

Universidad Academia de Humanismo Cristiano
Área de Ciencias Sociales
Escuela de Periodismo

*Batallas contra la dictadura desde
las trincheras del arte*

EL ROL SOCIOPOLITICO DEL TEATRO DURANTE EL REGIMEN MILITAR

Nombre alumno: Christian García Medel
Nombre profesor guía: Enrique Martini Araya

Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

Tesis para optar al título de Periodista

Santiago, noviembre de 2011

“Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros.”

Jean Paul Sartre

Índice

Introducción	5
1. Los 70's: Una época de cambios radicales	9
1.1 Comienza un nuevo decenio.....	9
1.2 Los cambios culturales y la renovación teatral.....	11
1.3 Ictus, un teatro que se adaptó a los hechos.....	13
1.3 - A Los inicios.....	13
1.3 - B El primer cambio.....	14
1.3 - C La profesionalización.....	16
1.3 - D La reorganización.....	18
2. Los cambios que marcaron a Chile	19
2.1 Transformaciones radicales que vivió Chile bajo Allende.....	19
2.2 Chile cambió de "Golpe".....	22
2.3 Comienzan los cambios sociales.....	23
3. Una nueva forma de "actuar" frente a los hechos	25
3.1 El nuevo desarrollo del teatro.....	25
3.2 La realidad de la escena teatral durante la dictadura.....	27
3.3 La realidad del Ictus y su frente a la Dictadura.....	34
4. Teatro familiar de Barrio: del pueblo para el pueblo	43
4.1 Si la montaña no viene a mí, yo voy a la montaña.....	44
4.2 Volver a clases.....	45

4.3 Arriba el telón.....	47
4.4 Descubriendo una misión	48
4.5 Estableciendo nuevos objetivos.....	50
4.6 Creando conciencia.....	51
4.7 “El terror” de Brecht.....	54
4.8 ¡Regreso al fin!.....	57
4.9 Una reflexión para la justicia.....	59
4.10 Poemario dramatizado.....	61
4.11 Recordando a Gabriela Mistral.....	62
4.12 Tefaba invisible.....	64
4.13 Otras creaciones.....	66
4.14 Historias para no olvidar.....	67
4.15 Misión cumplida.....	69
Conclusiones	72
Anexo	74
Imágenes Teatro Ictus.....	75
Imágenes Teatro Familiar de Barrio.....	79
Bibliografía	84

Introducción

A principios de los '70 el teatro nacional vivía una fase de renovación en donde se experimentó una marcada radicalización política. Las obras de temáticas folkloristas o costumbristas comenzaron a quedar de lado para dar pie a montajes testimoniales que reflejaban –entre otras cosas- las difíciles condiciones de vida de las personas y la lucha de los sectores más populares por tratar de salir adelante.

Dicha experimentación que vivía el teatro se vio frenada con el golpe de Estado de septiembre de 1973. Los días de la Unidad Popular llegaban abruptamente a su fin y la Junta Militar tomaba control del Estado instaurando inmediatamente una serie de restricciones que impidieron el normal funcionamiento del país.

La prensa y los medios de comunicación en general, la literatura, el teatro y las artes, fueron víctimas de una rigurosa censura por parte del gobierno militar ya que los contenidos y/o mensajes que se transmitían al país podían ir en contra de su imagen. En estas circunstancias, los protagonistas de estas disciplinas tuvieron obligadamente que reinventarse en diversos aspectos para poder sobrevivir y enfrentar al nuevo régimen que paulatinamente los callaba con sus decisiones. Así, tuvieron que buscar nuevas formas de informar, expresar y representar lo que la sociedad chilena vivía entonces.

El teatro en particular se vio afectado de diversas formas. Muchos de los actores y directores tuvieron que abandonar el país ya que se les impedía llevar a cabo sus montajes porque el contenido de ellos, según las autoridades, no era apropiado para la nación. Otros debieron marchar al exilio para no morir. Además de la censura temática, el gobierno impuso una serie de obstáculos en materia económica que complicaron más la escena teatral, como por ejemplo, la eliminación de antiguas garantías tributarias que otros gobiernos otorgaron a las compañías teatrales que demostraban un genuino interés en el progreso de la cultura nacional.

A raíz de las represiones y prohibiciones existentes (estados de sitio, toques de queda, etc.) las diversas compañías teatrales del país tuvieron que indagar en la búsqueda de nuevos métodos para atraer al público y poder subsistir.

En esta exploración, los artistas comenzaron a tratar, mediante la ficción y el ingenio, los temas que afectaban a la nación y que no se podían comentar abiertamente por estar bajo una dura represión. De esta forma, el teatro nacional –además de un rol ligado a la cultura- se abrió paso a una labor de difusión y crítica, utilizando las obras que presentaban como herramienta de información y debate para abordar y discutir respecto a lo que estaba sucediendo en Chile.

Una prueba de lo anterior fue el montaje "*Pedro Juan y Diego*", creación colectiva de la compañía Ictus que criticaba directamente uno de los programas de ayuda social para generar empleos durante el régimen militar. Mientras el plan del gobierno consistía en que obreros abrieran surcos de varios metros de profundidad y después los tapaban, la obra trataba de tres trabajadores que debían construir un muro y posteriormente derribarlo.

Con obras de este tipo, Ictus logró convertirse en uno de los baluartes de la lucha contra el régimen imperante, pues mediante sus trabajos logró abrir un espacio necesario para que otras compañías también comenzaran a tratar los temas censurados.

"Es la primera obra no sólo de esta compañía sino que del medio teatral en su conjunto que se propone reflejar dramáticamente los problemas nacionales"¹

De esta forma y al igual que Ictus, otras compañías teatrales lentamente lograron ir colocando en el tapete aquellos temas que en ese entonces se trataban muy poco de forma pública. Por otra parte, en esta nueva etapa el teatro incluyó un cambio espacial en la dramaturgia, pues muchas obras se representaban en pasillos, patios, casas, terrenos fuera de las ciudades, etc.

Y fue esa misma capacidad de cambio y de tocar diversos temas los que impulsaron al desarrollo de nuevas formas de "hacer teatro" y de tratar los problemas que afectaban a Chile. Así nace del destacado actor Rubén Sotoconil la idea de crear el Teatro Familiar de Barrio (Tefaba), que fue desarrollado por un grupo de amigos, no actores, que logró generar un espacio de opinión, crítica y conversación entre la población que en su mayoría poco entendía lo que acontecía.

¹ Rojo, Grinor. "Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983". Ediciones Michay, Madrid, 1985.

Entre 1981 y 1988 más de 30 personas pasaron por el grupo. Las funciones abandonaron los livings y garajes de las casas y se trasladaron a iglesias, sedes sindicales, poblacionales o universidades.

El Tefaba –cómo se terminó haciendo conocido- le permitió a la gente informarse y compartir experiencias respecto a aquellos temas que afectaban al país. Asimismo, sirvió para que muchas personas –mediante sus montajes- supieran y comprendieran lo que realmente pasaba.

Tras el término de la dictadura se intentó seguir con el proyecto, pero se creó una situación distinta. El Teatro Familiar de Barrio ya había cumplido su misión: crear el espacio necesario para que la gente se informase, conversara y opinara libremente de los temas que en ese entonces afectaban a una nación reprimida y carente de libertad de expresión.

La actividad teatral chilena actual evidentemente no es lo que fue durante aquellos años. Sin embargo, se mantienen los cimientos de esa época que han permitido que cientos de actores puedan regenerar las artes escénicas con nuevas propuestas y contenidos. Prueba de ello es el fortalecimiento de “Santiago a Mil”, el festival de teatro más importante de Chile. El 2010, para el Bicentenario del país, el certamen presentó 17 montajes emblemáticos entre los cuáles se encontraba “Lindo País Esquina con Vista al Mar”, montaje de Ictus que reflejaba en plena dictadura el panorama social que se vivía en el país a fines de la década de los '70, cuando comenzaba a imponerse el sistema neoliberal y el ideario consumista invadía al chileno.

A más de 20 años de concluido el régimen militar y sobre la base de estos hechos, nace la inquietud de investigar respecto a la temática del **papel sociopolítico del Teatro Chileno durante el régimen militar**, que será el tema del presente reportaje.

Es oportuno, en este contexto, demostrar que Ictus y el Teatro Familiar de Barrio lograron trascender su rol de entretenimiento y a través de la ficción teatral –desde distintas trincheras- denunciaron temas que estaban prohibidos o vetados por el gobierno.

Así como Ictus y el Teatro Familiar de Barrio libraron su propia lucha contra el sistema de represión que entonces se vivía en Chile, otras agrupaciones también cumplieron labores parecidas.

Indagaremos desde la perspectiva de estas dos compañías -una “oficial” y la otra semiclandestina- el rol que el teatro cumplió durante los años del gobierno militar y demostraremos que el papel que tuvo no sólo fue cultural, sino también difusor y analizador de la realidad social de entonces.

1. Los 70's: Una época de cambios radicales

1.1 Comienza un nuevo decenio

Hacia fines de los '60 y principios de los '70 Chile se mostraba al mundo como una sociedad ordenada y estable que rechazaba la violencia en diversos ámbitos. Sin embargo, lentamente –con el transcurso de los años- dicha comunidad dio un giro radical que terminó en una grave crisis.

Por aquellos días, el gobierno demócrata cristiano encabezado por el Presidente Eduardo Frei Montalva realizaba un balance de las tareas y obras que lograron concretarse durante su período². Por un lado, aparecían como logros grandes construcciones como la Planta Petroquímica en Talcahuano, la Central Hidroeléctrica de Rapel, el Observatorio del Cerro Tololo y la construcción del Túnel Lo Prado mientras que, por otro, figuraban cambios legislativos como la otorgación de derecho a sufragio a las personas analfabetas y la rebaja del límite de edad de 21 a 18 años para dar la condición de ciudadano.

Por otra parte, la puesta en marcha de la Reforma Agraria³ provocó durante los últimos 3 años de la administración de Frei Montalva serios conflictos sociales que posteriormente se trasladaron a la arena política donde la izquierda y la derecha atacaron duramente al mandatario. Además, la Democracia Cristiana sufrió un quiebre interno importante que terminó con diversos grupos de jóvenes y sectores históricos alejados del partido y que posteriormente conformaron el MAPU y la Izquierda Cristiana.⁴

A todo lo anterior, también se sumó la incapacidad de controlar la inflación lo que causó que sectores de izquierda, desde la Central Unitaria de

² Eduardo Frei Montalva fue Presidente de Chile durante 1964 y 1970.

³ La Reforma Agraria fue un proceso de transformación del agro que se desarrolló entre los años 1962 y 1973 y que supuso la redistribución de un porcentaje significativo de las tierras de los campesinos. Si bien su puesta en marcha comenzó durante el mandato de Jorge Alessandri, fue en el gobierno de Eduardo Frei Montalva donde se impulsaron los cambios necesarios que facilitaron la transformación de tenencia de la tierra en beneficio del campesino.

⁴ El Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) y la Izquierda Cristiana (IC) fueron partidos políticos que se formaron de la disensión de sector rebeldes y grupos críticos de la Democracia Cristiana. El primero se formó en 1969 y dejó de funcionar en 1994. La IC en tanto nació en 1971 y en 1973 perdió su calidad de partido político legal a consecuencia de la llegada del gobierno militar. Sólo en 2008 logró recuperar la legitimidad de su figura.

Trabajadores (CUT), movilizaran a varios niveles de la población impulsando huelgas y otras manifestaciones.

El desorden y los ataques entre grupos no sólo aparecían en el plano social sino también en el político ya que agrupaciones como el Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) y los sectores más radicales de algunos partidos postulaban utilizar la *vía armada* para poder llevar a Chile al socialismo debido a que no creían en la *vía electoral*.

El clima de tensión en septiembre de 1970 se vivía en todos los ámbitos. El inconformismo, el descontento y la violencia que se arrastraba desde hace un tiempo dieron pie a que muchos habitantes optaran en las elecciones presidenciales de 1970 por un cambio de fondo en el gobierno del país. De este modo, el 4 de septiembre de ese año –y para sorpresa de muchos- el candidato de la Unidad Popular⁵ Salvador Allende Gossens fue elegido como el nuevo el nuevo Presidente del país⁶, convirtiendo a Chile en la primera nación del mundo en tener un gobierno de características marxistas por la vía democrática.

“La Unidad Popular pudo triunfar con el socialista Salvador Allende, con la natural consternación de los vencidos y en medio de un colapso generalizado”⁷. Ejemplo de ello eran las presiones de algunos sectores sociales que buscaban un mayor alcance de los procesos de cambio desarrollados en la administración de Frei Montalva y que suponían una ampliación o generación de mercados internos para el proceso de industrialización, además de la transformación de las instituciones sociales y políticas con sus respectivas prácticas.

⁵ La Unidad Popular (conocida también como **UP**) fue una coalición electoral de partidos políticos de centro-izquierda e izquierda que llevó a la presidencia a Salvador Allende. La **UP** se formó en diciembre de 1969 y después del golpe de estado de 1973, el Comité Político de la UP siguió existiendo en el extranjero mediante un Secretariado Ejecutivo Oficial en la República Democrática de Alemania encabezado por Clodomiro Almeyda. En el año 1980 termina por disolverse definitivamente, luego de una crisis que causó el fraccionamiento del PS en 1979.

⁶ Salvador Allende postuló a la presidencia de la república en 4 ocasiones (1952-1958-1964 y 1970) y sólo en la última logró llegar a la primera magistratura. Los resultados de la elección fueron tan estrechos entre los 3 postulantes a La Moneda (Salvador Allende 36,30 %, Jorge Alessandri 34,98% y Radomiro Tomic 27,84 %) que finalmente fue el pleno del Congreso Nacional el que lo proclamó como Presidente de Chile entre las dos más altas mayorías relativas.

⁷ Libro de Oro “Los Presidentes de Chile”: Salvador Allende Gossens. Suplemento Diario La Tercera, pág. 10.

1.2 Los cambios culturales y la renovación teatral

Durante el cambio de decenio '60 -'70 si bien se vive un clima de descontento y transformación social, en el ámbito de la cultura ocurría todo lo contrario ya que el optimismo y vitalidad creativa rondaban entre los artistas nacionales. Los cambios político-sociales que se estaban dando a cabo incentivaron al área de las artes a buscar una reivindicación de lo nacional y lo latinoamericano simbolizado en los sectores más populares. El Estado - mediante instituciones como las universidades y el Ministerio de Educación- se encargó de entregar recursos para implementar políticas culturales que sacaran a relucir la creatividad existente en el país.

El teatro nacional en particular también fue parte de este proceso creativo. A partir del año 1968 la escena teatral comienza a vivir un proceso de renovación, que va de la mano con lo que ocurre con los cambios que atraviesan las diversas esferas del quehacer nacional.

Hasta el año en cuestión, el actor Lucho Córdova⁸ y la actriz Silvia Piñeiro⁹, eran algunos de los destacados exponentes de las tablas que desarrollaban –con sus respectivas compañías- obras tradicionales de corte folclórico y comedia liviana, respectivamente. La escena teatral lentamente comenzó a dar a conocer un nuevo tipo de producción teatral desarrollado por la llamada generación del 50' en donde se puede apreciar una marcada presencia política y social en sus temáticas. A partir de ahora, lentamente la mayoría de las producciones dan un giro hacia el realismo épico en donde plantean y dan cuenta de las “condiciones de vida y de la lucha de los sectores populares organizados”¹⁰.

En el plano estrictamente formal, el teatro adopta el lenguaje discontinuo de la televisión que asocia imágenes sin necesidad de resolver el tema de la continuidad. Asimismo, su formato y su estructura dramática abandonan la elaboración clásica de las obras mediante un discurso lógico-causal debido a

⁸ Actor de cine y teatro, Director teatral y dramaturgo chileno de origen peruano cuyo verdadero nombre era Luis Alberto Garreaud Fernández.

⁹ Distinguida actriz de teatro, cine y televisión. En 1977 fue galardonada con el Premio Ondas a la mejor actriz iberoamericana mientras que en 1988 se le concedió el Premio Nacional de Arte de Chile. En 1994 se le otorgó el Premio APES a la Trayectoria.

¹⁰ Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos y Vidal, Hernán. “Transformaciones del Teatro Chileno en la década del '70” en Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980: (antología crítica), pág. 10.

que lo tradicional impide reflejar las inquietudes de la juventud y de un movimiento que vive *el aquí y ahora*.

En base a esto, lo que prevalece es el *sketch* que permite construir una obra “en base a cuadros desagregados que grafican una idea o un punto de vista acerca de un fragmento particular de la realidad”¹¹ que se lleva a cabo a través de la función de estereotipos sociales. Ya no se desarrollan personajes con una consistencia psicológica sino que se apela a la percepción del espectador de acuerdo a lo desarrollado en el escenario a partir de una puesta en escena que implica expresión corporal, música e iluminación que se unen a un texto de fondo. Atrás quedaron las grandes decoraciones y ambientaciones ya que ahora sólo se utiliza una escenografía simple porque lo principal es el recurso expresivo.

En esta nueva etapa los actores tienden a buscar una sincronía con el público receptor ya que las temáticas de las obras suelen ser situaciones propias de los receptores, abarcando desde el tema político hasta lo más social.

Otra de las cosas que experimenta el teatro chileno durante estos años es la creación colectiva, caracterizada por la “*soltura* expresiva que recoge la necesidad que cada uno de los miembros de un colectivo teatral o social posee de participar activamente en un proceso de elaboración e intercomunicación de visiones de mundo”¹².

El Teatro de la Universidad Católica y el Taller de Experimentación Teatral –que pertenecía a la Escuela de Artes de la Comunicación- fueron las principales escuelas profesionales que desarrollaron esta disciplina. En el plano independiente en tanto, compañías como los Mimos de Noisvander, el Teatro del Errante, el Aleph e Ictus también indagaron e hicieron lo propio con este sistema de producción, no obstante, esta última compañía llegó a ser la principal exponente de este método de trabajo que con el tiempo la transformó en la empresa teatral más importante durante los años ‘70 y ‘80.

¹¹ *Ibidem*, pág. 11

¹² *Ibidem*, pág. 10

1.3 Ictus, un teatro que se adaptó a los hechos

Corría 1955 y la Academia de Arte dramático del Teatro Experimental de la Universidad Católica vive un quiebre institucional basado principalmente en una insuficiente malla curricular y el continuo reproche de los alumnos que se sentían abandonados por la casa de estudios que prácticamente no contaba ni con el personal ni los espacios necesarios para desarrollar las clases. Ante este escenario, nueve de sus estudiantes¹³, encabezados por el profesor Germán Becker¹⁴, deciden abandonar la institución y formar su propia compañía de teatro ya que se propusieron encontrar mayores desafíos actorales.

La naciente empresa, a sugerencia de Becker, fue bautizada como “Ictus” ya que su significado –Jesucristo, hijo de Dios Salvador- representaba a la mayoría de los estudiantes y calzaba con los procesos de reforma social de aquellos días.

El objetivo del grupo era llevar el teatro a las poblaciones y realizar funciones al aire libre, pues en ese tiempo sólo los teatros universitarios tenían programas de proyección social, no obstante, en Ictus creían que estos planes no estaban realizados como correspondía.

1.3 A - Los inicios

Comenzaron con “La tertulia de los dos hermanos”, obra que fue considerada un fracaso ya que no fue bien recibida por la gente y mucho menos por la crítica. Los toques surrealistas y los diálogos absurdos que le habían introducido no lograron ser aceptados el público. Paralelamente desarrollaron el proyecto “Academia Ictus”, un espacio de enseñanza y aprendizaje donde no se cobraba por clases ni por las obras montadas.

Para el conjunto teatral nada era fácil. A mediados de 1957, sufren el abandono del Director Germán Becker quién decide regresar al Teatro de la Universidad Católica tras recibir una oferta por parte de la casa de estudios

¹³ Los primeros integrantes fueron Paz Yrarrázaval, Sonia Azócar, Marina González, Mónica Echeverría, Julio Rubio, Enrique Silva, Carmen Undurraga, Julio Retamal e Irene Domínguez.

¹⁴ Ex director artístico del Teatro del Ensayo de la Universidad Católica y fundador-director del Teatro Ictus.

para dirigir “Bernardo O’higgins”. El grupo, al verse *descabezado*, decidió que Mónica Echeverría¹⁵ asumiera la dirección del elenco.

