

TEATRO Y DICTADURA: EMERGENCIA DE UN TEATRO CHILENO CONTESTATARIO

Oscar Lepeley

El quiebre institucional que significó la suspensión del régimen democrático y del estado de derecho en Chile en 1973, trajo como consecuencia, en el terreno dramático, el nacimiento de un fuerte movimiento teatral de signo contestatario a la dictadura. Las difíciles condiciones bajo las cuales debían desenvolverse los sectores artísticos disidentes--autocensura, censura emanada de la prohibición de toda actividad política opositora, represión--hacen que este signo impugnador adquiera una gran significación.¹ A partir de 1976 el teatro chileno comenzó a apuntar claramente a referentes de orden social, pese al rigor con que el gobierno rechazaba toda crítica a su accionar. Surge así un fuerte movimiento de teatro que se atreve a desafiar públicamente al régimen militar, enunciando las dificultades de la vida en dictadura. Su magnitud es tal que hasta 1981 se podían contabilizar al menos unas treinta obras de carácter disidente (Hurtado, *Nómina*).

¿Cómo es posible articular un discurso dramático contestatario en las condiciones de represión que vivía Chile? ¿Cómo se lograba aludir a lo referencial evadiendo la censura impuesta por el régimen militar a la sociedad? ¿Qué estrategias se usan en una situación de emergencia como la referida? En busca de respuestas me referiré concretamente a cuatro obras de teatro que se produjeron en Chile en esos primeros años de la dictadura y que se encuentran entre las más representativas de ese corpus contestatario. Ellas son: *Pedro, Juan y Diego*, de Ictus y David Benavente; *Tres Marias y una Rosa*, del Taller de Investigación Teatral y David Benavente; *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, y *Baño a baño*, creación colectiva de Jorge Vega, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra.² Propongo que la articulación de este discurso contestatario se dió en estas obras y puede ser analizado usando los siguientes procedimientos: la carnavalización en la literatura, de Mijail Bajtín; el sistema del teatro épico, de Bertolt Brecht; y la teoría de la recepción de la obra literaria.

El teatro contestatario chileno recurre a los mecanismos de la carnavalización como fuerza poderosa, vivificante y transformadora que proclama la alegre relatividad de todo orden, estado, poder y situación jerárquica (Bakhtín, *Problemas* 176). El discurso carnavalesco--a través de su sistema de rebajamientos, profanaciones, obscenidades, su caída a lo escatológico, a la creación de dobles destronadores/desacralizadores, de su lógica del mundo al revés--logrará crear una atmósfera de libertad impensada bajo la dictadura. En *Pedro, Juan y Diego* tres desempleados proceden a

cuestionar a la tecnocracia elitista en la escena en que examinan el plano para construir un inútil muro de piedra. Habiendo sido confeccionado por típicos tecnócratas del régimen, a los modestos trabajadores les basta una sola mirada para darse cuenta que ha sido diseñado al revés (24-26); así mismo, se mofan de las potencias extranjeras que apoyaban a la dictadura--en la escena de "mister Okinton" y su esposa japonesa (54-60); también denuncian al materialismo que se impone, contraponiendo seres vivientes y máquinas--en la escena del caballo de Juan y la camioneta Toyota con la que sueña Diego (108).

En *Tres Marias y una rosa* cuatro esposas de desempleados, que luchan contra la miseria confeccionando arpilleras, condenan al mismo infierno al modelo económico impuesto--el infierno está representado en una de las arpilleras por un moderno edificio comercial en donde los demonios "lo están pasando fantástico" (241); advierten sobre la transitoriedad del poder y recuerdan que la autoridad que gobierna no es intocable: "¡No pueden salir arrancando porque Dios tiene poderes para llevárselos a todos detenidos!" (242). Rechazan así mismo la pretendida solemnidad de la cultura oficial al admirar al carnavalesco cantante Florcita Motuda,--María Luisa: "¡Por eso es que está contento Dios, donde va el Florcita Motuda a la cabeza!" (246); de la misma manera, afloran las libertades públicas, así como conminan a Dios a actuar en favor de las mayorías desamparadas--Dios representado en la arpillera les ha quedado bizco; estas modestas mujeres lo terminarán y afinarán su visión para que detecte las injusticias en que viven. María Luisa le dice a Maruja: "Usted quedó encargada de hacer a Dios; usted tiene que terminarlo" (241).

