

**Una alegría que no llegó:
El teatro porteño durante la Transición Democrática
chilena**

Por Verónica Sentis Herrmann¹

Resumen:

El presente artículo revisa la contradictoria reactivación teatral vivida en la región de Valparaíso durante el período de la Transición Democrática chilena (1990-2000). Analiza el rol jugado por el Estado, las expectativas y el desengaño experimentados por los teatristas locales y la persistente impronta de la dictadura en el devenir dramático porteño.

Palabras claves:

Teatro, Valparaíso, Democracia Protegida, Universidades, Formación de actores, compañías teatrales.

¹ Doctora en Filología Hispánica (área teatro), por la Universidad de Valencia, España.

Profesora a cargo de la Línea de Tesis e Investigación, Departamento de Artes Escénicas, Carrera de Teatro, Facultad de Arte, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

E-mail: vsentis@upla.cl

Summary:

This article reviews the contradictory theatrical revival lived in the Valparaiso region during the Chilean Democratic Transition Period (1990-2000). It analyzes the role played by the State, the expectations and disappointment experienced by the local “*teatristas*” and the impact of the dramatic evolution during the dictatorship in Valparaíso caused in the local theatrical scene.

Key words:

Theatre, Valparaiso, Protected Democracy, Universities, Theatrical Education/Training of actors, companies.

Antecedentes:

Valparaíso es la segunda ciudad más importante de Chile. Puerto principal del país, fue desde el periodo colonial una ciudad con activa vida cultural, llegando en ocasiones a tener más teatros que la propia capital. La dictadura chilena (1973-1990) logró desarticular el movimiento dramático, cerrando la escuela universitaria de formación de actores y deteniendo y exiliando a las figuras más relevantes y líderes del movimiento local.

Es necesario reconocer que el Régimen Militar tuvo éxito en dismantelar el modelo de protección social y desarrollo cultural de país que se había iniciado en 1938. Tras 17 años de gobierno de facto, el movimiento teatral de Valparaíso había involucionado prácticamente a un estado similar al que había en los años '50.

En 1990, cuando se produjo la recuperación democrática, se tenían enormes expectativas sobre el rol que el Estado jugaría respecto a la cultura del país y, particularmente, de la región. Una suerte de añoranza por recobrar lo perdido y

por refundar un movimiento teatral sólido, profesional y asistido a través de iniciativas gubernamentales.

El presente artículo analiza la reactivación del teatro porteño desde 1990 a 2000, periodo conocido en nuestro país como de Transición Democrática o Democracia Protegida.

1) Expectativas

El comienzo de la etapa democrática provocó el regreso de teatristas a Valparaíso, esperanzados en que los aires republicanos generaran oportunidades hasta entonces ausentes. De este modo, intentando recuperar la formación teatral profesional en la región, se instaló una sede del Instituto Superior de Arte y Cultura Bertolt Brecht², iniciativa privada que pretendía subsanar la falta de estudios continuos por parte de los actores locales, dada la ausencia de iniciativas de formación estatales. Así, muchos de los artistas que retornaron a la región impartían clases en el Brecht, mezclando docencia y quehacer artístico, apostando por reconstruir el acervo cultural devastado durante la dictadura.

En la misma línea de reactivación y como una acción conjunta entre el Estado y los creadores, en 1991 se gestó la Corporación Regional de Teatro, la que junto a la Intendencia (vale decir el Gobierno Regional) planeó un Festival con el fin de establecer un mayor acercamiento entre el público y el arte dramático. Las obras seleccionadas para dicho festival serían exclusivamente compañías porteñas y se prometía también generar un elenco teatral estable con financiamiento público recobrando, de algún modo, lo que había sido el elenco teatral de la Universidad de Chile, el que había funcionado durante los breves años (1969-1978) en que la Carrera de Teatro se impartió en la sede local de la universidad nacional más

² Véase Herten, Ingmar et al.: *Historia del Instituto Bertolt Brecht en Valparaíso*, Tesis para optar al Título de Actor y Licenciado en Actuación Teatral, Universidad del Mar, Viña del Mar, 2005.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

importante de nuestro país³. Finalmente, la Corporación nunca realizó el Festival y menos aún generó un elenco estable. Esto constituyó el primer indicio de lo que sería realmente el rol de la cultura en democracia, iniciándose un proceso de desengaño que comenzó a socavar las expectativas artísticas que se habían puesto en la recuperación de la normalidad cívica.