Bajo este contexto, el equipo de Ictus se prepara para montar “Cuando los ángeles hablaban con los hombres”, obra autosacramental del medioevo que continuaba con la línea histórica que se habían autoimpuesto. La dirección de esta obra estuvo a cargo de Vittorio Di Girolamo quién invitó a participar de la experiencia a su hermano Claudio. Ésta invitación tuvo fuertes repercusiones en la compañía ya que el aporte que realizaría el pintor y diseñador teatral en los años venideros, sería fundamental en el desarrollo del proyecto. Por otra parte, los alumnos de la Academia Ictus debutaban en las tablas con la obra “Las Suplicantes” que terminó siendo un fiasco.

Los problemas sumaban y seguían para el conjunto artístico. A comienzos de 1958 los sacerdotes que les prestaban un sitio en la calle Víctor Hendrich en la comuna de Providencia para que realizasen sus ensayos, cansados del constante ruido generado por el grupo, decidieron echar del lugar a los actores. La solución momentánea fue el traslado a la casa de una de las integrantes. No obstante, luego lograron arrendar una casona en Pedro de Valdivia. La llegada a dicho lugar tuvo varios matices: la Academia, tras seguir funcionando ahí por un tiempo, llegó a su fin por varios motivos, entre ellos, el cumplimiento a un proceso de perfeccionamiento y la imposibilidad de pagar el arriendo del lugar. Sin embargo, todo lo anterior les permitió darse cuenta del gran instrumento que manejaban.

1.3 B - El primer cambio

A pesar de los problemas ya existentes el grupo recibe nuevos integrantes quiénes permiten *refrescar* y mantener la continuidad del conjunto. Jaime Celedón, Grimanesa Lockett, Jorge Díaz, Magdalena Aguirre y Montserrat Julió se sumaron al equipo anterior y dieron vida a la nueva etapa de Ictus.

¹⁵ Profesora de Castellano y egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, se dedicó durante 22 años en forma paralela a la docencia y al teatro. En Ictus se desempeñó como actriz, dramaturga y directora de diversos montajes entre 1955 y 1973; tras el Golpe Militar se autoexilió con su esposo –el arquitecto y político Fernando Castillo Velasco- en Cambridge, Inglaterra.

Celedón se convirtió en un hombre importante al interior de la agrupación ya que se hizo cargo de la organización de los recursos económicos. Asimismo, desarrolló fórmulas para poder obtener recursos y levantar la *empresa*. Prueba de esto fueron los “Amigos del Ictus” quiénes a cambio de una cuota, recibían talleres, cursos y entradas para asistir a las presentaciones. “Si bien no constituyó una solución económica estable ni definitiva sirvió para canalizar distintos tipos de aportes y servicios hacia el grupo”.¹⁶

Además, el mismo Jaime Celedón junto a Claudio Di Girolamo y Mónica Echeverría se encargaron de realizar una transformación de fondo y forma que permitió cimentar la calidad de los trabajos que desarrollará la compañía. En esta nueva etapa, tras realizar algunos intentos por continuar con trabajos enfocados al teatro de época, señalaron su intención de querer llevar el teatro a todos los rincones del país. Si bien este proyecto no logró concretarse, permitió desarrollar un *teatro participativo* en donde todos postulaban para realizar las tareas de las obras, desde la dirección de la misma hasta la escenografía. Tiempo después este método terminaría por convertirse en lo que fue el sello del Ictus: la creación colectiva.

De ahí en adelante, el desarrollo de trabajos como “La Cantante Calva” y “Asesinato en la Catedral”, el grupo teatral poco a poco comenzó a convertirse en todo un referente de la escena nacional. En palabras de Nissim Sharim, actor y director de la compañía, durante 1955 y 1962, “Ictus se caracterizó por una búsqueda en el repertorio; desde el año 62 hasta el 68 esa búsqueda se consolidó en un repertorio de teatro contemporáneo y se entró a la búsqueda de un equipo de trabajo”.¹⁷ Por otra parte, durante dichos años Ictus estableció una fuerte relación con los dramaturgos de la Generación Literaria de 1950¹⁸, siendo el más destacado Jorge Díaz.

1962 se convirtió en un año clave para el grupo. Tras siete años de un trabajo constante con un alto contenido improvisado, se decide profesionalizar y consolidar el trabajo que el grupo estaba realizando. Así, con esta

¹⁶ Hurtado, María de la Luz; Ochsenuis, Carlos. “Teatro ICTUS. CENECA”, Santiago, 1980, pág. 7.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 12.

¹⁸ La Generación literaria de 1950 hizo su entrada al escenario de las letras nacionales con un escepticismo radical frente a la vida y a la literatura chilena anterior. Sus autores fueron influenciados por la poesía y novela norteamericana y rusa.

perspectiva, arriendan una sala de teatro que fue bautizada como “La Comedia”.

Este hecho tuvo trascendencia para el grupo ya que les permitió trabajar en un espacio único e igualmente cautivar y acostumbrar al público a presenciar su trabajo en un sólo lugar. El hecho de tener una sala de teatro los ayudó a aprender a funcionar de manera organizada y responsable. Abandonaron toda práctica de afición o improvisación pues el espacio para cometer errores prácticamente ya no existía porque la presencia de deudas y gastos por cubrir limitaban el margen de error. Debían ser cautelosos a la hora de seleccionar los repertorios pues ya que esa era la única forma de encantar a un público que aún les era irregular en asistencia.

“El Velero en la botella” fue la obra con la cuál se dio el vamos oficial de Ictus en “La Comedia”. El texto, escrito por el dramaturgo Jorge Díaz, fue el primero de una serie de trabajos que posteriormente consolidaron la relación entre el autor y la compañía. *Variaciones para muertos de percusión, El Cepillo de Dientes y Un Pez entre dos Aguas* fueron algunos de los montajes desarrollados en conjunto y que lograron conocer el éxito en la taquilla.

Del grupo fundador de la compañía sólo quedaban Sonia Azócar, Julio Retamal, Paz Yrarrázaval y Mónica Echeverría. A excepción de Echeverría, el resto de los integrantes pronto abandonó la compañía ya que aparentemente no calzaban en este esquema del “Ictus profesional”.

Es importante señalar que es también en este proceso donde ingresa Nissim Sharim, quién aportará al grupo los conocimientos legales para el desarrollo del proyecto en La Comedia.

1.3 C - La profesionalización

En 1965 se produce una importante renovación al interior del equipo. Por intermedio de Claudio Di Girolamo, Jaime Vadell, Delfina Guzmán, Gustavo Meza, Shenda Román y Nelson Villagra llegan a fortalecer el proyecto que Celedón y compañía venían desarrollando hasta entonces. Este grupo de actores, algunos provenientes del Teatro de la Universidad de Concepción, fueron los primeros *profesionales con cartón* que integraron el grupo de trabajo. “Rigurosos, cultos, exigentes y metódicos, los ‘penquistas’ estaban un tanto

asombrados con esta compañía donde todo tenía una cuota de improvisación”¹⁹ todavía.

El riguroso método con el cuál trabajaban los *penquistas* hizo que Ictus perdiera buena parte de su ya característica espontaneidad. Por otra parte, la relación entre los nuevos y los antiguos comenzó a dilatar el ambiente durante los ensayos. Los roces no se hicieron esperar y muy pronto el vínculo laboral terminó por quebrantarse. Disputas entre Delfina Guzmán y Carla Cristi –que era la figura más importante de la compañía en aquel entonces- provocaron que ambas dejaran el Ictus. La primera lo hizo en compañía de Jaime Vadell y Shenda Román para formar la compañía El Cabildo, que funcionó entre fines del 1966 y fines de 1967. Cristi en tanto dejó el grupo un tiempo después que Guzmán ya que decidió dedicarse exclusivamente a su trabajo en TV.

Transcurrido este período, los integrantes de El Cabildo regresan a Ictus para desarrollar una de las etapas de mayor profundidad.

Fue durante ésta época (1965 específicamente) en que Jorge Díaz abandona el grupo y decide radicarse en España ya que consideraba que su trabajo “en Chile, había llegado a su fin”²⁰. Díaz se había convertido en una pieza importantísima para el equipo porque juntos habían desarrollado una forma de trabajo donde el eje central era la retroalimentación. Sus obras eran puestas por él a disposición de un comité creativo donde el material era analizado por las partes competentes (autor, directores y actores) para fortalecer, mejorar o adaptar el contenido de los textos al espacio y condiciones laborales del grupo. Esto, sin duda alguna fue el principio de lo que posteriormente se conoció como *la creación colectiva*. La partida de Díaz se convirtió en un desafío para el equipo ya que tuvieron que buscar la manera de trabajar con esa retroalimentación que existía cuando estaba Jorge.

¹⁹ Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Ictus. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

²⁰ *Ibidem*.

1.3 D - La reorganización

Los últimos años de este decenio la compañía reorganizó por completo su funcionamiento interno. Si bien las producciones siguieron desarrollándose con total normalidad, muy pronto todo cambiaría al interior de la agrupación ya que tras desarrollar nuevos métodos de trabajo descubrirían su verdadera identidad.

A partir de 1967 el país se ve inserto en un clima de polarización política que cada vez se fue tornando más extremo. Bajo este panorama, Ictus presenta las obras “Humor para gente en serio”²¹ y “Libertad, libertad” siendo ésta última una crítica al sistema político y a los sectores más conservadores del país.

El contenido de “Libertad, Libertad” trajo consigo diversas molestias al interior de la escena política local. El ala dura de la Democracia Cristiana, por ejemplo, se sintió afectada y dolida con el montaje ya que consideraba que Ictus representaba sus postulados y esto claramente demostraba lo contrario. Por otra parte, el Partido Comunista también manifestó su incomodidad con esta obra y otros contenidos ya que veían en el grupo “un bastión del imperialismo norteamericano”²². De hecho la molestia en este sentido llegó a tal punto que dieron a conocer “en el diario El Siglo la íntima amistad”²³ que existía entre algunos integrantes con el embajador de EE.UU. en Chile.

A pesar de las intensas y reiteradas acusaciones en su contra, la compañía no da pie atrás y estrena en 1968 la obra “Introducción al elefante y otras zoologías” que Jorge Díaz les había enviado desde España. La pieza prácticamente fue una dura respuesta a todas las críticas que les realizaban desde la arena política ya que reflejaba “la inútil y absurda burocratización de las instituciones políticas y de su ánimo represivo”²⁴.

²¹ Obra basada en los *cómics* de Jules Pfeifer.

²² Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Ictus. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

La polarización política que por esos días afectaba al país, llevó a estos actores a desarrollar un lenguaje propio y una dramaturgia irreverente que criticaba abiertamente los acontecimientos sociales de aquellos días. Sin duda alguna, Ictus comenzaba a transformarse en un teatro que se adaptaba a los hechos que ocurrían en la sociedad de aquél entonces.

2. Los cambios que marcaron a Chile

2.1 Transformaciones radicales que vivió Chile bajo el gobierno de Allende

A la UP no le gustó la forma como el gobierno de Eduardo Frei Montalva había dirigido al país y por ello al instalarse en el Palacio de Gobierno continuó derechamente con las críticas que venía realizando a su gestión. De hecho, a partir de estos ataques la coalición encabezada por Allende desarrolló el *“Programa Básico de la Unidad Popular y Las 40 primeras medidas del Gobierno Popular”* que podría llevar a Chile a ser, con el tiempo, una nación socialista.

Las primeras transformaciones se vieron en el área económica. Se reestructuraron las tres áreas fuertes del sector (estatal, privado y mixto) lo que permitió estatizar la minería, reformar las tierras, los bancos y las grandes industrias²⁵. Y si bien en la primera tuvo un respaldo absoluto del Congreso para realizar las modificaciones correspondientes, Allende se las tuvo que ingeniar para poder continuar con su plan de gobierno, pues cuando se intentó estatizar los bancos, el Parlamento simplemente no apoyó la idea. Al ver esta situación, el gobernante optó por comprar acciones de los bancos y así no pedir la aprobación de los congresistas. Bajo este método, el Estado llegó a controlar el noventa por ciento de la capacidad del crédito.

El sector industrial en tanto fue intervenido mediante una antigua legislación del comercio que autorizaba el decomiso de productos a empresas cuyo abastecimiento no fuese el normal. De esta forma, por la vía de la

²⁵ Libro de Oro “Los Presidente de Chile”: Salvador Allende Gossens. Suplemento Diario La Tercera, pág. 5.

intervención, el Estado llegó a controlar el sesenta por ciento de la producción nacional.

El agro tampoco estuvo exento de modificaciones. La falta de organización que permitiese llevar de mejor forma el proceso de cambio –que comenzó con la Reforma Agraria- terminó prácticamente en un problema. La UP expropió miles de hectáreas de las cuáles cientos de ellas perjudicaron su ciclo productivo a raíz de los problemas político-sociales que ocurrían en el país y por la dura oposición de quienes controlaban las tierras desde hacía muchos años.

La crisis se intensificaba. Mientras Allende buscaba la manera de poder llevar a cabo el plan de gobierno, en las calles, industrias y sectores campestres la violencia y los enfrentamientos aumentaban. Ciertos grupos radicales, algunos vinculados a partidos de gobierno, escaparon al control de éstos y comenzaron a promover una lucha armada como única vía para alcanzar el socialismo.

En noviembre de 1971, el gobernante cubano Fidel Castro realizó una visita de un mes y medio a nuestro país que exaltó los ánimos entre los adherentes y los opositores al gobierno de Allende, quienes terminaron protagonizando diversos enfrentamientos. A comienzos de 1972 la situación se complicó más ya que el excesivo gasto público presionó a una economía que prácticamente no tenía ahorros ni menos como realizar inversiones. Los bienes y servicios comenzaron a escasear lo que provocó el desabastecimiento y junto con ello la aparición del mercado negro. El gobierno, como forma de paliar estos graves problemas, impulsó las Juntas Vecinales de Abastecimientos y Control de Precios (JAP) para distribuir canastas familiares con productos esenciales.

En las calles, en tanto, la derechista “Patria y Libertad” y la izquierdista “Ramona Parra” prácticamente se peleaban el control de los rincones de la ciudad.

La situación no cambió hasta el llamado “Paro de Octubre”. Allí las cosas empeoraron ya que la grave situación económica que afectaba al país y el temor a ser propiedad del estado llevó a la Agrupación de Dueños de Camiones a realizar un paro de proporciones que prácticamente dejó a Chile inmovilizado y que además de causar graves problemas de distribución, logró

movilizar a la oposición y otros gremios de profesionales como ingenieros, abogados, médicos y profesores, entre otros.

Posteriormente a esta paralización, entre noviembre 1972 y junio de 1973, opositores y adherentes al gobierno de Salvador Allende siguieron defendiendo sus respectivas posturas en enfrentamientos que polarizaron aún más al país. La situación por la que atravesaba Chile llegó a tal punto que el 29 de junio de 1973, el regimiento blindado N° 2 al mando del Coronel Roberto Souper, protagonizó un levantamiento militar contra el gobierno que tenía por objetivo tomarse el Palacio de la Moneda. El centro de la capital fue testigo del enfrentamiento que los dirigidos del Coronel Souper protagonizaron con las Fuerzas de la Guarnición que eran dirigidas por el Comandante en Jefe del Ejército Carlos Prats. El intento de golpe fue conocido como el *Tanquetazo* y dejó cerca de 20 civiles muertos.

Allende, tras el intento golpista, llamó a los uniformados para integrarlos al gabinete mientras hacía pública su decisión de convocar a un plebiscito para decidir el destino del país. En el Congreso, en tanto, la Cámara de Diputados suscribió un acuerdo que señalaba el quebrantamiento del orden constitucional de la república declarando la ilegitimidad del mandato presidencial. Días más tarde, la situación llegó abruptamente a su fin cuando las Fuerzas Armadas y Carabineros dieron un cruento golpe de Estado y resolvieron remover de sus cargos al Presidente de la República y clausurar el Parlamento.

A partir de ese momento, la Junta Militar -integrada por los Comandantes en Jefes de las Fuerzas Armadas y el Director General de Carabineros- asumió el control del país. La democracia se había quebrado y Chile comenzó a vivir bajo una dictadura que duró 17 años, durante los cuáles fueron disueltos los sindicatos, intervenidas las universidades, clausurados y confiscados diarios, revistas y radioemisoras. Además, miles de personas fueron expulsadas de sus trabajos y se ordenó el cierre del Congreso Nacional y los partidos políticos fueron disueltos y declarados ilegales.

En ese marco, se crearon diversos campos de concentración (como "Villa Grimaldi", "Venda Sexy", Chacabuco e "Isla Dawson" entre otros) y algunas cárceles secretas donde fueron enviados miles de partidarios de la UP. Otros, en tanto, debieron exiliarse en países de diversos continentes para protegerse.

Todo esto afectó seriamente a la cultura y las manifestaciones artísticas, como el teatro.

2.2 Chile cambió de “Golpe”

El 11 de Septiembre de 1973 el sueño de la Unidad Popular y del propio Salvador Allende llegaba a su fin tras el bombardeo a La Moneda. La utopía de transformar a Chile en una futura nación socialista se acababa con el suicidio del Presidente en el salón principal de la casa de gobierno y con la imposición de las Fuerzas Armadas y Carabineros que tomaban el control de un país cuya sociedad políticamente estaba polarizada y que en aquel entonces convivía con los paros de diversos gremios, el desabastecimiento de mercadería y las extensas *colas* para conseguir alimentos, entre otras cosas.

Mediante un Acta de Constitución las FF.AA. “se constituyen en Junta de Gobierno y asumen el Mando Supremo de la Nación, con el patriótico compromiso de restaurar la chilenidad, la justicia y la institucionalidad quebrantadas”²⁶. De igual forma, en el mismo documento establecieron que el General Augusto Pinochet, Comandante en Jefe del Ejército sería el Presidente de la Junta.

Los días siguientes al *Golpe* fueron muy intensos desde el punto de vista militar ya que el nuevo gobierno ordenó acabar con todos los focos de resistencia armada que pudiesen existir en el país. Se crearon diversos organismos de investigación y represión con el objetivo de eliminar y desarticular redes opositoras al régimen encabezado por el general Pinochet. Asimismo, se despidió de sus trabajos y/o se apresó a los partidarios de la administración allendista.

Por otra parte, se dispuso de una serie de dictámenes con tal de mantener el orden tanto en lo político como en lo social: las funciones legislativas quedaron bajo el control de la Junta ya que las cámaras de Diputados y Senadores fueron cesadas de sus funciones tras el cierre del Parlamento. Los partidos de izquierda fueron puestos *fuera de ley* mientras que a los de centro y derecha se les declaró en receso.

²⁶ Extracto del Decreto Ley N° 1 de 1973, acta de Constitución de la Junta Nacional de Gobierno.

Las municipalidades también corrieron una suerte parecida ya que en un principio dejaron de trabajar y sólo volvieron a funcionar cuando el nuevo gobierno designó a los respectivos alcaldes. La Central Unitaria de Trabajadores (CUT), en tanto, dejó de trabajar ya que a partir de ahora no contaba con autorización para ello. Las tareas de los sindicatos fueron congeladas al igual que la labor de varios organismos gremiales.

Muchas de las personas que integraban estas agrupaciones pidieron asilo político en diversas embajadas para poder mantenerse en el país, no obstante, numerosas fueron exiliadas por las autoridades militares.

Durante ese mes (septiembre), al menos 300 compatriotas murieron en diversos enfrentamientos y más de 70 personas fueron detenidas. La mayoría de los apresados fueron dirigentes políticos sociales y/o sindicales de partidos que colaboraban con la Unidad Popular. Muchos de ellos fueron a parar a diversos centros de detención, como el Estadio Nacional y Villa Grimaldi. Otros, en tanto, fueron encarcelados sin que nadie posteriormente supiese de su paradero.

El general Augusto Pinochet, durante una conferencia de prensa, fue enfático al señalar que no cumplir con las disposiciones señaladas por la Junta de Gobierno, traería consecuencias: "hay que cumplir con la ley y aquella gente que se ha desviado va a tener que asumir la responsabilidad de acuerdo a la ley en tiempo de guerra"²⁷.

