eso se crean obras como ‘Nos tomamos la universidad’ donde los actores interpretaban a los mismos estudiantes en escena inspirados en lo que vivíamos, nos despojamos de las vestimentas y de las escenografías que tanto disfrutaban hacer, dando más importancia al mensaje político”.

En paralelo a la lucha que daban sus estudiantes en las tablas, también la daba su director por conseguir un espacio adecuado para la docencia y por financiarse. Los espacios que tuvieron en calle Lira y el otro en teatro de La Casa del Periodista fueron cambiados por la Casa del Teatro en Lastarria 90, algo que según Dittborn “era algo fantástico”.²³ Aunque, no sería hasta el aporte extraordinario de tres millones de pesos que hizo el Rector Alfredo Silva Santiago que les

23 Ídem

permitió dar el paso para obtener la concesión de su propio teatro. La Sala Camilo Henríquez abrió sus puertas en 1956 en Amunátegui con Alameda, lugar clave para atraer a un público que según Hernán Letelier, era “adulto de profesores, abogados, médicos, gente con título, un público entre elegante y universitario”²⁴.

En la siguiente década, Dittborn sentó las bases primordiales de la estructura que se mantiene hasta el día de hoy, la que incluye establecimiento de sus líneas de financiamiento como la subvención fijada por la Universidad Católica y el cambio a su nueva y actual casa, el ex Cine Dante ubicado en Plaza Ñuñoa que tras larga remodelación pasó en 1975 a ser el nuevo Teatro de la Universidad Católica.

El crecimiento del teatro universitario

Con el pasar de los años, las compañías crecieron a la par de una carrera convencional, lo que significó formar una gran cantidad de egresados talentosos y listos para salir al campo laboral, uno que todavía era de escasa demanda profesional. El único camino, y el más seguro, era quedarse trabajando en donde mismo se había aprendido, es decir, en sus respectivos teatros, siendo muy pocos quienes emigraban al extranjero o se independizaban por sus propios medios.

La sobrepoblación de actores llevó a que el Teatro Experimental –ahora Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH)– y el TEUC tuviesen que enfrentar sus primeras polémicas cuando fueron acusados públicamente por sus mismos integrantes de ser tratados como empleados sin criterios de contratación claros y/o formales. La investigación de Zegers Nachbauer revela que la Universidad de Chile generó mediante el diálogo intentos para mejorar dicha situación, en oposición a la decisión extrema que tomó su símil Pontificia, quienes como solución anunciaron terminar de forma definitiva con la planta de actores base para dar espacio a

24 Ídem

actores contratados a plazo anual, quienes darían la bienvenida a una programación de corte y autores nacionales y tradicional a la idiosincrasia del chileno.

Los mejores ejemplos de esta propuesta que retrató a personajes tradicionales del mundo rural-urbano de Chile fue, primero la comedia ‘Esta señorita Trini’²⁵ y posteriormente el musical de 1960 dirigido por Dittborn, escrito por Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo titulado ‘La pérgola de las flores’, obra festiva y enérgica que narra la historia de una joven campesina proveniente de San Rosendo que llega a la moderna ciudad de Santiago para conseguir trabajo en la pérgola. Su creación sigue siendo uno de los éxitos de taquilla a nivel nacional e internacional más destacados de la historia cultural chilena con la asistencia de 547.931 personas²⁶ que buscaban en ella el retrato de forma creativa de un tema real como la desigualdad social.

Llegado a este punto resulta necesario parar momentáneamente el repaso histórico para así analizar qué fue lo que realmente sucedió en estos años, los que nosotros conocemos como la época dorada. Una en donde se conectó con el mismo mediante la actuación. ‘La pérgola de las flores’ no fue exitosa por sus canciones, por sus interpretaciones o por su escenografía, sino por lo que significó para el chileno, una oda a sí mismo, un homenaje a nuestra historia y una atención a la riqueza de nuestra interioridad. De pronto, obras como estas dieron cuenta de cómo a través de simples temáticas se pueden tocar fibras tan íntimas como las de la propia identidad.

25 Obra de Carmen Barros y Luis Alberto Heiremans

26 En ‘Testimonios del teatro’

CAPÍTULO III

TERCER ACTO

EL TEATRO EN EL CAÓTICO CHILE CONTEMPORÁNEO

La batalla que el teatro tuvo que dar contra la opresión de la dictadura fue, sin lugar a dudas, la escena más compleja y vívida que ha tenido que ensayar. Una de la que por fortuna salió airosa y que sacó los aplausos más cálidos de un público que agradeció todas aquellas obras populares y completamente chilenas. La tarea que ahora les quedaría por delante sería la de mantener este apoyo, tanto ciudadano como de la esquiua clase política.

Balance a mitad de siglo

El florecimiento del teatro nacional en los años 40 gracias a la conformación de teatros universitarios fue la primera piedra de un movimiento social y cultural que logró que en los 50 se profesionalizara el oficio, erigiendo las primeras escuelas, teatros y un pequeño subsidio. En la siguiente década se le sumó la inauguración de pequeñas salas de teatros independientes creadas por egresados y ex alumnos que con la experiencia a su haber, salieron ansiosos para ampliar el rubro teatral.

Algo que pudo haber sido exitoso y constante, comenzó a perder fuerza. Los dramaturgos chilenos disminuyeron el ritmo creativo de material teatral, las presentaciones volvieron a ser descuidadas con escenografías modestas y actores desmotivados a causa de interpretar las mismas obras clásicas que ya habían encantado al público pero no aseguraba una segunda vez. ¿Sería el factor económico de evidente escasez que también afectó la accesibilidad a las tarifas? ¿Podría ser esta una razón que no se había analizado antes?.

La autora María de la Luz Hurtado, investigadora nacional y destacada a nivel hispanoamericano en cultura, entrega en el libro ‘Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970’ varios hechos entre ellos, números concretos sobre las audiencias, compuesta por el escaso uno por ciento de los más de tres millones de habitantes que tenía Santiago en el siglo XX, siendo que el valor por corte de entrada bordeaba un precio accesible para la clase media, derribando el argumento que no asistían debido al costo. Por esto mismo, cuando en los medios se hablaba de “éxito de taquilla” se aludía a una asistencia de no más de 30 mil personas y que se daba pocas veces al año, siendo el promedio por temporada inferior a los 10 mil espectadores.

En ese entonces el teatro no solo estaba siendo desconocido por la constitución por la falta de acciones y políticas culturales, sino también por el mismo pueblo que aún no lograba embarcarse de forma sostenida. ¿En dónde radicaría el problema?

Esta interrogante hizo que la creatividad de los directores emigrara a un lugar en donde el arte podía volver a encontrarse con el público masivamente, nos referimos al cine. La magia del celuloide se dio a conocer en las proyecciones que las mismas compañías de teatro ponían en entre actos. Rápidamente estas pequeñas cápsulas se volvieron más esperadas por el público que la obra misma. Al momento en que la Unidad Popular se encontró en la presidencia, Chile contaba con más de 50 salas de cine ya inauguradas y formando su propia empresa estatal respaldada por la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) llamada Chilefilms.

Un claro ejemplo es lo que sucedió con Miguel Littín y Raúl Ruiz. Tras presentarse en vivo perdieron el interés y cambiaron su enfoque a escribir y producir material para cine, alcanzando gran reconocimiento tanto en Chile como en el mundo. El llamado séptimo arte tenía un potencial creativo que permitía retratar la cotidianidad, las problemáticas, el entorno y los personajes de una forma casi real, poseía más recursos artísticos que el teatro y podía ser proyectada al mismo

tiempo en distintos puntos geográficos. La masificación del cine se convirtió en un nuevo elemento en la competencia por el público.

La historia del teatro nacional durante los dos años y diez meses que duró el gobierno de la Unidad Popular fue compleja, la esquivada audiencia siguió disminuyendo y más aún con las obras alusivas al gobierno. Cuando se comenzó a usar la contingencia política como inspiración se obtuvo una buena respuesta, incluso aplaudían propuestas arriesgadas cargada de contenido social contra las clases más poderosas del país. Pero, a medida que la situación se fue agudizando y tornando cada vez más peligrosa, el apoyo disminuyó.

De todo el espectro de teatros, el TEUCH fue sin lugar a dudas el más perjudicado por todo esto, a causa de que su programación completa respondía a los objetivos de una escuela con vocación social, entre ellos sus mismos docentes, su adhesión al gobierno político de Salvador Allende les trajo, por primera vez, verdaderos problemas y no solo en materias económicas sino en aspectos más serios como la continuidad o incluso su propia existencia. Para muchos, la vinculación los tomó desapercibidos pues nadie estaba preparado para lo que se vendrían en los siguientes años.

Los problemas que atormentaban a La Moneda pasan a las tablas

“A fines de 1971 la polarización política había llegado a niveles muy intensos y la clase media estaba cerrando filas con la oposición al gobierno de Allende. Obras que anteriormente podrían haber sido alabadas eran ahora consideradas como un intento más de adoctrinamiento del régimen socialista”²⁷.

María Teresa Zegers

²⁷ En '25 años de teatro en Chile'

El 4 de septiembre de 1970 se efectuaron las elecciones presidenciales donde el primer candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende, ganó por pequeña diferencia a sus contrincantes, el independiente Jorge Alessandri Rodríguez y el demócrata cristiano Radomiro Tomic Romero. El líder socialista planteó una serie de modificaciones urgentes por hacer en el país como la reforma agraria, nacionalización del cobre y de la banca privada, entre otras. Las medidas rápidamente surgieron sus primeros efectos pero no con buenos resultados.

Al cabo de dos años de gobierno, la inflación se elevó a niveles jamás antes vistos, el déficit en el presupuesto llegó al 9,8 por ciento del Producto Bruto Geográfico, se suspende la deuda externa y cae abruptamente el precio del cobre²⁸, dejando a Chile con cifras alarmantes. El bajo desempeño económico afectó a gran parte de los sueldos, comenzó a vivirse la precariedad en el abastecimiento, y que derivó en el mercado negro. Estas, y más complicaciones, ocasionaron una ola de movilizaciones sociales de corte radical y alianzas entre los partidos de la oposición con los medios masivos de comunicación escritos como El Mercurio, La Segunda, La Tercera de la Hora y Las Últimas Noticias.

En consecuencia, el teatro nacional de entonces tuvo que cambiar, las obras que ayer eran consideradas como productivas para la educación civil e incluso humorísticas para los mismos aludidos, pasaron a ser consideradas indirectas ideológica y persuasivas. Los repertorios debieron ser sustituidos, siendo el teatro ITUCH el más afectado al perder en el camino a gran parte de su público de tendencia izquierdista más fiel y al parecer también a gran parte de su cuerpo docente.

Teatro Aleph, la única y arriesgada apuesta de la época

A raíz del Primer Festival de Teatro Universitario Obrero de la Universidad Católica de 1968, una compañía se robó el protagonismo. Teatro Aleph fue creado a fines de 1947 cuando un

²⁸ En 'La experiencia socialista-Populista chilena: La Unidad Popular, 1970-1973'

grupo de amigos, estudiantes del Instituto Nacional, consideraron que “la mejor forma para conocer mujeres del Liceo 1 era haciendo un club de teatro. Fue tan efectivo que hasta llegó la misma Michelle Bachelet cuando era lola”. Así lo dice la actriz y directora de Aleph Chile, Gabriela Olguín Pizarro al recordar sus inicios en la actuación²⁹.

Su aspecto es desarreglado y bohemio, al borde del descuido, su espíritu libre y energético se deja apreciar a distancia gracias a la gama de colores de su abrigo y a unas llamativas botas vaqueras. Su título lo consiguió de forma autodidacta y así lo dice orgullosa dejando entrever una mente creativa. Claramente ella es la mejor –y única– representante de Teatro Aleph que todavía sigue haciendo patria en Chile.

Al igual que Gabriela y sus compañeros, las actividades libres e integradoras que harían como agrupación seguirían solo una condición, propuesta por el guía y próximamente director de la compañía, Óscar Castro, que sus participantes fuesen estudiantes de cualquier carrera o que tuviesen cualquier ocupación excepto una académicamente referida al teatro, esta variedad era lo que les daría su sentido antagónico y audaz a todo lo visto anteriormente y que en definitiva sería su tilde diferenciador. “Nosotros no buscábamos discriminar, ni Óscar ni nadie, simplemente queremos rebelarnos contra lo clásico y lo socialmente correcto pero pasándola bien, sin estar oprimidos”, indica Gabriela.

