

Teatro y Memoria en Concepción: Prácticas Teatrales en Dictadura

Autoras : Marcia Martínez Carvajal, Nora Fuentealba Rivas, Pamela Vergara Neira
Año : 2019
Editorial : Nómada Sur Ediciones
Lugar : Concepción, Chile
ISBN : 978-956-6009-02-3
Páginas : 270

El libro *Teatro y Memoria en Concepción: Prácticas Teatrales en Dictadura*, escrito por las investigadoras Marcia Martínez Carvajal, Nora Fuentealba Rivas y Pamela Vergara Neira, fue publicado en octubre de 2019. Escribo esta reseña a partir de la presentación que hice en Valparaíso el 26 noviembre de 2019, a un mes y una semana de comenzado el levantamiento popular en Chile. Recordar ahora estas fechas alberga un sentido particular, pues conlleva el peso de aquel presente y la certeza de que a futuro se observará este periodo histórico en busca de la memoria de un país. Ese día la conversación sobre el libro nos remitió una y otra vez a reconocer el pasado en aquel presente. La realidad olía a lacrimógena y nos golpeaba la cara, la salida de la presentación debió ser por la puerta trasera del edificio que nos reunía, en carreras y postas de agua con bicarbonato.

En la introducción del libro las autoras plantean que el devenir de su trabajo fue “una metodología de la incertidumbre, que nos invitó a transitar por el rigor de lo académico, lo subjetivo de las experiencias y nuestras propias dudas, reflexiones, cambios de ruta y nuevos convencimientos” (10), creo que aquella incertidumbre se expandió más allá del proceso de investigación y escritura, pues dado el contexto, también estuvo en los envíos de copias, en las presentaciones, e imagino que seguirá presente en las preguntas que surjan de la lectura de esta obra.

Comenzaré desde la subjetividad de las experiencias. Durante los años ‘80 e inicios del ‘90 mi madre, Viviana, trabajó con el actor Roberto Navarrete, quien fuera miembro del Teatro Universitario de Concepción. Tenían un grupo de teatro en la ciudad de Bulnes, no recuerdo el nombre, tampoco las obras que montaron, recuerdo que don Roberto dirigía y mi madre lo asistía, no tengo claro si ella actuaba.

Recuerdo, eso sí, que en los ensayos don Roberto me daba instrucciones de alguna obra imaginaria, recuerdo caminar sobre una pileta ubicada al centro de un patio lleno de maleza y ramas secas, como si fuese *mi* escenario, recuerdo dibujar las escenas tras los libretos... será que mi memoria de niña es corporal. No conocía el peso de lo que ocurría, pero tengo el recuerdo del miedo. Hoy veo que, en medio del horror de la época, en el teatro existió un espacio de encuentro, de magia y disfrute, que permitió a grandes y pequeños sortear la dictadura.

Para la escritura de este libro las autoras revisaron 17 años de publicaciones del diario *El Sur de Concepción*. Además, recopilaron testimonios a partir de entrevistas y relatos que artistas y público les hicieron llegar, que son posibles de encontrar en los anexos del libro o en la página web del proyecto. Todo esto dio cuerpo a lo que denominan “la memoria viva” (11) y, dentro de ella, se encuentra un relato de mi madre, que desconozco. Ella respondió al llamado hecho por redes sociales, escribió su versión de la historia y la compartió con las investigadoras. Como dije, estoy hablando desde la subjetividad de las experiencias. Aunque sabía que su relato no fue publicado, una parte mía leyó este libro esperando encontrar las palabras de mi madre, aún sabiendo que no lo encontraría. No obstante, el vínculo que he relatado hizo que me encontrara en la lectura como si fuese el ejercicio de reconstruir mi propia memoria y esto me parece fundamental, porque sabía que mi memoria personal no estaba ahí ¿Qué me ocurrió entonces?

Es tiempo de salir de la subjetividad de las experiencias para entrar en el campo académico. Son cuatro los ejes que me gustaría destacar y que se instalan desde una mirada crítica y propositiva a la historiografía del teatro en Chile.

Primero, por mucho tiempo la historiografía local estuvo enfocada en el teatro producido en Santiago y, sobretodo, en el teatro exitoso de la capital (siempre hay excepciones, por supuesto). Esto contribuyó a la construcción de un discurso hegemónico sobre cierta idea de un ‘teatro chileno’. Me atrevo a aventurar que, para fortuna nuestra, desde hace más o menos 10 años esto empezó a cambiar. Tomando las palabras de Jorge Dubatti (2009) podemos decir que este libro se instala desde una mirada de la territorialidad topográfica, que “implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a

partir de un corte histórico determinado” (47). Esta investigación, enmarcada dentro de la historia del teatro en Chile (no chileno), pone en discusión la historia regional problematizando la escena de la región de Concepción, lo que además posibilita cruces con lo que ocurría en la capital y en otras regiones del país, aportando a futuras lecturas que se interesen por lo que podría ser la lectura de una territorialidad sincrónica (48).