En *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* se presenta la historia de un antiguo y decadente restaurante ("Los inmortales," cuyas paredes están llenas de cadáveres), el cual es manejado por una logia secreta de garzones que practica ritos y ceremonias esotéricas. Están obsesivamente esperando la llegada del viejo oligarca y ex senador Estanislao Ossa Moya, para proceder a enterrarlo finalmente en las paredes del local. El tribuno ha perdido el favor del voto popular y se lamenta procazmente en la derrota: "... quién mierda inventó el voto secreto ... nos hundieron esos pobretones ... analfabetos... ¡quién mierda inventó la democracia!" (279). Así mismo, se desmitifica la pretendida inmutabilidad del orden oficial; se ridiculizan sus rituales; se desmitifica el populismo demagógico del caudillismo oligárquico--el pretendido candidato promete febrilmente: "mi candidatura será la del respeto, el orden y la limpieza" (278), para desenmascarse luego: "prometo plata para los que pongan plata y palos para el resto ... y al que se oponga ... o lo baleamos ... o lo compramos" (278).

Baño a baño, por su parte, es una descarada representación alegórica del régimen militar (Boyle 91). Cuatro personajes (Jorge Juan, JJ; Juan Ramón, JR; Ramón Raúl, RR y Angel del Baño) viven en un recinto cerrado y antiséptico, mezcla de gimnasio y baño turco. Se representa carnavalizadamente al gobierno autoritario a través del concepto del mundo al revés--es un mundo donde las leyes físicas están suspendidas, RR dice: "Aquí no hay posibilidad de muerte" (288); "TODO es siempre tibio" (288); "Nunca habrá un desastre;" se ridiculiza así su pretensión de inamovilidad y permanencia, su ineptitud administrativa, su falta de visión y representatividad, su desconocimiento del mundo real, y su manipulación del poder judicial--JR anuncia: "La bota de la justicia ha llegado al reino del Gran Chanco [cerdo]" (293). También se ridiculizan sus afanes de dominación--en el episodio "La dominación" los personajes sienten la necesidad enfermiza tanto de dominar como de ser dominados, celebrándose así los rituales carnavalescos de coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento. La imagen doble de dominador/dominado se utiliza carnavalescamente aquí para proclamar la alegre relatividad del poder, de las jerarquías y expresar lo inevitable del cambio-renovación (Bakhtin, *Problemas* 175).

El recurso al sistema brechtiano del teatro épico insta al espectador a buscar lo referencial en lo que está observando, a analizar y buscar críticamente una manera de reaccionar frente a lo representado--según Brecht la forma dramática tradicional "compromete al espectador en la acción y desaprovecha su actividad intelectual" (*Escritos* 190). La acción dramática se percibe así en directa relación con la realidad sociopolítica del momento, articulando un discurso contestatario que denuncia el sistema opresor. El derrumbamiento de la cuarta pared en *Pedro, Juan y Diega* hace irrumpir la realidad en la sala de teatro en la figura de los patéticos vendedores ambulantes que ofrecen al público de la sala su pobre mercadería, perseguidos por la policía. Así mismo, la mujer evangélica se dirige al público usando el registro del discurso religioso para convocar a una reunión en la que se escuchará: "La palabra del señor ... Aunque está dormida" y "hay que despertarla" (60); es fácil percibir que este es un llamado a perder el miedo y a recuperar la voz suspendida por la represión; es una invitación que movilizará a "miles de multitudes" en una jornada que significará el reencuentro con las antiguas formas de vida democrática. Los personajes también denuncian lo cruento del golpe militar, aluden a sangre y torturas.