En realidad, los proyectos emprendidos en los primeros años del gobierno de Patricio Aylwin fueron múltiples. Pocos de ellos lograron prosperar, quedando los otros únicamente como una expresión de deseo.

Una de las acciones destacables fue el vínculo entre la Compañía Teatro del Silencio⁴, dirigida por Mauricio Celedón, y la Municipalidad de Valparaíso. Celedón, residente en Francia desde hacía más de una década, gestó proyectos con fondos del Municipio porteño, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile y el Ministerio de Cultura de Francia. Su agrupación logró un impacto internacional y contactó a algunos actores porteños con la primera línea teatral mundial⁵. Si bien en un principio el Estado apoyó la iniciativa, esperando que se convirtiera en un posible polo de desarrollo del teatro local, finalmente no pasó de ser una iniciativa particular y no derivó en mayores beneficios regionales, muy a pesar de su relevancia artística.

Otro proyecto destacable fue, en 1992, la primera convocatoria a fondos públicos para iniciativas artísticas FONDART, que dependían originalmente del Ministerio de Educación y, luego, del Consejo Nacional de la Cultura y las

³ Véase: Sentis, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

⁴ La compañía Teatro del Silencio fue la agrupación más relevante de teatro físico en el Chile de Post dictadura. Se desarrolló en la década de los 90 bajo la dirección de Mauricio Celedón, quien se había especializado en Francia estudiando con artistas de la talla de Marcel Marceau y Etienne Decroux. Conformó un grupo binacional con actores chilenos (principalmente de Valparaíso) y franceses, que itineraba por Europa y residía alternadamente en ambos países.

⁵ Véase: Prieto, Javiera: "Malasangre, un gran silencio para la poesía de Arthur Rimbaud", *Diario El Mercurio de Valparaíso*, Chile, 10 de enero de 1992.

Artes. Esta iniciativa, de carácter nacional, permitió el financiamiento estatal a propuestas creativas, apareciendo como una posibilidad de indagar formalmente en nuevos lenguajes, más allá de la variable económica de una obra. Desde ese momento las compañías comenzaron a contar con el concurso como una de las opciones anuales destinadas a financiar proyectos. Sin embargo, los Fondos Concursables de Cultura eran experimentados por los teatristas de manera contradictoria: se aspiraba a ellos, pero no se comprendía demasiado su lógica, percibiéndose como veleidosos los criterios de asignación de los recursos. Lo cierto era que al ser una modalidad reciente, todavía estaban en proceso de perfeccionamiento, lo que no contribuía a clarificar los parámetros.

Si bien dicho fondo se mantiene al día de hoy siendo el concurso de mayor convocatoria nacional, aún no ha logrado resolver cómo costear de modo estable iniciativas teatrales (y de otras artes), ya comprobadas en cuanto a su impacto y calidad. Lo anterior se traduce en que los recursos se postulan cada año, sin priorizarse líneas de acción que aseguren la proyección de búsquedas artísticas notables, que pudieran impactar de manera significativa en la población. De este modo, desde 1992 las compañías comenzaron a postular a recursos para realizar sus obras como una acción desarticulada, sin la existencia de salas de teatro habilitadas convenientemente, sin la construcción de redes de circulación artística (ni siquiera a nivel nacional) y sin la seguridad de fondos para su próximo proyecto, que pudiese asegurar una prospección del trabajo.

Por otra parte, también desde esa fecha y en el ámbito amateur, comenzó una lentísima revitalización del teatro al interior de las universidades regionales. Se organizaron festivales universitarios que contribuían a la variedad del movimiento pero no a su profesionalización. Llama la atención que durante la década que fue de 1990 a 2000 no se abrió la carrera teatral en ninguna de las cuatro universidades tradicionales de la Región (Universidad de Playa Ancha, Universidad Federico Santa María, Universidad de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso), sino que todas las iniciativas dependieron de esfuerzos privados, generalmente personales. Debieron pasar cerca de 10 años más para

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

que en el año 2003, gente nacida del teatro universitario aficionado, como es el caso del director Giulio Ferretto⁶ junto a otros teatristas posteriormente radicados en Valparaíso, lograran reabrir una instancia profesional de formación universitaria estatal en arte dramático.