Sin tomarse lo que hacían muy en serio y sin siquiera tener la formalidad de una sala propia, entraron al mundo del teatro de la mano de un buen repertorio de obras transgresoras escritas por ellos mismos y las conjugaron con la técnica de la improvisación, no solo entregaba una actuación al sino también vivencias y “ojo, que lo hacíamos casi sin ningún recurso”, se vestían casi íntegramente de negro para no gastar en vestimentas y se presentaban en cualquier condición “si no teníamos focos entonces no usábamos, si podíamos tener escenografía la teníamos, si teníamos un teatro hacíamos teatro y si no teníamos éramos un grupo de personas diciendo lo que

²⁹ Entrevista a Gabriela Olguín Pizarro realizada el día lunes 20 de junio del 2016

pensaba y pasándola chancho”.

Fue en una de estas mismas presentaciones que el joven estudiante de periodismo de la PUC, Óscar Castro, conoció a Fernando Castillo, quien al ver el potencial de la compañía les comparte su espacio en Lastarria 90 para ensayar y presentarse.

Olguín señala que se ganaron la preferencia del público y el reconocimiento de sus pares, con la ayuda de entendidos actores como Héctor Noguera, Enrique Durán y el escritor Antonio Skármeta, liderando varias presentaciones, fue que acercaron el teatro del absurdo y humorístico a un nuevo público, uno que era poco entendido en la materia pero no por eso menos interesado en disfrutarlo. La gente reía y aprendía con ellos sobre temas tan complejos como la política, su crecimiento fue detenido únicamente por lo que a todos les tocó afrontar más adelante.

Tanto los esfuerzos generados por jóvenes inexpertos, por altos gestores y por dramaturgos para que el teatro recibiera más aportes en dinero y atención gubernamental resultaron interceptados por el acontecimiento que significó un importante quiebre a nivel sociopolítico y que afectaría a todo el país por igual.

En medio del panorama político, el socialismo del Comandante Allende llamó a los militares a integrar un gabinete de apoyo, estos mismos, liderado por el jefe del Ejército Augusto Pinochet, seguido por los generales Gustavo Leigh, César Mendoza Durán y el comandante de la Armada José Toribio Merino, marcaron el mes de septiembre de 1973 en la historia del país con el ataque a la casa presidencial de La Moneda en una acción conocida como Golpe Militar, en donde además de tomar control del país como la nueva Junta de Gobierno acabaron con la vida de varios funcionarios partiendo por la del entonces Presidente de la República Salvador Allende³⁰.

³⁰ En ‘La experiencia socialista- Populista chilena: La Unidad Popular, 1970-1973’

El remezón del Golpe Militar

El 11 de septiembre de 1973 es, hasta el día de hoy, una de las fechas más recordadas por los libros de historia y los ciudadanos del país. El bombardeo al Palacio presidencial encabezado por el general Augusto Pinochet, no solo transformó a la política, el orden social, a la vida cívica, la economía, la educación y la justicia de Chile, sino que también lo hizo con la cultura.

Patricio Meller, destacado ingeniero, economista y académico, autor del libro ‘Un siglo de economía política chilena (1890-1990)’ cuenta en el capítulo ‘El modelo de la Dictadura Militar’ que algunas de las medidas que caracterizaron el gobierno del Régimen fueron la fuerte represión contra las ideologías opositoras, violaciones de los Derechos Humanos, la censura y desaparición de parte importante de la prensa escrita, la intervención al canal Televisión Nacional de Chile y las radios nacionales, toques de queda, prohibición de organizarse, clausura del Congreso Nacional, cientos de exilios, reestructuración regional del país, privatización del sector industrial y de salud y la municipalización de la educación, siendo esto lo que más afectó a las artes.

A menos de un mes de haberse tomado el país, el nuevo gobierno hizo uso de sus nuevas facultades para atacar a los establecimientos –y en consecuencia al teatro– partiendo por la Universidad de Chile. Se demolió parte de la Escuela de Teatro, símbolo del gremio artístico, y se destituyó a los rectores y figuras máximas, siendo reemplazados por oficiales militares con facultades totales, incluyendo expulsar estudiantes y desvincular académicos solo por sospechas de seguir tendencias contrarias. Esto fue confirmado por el ‘Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura y respuestas institucionales’³¹ donde se estimó que alrededor del 15 por ciento de las personas afectadas por prisión política calificada entre 1973 y 1990 fueron estudiantes. Lamentablemente en estas mismas hojas no se responde la interrogante más pertinente: ¿Qué tenía la Universidad de Chile que la hizo merecedora de un ataque casi obsesivo, por parte de los militares?

³¹ Año 2005

La respuesta la entregan sus protagonistas, la Casa de Bello era un importante centro de movimientos sociales, de críticas con los poderes del Estado, del orden civil y los derechos humanos, siendo lugar de crecimiento de futuros líderes políticos. All momento del ataque, esta se convirtió en su principal víctima y con ella también la cultura, afectando la producción de la época no solo por la dependencia que tenía su teatro con los fondos de la rectoría, sino porque parte de los actores y su planta académica tenía cierta vinculación con partidos políticos de izquierda, ahora enemigos del régimen.

El 11 de septiembre fue una fecha relevante para el TEUCH. Al día siguiente del bombardeo, la facultad es rápidamente cerrada sin ninguna explicación, poniendo fin al año académico y a las matrículas de los siguientes años.

Marco Espinoza confieza que aquellos jóvenes que transitaban por calle Morandé para mejorar la Reforma Educacional, hubiesen sido rápidamente mutilados. Hasta el día de hoy no entiende “cómo el teatro, que es algo tan hermoso, pudo haber sufrido tantos golpes, cómo pudieron haber destruido el teatro hasta el punto de casi no dejar literas para sentarse, si matar a Víctor Jara como lo hicieron no es ejemplo de esa atrocidad entonces no sé explicarlo mejor”.

Luego de desintegrar la planta creativa, el siguiente ataque fue censurar el contenido. Los académicos coinciden en que esta se hizo de dos maneras. La primera de forma explícita: antes del estreno de la obra, que elegían con mucho cuidado, asistía una comisión militar a ver la función para decidir si era adecuada de estreno. Pero fue la segunda forma la que más los afectó, o mejor dicho, la que más dolió. La autocensura que se impusieron para intentar que sus producciones pudiesen salir al público, obligándose a callar sus puntos de vista, ignorar su vocación social, olvidar sus temáticas educadoras y sindicalizadoras y reemplazarlas por el teatro clásico o café-concert, los pocos géneros que lograron salvarse del corte.

Marco Espinoza es tajante, “que hayan cerrado la escuela, que hayan cambiado toda la planta de profesores, que hayan matado gente, que haya desaparecido otra, que un tercio se haya ido al exilio y que el resto se quedara acá cagados de miedo me parece una intervención demasiado dolorosa.”

Pero esto no era todo, “el régimen además puso una condición económica que implicó el cobro de un 18% por ciento para los impuestos, la misma comisión decidía si tenías que pagar o no, esto no fue solo a nosotros de la Chile sino que a todas las universidades, si es que te hacían pagar y no tenías dinero entonces tampoco te podías presentar”.

Para el director de Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Alexei Vergara, la represión “no fue nada en comparación a lo que sucedió en la Chile, aunque sí se tuvimos ciertos cambios”. Comenzó por el cierre de la Escuela de Artes de la Comunicación, el cambio de las autoridades por los oficiales de Marina Jorge Swett y Hugo Miller, exoneración de algunos profesores, el cierre de las matrículas por tres años consecutivos y por último, la autocensura, evidenciada en su nuevamente su énfasis en los clásicos universales, pasaron de ‘Nos tomamos la Universidad’ a ‘La vida es sueño’ de Calderón de la Barca, solo que esta vez, tendría un matiz distinto. Vergara confiesa:

“No se podía hablar directamente porque estaban intervenidos por almirantes pero sí se podía hacer de forma soslayada (...) se le daba una nueva mirada al teatro según las necesidades del país, montando obras que indirectamente hablaban de lo que sucedía entonces, toma el caso de las novelas de Shakespeare, en ellas se habla de tiranos, de poder, de castigos, de represión y de luchas hasta la muerte, preparar esas obras de cierta forma nos hacía sentir que no nos sometíamos a estar tan ajenos de la realidad”.

Quienes tampoco se involucraron fueron los integrantes del Teatro Aleph, aunque estos no corrieron con la misma suerte. Probablemente lo que les sucedió es el ejemplo más claro para demostrar el engeguamiento que provocó el exceso de poder de las nuevas autoridades.

“Fuimos uno de los grupos más desarticulados, ahí comenzó nuestra desaparición” –subraya Gabriela Olguín– “Habíamos llegado recién de un festival de teatro en Francia y nos topamos con la embarrada en Chile. Creo que ninguno de nosotros militaba en partidos pero el quehacer artístico social que nos llevó a poblaciones y sindicatos nos hizo ver como un grupo comunista o de izquierda. Por eso apenas llegamos fuimos buscados. Yo escapé a Colombia pero el resto no tuvo la misma suerte”.

Uno de ellos fue su líder Óscar Castro, quien afrontó la peor parte.

“Su hermana, su madre y su esposa son detenidos desaparecidos siendo que jamás hicieron nada. Cuando se lo llevaron detenido a Óscar, su madre y su hermana lo fueron a buscar a la comisaría para ver dónde y cómo estaba y solo por eso fueron detenidas como criminales”. Exaltada y aun molesta finaliza: “¡Mira que estupidez si la señora con suerte podía caminar! (...) y aun así les dio lo mismo, no lo pensaron y las detuvieron igual”.

Óscar pasó dos años detenido y aun así, jamás perdió su espíritu “Óscar siguió haciendo teatro pero ahora en los campos de concentración, se autoproclamó alcalde de Puchuncaví y Ritoque, que era donde estaba” y bajo el nombre de Casimiro Peñafleta recibió a todas las autoridades militares. Gabriela cuenta que al principio, la gente lo tildó de loco hasta que se dieron cuenta que su faceta creativa podía ser la única vía de liberación que tenían adentro.

Si la militancia de Teatro Aleph era escasa y la tendencia de la Universidad Católica era considerada contraria a la izquierdista de la Universidad de Chile – entonces, ¿por qué estos espacios, más el resto de las compañías, fueron atacadas?, ¿qué vio el Régimen Militar en la

interpretación que lo intimidó a tal punto?. Ninguno de sus involucrados tiene certeza, tal vez era un mensaje emancipador o entregaban herramientas para pensamiento crítico o tal vez la teatralidad era solo se entiende en la medida en que se liberaran los propios sentidos e ideas de identidad y cultura, algo opuesto a lo que Augusto Pinochet y sus seguidores deseaban transmitir.

No solo el teatro se vio perjudicado, la situación también afectó profundamente a la producción cultural en general. A la televisión llegó la amenazante lista negra que censuró a varios actores, algunos de ellos, estrellas emblemáticas de las áreas dramáticas. Entre los íconos que sufrieron por el exilio destacan Miguel Littín, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Helvio Soto, la compañía completa de Teatro Aleph con un Óscar Castro recién liberado de los campos de tortura, Nelson Villagra, Marcelo Romo, Julio Jung, Jorge Guerra, Aníbal Reyna, Hugo Medina, María Elena Duvauchelle, Coca Rudolphy, Quilapayún, Inti Illimani, Ángel Parra, Isabel Parra y Bosco Parra.

Una justificación para esto la da la directora general del Observatorio de Políticas Culturales (OPC) y la Unión Nacional de Artistas (UNA), Bárbara Negrón en su trabajo ‘Red de Trabajadores por la Cultura del 2004’:

La pérdida temporal de dichos personajes dio paso a una época que se denominó “apagón cultural”³² a causa del poco desarrollo intelectual y los bajos niveles en montajes durante el Régimen Militar.