2.3 Comienzan los cambios sociales

Tras el golpe, Chile fue protagonista de "una revolución burguesa capitalista que sentó las bases de un nuevo modelo de sociedad"²⁸. A partir de ahora, las bases del desarrollo social se basarán en una economía liberal lo que provocará que los sectores populares de la sociedad civil se vean afectados por una desarticulación y exclusión del ámbito económico.

En lo inmediato, a pesar de que no existía claridad alguna en cómo se iba a desarrollar el proceso de cambio de la institucionalidad del país, la Junta

²⁷ General Augusto Pinochet en conferencia de prensa en la escuela militar. Cita obtenida del documental "Nuestro Siglo" de Televisión Nacional de Chile.

²⁸ De la Luz Hurtado, María (en colaboración con Ochsenius Carlos) "Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del '70". Ceneca. Santiago, 1980, pág. 16.

Militar tomó medidas que permitiesen revertir el carácter pro socialista que hasta ese momento había mantenido el Estado en la economía y que frenasen la inflación que por esos días ya alcanzaba el 1000%. De esta forma, las empresas que antes eran controladas por el estado comenzaron a pasar al sector privado y el mercado nuevamente asumió su rol regulador “mediante la liberación de precios fijos y la limitación de la subvención directa o indirecta a la gestión económica”²⁹. Asimismo, se abrió un mercado de capitales y comenzó un proceso de importación de productos debido a las rebajas arancelarias.

Por otra parte, el régimen dispuso reducir algunos organismos fiscales y se minimizaron los puestos de trabajo en la administración pública con el fin de poder frenar el déficit que existía.

Muchas de estas medidas tuvieron cierto éxito en el largo plazo, no obstante, en lo inmediato generaron diversas dificultades sociales ya que la cesantía y la inseguridad laboral aumentaron considerablemente. Asimismo, la apertura del mercado económico a otros países llevó a varias empresas a la quiebra ya que éstas no lograron competir con los capitales extranjeros.

Otras medidas que también se impusieron fueron la declaración de estado de sitio a lo largo del territorio nacional, la censura a la prensa y la intervención de los medios de comunicación y la suspensión de los derechos civiles. Asimismo, se suspendieron e imposibilitaron las reuniones en público de más de tres personas, se prohibieron los actos o manifestaciones en contra del actual régimen y se impuso el toque de queda. Respecto a este último punto, cabe destacar que muchos chilenos para enfrentar esta situación recurrieron a su ingenio y desarrollaron las “fiestas de toque a toque”, jornadas de diversión cuyo final llegaba obligadamente al amanecer. Aunque parezca increíble, fueron 14 años de toque en donde los chilenos tuvieron que adaptar y desarrollar su estilo de vida en torno a horarios establecidos por el gobierno.

²⁹ *Ibidem*, pág. 17.

3. Una nueva forma de "actuar" frente a los hechos

3.1 El nuevo desarrollo del teatro

El estricto ordenamiento ideológico que existió luego del golpe militar redujo las opciones culturales a las cuáles podía acceder la población. Las universidades –por ejemplo- fueron intervenidas por los militares quienes cambiaron las metodologías de trabajo y aprendizaje. Lo mismo ocurrió en los colegios. Por otra parte, se dispuso cerrar algunas editoriales estatales y se vigiló el material que se ofrecía en las bibliotecas.

Las artes en general vivieron un período de oscurantismo tras ser acuciosamente censuradas. Muchas disciplinas se vieron en la obligación de reinventarse para poder subsistir y buscar otras formas de informar, expresar y representar lo que se vivía entonces.

El teatro en particular se vio afectado de diversas formas. Muchos de los actores y directores teatrales tuvieron que dejar el país ya que no se les dejaba trabajar porque sus obras eran censuradas. Otros, en tanto, tuvieron que marchar al exilio ya que sus vidas corrían peligro porque eran buscados por las autoridades y otros, como Víctor Jara³⁰, simplemente desaparecieron a manos de militares. En el panorama general hubo una separación de varias generaciones artísticas que no pudieron desarrollar su trabajo en Chile. No obstante, lograron establecerse en el extranjero donde experimentaron nuevas experiencias culturales que aportaron a la cultura nacional. Por otra parte, existió una serie de obstáculos en materia económica que se sumó a la baja asistencia de público que las salas teatrales ya enfrentaban, lo que complicó aún más las cosas. Prueba de ello fue la eliminación de antiguas garantías tributarias que otros gobiernos otorgaron a las compañías teatrales que demostraban un genuino interés en el progreso de la cultura nacional, como

³⁰ Músico, cantautor y director de teatro nacional que falleció a manos de las fuerzas represivas del régimen militar tras ser torturado en el Estadio Chile (posteriormente denominado Víctor Jara). Su obra artística se hizo conocida a nivel mundial lo que transformó en un referente de las víctimas de la dictadura.

por ejemplo la aplicación del decreto ley 827 de 1974 que abolió la llamada Ley de Protección del Artista³¹.

Los teatros aficionados, poblacionales y sindicales fueron desmontados junto con las instituciones que los respaldaban. Las compañías universitarias también se sufrieron las complicaciones del período ya que la intervención militar centralizó todas las decisiones. El Teatro de la Universidad Católica fue la única entidad que logró seguir funcionando sin grandes cambios ya que parte de su *staff* de actores y directores, encabezados por Eugenio Dittborn, perduraban desde 1954. Sin embargo, la estructura con que operaba la escuela, en donde áreas como la investigación, docencia y producción de cine, teatro y TV convergían, fue transformada y posteriormente cerrada.

Bajo este contexto todo esfuerzo era válido para salir adelante. Por eso, para poder sobrevivir, los diferentes grupos teatrales decidieron cambiar sus repertorios y así evitar verse envueltos en problemas. En el caso de los teatros universitarios se optó por representar obras clásicas mientras que en las empresas independientes se privilegió la modalidad del teatro infantil. Estas ideas *parches* sirvieron en algunos casos pero en general no ayudaron a la subsistencia económica de las compañías.

A lo anterior se sumó el desarrollo de un nuevo sistema económico de libre mercado en el país lo que trajo consigo un cambio de mentalidad en algunos sectores y que prosperó en un mercado de consumo que intentaba desarrollar el glamour que tenían países más desarrollados. Esto hizo que aparecieran nuevas *empresas* de teatro, como por ejemplo el "Casino Las Vegas"³², que ofrecían al público grandes espectáculos y obras musicales. Esto claramente dificultó aún más la asistencia de un público que ya manifestaba su descontento con lo que ocurría en el país a las pocas taquillas de grupos teatrales aficionados que aún lograban funcionar.

³¹ La Ley de Protección del Artista, del 10 de enero de 1935, era un instrumento legal que entre otros beneficios liberaba de impuestos a los grupos de teatro que contaran con un setenta y cinco por ciento de artistas chilenos y que representaran un treinta y cinco por ciento de obras de autores locales.

³² El Teatro Casino Las Vegas nace el 14 de abril de 1978 de la mano del empresario artístico José Aravena Rojas, conocido como "El Padrino", quién buscaba realizar espectáculos al más puro estilo norteamericano. Ese mismo año, el inmueble se le arrendó a la Sociedad Pro-Ayuda al Niño Lisiado (SPANL) para realizar el evento solidario Teletón. Años más tarde la entidad compró el lugar y junto con ello cambió su nombre a Teatro Teletón.

3.2 La realidad de la escena teatral durante la dictadura

Hacia 1973 diversas compañías independientes –que funcionaban principalmente en Santiago, Valparaíso y Concepción- se mantenían en constante actividad. No obstante, la llegada del gobierno militar y la imposición de varios dictámenes provocaron que algunas lentamente fueran bajando el telón. Además, muchos de los actores y creadores que daban vida a la vanguardia teatral criolla pertenecían a la izquierda por lo tanto también sufrieron las presiones políticas que el gobierno entrante impuso rápidamente: amenazas, amedrentamientos, interrogatorios, torturas, etc.

Una de las compañías que sucumbió ante este triste panorama fue el grupo “**Mimos de Noisvander**”, el cuál destacó en la escena nacional tras conseguir éxitos como “Historias de mi ciudad”, “Historias de amor” e “Historias para reír”. Para la mañana del 11 de septiembre de 1973 el grupo estaba de gira en Venezuela por lo cuál se enteró de la caída de la UP a través de la radio. Terminada la gira, el grupo se dividió entre quienes volvieron al país y los que se quedaron en Caracas. Fue en ese momento en donde prácticamente toda la fuerza creativa de la compañía se desintegró pues Enrique Noisvander, cabeza de la empresa, sólo encontró pérdidas una vez que llegó a Chile. Por lo demás, estaba casi sólo ya que sus mejores elementos no regresaron con él.

La “**Asociación Teatral de Valparaíso (Ateva)**” corrió una suerte similar a la de la compañía Noisvander. Fundada en 1953, este conjunto que agrupaba a distintos movimientos culturales de la escena teatral porteña pasó por varias etapas antes de consolidarse y estrenar obras de gran envergadura como “Réquiem para un girasol” y “Esperando a godot”. Su profesionalismo y rigor sobre las tablas la llevó a crear en conjunto con la Universidad de Chile el *Teatro Universitario de Valparaíso*, el cuál buscaba profesionalizar la actividad porteña. Sin embargo, el sueño acabó tras el golpe de estado ya que las nuevas autoridades decidieron cerrar la escuela y sólo permitieron que los matriculados finalizaran sus clases. Si bien el proyecto no funcionó, Ateva como entidad propia, logró funcionar un tiempo más y pudo estrenar una obra en la década de los 80’ a pesar de que varios de sus integrantes estuviesen repartidos por distintas partes.

En la Octava región el “**Teatro Caracol**”, fundado por actores de la Escuela de Teatro de la Universidad de Concepción, se convirtió en una de las compañías regionales más importantes del país. En su período de apogeo el grupo llegó a estrenar hasta cinco montajes al año. Sin embargo, todo comenzó a decaer a fines de los '60 cuando los integrantes de la compañía desviaron sus intereses hacía el plano político a raíz de los hechos que se vivían por aquellos días. En esta época, el grupo sólo realiza dos estrenos: “Pluff, el fantasmita” en 1968 y “Juego a tres manos” en 1969. El próximo trabajo se concretó años más tarde debido a que el golpe de estado truncó la puesta en escena que iban a estrenar en septiembre de 1973. Asimismo, la llegada de los militares generó el inicio de una profunda crisis debido a que en los años posteriores el grupo no pudo retomar sus actividades de manera sistemática ya que cada integrante debió asumir labores distintas al trabajo teatral para poder subsistir. Sólo en 1977 el Teatro Caracol logró rearmarse y estrenar dos trabajos: “La leyenda de las tres pascualas” y “La remolienda”. Ambas obras fueron escogidas con gran cuidado para no llamar la atención de las autoridades y colocar en riesgo sus vidas.

Tras el estreno de estos trabajos, dos de los fundadores de la compañía decidieron irse ya que no querían hacer un teatro complaciente para las autoridades. El resto del grupo no los acompañó en su iniciativa y abandonaron la compañía. Si bien el conjunto siguió, poco a poco a comenzó a decaer hasta llegar a su fin.

El Teatro Aleph en tanto sufrió una suerte diferente. El trabajo realizado por años, que los consolidó como compañía teatral y que les valió invitaciones a importantes festivales de Europa, acabó luego de que el gobierno confiscara las dependencias de Lastarria 90, el inmueble donde el grupo preparaba sus presentaciones. Posteriormente Óscar Castro, Marieta Castro (ambos hermanos) y John McLeod, integrantes del Aleph, fueron detenidos y derivados a diversos centros de reclusión. La madre de los hermanos Castro y McLeod fueron asesinados mientras que Óscar comenzó a desarrollar junto a su hermana el *Teatro Carcelario*³³. Posterior a ello, ambos fueron expulsados del

³³ El Teatro Carcelario se comenzó a desarrollar una vez que los hermanos Castro fueron trasladados al centro de reclusión Villa Grimaldi. Allí, comenzaron a montar espectáculos que con el pasar del tiempo se fueron transformando en el único espacio de distracción para los detenidos entre tanto dolor y sufrimiento.

país y se radicaron en Francia, lugar en el cuál refundaron –junto a otros colegas también exiliados- el alicaído teatro Aleph.

El caso del grupo **El Túnel** fue muy distinto al de las compañías mencionadas. El grupo, integrado por Tomás Vidiella, Alejandro Cohen y Pina Brandt, cansados de las formalidades del teatro universitario, se reunieron para realizar un show que representara mejor los espectáculos que querían ver en escena. Con esta idea, desarrollaron el concepto del Café Concert³⁴, el cuál era bastante reconocido en Europa pero que nunca se había presentado en Chile. Además, esta nueva propuesta les permitía a los actores interactuar de mejor forma con el público.

El primer trabajo realizado por la compañía fue “Agamos el amor”, una obra de corte humorístico que rompió con el esquema de las clásicas presentaciones teatrales y obvió los compromisos políticos asociados al mundo cultural de aquellos días. El montaje, que revolucionó la forma de hacer teatro, se convirtió en un éxito de taquilla y se transformó en un emblema de los años '70. Además, el trabajo marcó el inicio de la compañía y fue el primero de una serie de logros entre los cuáles destacaron “La balada de medio pelo”, “Las criadas” y “Los chinos”. Sin embargo, luego de 3 años de importantes logros de taquilla los integrantes del grupo decidieron enfocarse en propósitos personales por lo cuál el proyecto teatral “El Túnel” llega a su fin. No obstante, Tomás Vidiella decide rescatar el patrimonio del grupo y mantener el nicho de público y funda la **“Compañía Tomás Vidiella”**. El actor, quién logró conseguir un importante reconocimiento a nivel profesional luego de su paso por “El Túnel” comenzó a desarrollar sus propios proyectos transformándose en símbolo de novedad y diversión para el público teatral. Prueba de ello fueron los montajes “Cabaret Bijoux”³⁵ y “Fausto Shock”, obras que de una u otra forma dejaban ver el absolutismo que había en dicha época. Posteriormente vino una etapa en donde el público no respondió con el interés de antes, lo cuál obligó a Vidiella a asociarse con empresarios y realizar trabajos de corte comercial que le

³⁴ El concepto de Café Concert tuvo sus orígenes en Europa en el siglo XVIII y se llevaba a cabo en espacios (cafés) al aire libre donde músicos y artistas realizaban pequeñas presentaciones. Ganó popularidad en el siglo XIX durante la época entre guerras donde funcionó como un canal de crítica no oficial.

³⁵ “Cabaret Bijoux” abordaba la historia de Ivette, una mujer que explotaba a un grupo de artistas que trabajaban en su cabaret y que intentaban escapar de la opresión a través de su arte.

permitieron mantenerse económicamente, pero que al mismo tiempo impidieron que desarrollara nuevos proyectos personales.

El Teatro **El Ángel** en tanto vivió el drama y dolor de aquellos días muy de cerca. La compañía –para aquél entonces integrada por Ana González, Bélgica Castro y Alejandro Sievking entre otros- venía desarrollando un sólido trabajo en un local que sus integrantes habían comprado en las cercanías del Teatro Maru. Los montajes “La Mantis religiosa”, “Torubio, el ceniciento” y “El botín” dan cuenta del éxito profesional conseguido. Para el año 1973 la compañía tenía en cartelera la obra “Espectros” y preparaba el montaje “La virgen de puño cerrado” a cargo de Víctor Jara. Los planes de la compañía cambiaron abruptamente cuando el director del nuevo estreno fue asesinado por los militares. El miedo y la represión que se impuso por esos días les impidió seguir trabajando con normalidad y sólo un par de meses después lograron estrenar la obra bajo el nombre de “La virgen de manito cerrada” para no levantar sospechas. A principios de 1974 la compañía se dividió quedando sólo dos de sus integrantes en Chile. El resto del grupo planificó una “gira” por Latinoamérica que fue utilizada de pantalla para poder salir del país. El grupo posteriormente funcionó un tiempo en Costa Rica pero luego llegó a su fin.

Mientras esto ocurría otros artistas de reconocida trayectoria, motivados por mantener en pie el oficio que habían elegido, decidieron dar vida al **Teatro Imagen** con el objetivo de hacer “frente a toda la campaña de idiotización nacional que se llevaba a efecto”³⁶ y que permitiera a la gente reflexionar sobre el duro momento por el cuál atravesaba el país. Con “El día que soltaron a Joss” Tennyson Ferrada, Jael Unger y el director teatral Gustavo Meza crearon un ente que fue concebido por ellos como un “teatro de reflexión”.

Durante su etapa inicial lograron montar (además de la obra recién nombrada) “Mi adorada idiota”, un trabajo que dejó ver el fuerte afiatamiento que existía entre sus integrantes y que les permitió obtener a Ferrada y Unger diversos galardones por sus respectivos roles en las obras. En 1976, con la incorporación de Malú Gatica, Coca Guazzini y Gonzalo Robles se da inicio a una segunda etapa caracterizada por el *autoabastecimiento dramático*. El “vamos” a este nuevo ciclo se dio con la obra “Te llamabas Rosicler”, un

³⁶ Hurtado, María de la Luz; Román, José. “Teatro Imagen, Serie Testimonio. Maneras de Hacer y Pensar el Teatro en el Chile Actual”, se, Cuaderno CENECA N°3, 1981, pág. 16.

melodrama que giraba en torno a la vida de personas que han fracasado en la búsqueda de felicidad y que abordaba de forma indirecta la realidad de aquel entonces.

Posteriormente vino “Lo crudo, lo cocido y lo podrido”, una obra que originalmente iba a realizar el Teatro de la Universidad Católica pero que fue censurada por la casa de estudios debido a su “lenguaje grosero”³⁷. Tras esta determinación Meza decide adaptar la obra y presentarla en el Teatro Imagen dando paso a una tercera etapa en donde el surrealismo nacional y el análisis de las lamentaciones populares eran el eje de las obras. “Lo crudo, lo cocido...” fue escrita por el psiquiatra Marco Antonio de la Parra, quién logra establecer que el sentido figurado y lo grotesco representan al país de los años 80. La obra, trataba de un grupo de personas que trabaja en un restorán y se dedican a reproducir los ritos que se producían en el lugar que era visitado por políticos y gente de la oligarquía. Con el paso del tiempo los rituales se van distorsionando alcanzando otras dimensiones.

Con el pasar de los años sin embargo, el núcleo del Teatro Imagen comienza a desarticularse hasta el punto que sólo quedan Gustavo y Jael, quienes concentran sus energías en la creación del Teatro Escuela Imagen y la formación de nuevos actores que darán un nuevo aire a la compañía.

Corre 1976 y al igual que Imagen, **La FERIA** fue otra de las compañías que vio la luz durante la dictadura. Encabezada por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo -quiénes abandonaron el grupo Ictus por “irreconciliables diferencias artísticas”³⁸ con el resto de los integrantes- esta compañía se enfocó en utilizar el teatro como un medio de resistencia a la difícil situación por la cuál atravesaba el país. “Había que pelear por la libertad”³⁹. Al trabajo que comenzaron a desarrollar Vadell y Salcedo se sumó Susana Bomchil, destacada diseñadora y escenógrafa quién junto a los ex “chicos Ictus” se transformaron en el eje central de “La FERIA”.

³⁷ Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Imagen. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

³⁸ Ibidem, cartografía Teatro La FERIA.

³⁹ Jaime Vadell en entrevista realizada en mayo de 2002 para el suplemento “Wikén” del diario “El Mercurio”.

Durante los primeros años, a pesar de la censura existente en el país y las dificultades de corte económico, el grupo logró estrenar 4 obras: “Hojas de Parra”, “Bienaventurados los pobres”, “Una pena y un cariño” y “La Republica de Jauja”⁴⁰. Ninguna fue el éxito de taquilla que el conjunto esperaba. La agobiante falta de recursos, hizo que Salcedo abandonara la compañía y que Vadell y Bomchil se hicieran cargo de todo. Fue así como ambos llegaron a organizarse y montaron “A la Mary se le vio el Poppins”, una creación colectiva que representaba de manera humorística los últimos 10 años de la historia de Chile. El trabajo le valió al teatro “La Feria” el reconocimiento del medio y la consolidación como empresa. Posteriormente David Benavente ⁴¹ involucra a Jaime Vadell en un proyecto anexo a “La Feria” llamado “Tejado de Vidrio” el cuál también se convierte en éxito de taquilla. Hacia 1983, la compañía está compuesta por un grupo más estable que logra estrenar “Proceso a un buen gallo”, una adaptación de la obra “El Proceso” de Franz Kafka. Este fue el último trabajo de la compañía ya que posteriormente da un giro hacia el lado comercial, tal como lo hizo Tomás Vidiella. Con el tiempo, Vadell explicaría que el nacimiento de medios escritos, de partidos políticos y el avance hacia el regreso de la democracia habían hecho que “La Feria” tuviera poco que decir sobre que ocurría en el país.