La teatralidad es exagerada en *Lo crudo*, acentuándose lo lúdico, lo episódico, lográndose así el distanciamiento necesario para producir la actitud crítica del espectador. Los garzones, por ejemplo, dan consejos a los primeros mandatarios, asumen las identidades de personajes de la alta burguesía, así

como los ritos paródicos de la secta, la flagelación-tortura de Efraín, la ceremonia fúnebre para el ratón Adolfo, y el matrimonio urgente del senador con Eliana.

En *Tres Marias*, la caracterización de los personajes no permite que el espectador se identifique completamente con ellos, las mujeres están permanentemente discutiendo unas con otras y Rosa es caracterizada como un tanto boba. Algunas rupturas dramáticas, como el pasaje en "cámara rápida" (247), el ritual antifalico y la subsiguiente parodia de la ceremonia nupcial de las mujeres (232-233), así como la cueca sola de Maruja y el final con los actores caminando entre los espectadores, producen también el distanciamiento pedido por el teatro épico.

La historización es llevada a un extremo en *Baño a baño*, con el propósito de subrayar lo efímero y transformable del momento que se vive, bajo las técnicas de distanciamiento y extrañamiento. La obra se fragmenta en escenas independientes que representan distintos aspectos del autoritarismo (El poder y las leyes; El Gran Chiancho; La Dominación; Régimen de Vida; Samba del Toro Muerto; Discotheque; La Sangre). La cuarta pared se disuelve desde el comienzo en el episodio que ubica a un perseguido político entre el público, el cual es acosado y finalmente asesinado en escena. Los personajes están constantemente provocando al público, hasta llegar a lo escatológico—el texto pide expresamente: "Orina hacia el público" (301) y "Vomita sobre el público" (303)—obligándolo así inevitablemente a reaccionar frente a lo representado.

El horizonte de expectativas que el espectador traía a la sala hacia posible—o no—la decodificación del mensaje referencial de la obra, concretizando aquellos que Ingarden denomina "puntos indeterminados" (Iser 170), las "lagunas" (Iser 167) y las ambigüedades con que la censura y la autocensura obligaban al discurso teatral. En *Pedro, Juan*, el espectador cómplice, por ejemplo, encontraba representados el angustiante problema del desempleo y el exilio; se aludía a la represión, a la falta de oportunidades de trabajo; se alababa al movimiento sindical—disuelto por el gobierno militar—se denunciaban los salarios miserables, se aludía a la censura de libros, a los interrogatorios y a lo cruento del golpe de estado. En *Tres Marias*, el espectador podía decodificar alusiones al terror impuesto por la dictadura en las poblaciones humildes, a los allanamientos y a la vigilancia nocturna; también al problema de las familias desunidas por la crisis económica y política; a la desesperación causada por la cesantía, hasta a torturas a dirigentes sindicales. En *Lo crudo*, la intención de aludir a temas políticos se da desde el comienzo mismo, así como las irónicas referencias a la aparente paz y orden que el régimen había impuesto por medio de la represión.

Nuevamente se alude a lo cruento del golpe de estado; se hace una cruda denuncia del discurso demagógico y fascistoide de la oligarquía; también del consumismo, la explotación, el clasismo y el desprecio por la democracia representativa. En *Baño a*, el espectador podía identificar una parodia de los mismos miembros de la junta de gobierno en sus juegos de dominación, su ineptitud legislativa, su manipulación del poder judicial, su sangrienta represión. Pero también podía identificarse a sí mismo rebelándose contra la dictadura y vencéndola finalmente en el escenario tras la movilización decidida de todos los sectores sociales.