A todo lo anterior se sumó otro elemento, el toque de queda. Prohibición de transitar por las calles después de las 23 horas de lunes a domingo en todo el territorio del país, medida que terminó por sepultar la actividad nocturna, bohemia y lúdica en la que se desenvolvía la disciplina del teatro. En palabras del destacado sociólogo y escritor nacional Manuel Antonio Garretón en su libro ‘Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile’:

³² Término acuñado por sus mismos integrantes

“En efecto, bajo la dictadura militar, aunque no había una política cultural ni políticas culturales explícitas, todas las actividades de este campo quedaron regidas por el doble componente autoritario-represivo en lo político-cultural y neoliberal en lo socio-económico, con lo que ello significa de ausencia de impulso al desarrollo cultural, censuras y falta de pluralismo, básicamente sepultó lo que teníamos por teatro”³³.

Mauricio Almuna aclara que una de las pocas salas que gozó de asistencia y que logró sortear los efectos represivos fue su compañía ICTUS, quienes bajo un nuevo slogan “ICTUS un espacio de libertad” montaron obras como ‘Nadie sabe para quien se enoja’ una humorada que tenía la particularidad de intermedios más largos que los acostumbrados para que los espectadores, opositores a la dictadura, pudiesen usar como espacio de conversación e incluso reunión.

Llegando a 1980, el ideal de resurgir sonaba fuerte y tras meses de experimentación se encontró el camino correcto gracias a una corriente, hasta el momento subestimadas por el gremio. Redescubierta y explotada en el modo y momento preciso, hablamos del nuevo hito para esta historia, el teatro infantil.

Teatro Infantil, la carta que quedaba por jugar

Parte de la crítica que hacían los actores a la sociedad y al sistema de organización era la carencia de educación cultural en el currículum de los recintos implicando que el teatro no fuese valorado como herramienta pedagógica. Significó entonces que algo debían hacer para enseñarles a las nuevas generaciones estas temáticas teatrales y considerando que seguían inmersos en un orden político poderosamente rígido y belicoso, no tenían nada que perder.

³³ En ‘Informe de Desarrollo Humano del PNUD Chile’

Los niños eran el objetivo del presente y los consumidores del futuro que el teatro necesitaba. De esta manera el teatro intentó sortear la censura con obras de conocidos textos literarios encontrados en las mallas de estudios. Así lo señala el artículo ‘Notas para una historia del teatro en Chile’ de Claudia Rodríguez. “Si bien antes del golpe, los teatros universitarios en Chile ya habían fijado su atención en el público infantil, fue durante la Dictadura que vieron la posibilidad de seguir creando, a pesar de las restricciones y la censura que se había impuesto. Entre 1974 y 1980 se estrenaron 36 obras infantiles”.

El teatro infantil ocupó un espacio destacado en la historia teatral en cuanto a que generó un pseudo-movimiento en la dramaturgia nacional, desde la época de oro del teatro que no se veía una nueva oleada creativa de este tamaño, donde destacan: Jaime Silva con ‘Princesa Panchita’ y ‘Los grillos sordos’, Mónica Echeverría con ‘El gallo quiquiricó’, Jorge Díaz con el exitoso ‘Pedrito y el lobo’ y Alicia Morel con la aún vigente ‘La terrible cuncuna’. Otras obras que se recuerdan de aquellos años son ‘Toruvio’, ‘Anacleto avaro’, ‘Pali-palitraque’ y ‘Aventura del señor Don Gato’.

Las compañías nacidas en ese entonces como Pin-8, Remolino, Los Tíos, Bojiganga y Tevisa debían conseguir financiamiento por otros medios. Se decidieron a formar cooperativas de apoyo para compartir los gastos de producción y elementos como vestuario, maquillaje, utilería e incluso escenografía aunque el grueso del apoyo seguía viniendo de sus ingresos personales.

El mal período que había golpeado a los teatros había sido por un cúmulo de factores negativos, tanto internos como externos. La precariedad económica impedía llevar a cabo proyectos con altos estándares de calidad y que fuesen informados al público, el contenido que se presentaba debía batallar con un filtro autoimpuesto con tal de no poner en riesgo la seguridad y hasta la vida. Cuando llegó el teatro infantil se superaron varios de estos obstáculos evidenciado en el reencuentro de las tablas con los niños y sus familias, dicha temática también ayudó a retomar el trabajo en equipo y el compromiso a nivel estructural.

El impulso a una nueva etapa

El panorama mejoró cuando se llegó a una etapa que María de la Luz Hurtado delimita desde 1976 hasta 1980 como el surgimiento de un movimiento crítico y renovador representado, principalmente por los teatros independientes. Salas como Teatro de Comediantes, Le Signe, Teatro Hollywood, Teatro del Conventillo y otros comenzaron a sonar gracias a las propuestas nacidas en Europa como café-concert y teatro-concert, que tras una presentación colmada de humor, música, estética revisteril, daban la posibilidad de continuar para celebraciones posteriores o simplemente para compartir y distenderse socialmente. El nuevo género teatral junto al teatro infantil se mostraron como los sobrevivientes de la represión y las promesas para volver a disfrutar de mejores tiempos.

Como se concluye en el VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS efectuado en el año 2012 y responsable de la creación de ‘Teatro Chileno en Dictadura. La dramaturgia nacional como forma de resistencia al régimen militar’:

“El público comienza a volver a las salas de teatro y se interesa por lo que muestran los artistas, ya sea en teatros, conciertos, calles, parques, etc. Es el momento en donde el teatro comienza a asumir las circunstancias históricas, empieza a decir cosas, plantear los problemas contingentes pero en otros formatos; inicia su reestructuración, buscando nuevas maneras de consolidarse como arma crítica efectiva al régimen del terror que significaba la dictadura”.

En la seguridad de estos nuevos lugares se daba término a una de las etapas más duras y oscuras del teatro, marcado por el miedo y los crímenes de la dictadura.

Contrario al empuje que vivía el teatro, a inicios de los 80 la situación a nivel país todavía no volvía al equilibrio. En ‘La transición chilena hacia la democracia: El plebiscito presidencial de 1988’ del Instituto Nacional Demócrata para Asuntos Internacionales se dice que en materias

económicas aumentó el endeudamiento internacional y cayeron los precios de la materia prima y la inversión fiscal, afectando la disminución de los sueldos y dejando el nivel de desempleo en la histórica cifra del 30 por ciento. La misma suerte corrió a nivel social, un descontento generalizado se tomó las principales calles de la ciudad, el autoritarismo político, la represión y las violaciones a los DD.HH. llevaron a que los mismos ciudadanos salieran para alzar la voz.

Los gritos consiguieron que en 1988 se efectuara el pedido Plebiscito, en el que se dejaría a votación: "SÍ", Augusto Pinochet debía seguir en el poder por un período de ocho años más o "NO", salir y retomar la actividad democrática con elecciones presidenciales. El *slogan* "Vamos a decir que No" se popularizó como la frase que tuvo la fuerza para terminar con el período más mortífero en la historia del Chile contemporáneo. Ganó, con un 54,71 por ciento de los votos escrutados³⁴. Gran parte del país salió a celebrar, es en medio de esa efervescencia que tiene lugar el estreno más importante en la historia del teatro chileno, marcando uno de los puntos más altos en que las ideas y estrategias creativas finalmente se encontraron con el buscado público.

Andrés Pérez Araya, era egresado de la carrera de interpretación en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde destacó por su talento y creatividad. Fue su liderazgo que lo llevó a presentar su visión artística en los escenarios más importantes de América y de Europa, siendo Francia uno muy especial, al ser el país que lo recibió por dos años como integrante de Théâtre du Soleil durante la dictadura. Allí sembró una imagen de teatro nacional de corte moderno y contemporáneo.

Ese mismo lo trajo de regreso y en 1988 fundó El Gran Circo Teatro, cuyo primer trabajo fue transformar el musical de Roberto Parra titulado 'La negra Ester' en una obra dramática. Protagonizada por Rosa Ramírez y Boris Quercia, el argumento era de un hombre que llega a la ciudad de San Antonio y se enamora perdidamente de una conocida prostituta del lugar. La trama popular-marginal ambientada en un espacio colorido y llamativo, acompañada de un lenguaje

³⁴ Ídem

tradicional del campo chileno, hizo que su estreno alcanzara un gran número de audiencia, la cual, al cabo de unos días se multiplicó de tal forma que fue cuestión de tiempo para que ‘La negra Ester’ pasara al recuerdo como el mayor éxito de taquilla que se haya visto en el teatro nacional.

Dicho estreno en Chile y su exitosa gira internacional, comprueba lo atractivo que puede llegar a ser el teatro cuando se tienen los factores correctos e indicados para producir, en este caso, una compañía con respaldo del entonces rector de la Universidad Católica, un equipo humano talentoso y comprometido a nivel dramático un líder como Pérez Araya y por último, temáticas pertinentes y afín a la realidad de los espectadores.

Este hito significó, en cierta medida, el fin del apagón cultural y recibió a un nuevo ciclo que esperaban llegase con la democracia que a cargo de Patricio Aylwin Azócar como nuevo Presidente de la República y con un gobierno entendido por Paulo Hidalgo, entre otros, como uno de “transición a la democracia” término que se aplicaría a todas las áreas, incluyendo al de la cultura y el teatro.

Los efectos de la Concertación en el teatro

Parte importante del retorno a la democracia se gestó en 1988 cuando un grupo conformado por 16 partidos políticos aunó fuerzas para crear la Concertación de Partidos por el No, que más tarde pasó a llamarse Concertación de Partidos por la Democracia y estaría integrado de forma estable por el Partido Demócrata Cristiano, Partido Socialista, Partido por la Democracia y el Partido Radical Social Demócrata. Juntos serían los responsables de liderar a un país que hasta hace poco era atacado y atormentado por la violencia y afectado por los estragos en la economía.

Independiente del candidato o del color político, el país estaba recién sobreponiéndose a años marcados por el terror, las prioridades para las próximas autoridades –en este caso para Patricio Aylwin– se enfocaron en la creación de organismos y/o asociaciones para esclarecer, en lo posible, los crímenes cometidos y también de encontrar la forma de levantar la empobrecida economía en cuanto a crecimiento, empleabilidad, rentabilidad, valor del peso, producto interno bruto, ingresos, salarios y más. Todas estas tareas, dejaban ver que no quedaría espacio para integrar en la discusión política ayuda para las artes, nuevamente el teatro, quedarían postergado.

Durante años anteriores hubo registro de ayuda económica que el Estado puso a disposición de la ciudadanía con el cual se pudieron costear presentaciones culturales, aunque las pocas pruebas que investigadores como Manuel Antonio Garretón tiene de esto, dan cuenta de que los fondos eran de baja significación y no precisamente accesibles a quien quisiera .

Para sorpresa del teatro, la Concertación de Aylwin reparó en este detalle y concluyó que una buena forma de sanar las heridas y comenzar un nuevo siglo con aires renovados sería con herramientas creativas que entretuviesen y también aportaran al crecimiento de una nueva generación. Acercar la creación artística nacional e incentivar la participación serían el motivo perfecto para ayudar económicamente a la cultura.

De 1990 en adelante, importantes agrupaciones civiles se hicieron escuchar, entre ellas el Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE), la Plataforma Audiovisual, la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), la Cámara del Libro, Sociedad de Escritores de Chile, Sindicato de Técnicos Cinematográficos de Chile (SINTECI), Pro Danza y otras más³⁵. Entre todas lograron que Aylwin decidiera dejar en encargo del entonces ministro de Educación, Ricardo Lagos Escobar, la creación de un comité que generara una propuesta de institucionalización para la cultura en Chile. El grupo presidido por Manuel Antonio Garretón terminó su tarea en 1991, en esta se llegó al consenso de crear un Consejo Nacional de la Cultura y las Artes con el fin de “ser

³⁵ En ‘Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010’

concebido como un servicio público autónomo y descentralizado(...). También, esta Comisión plantea la necesidad de incrementar el presupuesto para cultura”. La propuesta contempló por primera vez en más de 50 años, la idea de conferir ayuda económica constante.

Mientras la esfera política discutía, el teatro debía seguir funcionando, aunque las propuestas se vieron alentadoras estaban todavía muy lejanas. Había que encontrar más formas de abastecerse. Los únicos mecanismos que saldrían a flote serían los ingresos por corte de entradas y los escasos fondos concursables.