A principios de la década de los 80, en pleno apogeo de la dictadura militar, aparece el **“Teatro Popular el Telón”**. Fundado por Juan Radrigán, José Herrera y Nelson Brodt esta compañía –que abordaba los temas de la contingencia y que se adaptó a las necesidades del pueblo (según su postulado)- comenzó su historia en la escena nacional con “Redoble fúnebre para lobos y corderos”, que se estrenó en una capilla de Maipú. Durante toda su historia, el Telón tuvo una estrecha relación con organizaciones sindicales, juntas de vecinos y grupos estudiantiles con los cuáles se planteó la misión de hacer resistencia cultural frente al régimen castrense que imperaba en Chile.

⁴⁰ “Una pena y un cariño” y “La República de Jauja” mostraban la imagen de nuestro país con particulares visiones: la primera lo hacía desde un Chile imaginario mientras que la segunda lo mostraba desde la comedia de crítica política, la cuál dejaba ver los problemas del sistema capitalista que se estaba implementando.

⁴¹ David Benavente es dramaturgo y sociólogo. A lo largo de su carrera se ha ganado el respeto y el reconocimiento de sus pares con obras como “Tengo Ganas de Dejarme Barba”, “Pedro, Juan y Diego” y “Tejado de Vidrio”.

Su mayor conquista, a lo largo de los años, fue la capacidad de alzar la voz y sobreponerse a las censuras existentes.

Fue también durante los '80 que Juan Vera, un destacado dramaturgo nacional, regresa al país desde su exilio en Inglaterra. La crisis social y cultural por la cual atravesaba el país fue motivo suficiente para que este artista decidiera a poner sus conocimientos a favor de la contienda social contra el gobierno y fundara el **Teatro “El Riel”**.

Desde sus inicios, “el Riel” se planteó el objetivo de convertirse en un teatro que “hablara de un hombre social, del hombre que había detrás de la ideologías”⁴² y que llegara a todos los rincones de Chile donde el arte y la discusión no existía. Su estancia en el país europeo, le permitió a Vera acumular gran experiencia trabajando con teatros populares e itinerantes lo que lo llevó a implementar un sistema similar a lo que se hacía en Inglaterra. Con el tiempo, el entusiasmo de Vera se fue traspasando a otras personas lo que permitió que al momento del primer trabajo de la compañía ya hubiese más de 25 integrantes entre pintores, cineastas, músicos, etc.

Socialmente, coincidió que durante esa época los sindicatos de las empresas comenzaron a reagruparse lo que empuja al Riel a asociarse con estas organizaciones y formar especies de alianzas. Las empresas ofrecían a los sindicatos abrir sus sedes para hacer teatro lo que fue aprovechado a plenitud por Vera y su compañía. Posteriormente luego de las obras, los trabajadores aprovechaban la ocasión para realizar sus sesiones. De esta forma, el Riel recorrió varios puntos del país permitiendo que las empresas abrieran sus sedes para presentar obras de teatro y que sus obreros lograran reunirse y organizaran marchas contra el sistema.

Posteriormente la relación entre trabajadores teatrales del Riel y obreros de las compañías se fue fortaleciendo al punto de que el grupo artístico enfocó su trabajo desde lo sociológico. A esta altura, los trabajadores también eran partícipes de los ensayos y aportaban con ideas para el desarrollo de las obras. De esta forma, la compañía recorrió varias veces el país transformándose en un ícono del teatro sindical. No obstante, las constantes amenazas de muerte y

⁴² Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro “El Riel”. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

los duros reproches que recibían los actores por el aparato represor del gobierno hicieron que muchos de los integrantes abandonaran el grupo por miedo a morir a manos de los sistemas restrictivos. Sólo quedaron 3 integrantes –incluido Vera- pero la fuerza de la compañía ya no era la misma de los días anteriores.

3.3 La realidad del Ictus y su frente a la dictadura

Al momento de concretarse el golpe militar Ictus se encontraba en una situación de estabilidad envidiable en comparación a otras compañías.

Desde finales de la época de los '60 Ictus venía desarrollando una de las etapas más consolidantes y creativas de su historia. Los cambios que ocurrían en la sociedad y la salida de Jorge Díaz del grupo habían llevado al conjunto a tomar la decisión de estructurar y dirigir entre ellos mismos los montajes a realizar.

El primero bajo este sistema fue "Cuestionemos la cuestión" (1968), un trabajo que se acentuó en "escenas paródicas y humorísticas"⁴³ y que dio la pauta en la metodología de trabajo que el grupo desarrollaría en los años venideros.

Un año más tarde el grupo fue invitado a la televisión para realizar una acción teatral que terminó en la creación de "La Manivela", un programa de TV que se emitía una vez a la semana y que mediante el humor, la sátira y el absurdo abordaban los más disímiles temas y situaciones que afectaban a la sociedad. La periodicidad con que salía al aire, les permitió difundir y masificar su estilo de trabajo: la creación colectiva. Si bien el programa fue en decadencia y posteriormente sacado de pantalla en septiembre de 1973, se puesta en marcha fue aprovechada por sus integrantes quienes volcaron todo lo aprendido en la sala La Comedia.

"Para mi gusto "La Manivela" se terminó deformando, mecanizando; se transformó en la aplicación de una serie de trucos y fórmulas. Ya no había experimentación, se fue codificando que es lo peor que le puede pasar a un

⁴³ Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Ictus. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

artista. Eso habría sido fatal si al mismo tiempo no hubiéramos tenido el teatro. Ahí volcamos y seguimos desarrollando la experiencia positiva de la TV. Su resultado fue 'Tres noches de un sábado', que estuvo dos años en cartelera"⁴⁴.

La obra, que abordaba la forma cómo tres parejas enfrentaban el amor, rápidamente se convirtió en un éxito ya que el montaje puso en el tapete una problemática existente en la sociedad chilena de entonces de la cuál nadie hablaba.

"Cuando hicimos 'Tres Noches de un Sábado' y nos preocupamos de la pareja, pensamos que dentro de todo ese conjunto abigarrado de cosas semicatólicas que estaban ocurriendo, a nadie le interesaba el problema de las relaciones humanas. En ese momento, a nadie le interesaba cómo se iba a hacer el amor en un régimen socialista: a nadie le interesaba cómo se iban a relacionar las personas entre sí. Entonces llega un momento en que el Ictus, en medio de la Unidad Popular, entrega 'Tres noches de un sábado' y resulta que esta gente que no habla de la nacionalización del cobre, que no habla de la Reforma Agraria ni del desabastecimiento, ni del imperialismo, en plena época de la UP recoge un rasgo relevante de su tiempo. Y la obra se convierte en un éxito de dos años, lo que revela que era un problema social, que aquello era sentido por la gente como algo importante"⁴⁵.

Ictus se encontraba en plena exhibición de esta obra cuando se llevó a cabo el golpe de septiembre de 1973 y si bien en lo inmediato pudieron seguir presentando la obra en cartelera –con pequeñas modificaciones–, fue en los meses venideros en donde la compañía tuvo que aprender a desenvolverse en un contexto social y económico muy diferente al que estaban viviendo.

Durante 1974, la crisis económica y la censura ideológica que existían en el país comenzaron a profundizarse. Y a pesar de estas complicaciones el grupo estrena "Nadie sabe para quién trabaja", una obra donde se abordaban los problemas que tenía la clase media y se trataban de manera irónica los conflictos sociales y familiares. El trabajo colectivo, si bien abordaba temas que eran complejos de tratar por dichos días, criticaba de forma sumisa a la dictadura ya que era extremadamente riesgoso comentar o tratar directamente las dificultades de la sociedad ya mencionadas.

⁴⁴ Delfina Guzmán en "Teatro ICTUS". CENECA, Santiago, 1980, pág. 7.

⁴⁵ Ibídem, pág. 36.

A comienzos del '75, Ictus viajó a Argentina para realizar una gira donde presentó el éxito "Tres noches de un sábado". El viaje -entre otras cosas- trajo para el grupo integrado por Sharim, Guzmán, Celedón, Di Girolamo y compañía importantes beneficios en la parte económica, lo cual le permitió al elenco ser prácticamente el único conjunto teatral que logró superar los embates económicos que azotaron a Chile durante dicha época.. El resto de los teatros independientes tuvo que cerrar o rearticularse para seguir funcionando.

En su regreso al país Ictus decide enfrentar el panorama social desde otra perspectiva y prepara montajes directamente contingentes. El objetivo ahora, más que sobrevivir como grupo, busca "expresar los problemas e inquietudes de vastos sectores sociales que se han visto afectados en sus derechos individuales y sociales"⁴⁶.

Siguiendo esta nueva línea, en 1976 Ictus estrena "Pedro Juan y Diego", una pieza teatral que reflejaba las absurdas y determinantes circunstancias en que trabajan los obreros del país, además de abordar "la situación de la aguda cesantía y de la represión económica que afecta a amplios sectores de la población"⁴⁷

La obra atacaba directamente a uno de los programas de ayuda social para generar empleos durante la dictadura que consistía en que a un grupo de obreros se les pedía abrir surcos de varios metros de profundidad y después taparlos. En la representación, tres trabajadores debían construir un muro y posteriormente derribarlo. La puesta en marcha de la obra, abrió un espacio de reflexión crítica en una sociedad marcada por la censura expresiva que existía. Igualmente logró traspasar la barrera del espectáculo y que logró que el teatro se convirtiera en la "voz de los sin voz"⁴⁸, pues el éxito conseguido les mostró el camino al que cuál buscaban llegar: asemejarse con el espectador. "Nos identificamos con el público que va a nuestra sala porque le planteamos: *'mira, a mi me pasó esto. ¿A ti te pasa igual o no?'*. Eso quiero decirle al público"⁴⁹.

Es importante señalar que durante la presentación de este montaje, a pesar del éxito conseguido, el grupo sufre un quiebre que aleja a Jaime Vadell y a Manuel Salcedo del grupo de trabajo. Si bien ambos apelaban a un teatro

⁴⁶ Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos. Teatro ICTUS. CENECA, Santiago, 1980, pág. 24.

⁴⁷ Ibídem pág. 76.

⁴⁸ Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos. Teatro ICTUS. CENECA, Santiago, 1980, pág. 77.

⁴⁹ Claudio di Girolamo en "Teatro ICTUS". CENECA, Santiago, 1980, pág. 40.

crítico, no lograron llegar a un acuerdo con el resto de los integrantes para desarrollar un teatro mucho más masivo y popular de lo que ya habían logrado, por ello, abandonaron el conjunto y fundaron la compañía de teatro “La Feria”.

La decisión de ambos actores obligó al Ictus a reestructurarse para poder seguir funcionando. En el proceso, la directiva de la compañía optó por traer actores jóvenes al elenco. Sin embargo, sus planes no resultaron del todo ya que los actores antiguos no lograron desarrollar una relación fluida con los nuevos integrantes.

A pesar de los problemas existentes, “Pedro, Juan y Diego” logró alcanzar un éxito rotundo que le permitió estar dos años en cartelera. La experiencia adquirida en el proceso de creación colectiva y la conexión alcanzada con el público los motivó a continuar en la senda crítica y reflexiva sobre lo que ocurría en el Chile de aquél entonces.

Fue así como en 1978 estrenaron “¿Cuántos años tiene un día?”, una obra que ambientaba un set de televisión durante la grabación de un noticiero y que llevaba a los asistentes a reflexionar sobre la contingencia del país, abordando temas como el trabajo, los desaparecidos, la intimidación que generaba el gobierno y el exilio, entre otras cosas, desde la perspectiva de un programa de televisión.

“El mensaje es inequívoco: los chilenos debemos estar unidos a pesar de pesares y a pesar de las equivocaciones”⁵⁰

Al igual que el montaje anterior, Ictus consiguió con su nuevo trabajo una buena acogida por parte del público.

Durante ese mismo año, Ictus crea su propia productora de TV orientada a desarrollar “contenidos que manifiesten otra visión de la realidad del momento y de los ideales valorables en los seres humanos”⁵¹

Los videos realizados se difundían en las poblaciones por intermedio de las juntas de vecinos quienes los exponían a la comunidad. Tras la visualización de los clips, el público comentaba lo observado y luego se realizaban encuestas para saber que cuál había sido la recepción de la gente.

⁵⁰ Le blanc, Tirant. “Quehacer Cultural” en *Emociones* n°3. Se, febrero de 1978, pág. 74.

⁵¹ Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Ictus. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

Un año más tarde, tras participar en la Conferencia de Teatro de Las Américas del Theatre of Latin América y con la incorporación de nuevos actores estrenan la obra “Lindo País esquina con vista al Mar” la cual tenía como eje principal el consumismo que el nuevo gobierno había impuesto en la sociedad.

La puesta en marcha de esta obra se logró luego de algunas reestructuraciones al interior de la compañía, como por ejemplo, la ampliación del proceso de creación colectiva a otros integrantes.

“Nuestra búsqueda artística se resentía al tratar de integrar ‘a priori’ a todo el elenco en los montajes, a veces sin esperar que las situaciones planteadas en el escenario con su propio desarrollo objetivo, requirieran ‘desde adentro’ la inclusión de más actores”⁵²

Posteriormente, en 1980, Ictus irrumpe una vez más en la escena teatral local con una nueva obra. En ésta ocasión, lo hace con “La mar estaba serena”, un trabajo colectivo que aborda los ofrecimientos de una sociedad de consumo como vía de escape. La historia trata del primer master ejecutivo que se gradúa y deja entrever la sensación de cambio ideológico y presión que existía al inicio de los años 80.

En el plano social, el inicio de esta nueva época estuvo marcado para el país por la promulgación de una nueva Constitución y el crecimiento de las instituciones que luchaban porque la democracia retornara a Chile.

Ictus no estuvo exento a estos hechos sociales y desde la trinchera teatral, de manera irónica y sin sentido, trataba de reflejar el sufrimiento de muchos y de abordar los hechos que no se podían comentar libremente.

Estos cambios dieron pie a que Ictus tuviera “Sueños de mala muerte”, un montaje que se inspiró en un cuento de José Donoso⁵³ que revelaba la historia de Osvaldo y Olguita, dos personas solitarias de aproximadamente 40 años que viven en una pensión y tras conocerse, deciden casarse sólo cuando puedan tener un bien raíz. En el transcurso de la obra, él descubre que tiene un mausoleo en el cementerio y la fiesta de bodas se transforma en un funeral.

⁵² Claudio Di Girolamo en "Teatro ICTUS". CENECA, Santiago, 1980, pág. 86.

⁵³ Periodista, profesor y escritor chileno (1924-1996). Entre sus obras relevantes destacan “Verano y otros cuentos”, “Coronación”, “El obscuro pájaro de la noche”, “El jardín de al lado” y “Conjeturas sobre la memoria de mi tribu” entre otras.

“En esta pensión de mala muerte, estos sueños de mala muerte no son por eso menos importantes, de menos jerarquía. Los sueños son de cada cual según su capacidad de soñar y creo que hoy en Chile nuestra capacidad de soñar esta tan menospreciada que es bueno que exista una obra que te hable de sueños, por muy de mala muerte que sean”⁵⁴.

En “Sueños de mala muerte” marca el paso la contingencia. “Tal vez está menos enfatizada que otras veces. Juega un papel menos relevante que en otras obras, pero la obra es totalmente contingente, sin perjuicio de sus afanes trascendentes”⁵⁵ ya que con esta obra, Ictus abre paso a una nueva etapa caracterizada por un nuevo tipo de producción, donde el grupo deja de ser una figura totalmente crítica para comenzar a preocuparse de los cambios culturales provocados por la nueva institucionalidad más que la propia represión pues temas como la pérdida de identidad y la confusas relaciones que existen a raíz de los miedos existentes son los que por esos días importan a la gente.

El funcionamiento de Ictus durante el resto de la década no fue fácil para la compañía ya que varios de sus integrantes fueron perseguidos y amenazados por organismos de represión por manifestar su abierto rechazo al régimen.

No obstante, a pesar de lo anterior, lograron desarrollar más montajes con el mismo lineamiento crítico y social que venían trabajando y con el cuál lograban hacer frente a una realidad cada vez más complicada.

Luego de “Sueños...” vino “Renegociación de un préstamo relacionado bajo fuerte lluvia en cancha de tenis mojada”, creación colectiva que abordó la crisis financiera que afectó al país y que prácticamente dejó por el suelo las aspiraciones de grandeza y riqueza que cientos de compatriotas tuvieron a raíz de los buenos índices económicos de principio de la década.

Posteriormente se puso en cartelera “Lindo país esquina con vista a la mar que estaba serena”; una reedición de la obra que ya había sido puesta en cartelera y “Primavera con una esquina rota”, montaje inspirado en un trabajo del novelista uruguayo Mario Benedetti, cuyos trabajos en ese entonces

⁵⁴Claudio Di Girolamo en entrevista para el diario "La Segunda". Santiago, 29 de septiembre de 1982, pág. 31.

⁵⁵Nissim Sharim en entrevista para el diario "La Segunda".

estaban prohibidos en Chile. Si bien la obra fue éxito de taquilla, marcó un profundo pesar en el grupo y una de las etapas más emotivas de la compañía, pues durante un intermedio de la función el protagonista de la obra Roberto Parada⁵⁶ se entera de que su hijo –que días antes había sido secuestrado- fue encontrado sin vida en un camino rural. Parada, desconsolado, mostró toda su entereza al decidir continuar con la función.

Luego sorprendieron con la puesta en escena de “Lo que está en el aire”, trabajo que se inspiró en un texto radial del chileno Carlos Cerda⁵⁷ durante su exilio en Alemania Oriental. El contenido de la obra, que consistía en la visualización de un secuestro por parte de un profesor en el aeropuerto, provocó cierto resquemor en algunos organismos represivos que terminaron por amenazar de muerte a los miembros del grupo.

Si bien el grupo no lamentó pérdidas a raíz de dichas amenazas, igualmente tuvo un cara a cara con la muerte al enfrentar la partida de Roberto Parada quién murió en Moscú a raíz de una trombosis.

Tiempo después el grupo debió sortear otra prueba en su camino: el alejamiento de Claudio Di Girolamo de la compañía. Su partida corroboró que lo se veía venir con el tiempo: el encierro en sí mismo del grupo y la ausencia de nuevas voces al interior de la compañía.

Aún con todos estos acontecimientos, el grupo celebró sus 30 años de vida con la reedición del montaje “El cepillo de dientes” de Jorge Díaz. La obra, en la cuál trabajó el mismo elenco, salvo el director Claudio Di Girolamo, volvió a concentrar la atención del público tal como lo hizo durante su estreno en 1961.

En 1987 Ictus estrenó “Residencia en las nubes”, una creación colectiva en donde la compañía retomó su línea de trabajo más característica: sketches o pequeños cuadros de producción.

En noviembre de ese mismo año, diversos personajes de la compañía y del medio teatral nacional fueron seriamente amenazados de muerte por el autodenominado “Comando Trizano”. En comunicado enviado por este grupo, se les solicitaba a los artistas mencionados abandonar el país dentro de un

⁵⁶ Roberto Parada fue uno de los fundadores del Teatro Experimental.

⁵⁷ Dramaturgo, cuentista, novelista y profesor de filosofía nacional que partió al exilio tras la llegada del gobierno militar. Es considerado una de las voces más autorizadas de la literatura local.

determinado plazo o sino serían asesinados. A ello, se sumaba una intensa vigilancia en sus hogares acompañadas de mecanismos de intimidación, como gatos degollados en las puertas de las casas entre otras cosas.