Segundo, el utilizar una metodología centrada en la memoria de los cuerpos que dieron vida a este teatro y al abordar la diversidad de las prácticas teatrales, no sólo en cuanto a resultados artísticos sino también a procesos comunitarios, elabora un relato con el que quienes en algún momento nos hemos cuestionado la narrativa histórica tradicional, podemos encontrar un espacio de identificación y con esto me refiero, por un lado, a la idea de haber estado reconstruyendo mi propia memoria y, por otro, a la de un espacio necesario para la discusión disciplinar, donde historia y teoría problematicen las prácticas, dando un paso más allá del relato en torno al hito o sucesos varios.

Tercero, a lo largo del libro la presencia de mujeres que convocan grupos, crean compañías, activan procesos y son reconocidas por colegas y público como pilares de la rearticulación de la escena teatral en Concepción durante dictadura, resuena una y otra vez. Berta Quiero, Ximena Ramírez, Brisolia Herrera, marcan una constante que se evidencia de manera paulatina, pero a poco andar de la lectura. Notar esta presencia y que se vuelva llamativa hace patente, una vez más, la deuda que la historiografía tiene con las mujeres, pues los nombres masculinos que leemos, en su mayoría, si están en otros libros.

Cuarto, para la investigación se utiliza una metodología que revisa documentos de prensa y recoge testimonios de forma oral y por escrito, lo que permite a las autoras contrastar y analizar el devenir histórico a la luz de fuentes que presentan relatos que en ocasiones se complementan, otras difieren y otras vienen a completar vacíos, en un ejercicio de memoria centrado en la experiencia. El libro se divide en seis partes, en lo que sigue me centraré en los tres capítulos de análisis.

En el primer capítulo, “Insistencia, contingencia y resistencia. Las compañías vuelven a escena”, escrito por Nora Fuentealba Rivas, se aborda el trabajo de las compañías El Rostro, TUE (Teatro Urbano Experimental) y El Caracol. La autora realiza el análisis desde la pregunta ¿Qué prácticas teatrales erigir si el contexto no permite ser representado? (33). La pregunta me resulta absolutamente contingente y cuando el libro fue presentado resonaba con una fuerza intensa: mutilaciones, violencia sexual, tortura, violaciones a los DDHH, esta vez en democracia. Hablamos de la representación de la escena social no únicamente en el plano estético-teatral, sino también en un plano íntimo y simbólico que permita asimilar la experiencia. Rescato una cita referida al TUE:

El cuerpo como eje motor de todos los trabajos del TUE, el que se manifiesta no solo como medio de expresión absoluta para la realización de una obra artística, sino que se presenta como el lugar del rito comunitario, expresión excomulgada por la dictadura. Lo que se enfatizaba a través de la vocación callejera de la agrupación o por las temáticas que de una u otra forma reivindicaban la comunidad perdida, no era solo el llamado a componer un cuerpo social, sino que también se trataba de hacer frente con lo único que la dictadura no les había quitado, su cuerpo. Poner el cuerpo era también rendir homenaje a quienes se les arrebató y torturó. El cuerpo emerge aquí como archivo y memoria de un tiempo que ayer y hoy intenta pasar al olvido, pero que resurge por todos lados en el presente. (77)

La investigadora Ileana Diéguez (2013) aborda la problemática de la representación de los cuerpos desaparecidos durante la guerra contra el narcotráfico en la historia reciente mexicana. Propone la noción de *communitas* del dolor, entendiendo el *communitas* como la “sociedad experimentada y vista como *comitatus* o una comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro totalmente contraria a lo que representan y convocan las estructuras, directamente involucradas en la ley” (25), un espacio similar es el que se transmite en las páginas que reflexionan sobre el trabajo de las compañías durante la dictadura cívico militar chilena. El cuerpo se instala como un denominador común y

en esto se articula quizá una primera respuesta, las prácticas de antaño resuenan presentes y rompen las fronteras desde los espacios comunitarios. El cuerpo insistente, contingente y resistente es incluso también hoy, en un proceso de levantamiento popular, un territorio que se hace cargo de la denuncia en las calles de nuestro país.