El teatro quería darle la bienvenida a una nueva etapa con energía y renovación, para conseguirlo, la principal temática que utilizó como inspiración fueron todos los actos relacionados a las violaciones de los derechos humanos, siendo muchos de los directores y actores, quienes lo vivieron en carne propia. El público reaccionó positivamente, el nivel del montaje era opacado por el mensaje propiamente tal, el que llamaba a la reconciliación y solemnidad de lo ocurrido. El teatro se constituía ahora como un espacio de justicia.

Tanto el Presidente como el ministro de Educación, Ricardo Lagos, iban entendiendo el rol que podía cumplir la cultura. Las actividades de esta índole comenzaron a experimentar con nuevas propuestas con motivo de ir más allá. Las acciones más concretas fueron las intervenciones al espacio público jamás antes vistas que se alejaban de la tradicionalidad del escenario, usando calles, plazas, galpones, museos o paseos peatonales. Cualquier lugar sirvió para reclamar la libertad que antes se había quitado. El teatro, ya no estaba esperando por el público, como subrayan Munizaga y de la Luz Hurtado:

“El teatro no ha logrado captar un público que en lo numérico corresponda a la cifra de habitantes. Bien, ahora irían hasta ellos, a buscarlos en sus barrios, con su teatro a cuestas. Darán

obras chilenas directas de fácil comprensión pero montadas de forma impecable. Irán a todas partes, porque saben que ahí hay mundos abandonados por conquistar y por educar”³⁶.

Las consecuencias de ocupar el espacio público

Para entender de forma global los pasos que se estaban dando a nivel constitucional, hay que mencionar las claves que detonaron el surgimiento de estos mismos. A partir de 1985 comenzó el regreso de un número importante de exiliados políticos, entre los que se incluyen varios expertos en teatro. La llegada de los “hijos de la dictadura”³⁷ estuvo marcada por la historia pero también por la experiencia adquirida en el viejo continente, conocido por ser referente en materia artística y gubernamental.

Algunos de los talentos acogidos en Francia fueron los becados Andrés Pérez y Mauricio Celedón, quienes fortalecieron aún más sus dotes innatos y regresaron al país como grandes directores, ansiosos de poner a prueba un teatro enfocado en la tradición popular, folclórica y realista, y que se incorporó a la perfección a la tendencia de ocupación del espacio público. De la Luz Hurtado cuenta en Apuntes de Teatro N° 119-120, ‘La Negra Ester, El desquite y Nemesio Pelao: Teatralidad transculturada en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez’ que sus legados “se entroncan en una tradición del teatro europeo que hunde sus raíces en el rito profano, la juglaría y (...) que con su espectacularidad extravagante de recursos escénicos múltiples y llamativos que cautivó a todos en Chile”.

Obras tradicionales como ‘La negra Ester’, ‘La huida’, ‘La pérgola de las flores’ y ‘Éxtasis’ demostraban un desplante teatral de alto nivel coreográfico, musical, dramático y dancístico que recalcó aún más el carácter amable, solidario, amoroso, patriota y pícaro del personaje chileno.

³⁶ En ‘Testimonios del teatro’

³⁷ En ‘Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010’

Así lo retrata Paola Abatte en ‘Renovación de la escena chilena durante la transición. Apuntes de Teatro N° 133’“El teatro callejero ejerce un derecho democrático de participación, permite la apertura, repone lo carnavalesco, lo originario y popular (...) fue una renovación de la relación del teatro con la memoria”.

Los avances que se dieron en términos artísticos fueron acompañados en paralelo con los avances que daba el Estado, permitiendo que se pudiese hablar utilizando el concepto de “políticas culturales”, definida ahora por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en su trabajo ‘Chile quiere más cultura’ como los marcos de regulación legislativos destinados a vigilar la acción del Estado en cuanto al desarrollo positivo del sector.

A finales del gobierno de Patricio Aylwin encontramos mayor cantidad de fondos concursables al igual que de convocatorias, festivales, encuentros, foros, teatro en regiones, fiestas costumbristas y más infraestructura, como las primeras casas culturales, museos y bibliotecas. Posiblemente el aporte más importante en esta materia fue la creación del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART) en 1992, mecanismo de financiamiento que opera otorgando dinero a quienes postulen propuestas artísticas y que tras deliberación sean elegidos ganadores.

Las políticas culturales que quedaron para Frei Ruiz-Tagle

Eduardo Frei Ruiz-Tagle fue elegido el 11 de diciembre de 1993 con una aplastante mayoría. El segundo presidente de la Concertación tuvo un mandato caracterizado por proponer los primeros cambios en la educación secundaria. Fue el responsable de la Reforma Procesal Penal, sobrellevó la crisis asiática y la sequía en el norte del país y logró una reducción en los índices de pobreza y de inflación que habían golpeado a la economía³⁸. Su acertada mirada llevó el país al crecimiento, pero también hizo que la atención en materias culturales fuese postergada poniendo en pausa los avances del mandato anterior.

³⁸ En ‘Historia Político Social-Movimiento Popular. El gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle 1994-2000’

Uno de estos fue la promulgación de la Ley N° 18.985 llamada Ley de Donaciones Culturales perteneciente al Artículo 8 de la Ley de Reforma Tributaria³⁹.

Más conocida como ‘Ley Valdés’, en honor Gabriel Valdés, fue erigida como una herramienta para formalizar las acciones que antes eran consideradas mecenazgo provenientes del sector privado. Su misión sería ahora estimular la “colaboración pública-privada para el desarrollo cultural, en la medida que establece que el Estado y el sector privado participen en el financiamiento de los proyectos culturales”⁴⁰.

Tanto las iniciativas de la Ley de Presupuesto, Ley de Donaciones y FONDART eran controladas, en aquel tiempo, por la única entidad para eso, el Ministerio de Educación, a través de la secretaría de la División de Cultura en Santiago⁴¹. Gracias al entonces ministro Ricardo Lagos, este organismo asumió el rol de promover el desarrollo cultural y administrar los pocos bienes que les eran otorgados desde el presupuesto nacional, tarea que ahora pasaría a los futuros representantes de aquella cartera. No obstante, la existencia de ese ministerio no había sido pensada para esos fines. Desde gobierno vieron la necesidad de que educación y cultura siguieran relacionadas pero no bajo el mismo techo. Era hora de que los procesos de institucionalización retomaran la marcha.

La Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico Culturales fue creada por el presidente en 1996 y contó con la participación de 17 personalidades entre parlamentarios, empresarios, gestores, directores y académicos. Presididos por Milan Ivelic, este grupo se dio a la tarea de elaborar un informe detallando los problemas en las ramas de la cultura y sus soluciones. El diagnóstico volvieron a plantear la necesidad por crear un organismo externo al Ministerio de

39 En el sitio web www.donacionesculturales.gob.cl/

40 Ídem

41 En ‘Las Políticas Culturales en los gobiernos democráticos en Chile’

Educación que pudiese velar por la correcta administración de su gestión, la difusión de sus disciplinas, garantizando un crecimiento en la industria y su producción.

El tema volvió a la palestra aunque al poco tiempo de entregado las prioridades se desviaron nuevamente a causa de la contingencia política que marcó los años finales de la presidencia; el seguimiento al dictador Augusto Pinochet en Inglaterra.

La virtud de la “deshistoria”

Dicha situación no significó un cese en las actividades artísticas. Con o sin institucionalidad, ya habían pasado dos mandatos en el país tras el fin de la dictadura, por lo que se esperaba que el nuevo sentido de libertad siguiera manifestándose en las presentaciones de teatro.

Para sorpresa de varios investigadores esto no fue así, tanto a nivel académico o artístico, aún quedaba temor a sacar la voz. Los intentos por salir del oscurantismo se habían logrado pero solo parcialmente. A diferencia de lo que se esperaba, la fuente de inspiración principal ya no fue la vulneración a los derechos humanos o la dictadura sino una pacífica y conciliadora, la propia identidad del chileno.

En el libro ‘Antología: Un siglo de dramaturgia chilena en 1910-2010’ la renombrada investigadora de la Luz Hurtado junto a Mauricio Barría, bautizan esta etapa como una dimensión “deshistorizada”, “una tendencia que coincide con la política oficial en cuanto a atenuar o silenciar los conflictos del pasado”, es decir de demostrar socialmente no estaban listos para hablar abiertamente de lo que había sucedido. Secuelas de esto son las obras ambientadas en Chile pero exentas de hechos históricos, un pasado y un conflicto social no optimista. Dicho

contenido resultó ventajoso a la hora de presentarse pues podía ser montado en diferentes lugares y momentos del año independiente a la contingencia por la que se atravesara.

De esta forma, el recurso que predominó en aquella época fue el estereotipo de personajes populares y más pobres del país de manera colorida y festiva, generando una emocionalidad profunda. Los montajes contaban con elementos folclóricos como canciones, bailes, instrumentos y disfraces. El escenario transportaba a un mundo nuevo pero a la vez familiar, utópico sin dejar de ser realista.

La “deshistorización” fue también llamada como desconflictuación, al carecer de problemas contextuales. Algunos exponentes de este estilo fueron los dramaturgos Ramón Griffero, Benjamín Galemiri y Marco Antonio de la Parra, los directores como Andrés Pérez, Mauricio Celedón, Luis Ureta, Óscar Castro, Nissim Sharim y Raúl Osorio.

Pero esta tendencia de carácter atemporal fue interrumpido por un hecho que no dejó indiferente a nadie. En los últimos años de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, exactamente el 1 de octubre de 1998, se dictaminó la orden desde España de detención del ex comandante en jefe del Ejército de Chile y senador vitalicio, Augusto Pinochet Ugarte en Londres, Inglaterra. Tras años de persecución, regresó al país el 3 de marzo del 2000. La captura caló hondo en todo el país y por consiguiente también en las obras que se presentaron, las artes escénicas no podían seguir en la “deshistoria”.

Aun así, los frutos que más destacaron de este movimiento fueron los aplausos que varias compañías cosecharon a lo largo de sus presentaciones en festivales y escenarios extranjeros, siendo el espacio creado en 1994 bajo el nombre de Teatro a Mil uno de ellos.

La represión ejercida en los 80 dejó a muchos artistas con ganas de revancha, entre ellas a las productoras de teatro Carmen Romero y Evelyn Campbell quienes, tras meses de planeación, deciden crear una muestra de obras en el recién recuperado espacio Centro Cultural Estación

Mapocho bajo el nombre de ‘Teatro a Mil’. Según las memorias escritas en su página web oficial “www.fundacionteatroamil.cl”, en el encuentro participaron compañías como Teatro La Memoria, Teatro del Silencio y La Troppa. El recibimiento fue mejor de lo que las dos mujeres esperaron viéndose en la obligación de continuar con sus actividades.

Ayudadas por los fondos concursables lograron que Teatro a Mil creciera año a año, transformándose en un verdadero evento masivo, especialmente en la temporada de verano. Tanto sus gestoras como las compañías que allí participaron, se sorprendieron de su gestión, por primera vez en todo este tiempo, el teatro era buscado y considerado personaje principal en la entretención. El crecimiento llegó a tal que desde 2006 pasaron a formar ‘Festival Internacional Santiago a Mil’ bajo la producción de la recién creada Fundación Teatro a Mil.

El festival significó una demostración del impacto que podía tener el teatro, se comprobó que bastaba con generar una oportunidad para que el espectador pudiese reconocerlo y pedirlo. Dicha iniciativa inspiró a zonas regionales a hacer sus propios eventos e intervenciones como ‘Cielos del Infinito’ en Punta Arenas, ‘Temporales Teatrales’ en Puerto Montt y el ‘Festival Teatro Container’ en Valparaíso, por nombrar algunos.

Nuevo siglo, nuevos mandatos y nuevos cambios

“La cultura es la base material del desarrollo y es ella la que ordena a la economía, a la política y a la organización social, y no a la inversa”

Discurso presidencial, Ricardo Lagos Escobar

Al poco tiempo de ser capturado Augusto Pinochet, asumió como nuevo Presidente de la República el tercer candidato de la Concertación, Ricardo Lagos Escobar. Responsable de

continuar los avances que su antecesor inició. Clave para la victoria fue su campaña bajo el lema “Crecer con Igualdad”⁴² en donde por primera vez se propuso cambios en las áreas educacionales y culturales –y por consiguiente teatrales–, su pasado como ministro influyó en que esta última fuese el eje para conseguir los avances en el desarrollo social que el país esperaba.