Los aludidos en las cartas, contrarios al mandato de guardar silencio indicado en las misivas, hicieron pública esta situación y dieron una conferencia de prensa que prácticamente dio la vuelta al mundo pues en menos de 24 horas artistas de todos lados del planeta hicieron público su apoyo a sus colegas actores en Chile.

Días más tarde, los actores citaron a un gran acto en el Estadio Nacional para el mismo día límite en que el Comando Trizano les pedía abandonar el país. Una vez iniciado el evento las autoridades les revocaron el permiso para poder desarrollar el acto. Sin embargo, nadie estuvo dispuesto a acatar la resolución y todos continuaron en una gran caravana hasta el Garage Matucana. Reporteros de todos lados del mundo cubrieron el evento que defendió la vida de los artistas nacionales. Tras el emotivo acto, nunca más se supo del Comando Trizano.

Después de ese oscuro episodio, Ictus prosiguió con su cometido artístico y dejando un poco de lado la creación colectiva para enfocarse en un autor extranjero colocó sobre las tablas “Yo no soy Rappaport”.

Corría 1988 y en aquél entonces nuestra sociedad se acercaba al período de transición de la democracia. Bajo ese contexto, eran muchos los grupos que planteaban un discurso libertario en sus obras. Por lo tanto, lo que Ictus realizaba bajo el método de la creación colectiva ya no era una novedad o una fórmula de combate tras una trinchera sino que era un exitoso método de trabajo que con el paso del tiempo había desgastado a los integrantes del grupo.

Asimismo, se hizo necesario abordar otras temáticas que fueran igual de atractivas que las obras que habían presentado durante la dictadura. A raíz de esta problemática interna, el grupo decide indagar en una forma de trabajo y nuevas temáticas para volver a reencontrarse y reencantarse. Fue en ésta búsqueda que el grupo encontró la necesidad de abordar la problemáticas de los seres humanos día a día se sentían abandonados y/o relegados a un segundo plano, consumidos por la vorágine y rapidez del mundo que los rodeaba, Así, plasmaron todo su trabajo en esta obra que tuvo como director

invitado a Gustavo Meza y que trataba de dos ancianos que a pesar de sus diferencias, descubren que se necesitan mutuamente para darle un sentido a sus vidas. Con esta representación el grupo intentó abordar al “ser humano dejado de lado en pos de una sociedad de consumo”⁵⁸.

Si bien la obra fue muy bien recibida por el público y por la crítica en general, el grupo aún no encontraba un norte y una complicidad con el público, pues éste puso su atención en lo que ofrecían las nuevas compañías y en parte dejó de lado lo que ya conocían y que en este caso era lo que ofrecía Ictus. El grupo a pesar de estar desconcertado y agobiado por los problemas de funcionamiento y del desgaste de la dupla Sharim-Guzmán, siguió con su trabajo y puso en marcha “Diálogos de fin de siglo”, un montaje de Isidora Aguirre y Delfina Guzmán. La obra respondía principalmente a las inquietudes de Guzmán ya que había acordado con Sharim que cada uno dirigiría sus proyectos. Posteriormente Sharim hizo lo propio con la obra con “La noche de los volantines”.

Durante este mismo año se vivieron muchos procesos que pusieron fin a diversos ciclos y el teatro Ictus no fue la excepción a ello. El grupo se había nutrido de los hechos sociales que habían ocurrido en nuestro país para desarrollar un proyecto teatral que enfrentara y luchara desde la esquina cultural contra la dictadura y claramente el fin de ésta y el desarrollo de una nueva sociedad, remeció las bases de un trabajo que desarrollaron por más de 10 años.

El arte avanza de acuerdo a como gira el mundo y el teatro Ictus es prueba de ello, pues gracias a su capacidad de trabajo, percepción y adaptación a los nuevos tiempos logró superar la crisis y siguió caminando y enfrentando la realidad, esta vez, desde una nueva esquina.

⁵⁸ Los Teatros Independientes en Escena: Historia, crítica y memoria (audio) visual. 23 compañías de teatro independiente chileno: cartografía Teatro Ictus. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, mayo de 2006.

4. Teatro familiar de Barrio: del pueblo para el pueblo

Es el verano de 1981. Miedo, represión y angustia son las tres palabras que reflejan lo que ocurría en Chile entonces. Muchas personas sucumbían ante los interrogatorios de los militares mientras que incontables hogares eran allanados y destruidos a diario también por efectivos del ejército.

Intentar romper el estado de sitio que existía en esa época era prácticamente imposible. La inseguridad, la censura y la opresión que el gobierno imponía a los habitantes del país se hacían sentir con firmeza. Las restricciones de la dictadura no sólo afectaban a lo social y cultural sino también al ámbito económico. Prueba de ello fue la severa represión que se registró -en parte- por el alza del petróleo acordada por la OPEP en 1980 y que significó que el desempleo alcanzaría elevadas cifras, llegando alrededor del 18 %.

Bajo este panorama, mucha gente sólo se preocupaba de sobrevivir ya que prácticamente había poco dinero y mucho menos espacios para reunirse y debatir y conversar respecto a lo que sucedía. La prensa y los medios de comunicación, la literatura y el teatro vivían bajo la rigurosa censura de la administración militar que impedía que los temas vinculados con la realidad se trataran con libertad. Este último (el teatro) por ser un lugar público, era uno de los pocos espacios en donde se podía juntar más gente ya que también estaban prohibidas las reuniones en las casas. Sin embargo, la gente no iba a las salas por los motivos antes señalados.

La falta de público en las diversas salas era algo que daba muchas vueltas en la cabeza de Rubén Sotoconil⁵⁹, un destacado “actor, escritor y profesor”⁶⁰ de teatro.

“Él tenía la idea – el amaba mucho el teatro- de porqué la gente no iba mucho al teatro. Siempre ha sido una preocupación porqué poca gente va al teatro. No es como una costumbre de ir al cine. Entonces, él dijo: ‘así como la gente no va al teatro, sería bueno que nosotros, que el

⁵⁹ Actor de reconocida trayectoria, con más de 60 años de trabajo en Cine, Teatro y Televisión. Fue uno de los Fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Falleció el año 2003 víctima de un cáncer pulmonar.

⁶⁰ Quilodrán, Fernando. La muerte de un maestro apasionado. Diario El Siglo. 15-03-2002.

teatro, fuéramos a la gente'. Esa fue como la motivación del asunto. Ahí partió todo"⁶¹

4.1 Si la montaña no viene a mí, yo voy a la montaña

Corría enero del 81' y durante un viaje con su mujer al balneario de Pelluhue en la séptima región, un desconocido se le acercó a Sotoconil y sorprendentemente le dijo "usted ha estado en mi casa (...) usted es Don Gabriel, el de la telenovela"⁶². Esa pequeña charla con un poblador de la zona gatilló en él una idea que con el tiempo se transformaría en uno de los proyectos que más importancia tendría en la vida del intérprete de "Don Gabriel" en la telenovela "Casagrande" de Canal 13⁶³: el Teatro Familiar de Barrio.

Los problemas que se vivían en el Chile de esa época habían generado en el conocido actor la inquietud de hacer algo que "hiciera pensar a la gente en lo que estaba pasando"⁶⁴ a su alrededor. La plática que mantuvo con aquél extraño le permitió darse cuenta de que si la televisión era capaz de llevar historias a las casas, él también podía hacerlo. Fue así como se instaló en su cabeza la premisa de que sí la gente no iba al teatro, el teatro tenía que ir a la gente.

"La frase de él era que sí la gente no va al teatro, el teatro tiene que ir a la gente. En esa época la gente no hablaba porque estaba aterrada, entonces dijo: *tenemos que hacer que la gente hable*"⁶⁵

Tras esta reflexión, el artista decidió dar vida al pensamiento y lo primero que hizo fue comenzar a investigar a quiénes podría reclutar para dar vida al proyecto. La primera persona que supo de su idea fue María de La Fuente, prima de su esposa y que por aquellos días también se encontraba de vacaciones en el balneario de la séptima región. "Así por nada, hablando, me dijo: '¿A ti te gustaría hacer teatro?' Yo le dije: claro, mira, sería como una manera de cumplir ese deseo de hacer teatro. '¿Y tú crees que tú marido

⁶¹ Entrevista realizada a María de la Fuente, médica, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁶² De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 10.

⁶³ Teleserie producida en el año 1981 por la Corporación de Televisión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Canal 13. Realizada en torno a una idea original de Alma Bressan, la historia se desarrolla en torno a una vieja casona cuya dueña la convierte en una pensión al perder su fortuna. En la obra, Rubén Sotoconil interpretaba a Don Gabriel, un jubilado que vivía en dicho lugar.

⁶⁴ Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio y viuda de Rubén Sotoconil.

⁶⁵ Entrevista realizada a María Matilde Armengol, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

también? Sí -le dije yo- ¿Por qué no?”⁶⁶. La conversación en ese instante sólo quedó en eso, pero meses más tarde –mayo de ese año específicamente- Sotoconil y su esposa, la actriz Mireya Moreno, se reunieron con María de la Fuente y su marido Edmundo Camus para conversar en profundidad sobre el tema y sentar las bases de lo que sería este nuevo teatro. Asimismo, acordaron invitar a un par de amigos más para comenzar a trabajar.

De esta forma, el grupo teatral de Sotoconil quedó integrado por la doctora María de La Fuente, su esposo Edmundo Camus, pintor y médico traumatólogo; Leonardo Cohen, constructor civil y su esposa, la asistente social María Oxman. A partir de ese momento, Sotoconil tenía una dura tarea por delante, pues cabe subrayar que ninguno de los integrantes del grupo, a excepción de su esposa Mireya, tenía experiencia en actuación.

4.2 Volver a clases

Hubo que comenzar desde lo básico. Los ahora alumnos de teatro tenían que aprender a concentrarse, a mantener la atención y a reforzar su capacidad de percepción. Debían aprender a respirar y a reforzar el habla. Y así lo hicieron.

El profesor Sotoconil estableció desde un principio que el teatro era “un juego, en el que hay reglas y convenciones”⁶⁷ y particularmente esta sería “una actividad que vamos a hacer pero no para que ustedes sean actores. No se vayan a creer que ustedes son actores, porque ser actor es una cosa muy seria. Ustedes aquí son aficionados y van a hacer lo que yo les diga... tienen que adaptarse a lo que yo les diga, porque vamos a hacer un teatro que vamos a ir a las casas”⁶⁸.

Los participantes siempre tuvieron claro que trabajarían sólo en torno a lo que Rubén les indicaría. Asimismo, también estaban conscientes de que esta actividad no era para afianzar el ego personal o conseguir fama, sino que básicamente les permitiría realizar una función social: generar un espacio de

⁶⁶ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁶⁷ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 24.

⁶⁸ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

debate para conversar y analizar lo que pasaba en un país que prácticamente vivía en silencio bajo el alero de la censura.

Con esa premisa en claro y todos dispuestos a trabajar dijeron manos a la obra. En las primeras citas realizaron actividades enfocadas en juegos tan sencillos como el popular “teléfono”, en donde una persona entrega un mensaje secreto al primero de la fila y el último debe repetirlo para todos los presentes en voz alta.

Después se dedicaron a jugar a quién podía contar más largo, posteriormente abordaron los problemas de dicción y alcance de voz y luego trabajaron en profundidad el tema de la concentración.

“En los juegos de concentración observábamos cosas (...) después mirábamos para otro lado y nos hacían nombrar 5 de lo que recordábamos. Eso era para ver que capacidad de retención e imaginación teníamos”⁶⁹

Evidentemente las primeras clases fueron algo complicadas, pero el tiempo les dio la confianza y la capacidad a cada uno de poder desarrollar ciertas técnicas que les permitiesen interpretar ciertos roles. A las semanas de trabajo, los *alumnos* ya caminaban como viejos, jóvenes o enfermos, tenían la habilidad de caracterizar a un individuo importante, un policía, un conductor de taxi, etc.

Posteriormente vino la improvisación. Los alumnos tenían que ser capaces de comunicar una noticia, vender algo o simplemente realizar cualquier acto cotidiano con la mayor naturalidad posible.

Tras varias semanas de aprendizaje, llegó el momento de la verdad. El director les tenía preparadas a sus alumnos dos obras del francés George Courteline⁷⁰: *El Temor a las Bofetadas* y *Monsieur Badín*. No obstante, la primera fue la elegida para el debut. Sotoconil había escogido los textos del galo para el comienzo de la compañía ya que era “piezas livianas, que proyectan una crítica social sin acritud sobre la burguesía y la burocracia”⁷¹, algo que en ese momento de la historia de Chile era pan de cada día. La obra

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Poeta, escritor satírico y dramaturgo francés cuyo nombre real era Georges Víctor Marcel Moinaux.

⁷¹ Varas, José Miguel. “Teatro a domicilio” en *Disco Duro* del Diario La Época, 24 de mayo de 1998, pág. 24.

hizo que los integrantes del taller teatral tuvieran que sumergirse en la vida de los personajes para poder llevar a cabo su representación.

“Teníamos que estudiar el personaje en profundidad, o sea, no se trataba solamente de decir el texto sino de saber quién era esa persona. Por ejemplo, era una tal niña que se llamaba Arlae. *¿Quién era?, ¿Qué edad tenía?, ¿Cómo era su papá, su mamá?, ¿Cómo había sido su niñez?, ¿Qué cosas le interesaban en la vida?. ¿Te fijas? No tenían que ver con la obra misma, pero uno tenía que tener bien claro que personaje estás haciendo, a quién estás representando*”⁷².

4.3 Arriba el telón

El estreno se llevó a cabo en la casa del director del grupo de teatro en la comuna de La Reina. El público no eran más los amigos o familiares de los integrantes del conjunto y todos ayudaron a acondicionar el living de la casa del maestro Sotoconil para que se llevase a cabo el desarrollo de la obra.

“Cuando la estrenamos, lo hicimos en la casa de Rubén donde él tiene un living separado del comedor. Entonces el comedor era el escenario y el living era donde estaba el público. Allí se trajeron las sillas que estaban en la casa, se pusieron cojines en el suelo y asistieron a la primera vez yo creo que unas 20 personas”.⁷³

“Nosotros invitábamos a nuestras amistades conocidas, o sea, era por boca no más, sin ninguna propaganda. La gente venía y nosotros recibíamos a los asistentes y les pedíamos que nos ayudaran a arreglar la escena. Los muebles que había que sacar los llevaban hasta afuera, lo que había que poner lo poníamos y los muebles del living para sentarse, cojines en el suelo cuando no eran suficientes, en fin... todo para que nos ayudaran en eso y ayudaran luego a vestir y a maquillarse a los actores”.⁷⁴

El comienzo no fue óptimo, pues uno de los actores no llegó a la hora acordada y otro tuvo que prepararse para asumir el papel. Hubo que ajustar la

⁷² Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁷³ *Ibíd*

⁷⁴ Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio y viuda de Rubén Sotoconil.

ropa a su medida y maquillarlo, pero todo fue en vano ya que finalmente el intérprete correspondiente llegó al lugar. A pesar de las dificultades, la obra se llevó a cabo y tuvo una recepción bastante positiva por parte de las personas presentes.

Tras el espectáculo, los actores volvieron al “escenario” y realizaron diversas preguntas a los asistentes respecto a lo que recién habían visto. No obstante, al cabo de unos minutos, todo se transformó en una tertulia en torno a los problemas que existían en la sociedad, pues de los primeros cuestionamientos que tenían relación directa con la obra -si les había gustado, que errores habían visto, etc.-, rápida y naturalmente se pasó a conversar sobre política y lo que en dicho momento pasaba en el país, pues los espectadores habían notado que lo representado en la obra, era prácticamente lo mismo que sucedía en Chile.

En las presentaciones posteriores la metodología no cambió. El Teatro Familiar de Barrio realizaba funciones los fines de semana y festivos –ya que en los otros días todos los integrantes del grupo se dedicaban a su vida profesional- en los livings de las casas, sedes sindicales, parroquias e incluso potreros. El dueño de casa o encargado del lugar invitaba a sus familiares o amigos para presenciar la obra y luego ofrecía un refrigerio a los presentes para dar paso a la reflexión post-obra. Nunca cobraron, pero si pedían colaboración para poder movilizarse y/o invertir en útiles de escena o vestimenta para futuros papeles.

4.4 Descubriendo una misión

Una vez realizadas las presentaciones el público conversaba sobre cosas que, en un principio, sencillamente daban para todo: desde lo que pasaba a la vuelta de la esquina hasta el origen de este particular teatro. Todo esto, por supuesto, siempre ligado el contexto sociopolítico de ese entonces.

“Empezaba la tertulia y lo que más le interesaba a la gente era cómo se nos había ocurrido esta idea de dar teatro así, en una casa, y que ellos

mismos decían nunca se nos ocurrió que esto pudiera hacerse, que fuera posible”⁷⁵

“Cuando terminábamos nosotros las obras, siempre dábamos la palabra al público que estaba ahí y les preguntábamos: ¿Les gustó? ¿Qué opinan ustedes? ¿Quién quiere opinar? (...) Yo me quedé admirado de las opiniones que daba esa gente, que por ser obrera por ser pobre, uno jamás se imaginaba que ellos podían sentir emociones tan profundas y expresarlas con muy buenas palabras. (...). Eso nos animaba mucho a nosotros así que nunca dejamos de preguntar a ellos la opinión, lo que les había producido”⁷⁶.

Con el tiempo la obra representada y la mayoría de los temas afines prácticamente pasaba a un segundo plano ya que todo terminaba en un análisis de lo que día a día ocurría a su alrededor: allanamientos, gente desaparecida, detenciones arbitrarias, etc. Los protagonistas de esta puesta en marcha rápidamente se dieron cuenta del potente debate que se generaba con el instrumento artístico que estaban manejando y asimismo descubrieron que tenían ante ellos un preciado medio de comunicación.

El encanto que envolvía a la gente durante los actos, la capacidad de transmitir alegría y de paso ser una ventana abierta con un *aire fresco* dentro de todo el sufrimiento que existía en dicho momento les hizo ver a este grupo de profesionales -que hacían un esfuerzo inmenso por convertirse en actores- que su trabajo sobre el escenario era el arma que ellos tenían para hacer frente a la dictadura. La posibilidad de presentar obras que reflejaban lo que ocurría y que posteriormente las personas manifestaran y/o criticaran lo que pasaba en dicho entorno social fue lo que les permitió entender que las tertulias posteriores a sus funciones tenían mucha importancia pues en ellas la gente podía expresarse libremente y por supuesto, sin miedo alguno sobre cualquier cosa. “Al principio la gente no quería hablar pero bastaba que uno hablara y empezaban a desatarse todos. A veces duraba más la tertulia que la obra”⁷⁷.

“El teatro fue una necesidad de espacio, de encuentro, de hablar. Lo más relevante (...) eran las conversaciones después de la función. Yo

⁷⁵ Entrevista realizada a María de la Fuente, Médica, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁷⁶ Entrevista a Leonardo Cohen, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁷⁷ Entrevista realizada a María de la Fuente, Médica, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

creo que un poco el tema de la obra era lo que pasaba en ese minuto, no eran las obras de Brecht, era la época más dura pero era la excusa para poder hablar, para que la gente pudiera expresar lo que sentía y para que nosotros mismos también complementar de alguna forma los trabajos que hacíamos en esa época tan dura, un poco por ese mundo mejor que esperamos algún día sea posible”⁷⁸

Por otra parte, según la propia María de la Fuente, “lo mejor fue este vínculo que a través del tiempo conservamos como parte fundamental de nuestras presentaciones”⁷⁹ ya que les permitió “comunicar, criticar, proponer, juzgar, opinar”⁸⁰, entre otras cosas.

4.5 Estableciendo nuevos objetivos

Teniendo en claro el potente instrumento que tenían en su poder, el grupo amplió el espectro de sus objetivos iniciales de sólo reunir gente y hacerla pensar en lo que pasaba y comenzaron a utilizar el teatro como un medio de información y lucha contra el régimen, pues notaron que el espacio de conversación y/o debate que se generaba después de las presentaciones era aprovechado por la gente para intercambiar información y enterarse de lo que ocurría en el país.