El segundo capítulo escrito por Pamela Vergara Neira se titula “Panorama de Teatro Comunitario. Cuerpos, organización y resistencia en la población”. En él se abordan las metodologías de trabajo, entregando aportes importantes tanto por la recuperación histórica, como por la posibilidad de problematizar la disciplina teatral y el trabajo comunitario, ya sean de la época estudiada o actuales. Haré mención de lo referido a Héctor Sepúlveda, que desde el trabajo autodidacta llega elaboraciones que cruzan mecanismos que podemos encontrar en la Comedia del Arte y el impro contemporáneo:

El teatro que Sepúlveda realizó en las calles y poblaciones de Lota consintió en obras de corta duración, de un máximo 15 minutos, donde partía de la improvisación utilizando la técnica denominada por él como ‘libertad escénica’, metodología que relaciona la improvisación y la influencia entre espacio, contexto y actor, brindando especial importancia al trabajo con el cuerpo. La corta duración de las improvisaciones permitía captar la atención de los transeúntes y vecinos, y además posibilitaba ejecutar la obra completa antes de la llegada de las fuerzas represoras. (151)

La forma en que el contexto y la urgencia se hacen patentes en las estrategias teatrales que aquí se observan, resuenan también con la pregunta *¿Qué prácticas teatrales erigir si el contexto no permite ser representado?* El teatro comunitario del que se ocupa este capítulo no persigue los mismos objetivos que los de las compañías revisadas en el anterior, son otras las estrategias para hacerse cargo de la contingencia, esta vez desde la organización y el reconocimiento de la comunidad.

Las experiencias de teatro comunitario proponen y apuestan por otras formas de trabajo, más colaborativo e independiente (...). Estas agrupaciones que se organizaron a partir de la autoeducación para formar a otros, se

basaron principalmente en el colaboracionismo y en la solidaridad como formas máximas de crear y de compartir la vida. Este ideal es completamente distinto a la cruda realidad que se vivía, donde el miedo, la persecución y la muerte atormentaban a toda la comunidad. (115)

Aquí la práctica teatral se articula desde una forma particular de comprender la vida y las relaciones humanas. Se hace teatro comunitario porque permite que los cuerpos se desenvuelvan, se comuniquen y se apropien no sólo de los espacios físicos que el régimen dictatorial les negaba, sino que también les permite contar su propia verdad, les permite reconocerse en un otro y construir comunidad.

El tercer capítulo se titula “El teatro para niños y niñas. Archivos de memorias tempranas” y es escrito por Marcia Martínez Carvajal. La investigadora comienza evidenciando la calidad de ‘salvavidas’ económico y artístico del teatro para niñas y niños, proponiendo además una mirada crítica frente al escaso estudio y a los sesgos que existen sobre él:

Entre las constantes del estudio de este teatro se encuentra la marca de la trama como fábula en sus fines más inmediatos, como si esta fuera indeleble y, además, careciera de valor. El teatro para niños y niñas pareciera no poder escapar a la necesidad de lo moralizante y al binomio valores-antivalores. (165)

Sin que seamos conscientes de estas consideraciones es probable que tengamos los mismos sesgos que la autora identifica (yo los tenía). El público objetivo de este teatro es activo, posee códigos propios y obliga a las y los artistas a entrar en ese mundo, pues las niñas y los niños participan, no son pacientes ni sumisos. De este modo, hacer teatro para ellas y ellos requiere de un ejercicio particular, definido por la autora como “fiesta y ejercicio de la imaginación” (168), que se enmarca dentro de prácticas comunitarias y cuyos alcances van más allá de lo temático, pues no debemos olvidar el contexto.

Llamó particularmente mi atención la lectura que la autora hace al respecto, pues valiéndose de las palabras de Jorge Díaz propone mirar el teatro para niñas y niños como subversivo:

Esta escena subversiva, a partir de la creación de los adultos en complicidad con niños y niñas, es en sí misma una revuelta subjetiva, en donde el teatro es la medida activa contra la opresión, donde ya no importa el producto y su revolución estética, sino habitar un espacio de incertidumbre, que es también el espacio de la imaginación y la libertad, de lo simbólico y lo ideológico. Estas escenas subversivas resultan el lugar para unir y volver a las personas unas para las otras. Cuando lo estable es la opresión, el teatro para niños y niñas, ya sea fiesta o símbolo, rompe la forma de la dictadura y se establece como espacio de libertad dentro de una norma social hostil. (198)

La autora se pregunta por la infancia en dictadura, pues sabemos desde las propias experiencias subjetivas que el horror no nos fue ajeno. En el título de este capítulo se hace referencia a las memorias tempranas y esto me vuelve a conectar con la imagen de la pileta que les refería al principio. La reconstrucción de mi propia memoria está asociada a estas prácticas. No recuerdo las obras que vi en mi primera infancia, pero sí recuerdo que cuando en cuarto básico nos llevaron a ver *La Remolienda*, era la única del curso que había visto teatro, de algún modo la impronta teatral de aquellos tiempos había calado hondo.

Astrid Quintana Fuentealba
Actriz, Magíster en Historia.
Universidad de Valparaíso, Chile
astrid.quintana@uv.cl

Referencias:

- Dieguez, I. (2013). *Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (2009). Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís. *Cátedra de Artes*, 7. pp. 41-63.