Tras el anuncio de su programa, continuó eligiendo a Agustín Squella como asesor presidencial, en quien encargó la difícil misión de coordinar todos los organismos públicos de cultura y de redactar un nuevo proyecto que diese forma a una renovada institucionalidad. Su finalizó en julio del 2003 cuando bajo la Ley 19.891 se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y con este la conformación de un Directorio Nacional del Consejo de la Cultura, un Comité Consultivo Nacional, los Consejos Regionales. Proceso arduo y transparente que de acuerdo al informe ‘Chile quiere más cultura. Definición de Políticas Culturales’ requirió la colaboración de 517 organizaciones culturales. Este mismo documento diría que la misión que tendría el CNCA sería:

“Ampliar los espacios de libertad, recuperar espacios públicos, expandir la actividad artística y cultural, desarrollar las industrias y patrimonio cultural, reconocer la diversidad y aumentar la conciencia de ella, estimular la creación y difusión de la cultura de los pueblos originarios; generar un equilibrio de cooperación entre libertad de personas, mercado y Estado, mejorar las condiciones para el ejercicio de la libertad y aumentar los recursos de financiamiento”.

Todas estas promesas repercutían en el área del teatro; cada ley, cada artículo y cada avance, por pequeños que fuesen significó un paso más para las tablas, ahora lo que quedaba por ver era cuánto saldría efectivamente a la luz.

⁴² En ‘Programa de Gobierno: Para crecer con igualdad. Partido Concertación’

La demora en los avances institucionales

Para principios del siglo XXI, el entonces presidente Lagos ya tenía más que realizadas sus promesas en lo que a cultura respectaba por lo que le dejaba a su sucesora, Michelle Bachelet Jeria, la primera Presidenta en la historia de Chile, la misión de perpetuar su legado.

Este nuevo cambio trajo también, manifestaciones públicas de descontento contra un mandatario, el cambio al sistema de transporte dio resultados caóticos, llevando a la ciudadanía a la insatisfacción, una que empeoraría aún más con las protestas de centros estudiantiles por mejorar la educación municipal y subvencionada⁴³. Lo que empezó como uno de los gobiernos más prometedores pasó a ser uno de los más complejos socialmente, afectando lo que pudo ser el repunte del mundo teatral.

Si bien se anunció la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el teatro siguió caminando por el sendero de la escasez, bordeando incluso, la crisis. Los festivales atraían a grandes y chicos, hombres y mujeres pero solo durante los meses de vacaciones, dejándolos el resto del año con los mismos índices bajos de asistencia.

Por otra parte, el elevado número de egresados de interpretación que egresaban no era proporcional a la demanda en el campo laboral, al ser esta cada vez más limitada y pobre e inestable. Por último, incluso uno de los pocos aportes que tenían, fondos concursables, se pusieron en duda por la poca cantidad que existían de ellos, los requisitos solicitados para ganarlos y la transparencia con que estos fondos eran otorgados. El teatro seguía buscando el equilibrio entre calidad, institucionalidad y clamor popular.

⁴³ Conocido mediáticamente como Revolución Pingüina

Cambia el gobierno y el Ministerio aún espera

La zona centro y sur del país despertó la mañana del 27 de febrero de 2010 con un terremoto grado 8,8 MW, siendo el posterior tsunami el que dejó los mayores estragos, destruyendo localidades, ciudades y más de 500 vidas. Muchas pudieron haberse salvado de no ser porque la misma presidenta descartó la necesidad de evacuar las residencias limítrofes a la costa basándose en el diagnóstico del Servicio Hidrográfico y Oceanográfico de la Armada de Chile (SHOA)⁴⁴. El fatídico error cometido, afectó a su gobierno y a su partido, haciendo que por primera vez en 20 años la Concertación perdiera las elecciones, dejando como ganador en los sufragios del 2010 al candidato de la Coalición por el Cambio, Sebastián Piñera Echenique⁴⁵.

Sus lema “Para el cambio, el futuro y la esperanza”⁴⁶ volvió a dejar de lado al teatro, sin embargo, fue durante su discurso del 21 de mayo de 2011 en que hizo su primera alusión a este.

Lo primero y más importante fue aumentar el presupuesto de cultura a un 28,9 por ciento, representando un 0,4 por ciento del gasto público total –es decir, unos 121.902.460 millones de pesos– y consolidar la institucionalidad mediante un proyecto de ley que avale la creación de un Ministerio de Cultura y Patrimonio, que reúna en el mismo lugar el CNCA, Dibam y el Consejo de Monumentos Nacionales. El Consejo de la Cultura representaría a la sociedad civil y el Consejo Nacional de Cultura y Patrimonio al gobierno y tendría facultades de ministerio en aprobaciones de políticas culturales de cinco años y miembros renovables cada cuatro⁴⁷.

El anuncio impactó ya que se estaban dando el paso más transgresores hasta la fecha, no solo se involucraría más dinero en la inversión sino también mayor independencia burocrática a la hora de proponer medidas legales. El entonces encargado del CNCA, Luciano Cruz-Coke fue el

44 Reportaje Ciper. ‘Tsunami paso a paso: los escandalosos errores y omisiones del SHOA y la ONEMI

45 En el sitio web www.emol.cl

46 En ‘Programa de gobierno para el cambio y el futuro y la esperanza’

47 En ‘La cultura en el Gobierno de Sebastián Piñera: 2010-2014’

encargado de liderar la redacción del documento, con sus alcances y medidas. La tarea duró dos años y recién en mayo de 2013 se firmó y entregó a la Comisión de Cultura y las Artes de la Cámara de Diputados para ser discutida. El largo tiempo que tomó la elaboración de la propuesta coincidió con que las principales salas, compañías y teatros comenzaran a manifestar y el germen de la falta de fondos, protección de sus labores e interés ciudadano.

Un nuevo desencuentro amenaza la función

Durante el transcurso de elaboración, la actividad teatral siguió funcionando, o mejor dicho, el drama que los afectaba continuó avanzando, como si de una tragedia griega se tratase.

Entendidas como espacios culturales sin dependencia de algún organismo o institución, las salas independientes disfrutaban de absoluta libertad para planificar su programación creativa, lo que en un principio pareció ser una virtud, fue transformándose en una gran desventaja aun cuando habláramos de ciertos lugares emblemáticos, como por ejemplo el Teatro del Puente, el Teatro Alcalá o el Teatro La Memoria.

La primera historia la cuentan sus mismos dueños, Freddy Araya y Francisco Ossa. Altos, delgados, de ojos claros, tez pálida y cabellos levemente canosos pese a que ninguno supera los 35 años. De todas formas demuestran en sus rostros un evidente cansancio y, por qué no decirlo, una –no tan oculta– tristeza. Los dos actores y docentes de interpretación no solo comparten los mismos rasgos físicos sino también los problemas, sus angustias y miedos, unos que comenzaron en el preciso momento en que decidieron cargar con el que ahora es su espectáculo.

El Teatro del Puente partió en 1998, con la compañía de teatro Sombrero Verde de Carmen Gloria Soto y María Izquierdo quienes tramitaron con la Municipalidad de Santiago un comodato para situar un teatro sobre el entonces paseo peatonal de calle Pío Nono sobre el río Mapocho. La

licitación de este Monumento Histórico era anual, lo que les impidió postular a Fondos Concursables. Aun así, el lugar céntrico, el título de ser el único teatro suspendido sobre el agua y su línea de programación variada les confirió una buena bienvenida de los vecinos, especialmente de los universitarios que concentraba la concurrida y popular calle Bellavista.

La propia inestabilidad de la profesión fue disolviendo a Sombrero Verde y a sus directoras provocando que en 2005 llamasen a dos de sus grandes amigos y colaboradores, los actores Freddy Araya y Francisco Ossa, con el fin de ofrecerles la venta del lugar, de lo contrario sería desmantelado. Ambos, comprometidos con el teatro, lo compraron asumiendo gran parte de una deuda que se venía arrastrando de cifras millonarias.

Una revisión profesional les diría que para renovar el comodato municipal deberían restaurar por completo la infraestructura del puente, cifra que bordeó los 70 millones de pesos y que no podría ser cubierta por el presupuesto del Estado a patrimonios. Tanto Freddy como Francisco buscaron todas las opciones disponibles, siendo la cadena de *retail* y construcción nacional SODIMAC la única en responder, ofreciendo a reparar por completo el almacén de fierro. Hasta el día de hoy su director creativo, Freddy Araya, no deja de sorprenderse por dicho gesto. “Bueno, ellos fueron los primeros y únicos en tendernos algún tipo de ayuda, desde esa vez hemos buscado pero no ha aparecido nada más”. Con un café en la mano, hecho por él mismo en la cafetería de su teatro, recuerda esa alegría que se apagaría al poco tiempo de percatarse que ahora les tocaba continuar a ellos con la infraestructura del interior. Se vieron en la obligación de recurrir a créditos de consumo, tanto Araya como Ossa acumularon una deuda de 100 millones de pesos cada uno.

Probablemente, quien guarda más rencor de los dos es Francisco, él ya no está para conversar sobre esto tomando un café contemplando al Río Mapocho, tampoco un té y tampoco agua, a él no le apetece nada, especialmente si el tema de conversación son esos años:

“Del 2005 al 2008 fue una pesadilla, estábamos inyectándole plata nosotros, nos podían decir: bueno el teatro es tu negocio. Pero el teatro ¡no es un negocio!, es verdad es problema mío pero eso no justifica que hasta el 2010 nosotros no recibimos sueldo, nosotros pagamos para que el teatro funcionara. Fue una pesadilla, no dormíamos, no nos aguantábamos nuestra propia irritabilidad y acongojo, era simplemente malo, el peor error de nuestras vidas”⁴⁸.

Pero el dinero ya estaba pedido, había que seguir con la remodelación, al momento de su reapertura sintieron que el recibimiento cálido pero no masivo. Su propuesta juvenil y experimental no resultó atractiva como esperaban y no convocó a tantos. Olvidaron considerar que ellos buscaban el mismo público que el cercano Teatro La Memoria. ¿Será que este recinto, creado por Alfredo Castro, compartió con el Teatro del Puente algo más que solo el tipo de público asistente?, la respuesta apareció al poco tiempo.

El aplaudido actor de tablas y de televisión fundó su teatro en 1996 en una ex fábrica textil creada en 1800. Gracias a dos fondos ganados para “habilitación”, remodelaron el deteriorado patrimonio haciéndolo cómodo, acogedor y seguro⁴⁹. Según el reportaje realizado por diario El Mercurio el 13 de septiembre de 1999, el creador sacaba su inspiración de los más diversos textos, desde fuentes históricas, crónicas rojas, reportajes hasta casos de la vida real e incluso de tesis de grado, siendo ‘La manzana de Adán’, ‘Historia de la sangre’ y ‘Dédalo en el vientre de la bestia’ sus obras más destacadas⁵⁰.

Siguieron trabajando con esta lógica y si bien les entregó un sentimiento de satisfacción, no ayudó al proceso de postulación para fondos, su línea arriesgada era, al igual que Teatro del Puente, considerada por el entonces ministro, Luciano Cruz-Coke, como un arte para “pocas

48 Entrevista a Francisco Ossa realizada el día lunes 20 de julio del 2015

49 En diario El Mercurio ‘Falta de políticas culturales’

50 En diario El Mercurio ‘Con la obra Dédalo penetramos en el laberinto de lenguaje’

personas, para grupos de nichos y experimentales”⁵¹ dejándolos fuera de competencia a la hora de recibir ayuda del CNCA. Bastaron pocos años para que el espacio de Alfredo Castro comenzase a acumular deudas, primero fueron 600 mil pesos por mes y terminó en 2012 superando los cien millones.

A mediados del 2013, tanto medios como redes sociales anunciaron el problema que aquejaba estos dos teatros. La imposibilidad para saldar sus cuentas impagas y de costear sueldos, los obligaron a cerrar sus puertas de forma definitiva. Tanto Francisco y Freddy en estas entrevistas, como Alfredo en los medios de comunicación, confesaron haber hecho todo para evitar esto, partiendo por recurrir a las autoridades de entonces como la alcaldesa de Santiago, Carolina Tohá y la figura del ministro y también gestor de sala independiente, Luciano Cruz-Coke.