El médico Edmundo Camus, integrante del también llamado *Teatro a Domicilio*, señaló en una entrevista que el grupo, además de lo teatral, tenía un “propósito de ayudar a reunirse a la gente, romper el miedo y el aislamiento, la atomización que creaba la dictadura. Recuperar, aunque fuera en un ámbito pequeño, valores como la confianza y la fraternidad”⁸¹, algo que claramente lograron conseguir en el tiempo en que trabajaron todos juntos.

Se abocaron a realizar obras cuyos contenidos reflejaban lo que de una u otra forma sucedía en Chile. Se abocaron a la tarea de adaptar trabajos de diversos autores, realizaron creaciones colectivas e interpretaron obras escritas especialmente para ellos. Muchas veces incluso lograron desarrollar labores

⁷⁸ Entrevista a Gabriela Martini, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁷⁹ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 45.

⁸⁰ Ibídem

⁸¹ Varas, José Miguel. “Teatro a domicilio” en *Disco Duro* del Diario La Época, 24 de mayo de 1998, pág. 24.

didácticas ya que varias personas aprendieron mediante el teatro que era la dictadura y el exilio, por ejemplo.

De esta forma, este conjunto de cosas, hizo del teatro un elemento valorado y apreciado no sólo por sus actores, sino también por el público que en muchas oportunidades logró –gracias a estas reuniones- acceder a información respecto a las cosas que ocurrían en diversos barrios de la capital.

“La dictadura militar enrarecía la actividad cultural. Prisioneros de una rutina sin grandeza y sin ideales, sentíamos la necesidad de evadirnos, tocar el vuelo de la fantasía, retomar el hilo de las utopías generosas, respirar como seres humanos”⁸².

4.6 Creando conciencia

El período de actividad del Tefaba se extendió por 10 años. Durante dicho tiempo, el grupo realizó cerca de 200 presentaciones a las cuáles asistieron alrededor de 14.000 espectadores.

Las primeras obras que ofreció el conjunto teatral -que en aquél entonces estaba integrado por la doctora María de la Fuente, el médico Edmundo Camus, la asistente social María Oxman, el abogado Mario Ramírez Necochea, la odontóloga Inés Fierro, la parvularia y secretaria María Matilde Armengol, el constructor civil Leonardo Cohen y algunos estudiantes secundarios- fueron “El Temor a las bofetadas Aglaé” y “Monsieur Badín” de George Courteline. El maestro Sotoconil había decidido que lo mejor para el grupo era comenzar con textos de este escritor francés ya que sus piezas contenían un importante “estilo humorístico y vivo”⁸³ además de tener un fuerte reparo a la burguesía y a la democracia.

Las obras básicamente consistían en pequeñas críticas y sátiras a las relaciones de una pareja de clase alta y a la ineficiente burocracia. Y si bien en ambas sólo se necesitaba de una pareja para poder representarlas, todos tuvieron que aprender los roles.

⁸² De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 19. Prólogo de Rubén Sotoconil.

⁸³ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 42.

Conseguir su puesta en escena, que tardó alrededor de seis meses, no fue nada fácil. El grupo de profesionales amigos tuvo que lograr poner en práctica las técnicas de actuación que habían aprendido de la mano de Sotoconil. Tuvieron que adentrarse en la vida de los personajes, estudiar su entorno familiar, saber que pensaban, etc.; Convinieron en repasar y memorizar los textos una y otra vez hasta lograr la perfección. Además, cómo se trataba de una obra de principios del siglo XX, debieron preparar su propio vestuario y ambientación.

“Era un teatro pobre que se surtía de donaciones”⁸⁴. Prueba de ello fue la manera en que consiguieron algunas de los materiales para poder preparar la indumentaria necesaria para la obra.

“La asistente social se había comprado un género para hacerse un uniforme de asistente social que después del '73 se dejó de usar. (...) Ella se quedó con el género, así que mandamos a hacer un vestido con un figurín que encontramos en una revista por ahí y una amiga mía que es costurera lo hizo mirando. Hubo una persona que nos regaló un ajuar que ella tenía de años. Era una prenda de ropa, un calzón que llegaba hasta la rodilla y de la rodilla partían unos vuelos preciosos. (...) El hecho es que nos regalaron esa ropa antigua porque la actriz en un momento tenía que sacarse el vestido y quedaba con eso puesto, con la media blanca, todo muy de la época”⁸⁵.

Gabriela Martini (entonces estudiante secundaria, hoy antropóloga), integrante del Teatro Familiar de Barrio, recuerda que “era muy casero todo. Las vestimentas eran chaqueta traídas de no se quien de la RDA, pelucas conseguidas. Era todo muy, muy pero muy artesanal”⁸⁶.

Poco a poco se fueron encantando con todo lo que implicaba poner en marcha una obra de teatro. Al principio les costó entender que en una obra “nada sucede sin motivo, no hay cabos sueltos en el diálogo, en los movimientos ni en el decorado” y que “todo responde a una idea central que es necesario entregar en cada ensayo en cada representación como si fuera la primera vez”⁸⁷. Reconocían ser algo indisciplinados, e impacientes. Daban por

⁸⁴ Ibídem, pág. 42

⁸⁵ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁸⁶ Entrevista a Gabriela Martini, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁸⁷ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 42.

hecho algo que apenas sabían y se cansaban de ensayar. El entusiasmo de querer participar y mostrarle al resto lo que estaban preparando a veces les jugaba un poco en contra, pero al fin y al cabo comprendieron que sólo la dedicación y la paciencia les serviría para colocar en marcha algo que ya había dejado de ser un simple *hobbie*.

El debut de ambas piezas de Courteline se concretó el día 7 de noviembre de 1981 en la casa-taller de Rubén Sotoconil. El público asistente no era más que amigos o conocidos que rápidamente se hicieron parte del staff del grupo pues ayudaron en los preparativos, en acomodar los muebles de la casa para poder armar un escenario y ayudar a maquillar y a vestir a los respectivos actores.

Todo iba *viento en popa* hasta que un incidente estuvo a punto de terminar con el trabajo de meses que este grupo había desarrollado: uno de los protagonistas de la obra no llegaba al lugar.

Leonardo Cohen, quién fue elegido para interpretar el rol principal, no daba señales de vida y nadie sabía nada de su paradero. Al cabo de un par de horas y sin tener noticias de él, el pánico comenzó a brotar al interior del grupo ya que no sabían cómo enfrentar la situación. Vuelta atrás ya no había: los actores estaban vestidos, el escenario estaba preparado y el público esperaba impaciente. La solución: Edmundo Camus debía reemplazarlo.

Cómo todo en ese instante fue de improviso, hubo que arreglar la vestimenta a la medida del nuevo actor: los pantalones fueron recortados, el maquillaje tuvo que ser cambiado, etc. No obstante, todo volvió al rumbo cuando iba a empezar la obra ya que Leonardo finalmente llegó a la casa-taller donde se presentaría la primera pieza teatral.

Edmundo le propinó varios insultos a Leonardo ya que no había dado ninguna señal y nadie sabía lo que había pasado. No obstante, Cohen hizo sus descargos y explicó que tuvo que asistir a una clínica de la capital y en ese lugar fue retenido más del tiempo necesario.

A pesar del inconveniente y del susto vivido, el Teatro Familiar de Barrio superó la prueba. La presentación se llevó a cabo y claramente lograron establecer un vínculo con la gente pues tras la presentación todos intervinieron con opiniones, críticas (a favor y en contra) y consejos para las futuras presentaciones. Lo conseguido en aquella tarde los motivó a seguir adelante

con su trabajo y así mantener las “tertulias” después de las obras ya que ese espacio era ideal para comunicar, informar, criticar, juzgar y opinar sobre lo que pasaba en el país.

“Esa primera oportunidad y primera vez resultó. Yo pienso que nos resultó muy bien, estábamos todos medios tiesos, no teníamos ninguna confianza todavía en nosotros mismos, pero a la gente le gustó porque era una obra construida como obra de teatro, o sea, nosotros logramos dar el ambiente y todo así que (...) se estableció este vínculo con el público y nosotros ese mismo día”⁸⁸.

4.7 “El terror” de Brecht

El siguiente paso en la carrera del Teatro Familiar de Barrio fue Berthold Brecht⁸⁹, un autor que según Rubén Sotoconil veía al teatro como una disciplina que debe “enseñar a vivir, a cambiar la sociedad y el mundo en que vivimos”⁹⁰.

Los integrantes del grupo sabían de la existencia de este dramaturgo por algunos textos y por el trabajo que el Teatro Experimental de la Universidad de Chile había realizado en torno a su obra. La entrega en el escenario de los actores del Experimental sembró en el pequeño grupo una motivación especial que pronto llegó a oídos del profesor Sotoconil quién fue enfático al señalar a sus *pupilos* que eran irreverentes, que no estaban preparados para representar obras de tal magnitud. No obstante, y a pesar de la negativa, el grupo no descartó interpretar a Brecht.

Por aquellos días, el maestro tuvo que abandonar a sus pupilos por un tiempo ya que debía viajar a Grecia para participar en un Congreso de Teatro que se realizaría en Atenas. En nuestro país, en tanto, los integrantes del grupo recibían de manos de una amiga el texto “Terror y Miserias del Tercer Reich”, un conjunto de escenas que estaban inspiradas en impactantes retratos de las personas que vivían bajo el alero de la Alemania Nazi de Hitler. “Nos

⁸⁸ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁸⁹ Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brecht (Brecht) Han Culen, fue un dramaturgo y poeta alemán y es considerado uno de los autores más influyentes del siglo XX. Asimismo, también fue creador del llamado teatro épico.

⁹⁰ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 49.

dimos cuenta que éramos capaces de salir y que éramos bien recibidos y no encontrábamos mayores problemas que digamos.”⁹¹

Al principio parecía una misión difícil ya que aún carecían de experiencia y dudaban de ser capaces de llevar a cabo su objetivo. Sin embargo, tras hacer una minuciosa revisión de los textos, todos coincidieron en que dichas piezas teatrales prácticamente estaban pensadas para ellos ya que se adaptaban muy bien con lo que ellos buscaban hacer: un teatro de crítica, de lucha, con un mensaje bien claro.

Así, y en ausencia de Rubén, el grupo se sumergió en el mundo de Brecht de la mano de Mireya Moreno, actriz de extensa trayectoria que asumió la dirección del grupo en ausencia de Sotoconil, su marido. Asimismo, se integró al Tefaba Gloria Canales, también actriz vinculada al teatro. Entre todos, escogieron 8 de las 24 escenas de la obra para poder representarlas. Las acciones seleccionadas “eran bastante decidoras. Era muy parecido a lo que estaba pasando acá.”⁹²

Una vez escogidos los fragmentos que representarían de “Terror y Miserias del tercer Reich” -que fueron elegidos básicamente en torno a las capacidades del grupo-, procedieron a designar los roles y a buscar fórmulas para poder conseguir la vestimenta y la utilería necesaria. Uno de los propios integrantes hizo un retrato de Hitler, la madre de un conocido (que tenía 87 años de edad) les preparó una casulla de cura y fabricaron una bandera nazi entre otras cosas. Posteriormente se trasladaron hasta las bodegas del Regimiento de San Bernardo para poder acceder a la vestimenta que el ejército daba de baja.

El profesor Sotoconil regresaba al país tras finalizar el Congreso teatral en Grecia. Al volver se dio cuenta de todo el trabajo que sus pupilos estaban desarrollando en torno a la figura de Brecht y a pesar de que su pensamiento no cambió, quiso sumarse al proyecto en cuestión y comenzó a trabajar a la par con ellos. De hecho, él mismo se encargó de acompañar a Leonardo Cohen al regimiento a buscar la indumentaria necesaria para vestir a los

⁹¹ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁹² Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio y viuda de Rubén Sotoconil.

protagonistas. Gorras, chaquetas, cinturones y correas eran sólo algunos de los elementos que ambos habían conseguido para el grupo.

Chile, en tanto, seguía viviendo bajo el régimen militar. El ejército constantemente realizaba redadas a las cuáles todos eran sometidos sin excepción. Sin ir más lejos, el Tefaba tuvo su propia experiencia en torno a esto ya que uno de los actores, Leonardo Cohen, estuvo a punto de irse detenido en una de estas sorpresivas incursiones que realizaba el ejército.

“El auto andaba cargado de cosas que las llevaba a limpiar, entonces se metió por Beaucheff y ahí había una redada. Estaban revisando vehículos. Entonces él dijo: *‘aquí llego la hora’* y se quedó mudo. Lo detuvieron, tenía todo en la maleta del auto. Pensó: *‘ahora me van a decir que abra la caja del auto’*, porque estaban revisando todos los vehículos. Entonces dieron una mirada hacia adentro y le dijeron: *‘para otra vez tenga más cuidado lleva la puerta abierta’*. Casi se orinó del susto”⁹³.

Primero fue “Plebiscito”, después fue “El Soplón”, “El Sermón de la Montaña”, “La Hora del obrero” y “Socorro de Invierno”, entre otras. Si bien todas eran escenas de una misma obra, cada una entregaba por sí sola una referencia a lo que en aquellos momentos se vivía en nuestro país. Lo breve de cada historia les permitió a los actores aprender los textos de manera más rápida y fácil. Asimismo, también lograron hacer más práctica la forma de escenificar las piezas de la obra, pues descubrieron que mediante la técnica del mimo podían explicar mejor y más rápido varias cosas de la obra, como objetos y lugares. “Por ejemplo, ponía la mesa y miraba así la mesa. Dada así con mimo íbamos supliendo la falta porque como eran cosas chicas, no podíamos tener un escenario así, cambiante a cada rato, tenía que ser todo en gran parte con mimo. Ponerse el abrigo, por ejemplo, entonces teníamos que ensayar esas cosas también”⁹⁴

El rigor y “profesionalismo” que cada uno de los integrantes colocaba en las obras, les valió ganarse la credibilidad y el respeto del público que observaba su trabajo pues las crudas representaciones que ellos tenían que hacer del trabajo de Brecht, logró sorprender tanto a la gente como a ellos mismos.

⁹³ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

⁹⁴ *Ibíd.*

“Hay unas obras en donde *María Matilde* era como un carabiniere que iba a tomar presa a una niña que estaba con la abuela, una cosa muy dramática. A la abuela la tiraron al suelo y a la niña se la llevaron presa. Estaba embarazada y *María Matilde*, mala ahí, nazi total, pero era bueno eso. No sé como convencíamos a la gente que lo que estábamos haciendo, yo me quedaba admirada porque lo hacíamos en serio. Uno no podía estar tomando esto a la broma, si había que poner cara de mala y llevársela presa, se hacía no más.”⁹⁵

Las representaciones que el Tefaba hizo de Berthold Brecht fueron consideradas uno de los mayores éxitos del grupo por diversas razones: profesionalmente lograron crecer como actores, pudieron perfeccionar su trabajo y lograron desarrollar nuevas formas de escenificación mientras que en el plano íntimo, el grupo logró crear conciencia y consagrar los espacios para plantear y debatir ideas luego de las obras que realizaban.

“El teatro fue una necesidad de espacio, de encuentro, de hablar. Lo más relevante para mí o lo que más recuerdo eran las conversaciones después de la función (...) Era la época más dura pero era la excusa para poder hablar, para que la gente pudiera expresar lo que sentía y para que nosotros mismos también complementáramos de alguna forma los trabajos que hacíamos”⁹⁶.

El éxito conseguido por el Teatro Familiar de Barrio provocó que una persona que había vuelto del exilio les escribiera una obra para que todos se dieran cuenta de la forma y de las condiciones de vida que los exiliados debían soportar fuera de su patria.

4.8 ¡Regreso al fin!

Poco a poco el Teatro Familiar fue logrando consagrar su trabajo. Las obras de Brecht cautivaron e impactaron a varias personas por el contenido social que expresaban y reflejaban lo que le ocurría a mucha gente.

Víctor Calderón, hombre perteneciente al mundo de las letras y amante del teatro, fue de uno de los tantos que se sintió identificado con el trabajo realizado por el grupo teatral. Proveniente de un exilio en Italia, este amigo y ex

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Entrevista a Gabriela Martini, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

vecino del profesor Sotoconil se emocionó tanto y se vio tan bien reflejado en la interpretación de “Terror y Miserias” del grupo que decidió escribir una pieza teatral para que el conjunto la montara. Calderón había entendido que el grupo luchaba desde la trinchera del arte contra la dictadura y también se percató que las conversaciones y/o tertulias que se producían después de la obra eran instancias muy bien aprovechadas por los invitados para conversar, instruirse y entregar información sobre lo que pasaba. Por ello, motivado y encantado con todo lo que había visto, decidió redactar una obra que llevó por título *Regreso al fin*.

“El caso de *Regreso al fin* es bien especial para mi también. Este hombre era un vecino –que vivió muchos años al frente con su hijo- y cuando vio la obra, no recuerdo que la haya comentado pero a la semana vino su hijo con esta obra que él escribió sobre el exilio, porque él había estado exiliado varios años con su familia y de pronto llegó una autorización para el regreso, pero no de todos. Entonces él escribió esta obra a raíz de la conversación que tuvimos y de la obra que vio”⁹⁷

La obra trajo variadas satisfacciones para el grupo. Para comenzar, recibieron un gran golpe anímico por parte de este vecino que regresaba al país ya que el sólo hecho de que tuvieran un texto que fuera escrito especialmente para que ellos lo interpretaran, les dio una motivación para continuar con su lucha contra la dictadura. Por otra parte hubo una significativa llegada con el público y además lograron consolidar su labor didáctica o educativa ya que muchas personas, mediante la puesta en escena, entendieron que significaba vivir forzosamente fuera de su país.

“Esa obra tuvo mucha repercusión porque (...) hubo gente que allí se dio cuenta y entendió lo que era el exilio. Una señora dijo ahora sí entiendo lo que es el exilio de tanto que hablan de eso en la población. Ahí se dio cuenta de lo que era”⁹⁸

Regreso al fin no sólo vio el éxito sobre el escenario. El contenido del cuál trataba la obra era algo que entonces tocaba a muchos de cerca, por ende, daba un buen pie para realizar extensos debates sobre lo que ocurría.

⁹⁷ Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio y viuda de Rubén Sotoconil.

⁹⁸ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

“Con esta obra sobre todo en el intercambio que se producía después se enriquecía mucho lo que nosotros podíamos entregarle a la gente. Al principio la gente no quería hablar pero bastaba que uno lo hiciera y empezaban a desatarse todos. A veces duraba más la tertulia que la obra”⁹⁹.

El trabajo realizado por Calderón permitió al Teatro Familiar de Barrio consolidar su semiclandestina pelea contra el régimen, pues la cercanía del tema planteado y la sensibilidad de las personas hicieron entender a este grupo de semiactores que estaban manejando un importante medio de comunicación que no podían dejar escapar.

4.9 Una reflexión para la justicia

Con cinco años de trabajo en el cuerpo el conjunto teatral había demostrado en sus creaciones colectivas que “privilegiaba el contenido y el mensaje sobre el arte”¹⁰⁰. Las obras de Brecht y el texto de Calderón habían pavimentado el camino que les permitía recorrer aquellos difíciles instantes por los cuáles atravesaba el país y dicho sea de paso, momentos que les ayudaban a recordar que ese era el norte de su trabajo: ser un medio de lucha contra el gobierno. “En algún escrito nombramos a nuestro Teatro Familiar de Barrio como nuestra barricada. Entonces me parece que está claro que el objetivo era ese, y se tomaba después de las conversaciones”¹⁰¹.

Y a pesar de que las representaciones que realizaban lograban instalarse en la categoría de éxito, el grupo comenzó a cuestionarse sobre cuál era el próximo paso a seguir. Mantener la línea de trabajo contra el régimen no era una tarea fácil, por ende, las dificultades para seguir avanzando en la misma senda se hacían cada vez algo más evidentes.

Una tarde Alfonso Álvarez, amigo del grupo que se dedicaba a estudiar la historia de nuestro país, llegó hasta el lugar de ensayo para darles a conocer su trabajo: un monólogo que trataba sobre José Domingo Gómez Rojas, poeta y estudiante que participó de grupos de intelectuales de 1910 y que en 1921 fue tomado preso después del asalto a la Federación de Estudiantes de la

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 28

¹⁰¹ Entrevista a Mireya Moreno, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

Universidad de Chile (FECH) en el marco del “Proceso a los subversivos”¹⁰², movimiento que perseguía a obreros y a estudiantes anarquistas de la época. Tras la detención, Gómez Rojas murió un par de días después a raíz de una meningitis no diagnosticada ni tratada a tiempo.