Las obras estudiadas aluden claramente a la realidad sociopolítica chilena de la época de la dictadura militar; la proyectan en un lenguaje más o menos velado y oblicuo pero suficientemente claro para el espectador cómplice, utilizando para este propósito los recursos señalados. La dictadura chilena, excesivamente confiada de su poder amedrentador--nunca exigió conocer los textos teatrales antes de su estreno--y despreciando la capacidad comunicadora del arte dramático, será sorprendida por este teatro contestatario, el cual se le impondrá definitivamente. Cuando el régimen toma conciencia del fenómeno ya será muy tarde y, pese a las amenazas a las distintas compañías, ya no será capaz de detenerlo. Así, creo haber identificado algunas de las estrategias usadas y respondido a cómo el discurso dramático logró enfrentar al autoritarismo cara a cara, con eficacia, valentía y decisión. Dado el particular momento en que se articuló, el teatro se convirtió así en uno de los escasos resquicios públicos desde el cual se podía confrontar a la dictadura. La audacia y firmeza con que lo hizo le da claramente un especial lugar en la historia del teatro chileno. De la misma manera, quedará como una huella indeleble en el corazón de los chilenos que buscaban ardientemente una convivencia nuevamente en democracia.

The University of Toledo

NOTAS

¹ El teatro chileno había recibido claras señales que el gobierno no toleraría un discurso crítico. El primer grupo que intentó hacerlo, el teatro El Aleph, que representó la obra *Y al principio existía la vida*, en marzo de 1974, sufrió la detención de todos sus integrantes, quienes fueron torturados y enviados a campos de detenidos y forzados al exilio dos años más tarde. Uno de los actores--Juan McLeod--fue asesinado y declarado "desaparecido." Listas negras se habían distribuido que prohibían el trabajo de una gran

cantidad de actores y gente de teatro. El dramaturgo Alejandro Sieveking recuerda cómo su local--Teatro del Angel--fue allanado dos veces por agentes del estado, arrojando a una de las actrices--ver "Teatro chileno antifascista" Primer coloquio sobre literatura chilena de la resistencia y el exilio. (México: Unam, 1980) 97-113. En marzo de 1977 el teatro La Feria presentó la obra Hojas de Parra, la cual, por sus referencias a la realidad nacional, sufrió el hostigamiento de las autoridades y finalmente la carpa donde se representaba fue incendiada una noche por desconocidos, durante el toque de queda.

² La representación en Chile de estas obras durante la dictadura fue particularmente exitosa; las tres primeras se cuentan entre las que han obtenido una mayor cantidad de público: Pedro, Juan, tuvo un público de unas 55.000 personas; Tres Marias, unas 50.000, y Lo crudo, unas 25.300 (Hurtado, Teatro 44-45). El éxito de Baño, se dió en el circuito de un festival estudiantil universitario.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: Fondo de cultura económica, 1986.
- Benavente, David e ICTUS. *Pedro Juan y Diego*. Santiago: Ediciones ChileAmérica CESOC, 1989. 17-137.
- Benavente, David y T.I.T. *Tres Marias y una rosa. Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Ed. María de la Luz Hurtado et al. Minnesota/Santiago: University of Minnesota/Ceneca, 1982. 196-248.
- Boyle, Catherine M. *Chilean Theater: 1973-1985. Marginality, Power, Selfhood*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1992.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO, 1981.
- Hurtado, María de la Luz et al. *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología crítica)*. Minnesota/Santiago: University of Minnesota/Ceneca, 1982.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. *Nómina de obras teatrales montadas entre 1968 y 1980 por compañías profesionales y aficionadas en salas comerciales*. Santiago: Ceneca, 1980.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1978.

- Parra, Marco Antonio de la. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido. Teatro chileno de la crisis institucional*. Ed María de la Luz Hurtado et al. 250-86.
- Vega, Jorge, Jorge Pardo y Guillermo de la Parra. *Boño a boño. Teatro chileno de la crisis institucional*. Ed. María de la Luz Hurtado et al. 287-305.