Nada dio resultado. Es evidente que a Freddy, el tema, lo inquieta, mueve sus muñecas y se sirve otro café, continuar su relato no le es grato. “Conversamos con el ministro de Cultura, con otros más, con la alcaldesa, directores y hasta con senadores pero dijeron que no podían ayudar, nosotros les decíamos que íbamos a cerrar, nos dimos cuenta de que no podíamos ser mecenas de nuestra pasión, que de pasión ya no tenía nada”⁵².

Medios como El Mercurio, CNN, La Tercera, Las Últimas Noticias, Radio Cooperativa, Radio Universidad de Chile y otros más, anunciaron el día 21 de abril del 2013 que Teatro La Memoria cerraría sus puertas por falta de recursos, dejando crudas frases de Francisco para reflexionar: “La realidad del teatro en Chile es asquerosa y está camuflada detrás de lo que pasa en televisión”⁵³. Opinión que en cuatro días se sumó a la noticia de Teatro del Puente en su página web: “Queridos amig@s. Les informamos que el próximo 11 de agosto cerraremos nuestro querido

51 En diario El Mercurio ‘Entrevista a Luciano Cruz-Coke’

52 Entrevista a Freddy Araya realizada el día jueves 6 de agosto del 2015

53 Entrevista a Alfredo Castro para radio Cooperativa

Teatro del Puente. Se hace imposible seguir sosteniendo un espacio creativo bajo una política de industria cultural que es la que impera en Chile⁵⁴.

Las palabras de sus gestores no se hicieron para pedir auxilio y salvar sus respectivas situaciones, todo lo contrario, solo buscaban agilizar el lento camino hacia la institucionalización que el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes debía tomar para transformarse en ministerio y así evitar que casos como el de ellos se siguieran replicando. Con sus palabras esperaban sorpresa pero jamás pensaron en la magnitud que alcanzó a nivel ciudadano, mediático y estatal.

Ahora el gremio también se agiliza

El siguiente capítulo comenzó diez años atrás, cuando las principales cabezas de los centros teatrales más influyentes de Santiago llegaron al consenso de que era importante formar algún tipo de entidad que permitiese organizarse y apoyarse en el complejo escenario que tenían. Las agendas de cada uno y la carencia de compañerismo hicieron que en las pocas reuniones no se concretara nada. No fue hasta el mes de abril del 2013 en que vieron con sus propios ojos que el teatro tocaba fondo.

Pamela López, actriz, antigua directora ejecutiva del Teatro UC y actualmente gestora cultural del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) pasa sus últimos días en tu ex oficina. Físicamente se muestra como una mujer bajo perfil y hasta tímida, algo que tras escuchar su voz queda totalmente descartado, no se sabe que es más impresionante, si su currículum, que a su corta edad ya cuenta con organizaciones culturales alrededor del mundo, o si su fuerte y sólido ímpetu al hablar, casi radial. Con esta misma retórica inició los primeros intentos por agruparse pero humildemente, insiste en no llevarse mérito, “ finalmente nos adherimos no por mi sino por el anuncio de cierre del Puente y La Memoria, todos nos asustamos, vimos que nuestra realidad con

⁵⁴ En portal Emol ‘Teatro del puente anuncia su cierre por falta de financiamiento’

mucha deuda no funciona”⁵⁵. Finalmente en agosto del mismo año integraron un nuevo actor a la discusión, a la Red de Salas Independientes de Teatro.

Esta asociación gremial presidida por Freddy Araya de El Puente, Juan Pablo Rosales de CEAT, Pamela López de Teatro UC y conformada por 48 recintos más, tendría por objetivo y misión mejorar el estado de las salas de teatro en Santiago e influir en la jurisprudencia de las políticas culturales siendo los problemas de financiamiento el primer punto a atacar⁵⁶.

El vacío legal en el que caían la mayoría de los espacios independientes hizo que gran parte de los teatros estuviesen permanente amenazados, bastaron unas pocas reuniones para percatarse que prácticamente todos mantenían deudas, lo que requería acudir al ayuda al gobierno.

Las primeras propuestas

La Red de Salas llevó a manos del Ministro de Cultura una extensa propuesta que planteaba dos nuevos ítems. El primero, la creación de una Ley del Teatro que brindara un subsidio a los espacios –teatros o salas con compañía propia– de carácter independiente con situación económica fuera considerada financieramente crítica, y al mismo tiempo, una ambiciosa pero necesaria Ley de Artes Escénicas cuyos objetivos quedarían estipulados en el sitio web oficial “www.leyartescenicacom.com” de la siguiente forma:

“Ser el marco para el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de las artes escénicas nacionales, destacando las propuestas de creación del Instituto de las Artes Escénicas, la creación del Fondo de Fomento de las Artes Escénicas y la creación de un Registro Laboral de

55 Entrevista a Pamela López realizada el día viernes 29 de mayo del 2015

56 Ídem

las Artes Escénicas independientes, del que formarán parte todos los trabajadores de teatro, danza, circo y compañías independientes⁵⁷”.

Además, el nuevo gremio pidió un rol más activo del Consejo, no solo en términos de legislación sino también como mediador con financistas para vincular las áreas, cultural con la empresarial.

Cuando el cambio presidencial juega en contra

La discusión sobre crear o no crear un nuevo ministerio se extendió y sobrepasó la etapa presidencial de Sebastián Piñera. Al momento que Roberto Ampuero Espinoza, sucesor de Cruz-Coke, dejó la dirección del CNCA se lograron solo dos de siete objetivos propuestos por el gobierno. Quizás la única victoria conseguida fue el revuelo mediático del cierre de teatros que significó la creación de la Línea de Fondos para Organizaciones Culturales de tres años plazo con más de mil millones de pesos al año para que salas y compañías costearan gastos como luz, agua, internet, aseo, insumos, mano de obra y otros. Esperaban que esto los dejara con menos preocupaciones financieras y más tiempo para enfocarse en la creación.

Dichos montos estatales, más otros ofrecidos por donaciones de privados gestionados por la Red de Salas sacaron de las deudas parciales a Teatro del Puente y Teatro la Memoria y más importante, los ayudó a seguir luchando por el amor que alguna vez tuvieron al dirigir sus teatros.

Sebastián Piñera terminó sus cuatro años en La Moneda con una imagen frágil frente a la opinión pública. Para las elecciones de 2014 la ganadora estaba clara, la ex presidenta Michelle Bachelet regresó desde los Estados Unidos de América, donde ejercía su cargo de directora ejecutiva de la agenda por la defensa de la mujer, ONU Mujeres⁵⁸, para volver a dedicarse al país.

⁵⁷ En el sitio web www.leyartescenicass.com

⁵⁸ United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women)

El cambio a la Nueva Mayoría trajo importantes variaciones en las gestiones en cultura del ex mandatario. Uno de los primeros objetivos fue “fortalecer el acceso a la cultura y las artes, especialmente en comunas con menores oportunidades”⁵⁹ para lo cual designó a Claudia Barattini como nueva ministra del CNCA, atribuyéndole la labor de desarrollar un nuevo proyecto de ley de creación ministerial pero implementando ahora las sugerencias extraídas de la Consulta Indígena Ciudadana que ella misma tendría que implementar.

Propuso que la dirección cultural pasase a llamarse Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio, una que tras 14 meses de planificación no logró ver la luz. La lentitud con la que se trabajó en el Consejo y las malas relaciones entre el Consejo sumado a los pocos avances en el programa cultural, justificó que Claudia Barattini fuese destituida de sus labores y reemplazada por el director del Centro de Extensión Artística y Cultural de la Universidad de Chile (CEAC), Ernesto Ottone. Pero ni la experticia del condecorado Caballero de las Artes y de las Letras⁶⁰ pudo evitado la caída de una nueva víctima de los problemas financieros del teatro.

La crisis teatral se concreta

“Ver un candado gigante en la puerta de tu teatro, hasta con cadenas, deteriorándose y a punto de ser derrumbado es una de las derrotas más grandes y dolorosas que he tenido en mi vida, eso y haberme perdido tantos años con mi hijo, ¿Por qué? adivina, por este mismo teatro”.

Gustavo Becerra

Teatro Alcalá era uno de los pocos espacios de corte comercial y revisteril con compañía propia de entre sus pares independientes. Fue fundado 15 años atrás por la reconocida actriz

⁵⁹ En diario La Tercera “Presidenta Bachelet firma proyecto para crear ministerio de las culturas”

⁶⁰ Condecoración entregada por la República de Francia en el año 2009

chilena Rosita Nicolet, tras su regreso desde España, donde contactó a inversores extranjeros para reunir una suma importante de dinero y comprar un bien situado terreno en pleno corazón de Bellavista.

Los primeros nueve años gozaron de una actividad envidiable, de miércoles a domingo llenaban sus dos salas con 200 personas que presenciaban distintas obras, escritas y protagonizadas por Rosita Nicolet y su círculo más cercano, todos reconocidos rostros de la televisión. Ya en 2006, la actriz manifestó señales de desgaste, el éxito no se estaba manteniendo. Cedió la administración a terceros, quienes, al no tener el mismo olfato para los negocios, disminuyeron la audiencia. A raíz de esto decide deshacerse de su teatro.

Durante la presentación de una obra, el actor Gustavo Becerra, comediante y rostro publicitario se enteró, entre triste y conmovido decidió arrendarlo. En la pantalla chica, Gustavo o popularmente conocido como ‘El guatón de la fruta’ es a todas luces un hombre caracterizado por una sonrisa permanente y un sin fin de bromas. Su contextura gruesa, estatura baja y cara redonda no hacen más que aportar a esta imagen. En persona no es así, o por lo menos no, si el tema de conversación es su ex Teatro Alcalá.

Con la espontaneidad y energía de un niño, admite que se apresuró, “lo pensé un rato y a la semana hablé con ella, una persona como yo siempre tiene el sueño de llevar tu tipo de teatro y con tu visión a todas partes. Se lo arrendé por tres millones al mes.”⁶¹ A su llegada se percató de que la infraestructura tenía que mejorar, invirtió una cantidad cercana a los siete millones, suma que al poco tiempo fue ascendiendo con los trabajos de iluminación, sonido, publicidad y deudas pendientes, hasta llegar a la cifra de 100 millones de pesos en total, monto que salió exclusivamente de su labor como rostro de la marca Watts y su trabajo en el programa de televisión Morandé con Compañía.

⁶¹ Entrevista a Gustavo Becerra realizada el día miércoles 30 de septiembre de 2015

En 2013 se escucharon los primeros rumores de ventas informales que obligó a sus tres administradores, Gustavo Becerra, Mitchel Lobos y Julio Sánchez, a encarar a la propietaria, ella lo negó. Llegó mayo del 2014 cuando Gustavo recibió mail de Nicolet donde explicaba en breves palabras que el teatro había sido vendido a una constructora española por una suma cercana a los 350 millones de pesos para levantar un proyecto inmobiliario.

La salida de Julio Sánchez dejó solo a dos directores al mando, quienes al igual que la mayoría de los teatros, agotaron hasta el último recurso para tratar de salvar la venta.

“Lo pensamos todo, lo intentamos todo y hablamos con todos, era tanto lo que habíamos puesto y sacrificado por el Alcalá que sentíamos que no nos podíamos dar por vencido tan fácil, pensamos hasta la locura de pedir un préstamo bancario para comprarlo pero el negocio ya estaba hecho, estaban las dos firmas”, comparte Gustavo.

Cuando apareció la noticia que Teatro Alcalá cerraría para siempre y que además sería demolido, se registró el mismo fenómeno mediático del 2013 causado por los teatros del Puente y La Memoria, un despertar del interés por el teatro nacional. El público retornó a las butacas y hasta se manifestó a través de redes sociales para que siguieran sus funciones, las demostraciones de apoyo dejaron sentimientos encontrados: por un lado tristeza de cerrar, pero por otro rabia y frustración porque el apoyo de la gente surgió solo en momentos de crisis. El actor y entonces co-director del Teatro Alcalá, Mitchel Lobos, expresa su punto de vista: “Viene eso del recelo que tienes con los medios de decir, puta, por qué no nos ayudaron antes, ustedes lograron esto, entonces mediáticamente el teatro funciona en desgracia, hasta los mismos teatros vecinos nos tendieron una mano y eso que nosotros nunca fuimos bien vistos”⁶².