La historia en sí le pareció bastante atractiva al grupo. Sin embargo, para los actores aficionados era imposible representarla como un monólogo ya que por sus capacidades y la memorización se les haría muy difícil. Debido a lo anterior, decidieron trabajar rápidamente en torno a ella para realizar las modificaciones correspondientes.

La primera tarea que el grupo asumió fue investigar sobre la vida de este joven para poder contextualizarse y empaparse de lo que ocurría en dicha época. Para ello, un amigo de una de las integrantes del grupo, Juan Varleta –quien fue bautizado por el grupo como el archivero del tiempo-, amablemente puso a disposición del grupo sus ejemplares de la revista “Claridad y Juventud”. Por otra parte, también consiguieron material de las revistas “Elegías” y visitaron la tumba de él en el Cementerio General.

Tras varias horas de lectura, descubrieron que Gómez Rojas era un estudiante de pedagogía, escritor de poesía que se ganaba la vida como un tranquilo funcionario municipal. Asimismo, descubrieron que este joven poeta tempranamente se interesó por las luchas y reivindicaciones del pueblo, además de considerarse un ácrata y anarquista.

Entre todos los integrantes del grupo, bajo el liderazgo de Rubén Sotoconil, transformaron el monólogo en un diálogo y posteriormente en una obra de tres actos con un final feliz que fue sometida a la opinión de actores profesionales que tras dar su veredicto sobre lo visto, hicieron que el Tefaba modificara algunos aspectos de la obra terminando de una forma “más realista, acorde a los acontecimientos y al espíritu de los personajes”¹⁰³

Con esta obra el grupo logró ser presentarse en diversos lugares como el Colegio Médico y algunos sindicatos que se encontraban en huelga.

¹⁰² Este hecho se produce en el contexto de la “Guerra de don Ladislao”, una farsa del gobierno de Juan Luis Sanfuentes que promovió un conflicto bélico con Perú con el objetivo de movilizar al ejército hacia el norte del país para que éste no pudiese continuar con su apoyo al candidato opositor de las elecciones de 1920, Arturo Alessandri. La Federación de Estudiantes de Chile (Fech) hizo público el hecho y sus líderes, entre ellos Gómez Rojas, fueron detenidos. La muerte del poeta, fue el último efecto de esta curiosa “guerra”.

¹⁰³ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, pág. 106.

“Yo no sé como llegábamos e *íbamos* no más. Generalmente por Mireya llegábamos a estos lados y como había contactos esporádicos con algunas personas que eran miembros del entonces proscrito Partido Comunista, lográbamos llegar a las poblaciones, a las tomas”¹⁰⁴

4.10 Poemario dramatizado

Posteriormente y siguiendo la senda de las creaciones colectivas, el grupo comenzó a trabajar en torno a la representación de poemas. Rubén Sotoconil les había planteado a los actores de Tefaba representar textos dramatizados de diversos escritores de la forma más sencilla posible, pues la idea no era leerlos ni recitarlos sino actuarlos.

Considerando lo anterior y manteniendo la línea de batalla contra el régimen, el grupo comenzó a buscar poemas que expresaran sentimientos de lucha social, denuncia, rebeldía y protesta, entre otras cosas. Mario Benedetti, Nicolás Guillen, Ariel Dorfman, Pablo Neruda y Gabriela Mistral eran algunos de los autores que conformaban el largo listado de escritores cuyas obras denunciaban los abusos sociales.

Fueron varios días de búsqueda. Se leyeron y se discutieron varios textos hasta que lograron armar una selección de escritos para representar y que fueron repartidos entre los diversos actores de acuerdo a los gustos personales que cada uno manifestó durante la investigación.

Representar estos textos no implicaba mayores complicaciones para los actores ya que sólo se necesitaba una escenografía mínima para lograr situar al espectador en el contexto de la obra. “Algo está pasando con mis antenas”, “Campo de Marte”, “Ese General” y “Las viejitas democráticas” fueron sólo algunos de los textos que finalmente se vieron representados sobre un escenario.

“Las viejitas democráticas comentaban, haciéndose las tontas. Decían las cosas más espantosas: *‘¿Qué ha oído usted de ese tal... un caballero de esos que mandan ahora? Dicen que es bueno pal’ trago, le*

¹⁰⁴ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

decía una a la otra. Nunca nombramos a nadie pero claramente las descripciones decían todo”¹⁰⁵

“Tomábamos el verso que decía -por ejemplo- *el hospital si nos ponemos graves no tiene nunca cama para tantos*. Estaba bastante de acuerdo con lo que pasaba. *Pero como vemos canal 7* -decíamos nosotras en vez de decir el canal 1 de Uruguay- *nosotras le tenemos miedo al cambio*. Entonces en eso se paraba una de las viejitas y decía su verso. Después se sentaba y la otra le decía: *‘así que usted fue al hospital y no le dieron número, mire que lástima si a mí me paso lo mismo...* Y empezábamos a comentar lo contingente de cada una de las noticias. Casualmente los versos de Benedetti nos venían muy bien para que nosotros sacáramos conversaciones del momento que estábamos viviendo en el país”¹⁰⁶.

La facilidad escenográfica de este trabajo le permitió al *Teatro a Domicilio* llegar a diversas partes y ponerlo en marcha bajo cualquier circunstancia: “Una vez en una fiesta del Partido Comunista, en el Parque Forestal, se habían juntado unas 1.500 personas y como teníamos micrófono, lo más bien que salió todo. La parte de entremedio la improvisábamos de acuerdo con lo que hubiera ocurrido con las noticias que habían, siempre diciéndolo con la mayor candidez porque éramos una viejitas”.¹⁰⁷

Este trabajo produjo satisfacción al interior del grupo teatral ya que sirvió de precedente para que otras personas conformaran conjuntos similares al Teatro Familiar de Barrio. “Nosotros tuvimos noticias de otros conjuntos en Chile y me parece que llegamos a contar cinco grupos que trabajaban un poco en esa línea”¹⁰⁸

4.11 Recordando a Gabriela Mistral

Se acercaba 1989 y junto con ello el centenario de la conocida Lucila Godoy Alcayaga, *Gabriela Mistral*¹⁰⁹. Por aquellos días, Inés Fierro había

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹⁰⁸ Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio

¹⁰⁹ Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga fue una importante poetisa, pedagoga y diplomática chilena que se hizo mundialmente conocida bajo el seudónimo de Gabriela Mistral. Su trabajo,

entregado al grupo el trabajo que unos escritores -Miguel Arteche y Gastón Von dem Bussche respectivamente- habían realizado en torno a la poetisa y que llevaba por nombre “Reconociendo a Gabriela Mistral”, una obra que duraba cerca de tres horas y cuyo contenido contemplaba coros, diapositivas, juegos y un llamativo vestuario, entre otras cosas.

Fierro entregó dicho material a Rubén Sotoconil cargado con las ilusiones de Von dem Bussche, quien esperaba que su trabajo finalmente pudiese darse a conocer. Para él, que conoció al Tefaba mediante conversaciones con su amiga Inés, probablemente iba a ser la última oportunidad de que su texto pudiera ser interpretado en un escenario ya que anteriormente había sido censurado por el gobierno. Corría marzo de 1980 y en aquél entonces, un grupo de actores se preparaba para presentar el montaje en torno a la Premio Nobel de Literatura. El último ensayo había sido esplendoroso, nada había fallado y el entusiasmo se apoderaba de cada uno de los intérpretes. No obstante, aquel sueño se derrumbó y la obra se guardó por mucho tiempo ya que el “oidor”¹¹⁰ que había presenciado la última práctica de la obra había considerado que el contenido podía sublevar al pueblo.

La obra permaneció bastante tiempo en las manos del director del grupo, quién estudió por mucho tiempo si el conjunto estaba en condiciones de representar un trabajo de esa envergadura. Cuando Fierro ya perdía las esperanzas –al igual que uno de sus autores-, Sotoconil llegó una tarde con una fotocopia de aquél texto de 54 carillas y se las entregó a sus actores. Tras leerla, todos manifestaron su intención de conocer más a Gabriela Mistral. La mayoría sólo conocía algunos poemas de la escritora. Sin embargo comenzaron a indagar en su vida y a conocer a la Gabriela mujer, amante, iracunda, justiciera y humillada.

Tras empaparse con la historia de la autora de “Todas íbamos a ser reinas”, Fierro junto a María de la Fuente comenzaron a adaptar el texto de acuerdo a sus posibilidades. Hubo que acortar textos, eliminar párrafos e insertar algunos poemas de lucha, pues la idea era que la obra terminara al estilo “de barrio”, conservando el espíritu que habían impregnado en ella sus

la transformó en una de las principales figuras de la literatura chilena y fue reconocida a nivel mundial al ganar el Premio Nobel de Literatura en 1945. Murió en 1957 a raíz de un cáncer de páncreas.

¹¹⁰ Representante del Gobierno encargado de otorgar o rechazar permisos para la realización de obra o espectáculos públicos.

autores. Y así se hizo. La obra logró hacer un recorrido desde los inicios de Gabriela, pasando por cartas a su madre, un testamento a los niños de Chile, sus penas y alegrías, hasta su influencia en otros países como México y EE.UU.

Un acto, 12 páginas, 2 locutores y 4 Gabrielas dieron vida a esta obra que terminó siendo un gran éxito para el Tefaba. Gastón Von dem Bussche agradeció la tarea realizada por el conjunto y señaló, tras presenciar y emocionarse con su versión de “Reconociendo a Gabriela”, que esto había sido como “encontrar a un hijo perdido”¹¹¹.

4.12 Tefaba invisible

En marzo de 1984 el Sindicato de Actores llevó a cabo una charla sobre el Teatro Invisible, una variante del Teatro Oprimido creado por Augusto Boal¹¹² y que por aquél entonces se estaba desarrollando en varias partes del continente. Este nuevo teatro se caracterizaba por ser representado en la realidad misma ya que no necesitaba de un escenario e involucraba al público en el desenlace de la obra. Para dicha oportunidad, Rubén Sotoconil decidió poner en práctica algunas de las ideas de este nuevo teatro en aquella importante cita que contaba con la presencia de Sergio Buschman¹¹³, quién conocía bien el tema ya que había trabajado con Boal en Argentina.

Aquella tarde, mientras el orador –que era el encargado de asuntos culturales del Sidarte- explicaba y ejemplificaba lo que era esta nueva manera de hacer teatro, una inesperada situación produjo un quiebre en la disertación que causó revuelo entre los presentes. Una mujer llegó al lugar pidiendo ayuda ya que la policía la buscaba por realizar propaganda política. Había sólo 10 minutos para resolver la situación y entregarla.

¹¹¹ De la Fuente, María. Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha. Chile, 2000, página 165

¹¹² Augusto Boal fue un dramaturgo, escritor y director de teatro brasileño que se hizo conocido por desarrollar el "Teatro del Oprimido".

¹¹³ Buschman ingresó a las Juventudes Comunistas en 1962. Posteriormente fue detenido tras el Golpe de Estado y después de ser dejado en libertad, en 1975 volvió a ser detenido a causa de su actividad política. En 1982 viajó a Cuba para actuar en teatro y después de un tiempo a Nicaragua, donde se integró a las fuerzas sandinistas que combatían a la guerrilla financiada por EEUU. Regresó al país en 1983 donde se integró al naciente Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Al interior de la agrupación se hizo partícipe de la internación de armas que el FPMR realizó en el norte de Chile, en Carrizal Bajo.

Muchos dijeron “entréguenla” mientras que otros trataban de ayudarla. Un abogado presente demostró valor al intentar ir a conversar con los Carabineros. La mujer, en tanto, gritaba y sollozaba mientras pedía ayuda.

“La Maruja (María de la Fuente) por ejemplo me acuerdo que dijo: ‘yo soy profesora universitaria, ¿qué estoy haciendo aquí, donde hay otra salida?’ Todos tuvimos alguna intervención de ese tipo pero la gente empezó también a alarmarse. Una actriz -después supimos- se tragó un par de papeles donde tenía anotadas direcciones y teléfonos. Otro que había sido detenido y torturado se lo tuvieron que llevar a un lugar cercano para tranquilizarlo”¹¹⁴.

Los minutos corrían y aún no se lograba ningún acuerdo. El revuelo al interior del grupo fue total. Cuando el tiempo llegó a su fin, el orador alzó la voz y señaló que realizaría una votación y con ella se solucionaría todo. Sin embargo, tras efectuar la primera pregunta, informó a los presentes que todo era un montaje preparado por el grupo de actores aficionados del Teatro Familiar de Barrio, quienes prepararon cada detalle de la obra para colaborar con la presentación.

La experiencia límite les permitió crecer en el ámbito profesional. Sin embargo, también los dejó preocupados ya que la atmósfera que lograron crear casi generó la histeria total. No midieron el poder de la herramienta que tenían ni las consecuencias que un acto de este tipo, podía haber generado. Debido a esto, no volvieron a poner en práctica las técnicas del Teatro Invisible, pero algunos jóvenes lo utilizaron para realizar actos de agitación y protesta contra la dictadura.

“Una vez me acuerdo subimos a una micro. Estábamos de acuerdo una pareja y dos o tres personas más. Subí a una micro una pareja. Entonces él le dice: *‘¿pero como andas con todas esas tarjetas de invitación al matrimonio, todavía no las has repartido? ¿Cómo es eso? Nos casamos pasado mañana y tú no has repartido las invitaciones’*. – *‘Bueno ya, ¿qué quieres que haga?’* – responde ella- *‘Bueno ya, voy a repartir aquí en la misma micro’*. Y empieza a repartir a todo el mundo. Atrás, habíamos sentados a dos compañeros para vigilar para ver que

¹¹⁴ Entrevista realizada a Mireya Moreno, actriz, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

pasaba. Entonces esta pareja, bueno, reparte las cosas y se baja. Eran panfletos”¹¹⁵.

4.13 Otras creaciones

El aprendizaje obtenido a lo largo de los años y el recorrido realizado por diversos lugares del país les permitió a estos actores aficionados nutrirse de los elementos necesarios para desarrollar creaciones colectivas “en base a las mismas cosas que uno sabía que existían en las poblaciones”¹¹⁶.

Fue así como el grupo logró sacar adelante obras cuya trama en común criticaba al gobierno que aquél entonces estaba al mando del país.

Una de las obras presentada a espectadores fue la historia de *El sapo*, un sujeto que vivía en una población y que causaba la incertidumbre de sus vecinos ya que no hablaba ni se juntaba con nadie. Bautizado con el particular apodo, todo creían que el tipo pertenecía a la Central Nacional de Informaciones (CNI) -órgano represivo del régimen militar- hasta que un día lo increparon y les reveló toda la verdad: él y su hijo estaban amenazados de muerte por la policía y por ende evitaba meterse en problemas. Su hijo, de 17 años, había sido detenido con propaganda política y ellos (Carabineros), al saber que era su padre, lo golpearon tan violentamente cómo lo hicieron con él. La obra conmovió a muchas personas ya que reflejaba una realidad que muchos sabían a simple vista, pues desconocían el dolor y la amargura que podía haber tras una historia como ésta.

Otra de las creaciones colectivas del grupo fue *El Certificado*. Una madre autoritaria y prepotente que acude con su hijo al médico en busca de un documento que acredite que el muchacho, por decisión de sus padres, está apto para seguir la carrera militar. El doctor se da cuenta de que el niño no está contento con ello y hace lo posible para poder convencer a la madre de que el menor no debe seguir la carrera. Sin embargo, la mujer lo amenaza con denunciarlo a las Fuerzas Armadas por hablar mal de ellas y cambia su parecer, lo que hace que todo temeroso, le firme el papel.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

“*La prensa y la libertad*” fue otro de los trabajos grupales que el conjunto desarrolló. Ambientada en una población humilde de la capital, la obra contaba la historia de unas pobladoras que son visitadas para realizarles una encuesta, pero la periodista encuentra diversas dificultades en su trabajo debido a que una de las mujeres es sorda y malinterpreta todo lo que ella pregunta.

“Esa resultó muy bienvenida porque la gente entendía inmediatamente y porque dábamos un mensaje muy claro. La señora pobladora era sorda, entonces entendía mal algunas cosas y cuando le decía la periodista ‘¿*Qué detergente usa señora?*’-porque estaba lavando la nuera- *Ah... eso de detener gente yo le puedo decir lo más bien, aquí han detenido a tanta gente*’. Eso servía y la gente lo *pescaba* rápidamente”¹¹⁷

Fueron tiempos difíciles para todos pero esta actividad le permitió al grupo de amigos ayudar a la gente más olvidada a reunirse, a compartir y a informarse de lo que ocurría en un país donde el temor era pan de cada día. El teatro se convirtió en un medio que sirvió como vía de comunicación e información para muchos mientras que para estos casi actores, en la visión de María de la Fuente, se transformó en una “balsa que nos permitía no naufragar entre tantos muertos, desaparecidos, dolor, injusticia y sufrimiento. El teatro nos dio algo más, la sensación de que hacíamos algo por remontar todo eso”¹¹⁸

4.14 Historias para no olvidar

Cerca de 30 integrantes dieron vida durante 10 años a este peculiar conjunto que con su trabajo, intentó dar la pelea contra el régimen. Desarrollar cada obra de teatro les significó muchas veces embarcarse una y otra vez en diversos viajes que, por supuesto, dejaron más de alguna anécdota.

“Estuvimos en Talca, en Santa María de Los Andes, estuvimos en Valparaíso en varias oportunidades. Incluso una vez estuvimos en un teatro en Valparaíso donde se hizo una función a beneficio de una persona que estaba enferma. El teatro se llenó. Era la primera vez en que actuábamos en un teatro de verdad, con escenario y todo”¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibídem*.

¹¹⁸ Varas, José Miguel. “Teatro a domicilio” en *Disco Duro* del Diario La Época, 24 de mayo de 1998, pág.

24.

¹¹⁹ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

Leonardo Cohen recuerda así una de las experiencias inolvidables del grupo: “A nosotros siempre el público nos aplaudía. Y muchas veces de pie, así que estábamos acostumbrados a los aplausos. Entonces, allá un señor nos invitó a hacer una función en una iglesia. (...) Terminamos, nos inclinamos para saludar, silencio profundo. Nadie dijo nada. (...) A la persona que nos contrató le dije *parece que no le gustó al público porque siempre nos aplauden esta obra y no se oyó ni el vuelo de una mosca después que terminamos*. Me dijo: ‘es que esta es una iglesia del ejército, y son todos militares. Todos son militares con sus señoras y sus hijos, son todos de las Fuerzas Armadas’. (...) Nos fuimos corriendo a los alojamientos que teníamos”¹²⁰

Para ellos todo era sorprendente. Lo que para actores profesionales podía significar inconcebible, para ellos lo era todo porque hacían todo. Desde armar y redactar libretos en algunas oportunidades, conseguirse la ropa y diseñar sus propias vestimentas hasta poner en riesgo sus vidas por romper las reglas establecidas por el gobierno. Este tipo de situaciones los ayudó en su crecimiento ya que ante cualquier situación inesperada, lograban salir adelante. Que en la primera obra el rol protagónico lo tuviera que asumir otra persona porque el protagonista no llegaba fue sólo una muestra de las cosas que vivieron como *compañía teatral*.

Prueba de lo anterior, fue la situación que vivieron en una iglesia a sólo días del atentado del que fue víctima el jefe de Estado en el Cajón del Maipo.

“Eran unos días en especial en que nadie se podía reunir porque había pasado lo del atentado de Pinochet en 1986. Entonces se dictó un decreto que no se podían juntar más de cinco personas. Entonces nosotros como teníamos ya esto contratado entre comillas, llegamos allá y sacamos los asientos, el altar y organizamos el escenario. El cura no quiso quedarse. Se quedó afuera toda la tarde dando vueltas alrededor de su iglesia. Él se puso a mirar y cualquier cosa sospechosa que viera nos iba a ir a avisar para que llegáramos hasta ahí no más. Pero no, terminamos. (...) El sacerdote nos dijo que habíamos estado en peligro”¹²¹.