A esta misma perspectiva se sumó el diagnóstico que Freddy Araya hizo en Emol sobre esta clausura donde declaró: “Lo triste es que el teatro es noticia cuando es tragedia pero si existiera

⁶² Entrevista a Mitchel Lobos realizada el día viernes 3 de julio de 2015

un nivel de compromiso de los editores y canales de televisión de poner en pauta al teatro, la danza y el canto, este país sería otro, en enero el bum de Santiago es solo porque es tema”. Entonces, ¿por qué el teatro no ha conseguido acaparar páginas de diarios?, ¿será que sus hitos, sus reconocimientos y sus éxitos no son lo suficientemente importantes como para aparecer?

Ajeno a todo lo que se dijo, el acuerdo ya estaba zanjado, Alcalá tuvo el 27 de diciembre su última presentación con un ciclo de obras llamadas ‘El último apaga la luz’ a la cual asistieron más de 300 personas por cada función durante tres días seguidos, repletando las butacas.

Aunque la entrega del inmueble se efectuó, Gustavo y Mitchel decidieron seguir adelante con los pocos recursos que contaban, concretamente con su marca, mientras libraban la lucha se dieron cuenta que la marca Alcalá jamás fue registrada en Chile. Rosita Nicolet les pudo haber quitado su escenario pero no les quitaría su identidad. Tras invertir nuevas sumas de dinero, crearon oficialmente la Compañía de Producciones de Teatro Alcalá, emplazados ahora en la recién estrenada Casa de la Cultura de La Cisterna.

Los intentos por mantener su pasión intacta son hasta el día de hoy reconocidos, pero la pérdida del edificio en pleno corazón de Santiago significó una nueva caída para el debilitado ego de las artes escénicas, el cual aún no concebía cambios a nivel institucional pese a los intentos que agrupaciones como Sidarte, Red de Salas de Teatros y Compañías de Teatro Independiente de Chile intentaba llevar a cabo.

La deuda que aun queda por saldar

“Hasta el día de hoy nosotros seguimos esperando, vemos el futuro con hartó optimismo pero no por eso podemos dejar de ser realistas en nuestras expectativas, después de todo, es el Gobierno con quien estamos hablando”.

Pamela López

La tribuna del discurso de la cuenta pública volvió a utilizarse para responder las dudas que abundaban en los escenarios. Las palabras dirigidas a este tema, que no tomaron más de 3 minutos, prometieron que el esperado proyecto de ley para la creación ministerial sería corregido y sustituido para ser entregado a finales del año 2015 con mejoras en temas de presupuesto, protección al patrimonio y difusión de sus contenidos sin cometer el error de caer en una industrialización, algo que Pamela López del Teatro UC, insistía que les preocupó en demasía a ella y a sus camaradas.

El 17 de diciembre de ese mismo año se dio la noticia de que la ley para la creación del Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, con domicilio en Valparaíso y facultades para “diseñar, formular e implementar políticas, planes y programas para contribuir al desarrollo cultural, patrimonial y equitativo del país”⁶³ recibió las firmas para ingresar a la Cámara de Diputados, ser discutida, votada y posiblemente aprobada.

El segundo gobierno de Michelle Bachelet, al igual que los anteriores, extendió más el debate sobre cultura, impidiendo que el teatro vislumbrase un interés genuino por ayudar, si ya no se había hecho en todos estos años, los gestores y directores no tenían más razones para pensar que ahora sí se tomarían cartas en el asunto, especialmente cuando la batalla por bajar el telón de espacios como Teatro Alcalá, Teatro de Bolsillo, Ladrón de Bicicletas, Teatro La Palabra, Teatro Viaje Móvil, La Casa Rodante y otros se habían perdido.

⁶³ En el sitio web www.cultura.gob.cl

Las posturas del teatro sobre el teatro

Tras todos estos casos de episodios brillantes en las tablas en contraposición con los más complejos surge la interrogante acerca de a quiénes se les puede atribuir la responsabilidad por la actual crisis que pasan los teatros y sus compañías en Chile y que amenaza con cerrar sus puertas.

Ante la pregunta surgen distintas posturas, la primera y la más enfática es la que los mismos gestores y directores teatrales se responden. Faltas de políticas culturales positivas como una de las culpables, concretamente las que permitan relevar la preocupación por el financiamiento a un ente mayor y no a ellos. Francisco Ossa y Freddy Araya del Teatro del Puente son los más rápidos en dar con esta respuesta, saben que si los teatros que funcionan precariamente llegasen a perder por un año el fondo llegarían al cierre, “¿te imaginas si el teatro en Chile dependiera de los FONDART? Bueno, en realidad no hay que imaginarlo porque justamente esa es la razón por la que estamos en el suelo”, ironiza Francisco. Reírse es una de las pocas cosas que le queda por hacer.

Existen algunos académicos que respaldan esta opinión, como el historiador, dramaturgo y político chileno, Eugenio Orrego Vicuña, quien años antes ya planteaba en muchas de sus obras la idea de un estado benefactor al decir:

“El desenvolvimiento de las fuerzas básicas de un país (industria, comercio, agricultura, arte y ciencia) necesitan de la protección estatal. El teatro, con problemas de subsistencia en un contexto de mercado, debe ser patrocinado y subvencionado, ya sea de modo directo, creando un teatro oficial (como en Francia), o de modo indirecto, a través de gravámenes a los espectáculos extranjeros”.

De la misma forma es que lo hicieron en sus escritos, Bernardo Subercaseaux y Manuel Antonio Garretón, el primero en su libro ‘Historia de las ideas y la cultura en Chile’ propuso que la mejor

forma de contribuir al desarrollo de una política cultural de beneficio para el crecimiento de la sociedad es a través del financiamiento estatal, este aporta la clave necesaria para que el público lo descubra nuevamente y para que el sector privado se interese. La idea también es compartida por su colega Garretón, el Premio Nacional de Humanidades y Ciencias, planteó que la revisión de la experiencia muestra que cuando el Estado aumenta inversión en cultura, crece también “la inversión del resto de la sociedad, en especial del ‘sector privado’”⁶⁴. Afirmando que interés de las audiencias por incluir el gasto en cultura en la canasta familiar parte por las figuras de máxima autoridad en el área política ejerciendo influencia.

Y las instituciones educacionales del Estado que, a diferencia de las independientes y privadas, sí reciben subvención permanente, ¿qué opinan? Marco Espinoza los declara culpables, “sí, si señalara a alguien sería a ellos” pero no al Consejo ni al Ministerio ni al presidente sino al “sistema político imperante, al instrumento de la política en general. La mentalidad que se nos impuso impide que la gente tenga espacios de encuentro social. Como el cristiano, el va a misa por una necesidad espiritual y tiene una iglesia, aquí no, no sabemos que tenemos la necesidad y por eso no tenemos teatro”.

Aun cuando las instituciones emblemas como la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile son acreedoras de un aporte permanente de más de 70 años, no significa que sean inmunes a los mismos problemas económicos que las compañías independientes.

Para Alexei Vergara, el problema a nivel estatal no es tan amplio. Sintetiza los errores en breves palabras: “un gobierno muy centralizado, FONDART obsoleto y necesitados de una redefinición y aquí, más que plata, lo que necesitamos son iniciativas, necesitamos interés desde los superiores”. De esta manera se cumpliría lo que han proclamado desde sus años de estudiantes: la

⁶⁴ En ‘Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile’

función social del teatro, fundamental para entenderse a sí misma, aprender del pasado y mejorar en el futuro.

La ex directora de programación del Teatro UC y actual coordinadora del GAM, Pamela López, concuerda, especialmente cuando presencié las falencias que proclaman las políticas culturales en Chile. Pero, a diferencia de los dichos anteriores, ella también apunta su crítica hacia otras direcciones. En primer lugar, el teatro en sí, desde su interior, no siempre ha dado el ancho para situarse en un plano importante socialmente por lo que no es visto como una necesidad sino como una opción o incluso un lujo, lo que debería obligar a que desde adentro se autoanalice los contenidos que el teatro está poniendo en cartelera. Pamela siente que muchas veces la programación está siendo hecha pensada en y para ellos, dejando de lado la opinión y el gusto de las personas que pueden no estar sentadas en sus butacas pero que paradójicamente quieren atraer.

Prosigue refiriéndose a la reticencia que hay por enseñar en los colegios las disciplinas artísticas que genera una falta de distancia con el público desde la infancia. “La gente no va al teatro por un tema de falta de formación temprana, de generación de hábitos y la falta de inserción de políticas artísticas en el currículum de la educación básica”, explicó.

Mitchel Lobos y Gustavo Becerra de Alcalá empatizan con este argumento, sienten que los niños y jóvenes aún no descubren el encanto del teatro, en parte porque la sociedad no se los ha facilitado y porque el sistema educativo no se los ha presentado. Mitchel asevera que “si tu a un niño lo llevas desde chiquitito al teatro, lo vas a dejar encantado”.

La última postura señala al sector privado como culpable y a su falta de interés por hacerse partícipe de la creación. Tanto la Red de Salas de Teatro y figuras del Consejo como Luciano Cruz-Coke o el actual Ministro de Cultura, Ernesto Ottone, han entregado declaraciones a los portales Emol y La Tercera que es el sector empresarial el que debería hacer entrega de los principales aportes económicos al teatro, pues en ellos se concentran las principales riquezas del

país, haciendo un uso más activo de la Ley de Donaciones Culturales entregando patrocinio a cambio de un beneficio intelectual y cultural para ellos.

La revisión detallada de los momentos más destacados en la historia del teatro chileno da cuenta de los altos y bajos por los que ha pasado, afectado tanto por factores internos como externos. Ha quedado en evidencia que la situación con la que corre en la actualidad no es la más fructífera para la producción de talento y que el presente del teatro dista mucho de los momentos de esplendor que disfrutó en los 50, con la creación de los teatros universitarios, o en los 80 con su afán nacionalista criollo y de denuncia social, siendo estos mejores recuerdos los que dejan la tarea de no perder de vista la posibilidad de contar, en el futuro, con un oficio prometedor, profesional, aclamado y valorado por el público.

Independiente de los medios que se utilicen, los teatros, salas y sus compañías están convencidos de que algún cambio se logrará, ya sea a nivel institucional, con la aprobación del esperado Ministerio, económico, con la incorporación del sector privado al acto, o ciudadano, con la conformación de nuevas audiencias.

Sea cual sea la solución, los personajes detrás de las obras ya han pasado por esto y al igual que lo hicieron en épocas anteriores, confían en que seguirán superando obstáculos. El paso del tiempo trajo consigo una variedad de distracciones, modos de entretención y de educación. El teatro en algún momento compitió codo a codo con el cine y la televisión a color y salió airoso, continuó con la represión y violencia de los militares en las calles y también sobrevivió. Luego se enfrentó con los videojuegos, aparatos electrónicos, computadores, la masificación de internet, la televisión por cable, los celulares, las *tablets* al mismo tiempo que mantenía una pelea constante con el sector político y aun así, ha seguido en pie. En base a estos hechos, hitos y factores, ¿podemos asegurar el futuro del teatro a corto y largo plazo?. No de forma absoluta, pero el mérito por mantenerse activo por más de 200 años no ha sido fortuito y probablemente, los 200 años que le seguirán a continuación, tampoco.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

AUTORES VARIOS (1997). “Chile está en deuda con la cultura. Comisión asesora presidencial en materias artístico culturales” 1997 (13). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, Santiago, Chile.

BARRÍA, Mauricio, Luz Hurtado María de la (2010). “Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010. Comisión Bicentenario Chile”, Tomo IV (13-45). Santiago, Chile.

BRODSKY, Julieta, Negrón, Bárbara (octubre 2004). “El escenario del Trabajador Cultural en Chile. Artes visuales-Artes escénicas-Literatura-Música-Audiovisual”. Red de Trabajadores por la Cultura (16). Santiago, Chile.

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (mayo 2005). “Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010”. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile, Santiago, Chile. Santiago, Chile.

CONTRERAS, Marta, Henríquez, Patricia (2003) “Historia del Teatro de la Universidad de Concepción: TUC” (28). Fondart, Universidad de Concepción. Trama Impresiones, Concepción, Chile.

ESCUADERO M, Alfonso (1967). “Apuntes sobre el teatro en Chile”. Santiago, Chile.

GARRETÓN, Manuel Antonio (2004). “Las Políticas Culturales en los gobiernos democráticos en Chile”. Perteneciente a Informe de Desarrollo Humano del PNUD Chile.

HIDALGO, Paulo (2013). “El ciclo político de la Concertación (1990-2010)” 2º edición, Ugbar Editores (11). Santiago, Chile.

KALAWSKI I, Andrés (s.a.). “Breve historia del Teatro UC”. Desde <http://www.teatrouc.cl>

LUZ HURTADO, María de la, Munizaga, Giselle (1980) “Testimonios del Teatro: 35 años de teatro en la Universidad Católica” (7-140). Ediciones Nueva Universidad, Santiago, Chile.

LARRAÍN, Felipe, Meller, Patricio (diciembre 1990). “La experiencia socialista-populista chilena: La Unidad Popular, 1970-1973” en *Cuadernos de Economía*, Capítulo V, N° 82 (159). Colección de estudios Cieplan. Santiago, Chile.

Desde http://www.cieplan.org/media/publicaciones/archivos/92/Capitulo_5.pdf

MARÍA y CAMPOS, Armando de (22 de enero 1945). “Breve historia del teatro en Chile colonial”. p.p. 24.

MONTREAL, Francisco, Oliva, César (2002). “Historia básica del arte escénico”. Cátedra, Madrid.

MELLA Polanco, Marcelo (agosto-diciembre 2014). “Propensión coalicional en Chile: Un análisis de los casos del Frente Popular, la Unidad Popular y la Concertación de Partidos por la Democracia”. Agosto-diciembre 2014.

TEATRO EXPERIMENTAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE. “Teatro” (5 de noviembre 1945). Edición Nº 1.

SUBERCASEAUX, Bernardo (1997). “Historia de las ideas y de la cultura en Chile”. Volumen I. P.p. 437. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

SUBERCASEAUX, Bernardo (2004). “Historia de las ideas y de la cultura en Chile”. Volumen III. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

SUBERCASEAUX, Bernardo (2007). “Historia de las ideas y de la cultura en Chile”. Volumen IV. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.

VILLEGAS, Juan (s.a.). “25 años de teatro chileno: El retorno a la democracia” (89).

ZEGERS N. María Teresa (1999). “25 años de Teatro en Chile”. (5-58) Ministerio de Educación, Depto. de Programas Culturales, División de Cultura. Santiago, Chile.

Artículos y Páginas web

ADIMARK (8 mayo 2006). “Evaluación gestión del Gobierno. Informe mensual”. Desde http://www.adimark.cl/medios/EvaluacionGob_junio06.pdf

AHORA, Revista (mayo 1973). “Dos siglos de teatro en Chile”. Ediciones Onda (20). Santiago, Chile.

ALANO, Juan Carlos y Kong, Camilo (2012). “Teatro Chileno en Dictadura. La dramaturgia nacional como forma de resistencia al régimen militar” (13). VII Congreso Chileno de Sociología PreALAS. Santiago, Chile.

AVEDAÑO, Octavio (2010). “El giro hacia la derecha en las últimas elecciones chilenas” (168) de Revista de Sociología N°24. Santiago, Chile.

APUNTES, Ediciones (1986). “Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970”. Santiago, Chile. Ediciones Apuntes.
Desde <http://www.revistaapuntes.uc.cl/anteriores.html>

CALDERÓN, Alfonso. (1974). “San Bruno, Marcó del Pont y los Talaveras” en *Nuevas Crónicas*, Selección Zig-Zag. Santiago, Chile.

CASTRO, Alfredo (martes 7 de mayo 2013). “Falta de políticas culturales”. Diario El Mercurio, Cartas al Director.
Desde <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2013-05-07&dtB=07-05-2013%200:00:00&PaginaId=2&bodyid=1>

CASTRO, Alfredo (domingo 21 de junio 2013). “Alfredo Castro sobre Cruz-Coke: Su labor fue silenciosa y apartada”. Radio Cooperativa. Autor Agencia.
Desde <http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/alfredo-castro-sobre-cruz-coke-su-labor-fue-silenciosa-y-apartada/2013-06-11/133405.html>

CELEDÓN, Pedro (1997). “Dramaturgia de presente. Diálogo con Mauricio Celedón” Apuntes de Teatro N°113 (33). Santiago, Chile

CEME, Centro de Estudios Miguel Enriquez (2004). “El gobierno de Eduardo Frei Ruiz-Tagle 1994-2000”. Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular. Opinión oficial del PDC. Santiago, Chile.

CERDA, Sebastián (17 de abril 2013). “Teatro del Puente anuncia su cierre por falta de financiamiento”. En Emol, Cultura.
Desde <http://www.emol.com/noticias/magazine/2013/04/17/593999/teatro-del-puente-anuncia-su-cierre-por-falta-de-financiamiento.html>

COALICIÓN POR EL CAMBIO, Sebastián Piñera (s.a.). “Programa de gobierno para el cambio y el futuro y la esperanza Chile 2010-2014”.
Desde http://www.sebastianpinera.cl/sites/default/files/programa_de_gobierno_2010.pdf

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (s.a.). “Sistema de donaciones culturales”. Donaciones culturales. Desde <http://donacionesculturales.gob.cl/>

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (s.a.). “Quiénes somos”. Definición de la Institución. Desde <http://www.cultura.gob.cl/institucion/quienessomos/>

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (s.a.). “Nueva institucionalidad se llamará ministerio de las culturas las artes y el patrimonio”. Ministerio de Cultura, Consulta Indígena.

Desde <http://www.cultura.gob.cl/ministro/cierre-consulta-indigena-nueva-institucionalidad-se-llamara-ministerio-de-las-culturas-las-artes-y-el-patrimonio/>

CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES (2011). “Política de fomento al teatro 2010-2015”.

Desde http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2011/11/politica_teatro.pdf

DESARROLLO HUMANO EN CHILE (2002). “Nosotros los chilenos: Un desarrollo cultural” del Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo. Santiago, Chile (25).

Desde <http://desarrollohumano.cl/idh/informes/2002-nosotros-los-chilenos-un-desafio-cultural/>

El MERCURIO, Anónimo (13 de septiembre 1999). “Con la obra Dédalo penetramos en el laberinto de lenguaje”. Cultura. Edición Impresa.

EMOL (miércoles 24 de diciembre 2014). “Teatro Alcalá buscará cerrar sin lágrimas sus 13 años de historia”.

Desde <http://www.emol.com/noticias/magazine/2014/12/24/696135/teatro-alcala-buscara-cerrar-sin-lagrimas-sus-13-anos-de-historia.html>

EMOL (domingo 17 de enero 2010). “Histórica votación, Piñera es electo presidente de Chile”

Desde <http://www.emol.com/noticias/nacional/2010/01/17/394335/con-historica-votacion-pinera-es-electo-presidente-de-chile.html>

EMOL, Anónimo (sábado 27 de abril 2013). “Directora de Teatro a Mil pide una ‘política coherente’ para un mejor desarrollo cultural”. Espectáculos.

Desde <http://www.emol.com/noticias/magazine/2013/04/27/595766/directora-de-santiago-a-mil-se-refiere-a-la-situacion-de-teatro-del-puente.html>

GOBIERNO DE CHILE (s.a.). “Mensaje presidencial 21 de mayo 2015”. Programa: Juntos podemos más. Michelle Bachelet 2014-2018.

Desde http://www.gob.cl/cuenta-publica/2015/2015_mensaje_presidencial.pdf

GUAJARDO, Javiera (17 de diciembre 2015). “Presidenta Bachelet firma proyecto para crear ministerio de las culturas”. La Tercera, Cultura.

Desde <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/12/1453-660488-9-presidenta-bachelet-firma-proyecto-para-crear-ministerio-de-culturas-las-artes-y.shtml>

INSTITUTO NACIONAL DEMÓCRATA PARA ASUNTOS INTERNACIONALES (1989). “La transición chilena hacia la democracia: El plebiscito presidencial de 1988”. Washington, Estados Unidos de América.

LA ÉPOCA, (1899). “Algo sobre teatro nacional, Santiago”. Folleto anónimo, extraído desde Revista Apuntes, Edición N°1.

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Los Teatros Universitarios en Chile; Teatro Experimental”. La renovación institucional del teatro nacional. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-733.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Teatro Chileno: 1973-1990” El renacimiento del teatro nacional. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3710.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Andrés Pérez Araya: 1951-2002” Soy militante de la belleza. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3291.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Teatro Experimental” Los teatros universitarios en Chile. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97913.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Dramaturgia chilena” El nacimiento del teatro nacional. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3360.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Teatro Ensayo”. Los teatros universitarios en Chile. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97911.html>

MEMORIA CHILENA (s.a.). “Las Salas de Cine en Chile (1896-2000) De los teatros a las cadenas internacionales. Desde <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3543.html>

MILLAN U. Augusto (2001). “Informe Liga de las Naciones” de World Economic Survey, 1923-1933).

MIRANDA, Eduardo (domingo 28 de abril 2013). “Luciano Cruz-Coke: ‘Los teatros pueden salir adelante’”. El Mercurio, Espectáculos (17). Desde <http://impresa.elmercurio.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2013-04-28&PaginaId=17&bodyid=3>

MONGUIÓ, Luis (1983). “Un periodista en verso en el Río de la Plata, 1874-75.”, *Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (334).

OPC, Observatorio de Políticas Culturales (marzo 2014). “La Cultura en el Gobierno de Sebastián Piñera:2010-2014” (8).

Desde http://www.sebastianpinera.cl/sites/default/files/programa_de_gobierno_2010.pdf

PAGÁN, Víctor (s.a.). “Un perfume de España. La zarzuela”. Artículo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Desde <http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/quienes-somos/genero>

PARTIDO CONCERTACIÓN (s.a.). “Para crecer con igualdad” Primer Gobierno del Siglo XXI. Programa de Gobierno.

Desde <http://pdba.georgetown.edu/Security/citizenssecurity/chile/politicas/programalagos.pdf>

POEPPIG, Eduard (1960). “Un testigo de la Alborada de Chile”. Selección Zig-Zag. Santiago, Chile.

RAMÍREZ, Pedro y Sandoval, Aliaga (18 de enero 2012). “Tsunami paso a paso: los escandalosos errores y omisiones del SHOA y la ONEMI”. Reportaje de CIPER Chile.

Desde <http://ciperchile.cl/2012/01/18/tsunami-paso-a-paso-los-escandalosos-errores-y-omisiones-del-shoa-y-la-onemi/>

RODRÍGUEZ, Claudia (2001-2002). “Notas para una historia del teatro en Chile (II)” en *Documentos Lingüísticos y Literarios* (24-58).

Desde http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=145

TEATRO ICTUS (2000). “Intento para medir una historia”. Capítulo I: Principios o definiciones generales.

TORRES, Damaris (jueves 18 de abril 2013). “¿Por qué se cierran teatros en Chile?”. Cultura.

Desde <http://radio.uchile.cl/2013/04/18/por-que-se-cierran-teatros-en-chile/>

Material Audiovisual

AGUIRRE C, Pedro (2 de julio 2013). “1939. ‘Gobernar es Educar (audio original)’”. Fragmento del discurso presidencial del 21 de mayo de 1939. Santiago, Chile.

Desde <https://www.youtube.com/watch?v=oRfUvTP-frY>

RTVE.ES (28 de noviembre 1998). “Pinochet, en el fin de la inmunidad” Informe Semanal. Archivo video, rtve.es. Desde <http://www.rtve.es/television/informe-semanal/>

Entrevistas

ALMUNA, Mauricio. Realizada el día jueves 26 de mayo del 2016

ARAYA, Freddy. Realizada el día jueves 6 de agosto del 2015

BECERRA, Gustavo. Realizada el día miércoles 30 de septiembre de 2015

ESPINOZA, Marco. Realizada el día jueves 23 de junio del 2016

HARCHA, Ana. Realizada el día jueves 23 de junio del 2016

OLGUÍN, Gabriela. Realizada el día lunes 20 de junio del 2016

OSSA, Francisco. Realizada el día lunes 20 de julio del 2015

LOBOS, Mitchel. Realizada el día viernes 3 de julio de 2015

LÓPEZ, Pamela. Realizada el día viernes 29 de mayo del 2015

VERGARA, Alexei. Realizada el día martes 28 de junio del 2016