¹²⁰ Entrevista realizada a Leonardo Cohen, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

¹²¹ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

El riesgo de reunirse en diversas casas, bajo difíciles condiciones, siempre fue una dificultad que estuvieron dispuestos a asumir. En reiteradas ocasiones, el Teatro a Domicilio se trasladó hasta poblaciones donde el peligro asomaba a *flor de piel*.

“En La Bandera, en esa población, nos fueron a recibir afuera. Primero había toque de queda como a las 7 de la tarde (...) Nos hicieron llegar a la casa y ese día no tenían luz (...) entonces fuimos a comprar a velas, las partimos e iluminamos toda una casa modesta”¹²².

De esta forma, con sacrificio, humildad, voluntad y fuerza, el Teatro Familiar de Barrio logró no sólo dejar huellas imborrables en todos sus integrantes, sino también en la gente que presencié su trabajo. Obreros, jóvenes y habitantes de las poblaciones que visitó el Tefaba aún recuerdan a este grupo de actores que les ayudaron a sobrevivir, de una u otra forma, a los embates de la represión.

4.15 Misión cumplida

La llegada de la democracia dio paso a que las restricciones existentes fueran desapareciendo al igual que el miedo y la represión. En este contexto, los integrantes del Teatro Familiar de Barrio comenzaron a darse cuenta que el término de la dictadura también comenzaba a poner fin al trabajo que venían desarrollando por más por una década, pues su lucha prácticamente ahora no tenía razón de ser.

“Una vez que pasó –la dictadura- (...) ya habían muchos otros canales donde se podía hablar y se podían decir cosas porque del momento en que nosotros hacíamos este teatro, yo sentía que con la gente que nosotros convocábamos, aunque fuera poca o fuera mucha, se establecía una relación de comunicación que no era posible de ninguna otra manera, ni por publicaciones de diarios, de revistas, ni de libros, ni de radio, televisión ni nada”¹²³.

Conscientes de lo que ocurría en el país descubrieron que su norte ya no estaba claro.

¹²² Entrevista realizada a Mireya Moreno, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

¹²³ Entrevista realizada a María de la Fuente, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

La idea de democratizar el teatro y generar espacios de conversación se comprendía completamente dentro del contexto del golpe de Estado pero las temáticas que abordaban en sus trabajos ya no calzaban en esta nueva sociedad que comenzaba a reconstruirse. A raíz de esta situación los integrantes del grupo decidieron realizar una votación para determinar la continuidad del grupo. El resultado de ésta, marcó el fin de la compañía.

A más de 20 años de la última función, los integrantes del Tefaba se reunieron para entregar su testimonio y donar algunas de las pertenencias del grupo al Museo de la Memoria. En la ocasión recordaron el trabajo que realizaron por tanto tiempo, pues gracias a ellos muchas personas pudieron conocer el teatro y junto con ello descubrir aquellas cosas que se escondían o no se comentaban libremente. “Creo que fue una labor bastante extraordinaria (...) porque para nosotros era un aliciente entregar nuestra opinión a través de las obras que dábamos de autores conocidos y de autores que no se conocían”¹²⁴.

Si bien los tiempos han cambiado radicalmente, los actores del grupo coinciden en que repetir o realizar hoy una actividad de características similares, podría cautivar nuevamente al público, ya que “la llegada de un teatro familiar a diferentes sectores ayudaría mucho a despertar el interés por participar”¹²⁵.

Además, “los temas que habla la gente, son múltiples. El tema que nos unió en ese minuto fue la dictadura y sin duda hoy día hay múltiples temas más que a la gente le siguen afectando, que siguen siendo convocadores de encuentros, de expresión, de necesidad”¹²⁶.

El Teatro Familiar de Barrio ayudó a enfrentar a la gente en los difíciles días de la dictadura. Desde una pequeña trinchera, abrió el espacio necesario para ayudar a la gente a reunirse y debatir sobre lo que ocurría y posteriormente, dio un importante espacio a las conversaciones post-obras en las cuáles la gente se comunicaba e informaba de aquello que simplemente no se hablaba. Cumplieron una labor crítica mediante sus obras y al mismo

¹²⁴ Entrevista a Mireya Moreno, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

¹²⁵ Entrevista a María Oxman, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

¹²⁶ Entrevista a Gabriela Martini, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.

tiempo, realizaron una labor educativa ya que gracias a su trabajo, mucha gente entendió qué era lo que realmente ocurría en Chile.

Conclusiones

El teatro nacional se convirtió en un agente informante y crítico de la realidad que a través de la ficción de sus obras abordó los temas que estaban vetados en nuestra sociedad y que eran obviados por los medios de comunicación. Las fuertes restricciones que existieron durante el régimen militar obligaron a las diversas disciplinas culturales -en especial al teatro- a buscar nuevas formas de desarrollo para poder sobrevivir.

Lo mencionado produjo una nueva construcción del arte teatral. Los problemas para trabajar con normalidad y el descontento de la gente con lo que ocurría a nivel de país impulsaron a los artistas a utilizar la plataforma que tenían para hablar de los temas que los aquejaban y que no podían comentar abiertamente por la censura impuesta por el gobierno. De esta forma, se creó una especie de “bando” que estaba dispuesto a luchar contra los gobernantes, pues de una u otra forma había urgencia por detener lo que ocurría en nuestra sociedad.

En ese contexto, el grupo teatral Ictus inició este movimiento contestatario con “Pedro, Juan y Diego”, obra que hacía referencia a los planes de trabajo del gobierno y que “reflejaba las distintas formas que tenían (los protagonistas) de percibir esa realidad tan distorsionada: ellos estaban obligados a acarrear piedras de un lado a otro y después devolver las piedras del otro lado al primero. No sabían para qué estaban realizando la tarea. Era una manera bastante punzante e irónica de tratar a la dictadura”¹²⁷

Tras esta exitosa obra, el medio en general comenzó a tratar en sus obras los tópicos que afectaban al país. Asimismo, “muchas de estas obras sugerían de manera sutil otras críticas como las violaciones de los derechos humanos, es decir, la tortura, el exilio, la censura.”¹²⁸ Según Andrés Piña, los trabajos que comenzaron a presentarse en el medio en general eran “crónicas de una realidad evidente” donde “hay un redescubrimiento del mundo”.

¹²⁷ Hanson Bustos, Jaime. "Encuentro con Nissim Sharim. Cuarenta y cinco años del Teatro Ictus". Barcelona, España, 11 de febrero de 2002.

¹²⁸ Rodríguez, Claudia. "Notas para una historia del teatro en Chile". Documentos Lingüísticos y Literarios. Universidad Austral de Chile 2001-2002.

El éxito de varias obras que abordaban los tópicos de nuestra sociedad obligó al régimen a ceder en algunos aspectos. Si bien muchas compañías tuvieron problemas, otras lograron sobrevivir debido a “producía un efecto de mayor contundencia negativa, sobre todo en el exterior”¹²⁹

Con el paso del tiempo, el teatro también amplió sus espacios de presentación y logró desarrollarse en diversos ambientes como patios, plazas, galpones, colegios e inclusive iglesias. Ello permitió que las obras llegaran a un público que carecía de acceso a las salas teatrales y que fueran una herramienta de difusión y debate para abordar y discutir respecto a lo que estaba sucediendo en Chile. Los espacios que se generaban en las obras, daban pie para que la gente pudiese interactuar conversando e informándose de lo que ocurría ya que los medios de comunicación ocultaban en sus informaciones muchas de las cosas que pasaban.

En este contexto, el mejor ejemplo de esto fue la tarea que desarrolló el Teatro Familiar de Barrio, grupo que desde el anonimato recorrió diversas partes del país presentando obras que reflejaban la actualidad y que generaban instancias para tratar los temas contingentes luego de las presentaciones. Gracias a esto, “cooperamos bastante con tratar, motivar de llevar el teatro hacía allá. El trabajo dentro de las poblaciones fue muy provechoso, y para nosotros nos dejó una gran enseñanza”.¹³⁰

El retorno de la democracia nuevamente cambió el rumbo del teatro chileno. Las prioridades eran otras, las temáticas comenzaron a cambiar de nuevo y volvieron a existir las posibilidades de explorar y exponer cosas sin miedos e impedimentos legales, pues el principal enemigo había desaparecido. Los días en donde los artistas nacionales enfrentaron al régimen militar llegaron a su fin, al igual que la tristeza y la amargura de esos días. Ya se podía dar vuelta la página porque la tarea de enfrentar la represión –al menos para el Ictus y el Teatro Familiar de Barrio- ya había terminado y se había cumplido con creces.

¹²⁹ Hanson Bustos, Jaime. "Encuentro con Nissim Sharim. Cuarenta y cinco años del Teatro Ictus". Barcelona, España, 11 de febrero de 2002.

¹³⁰ Entrevista realizada a Elsa Rosales, colaboradora del Teatro Familiar de Barrio

Anexo
Imágenes
Teatro Ictus
Teatro Familiar de Barrio

Imágenes Teatro Ictus



Escena de “Diálogo de fin de siglo”, creación colectiva de Ictus que estuvo en cartelera en 1989.



María Elena Duvauchelle, Paula Sharim y Nissim Sharim en el reestreno de “Lindo país esquina con vista al mar”.



Maite Fernández, Delfina Guzmán y Nissim Sharim en una escena de “¿Cuántos años tiene un día?”, montaje de 1978.



Roberto Parada, Elsa Poblete y Héctor Noguera en “Primavera con una esquina rota”. Parada demostró toda su entereza y profesionalismo al continuar con una función luego de enterarse que su hijo había perdido la vida a manos de la policía.



Nissim y Delfina en una escena de “Tres noches de un sábado” (1972), uno de los montajes más exitosos de la compañía



Delfina Guzmán, Nissim Sharim y elenco en “Lindo país esquina con vista al mar”.
Obra estrenada en 1976.



Nissim Sharim, José Manuel Salcedo, Jaime Vadell y elenco Ictus.



Cristián García Huidobro (al centro) y elenco Ictus en una escena de “Pedro, Juan y Diego”

Imágenes Teatro Familiar de Barrio



Rubén Sotoconil, Fundador del Teatro Familiar de Barrio, destacado actor del ámbito cultural, miembro del grupo de artistas que fundó Fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.



Leonardo Cohen, Mireya Moreno, María de la Fuente, María Matilde Armengol: cuatro integrantes del Teatro Familiar de Barrio, 22 años después de la última función.



María Oxman, Mireya Moreno y María de la Fuente escuchan el relato de Leonardo Cohen durante una reunión de los integrantes del grupo de teatro aficionado, 22 años después de la última función.



María de la Fuente, médica, co-fundadora del “Teatro Familiar de Barrio”.

ellas

septiembre 1986

LA VERDAD SIN COMPROMISOS

Pásela bien

No es necesario tener dinero para pasarlo bien. A veces sólo se requiere interés. Por ejemplo, **ELLAS DE HOY** descubrió varios grupos que se dedican al canto, baile, teatro o simplemente a la cultura. Se reúnen todas las semanas, entablan una relación de amistad y... logran pasarlo bien.

Uno de ellos es el **TEATRO FAMILIAR DE BARRIO**, con actores aficionados que nunca han pisado un escenario: les basta el living de una casa. Este grupo nació en 1981, para satisfacer las necesidades de encuentro, convivencia y participación, "que se habían perdido en el país", dice su director y motor de la idea, Rubén Sotoconil, el único con una reconocida trayectoria teatral. Junto a él, desde sus inicios, trabajan María Matilde Armengol, educadora de párvulos; Edmundo Camus, médico; María Oxman, asistente social; Leonardo Cohen, constructor civil y Mireya Moreno, dueña de casa con estudios de teatro. Este elenco, que ensaya disciplinadamente dos veces a la semana, se presenta de viernes a domingo en el living de quien los llame (al teléfono 2264140). La fórmula es simple: basta organizar la función, invitar a amigos y vecinos y compartir el rato. Así, la presentación se transforma en un acto social, reforzado por un foro posterior. "Esto es lo más importante", señala María Matilde, "porque completa el fenómeno de la



El living de una casa: el mejor escenario para el "Teatro familiar..."

comunicación. La gente siente deseos de participar; incluso, hasta se identifican con algún personaje, al que se acercan y aconsejan.

Ese ambiente hogareño es lo que más les gusta, aunque también acuden a llamados de locales parroquiales, clubes de barrio o sedes poblacionales, por los mismos 500 o mil pesos que requieren para la locomoción.

Porque es "revitalizador", los actores de **Teatro Familiar...** desean que otros los emiten, que nuevos grupos lo pasen bien siguiendo esa iniciativa. Para ello, están prestos a cualquier colaboración.

Por el estilo es —también— el **CENTRO CULTURAL RENE SARZOZA**, donde todos cooperan con mucho entusiasmo en lo que sea necesario. De hecho, ya nada tiene que ver con el local incómodo y frío de sus comienzos, hace tres años. "Como en familia, poco a poco, los muchachos comenzaron a ordenar, limpiar y tatar los hoyos por donde se llovía", cuenta Antonieta Aguilar (casada, cuatro hijos), su actual presidenta. Ella misma le "robó" a su marido mueblista una felpa para forrar unos desvencijados sillones de mimbre.

Muchos piensan que un centro cultural es algo frío e impersonal. A otros, la sola palabra "cultura" los espanta. En este lugar de Quinta Normal, en cambio, se formó una comunidad abierta, muy humana,

gracias al trabajo "a portón abierto". Siempre la idea fue que se integrara toda la gente y que la energía naciera de las propias vivencias: cesantía, alcoholismo, drogadicción, falta de oportunidades para estudiar...

La semilla de este grupo fue el conjunto folklórico "Sinfonía y color de Chile", que nació el año 1956 bajo el alero de la Escuela Experimental de Cultura Popular "Pedro Aguirre Cerda". Su creador y director por muchos años fue René Sarzoza, estudioso de las tradiciones folklóricas y maestro de danzas, quien dio gran categoría al grupo.

A mediados de 1976, con el término de la Escuela Experimental, hubo que buscar otro local. Y luego de algunas peripecias que casi acabaron con la agrupación, la Municipalidad de Quinta Normal le dio su apoyo y creó el Centro Cultural Lo Franco. Sin embargo, con la muerte de Sarzoza, en 1980, volvió a decaer. Hasta que Antonieta hizo resurgir la imagen del fundador y en su homenaje ("él está vivo en cada uno de nosotros", dijo a los integrantes) el centro tomó el nombre actual.

Y renació con más fuerza la febril actividad del grupo, dando vida a jóvenes que dependían de la droga: ancianos que estaban casi acabados: mamás ("como yo", confiesa Antonieta) que esperaban "tejiendo" a sus hijos. Todos encontraron un

Artículo de la publicación "Hoy" que destacaba las funciones del Tefaba. Publicado en septiembre de 1986.



Integrantes del Teatro Familiar de Barrio antes de realizar una de sus presentaciones.



Escena de "Socorro de Invierno" de Terror y Miseria del Tercer Reich.



María Matilde Armengol, María de la Fuente e Inés Fierro realizando “Las Viejitas Democráticas”, montaje inspirado en textos del uruguayo Mario Benedetti. Por aquellos días, los escritos del autor estaban prohibidos en el país.

Bibliografía

Textos

- Ramírez Faúndez, Jaime. **“Allende y la Sociedad Chilena Contemporánea”**. Universidad de México. Documento de *Archivo Chile* del Centro de Estudios Miguel Enríquez.
- Piña, Juan Andrés. **“Antonio Acevedo Hernández y el Teatro Social Chileno”**. RIL Editores. Santiago, Chile, 1999.
- De la Luz Hurtado, María; Ochsensus Carlos. **“Teatro Ictus”**. Documento de trabajo del Ceneca. Santiago, Chile, 1980.
- De la Luz Hurtado, María (en colaboración con Ochsensus Carlos) **“Transformaciones del Teatro Chileno en la Década del ‘70”**. Ceneca. Santiago, Chile, 1980.
- Rojo, Grinor; Rojo, Sara. **“Teatro Chileno: 1983 – 1987 (Observaciones Preliminares)” en Teatro revista de estudios teatrales**. Universidad Alcalá de Henares, servicio de publicaciones. España, 1992.
- De la Fuente, María y grupo teatral. **“Teatro Familiar de Barrio: Una experiencia de lucha”**. Santiago, Chile, 2000.

Artículos - Documentos

- Rodríguez, Claudia. **“Notas para una historia del teatro en Chile”**. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. Universidad Austral de Chile 2001-2002.
- Rodríguez, Claudia. **“Notas para una historia del teatro en Chile (II)”**. *Documentos Lingüísticos y Literarios*. Universidad Austral de Chile 2001-2002.
- De la Luz Hurtado, María. **“Teatro chileno hoy y mañana: Historicidad y autorreflexión”**. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Clase contra Clase - **“Arte en Dictadura”**. Septiembre de 2006.
Descargado en <http://www.clasecontraclase.cl/periodicoNotas.php?nota=772>
- Poblete, Elsa. “El Ictus que yo viví”. Santiago, abril de 2008.
Descargado en http://www.teatroictus.cl/palabras_elsa_poblete.doc

- Memoria Chilena – **“Desde hace tres meses el ICTUS tiene ‘Sueños de mala muerte’”**. Descargado en http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0015786
- Memoria Chilena – **“Tres noches de un sábado, nuevo camino del ICTUS”**. Descargado en http://www.memoriachilena.cl//temas/documento_detalle.asp?id=MC0045248
- Hanson Bustos, Jaime. **“Encuentro con Nissim Sharim. Cuarenta y cinco años del Teatro Ictus”**. Barcelona, España, 11 de febrero de 2002. Descargado en <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/viewFile/145780/249017>

Publicaciones

- Varas, José Miguel. **“Teatro a Domicilio”**. Diario La Época. Domingo 24 de mayo de 1999.
- **Nissim Sharim: “El Ictus sigue siendo un teatro de vanguardia”**. Diario La Tercera, Lunes 18 de marzo de 2004.
- Icarito **“Libro de Oro ‘Los Presidentes de Chile’**: Eduardo Frei Montalva. Suplemento de La Tercera.
- Icarito **“Libro de Oro ‘Los Presidentes de Chile’**: Salvador Allende Gossens. Suplemento de La Tercera.
- Icarito **“Libro de Oro ‘Los Presidentes de Chile’**: Augusto Pinochet Ugarte. Suplemento de La Tercera.

Páginas web

- Wikipedia – Golpe de Estado en Chile de 1973
http://es.wikipedia.org/wiki/Golpe_de_Estado_en_Chile_de_1973
- Wikipedia – José Domingo Rojas
http://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Domingo_G%C3%B3mez_Rojas
- Wikipedia – Guerra de don Ladislao
http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_don_Ladislao

- Memoria Chilena - Colectivo Acciones de Arte (CADA)
[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=colectivoaccionesdearte\(cada\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=colectivoaccionesdearte(cada))
- Memoria Chilena - Dramaturgia chilena (1950-2006)
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenlasegundamitaddelsigloxx
- Memoria Chilena - José Domingo Gómez Rojas (1896-1920)
[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=josedomingogomezrojas\(1896-1920\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=josedomingogomezrojas(1896-1920))
- Memoria Chilena - La Reforma Agraria (1962-1973)
[http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lareformaagraria\(1962-1973\)](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=lareformaagraria(1962-1973))
- Memoria Chilena - Teatros universitarios
http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=losteatrosuniversitariosenchile
- Teatro Ictus
<http://www.teatroictus.cl>

Entrevistas

- María de La Fuente, doctora, autora del libro “Teatro Familiar de Barrio, una experiencia de lucha”.
- Leonardo Cohen, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.
- Mireya Moreno, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.
- María Oxman, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.
- María Matilde Armengol, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.
- Gabriela Martini, ex integrante del Teatro Familiar de Barrio.
- Elsa Rosales, ex colaboradora del Teatro Familiar de Barrio.

Material Audiovisual

- Serie documental “Nuestro Siglo”, de Televisión Nacional de Chile. Chile, 1999.
Capítulos: **“Historias de 1961 a 1973”**
“Historias de 1973 a 1990”
- Programa “Sin maquillaje” de Televisión Nacional de Chile. Chile, 2011.
Invitada: **“Delfina Guzmán”**

Otros

- CD ROM ***“Los Teatros Independientes en Escena. Historia crítica y memoria (audio)visual”***. Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral Facultad de Artes – Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile, Mayo, 2006.