Se constata con ello el impacto producido en las casas de Educación Superior por el cambio de la Ley Orgánica Constitucional de Educación en 1981⁷, pues ya ninguna Universidad se atrevía a abrir una carrera que no asegurase su autofinanciamiento a través del cobro de aranceles a sus alumnos, disminuyéndose así el acceso a profesiones que necesitan de una atención personalizada y que no son de alta demanda, como es el caso de las disciplinas del ámbito creativo. Hecho lamentable, pues son justamente éstas las que generan arte, entendido como un elemento sutil, reflejo y cuestionamiento de la sociedad en la que se inscriben.

Así, en pleno contexto democrático y a sólo tres años de recuperadas las libertades públicas, comenzó a evidenciarse la trascendencia de modelo neoliberal del gobierno militar en todos los ámbitos del devenir nacional, entre los cuales también se contaba la cultura. Si bien el poder de facto había

⁶ Giulio Ferretto es un Director Teatral que comenzó asociado al ámbito de los estudios literarios, para luego profesionalizarse a través de estudios de Dirección cursados en el Magister en Dirección Teatral del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Actualmente es el Director del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Playa Ancha, una de las dos Universidades Estatales que ofrecen la formación actor y la Licenciatura en Arte Escénico en la Región

⁷ El cambio de la Ley Orgánica de Educación Superior (LOCE) realizada en 1981, en plena dictadura militar, acabó con la gratuidad de las Universidades Públicas chilenas, fundando las bases para el mercado de la educación en Chile, hoy tristemente célebre. Desde ese año, toda carrera universitaria del Estado tiene el deber de auto sustentarse económicamente, al menos en un 90%, a través del cobro de matrículas y aranceles mensuales a sus estudiantes, quienes pagan el servicio en efectivo o a través de créditos bancarios o estatales que se les otorgan con significativas tasas de interés. Al año 2012, el arancel anual más bajo para estudiar la carrera de actor/actriz asciende a \$1.896.000 pesos chilenos, equivalentes a 3.952 dólares, por un solo año de cursada.

desaparecido, el sistema perduró⁸, volviendo aún más frustrante la situación para los teatristas porteños, quienes constataban cómo sucedían las mismas cosas en democracia, pero sin el descrédito de haber sido implantadas por un régimen dictatorial. Ahora era un gobierno electo el que no invertía de manera sustentable en el saber artístico, pues al no ser rentable, no respondía a las exigencias económicas del modelo.

2) Desengaño neoliberal

Paulatinamente comenzó a crecer el descontento por parte de la comunidad teatral, debido a la falta de apoyo real brindado por la institucionalidad democrática (Municipios, Ministerios, etc.), apareciendo comentarios en los medios de comunicación que sostenían que el aporte institucional era mucho menor al imaginado, pues no pasaba de ser intervenciones aisladas.

Ya en 1994 se volvieron evidentes los conflictos entre el modelo cultural del Estado y las expectativas de los teatristas locales. El Teatro Municipal de Viña del Mar anunció que no tomaría a ser prestado para representaciones teatrales, pues los precios cancelados por las compañías no cubrían los gastos fijos de la sala⁹. La decisión restringió las posibilidades de espectáculos, al ser uno de los pocos espacios que contaba con la infraestructura suficiente, perdiéndose así el acceso a una de las escasas salas que podía albergar Puestas en Escena de

⁸ Si coincidimos con lo planteado por León Rozitchner, es necesario observar que esta situación no es exclusiva de Chile, sino que corresponde a un patrón latinoamericano en el cual la alternancia democracia neoliberal-dictadura, está ligada a los niveles de adoctrinamiento presentes en un país, en el que la democracia es posible sólo cuando ya se ejecutan sin discusión las mismas medidas de la dictadura. Véase: Rositchner, León: “El terror y la gracia”, I Seminario de análisis crítico en la Argentina, *Diario Página 12*, 3 de diciembre de 1999.

⁹ NN: “Se cerraron las puertas del Municipal a la labor teatral”, *Diario El Mercurio de Valparaiso*, Chile, 21 de febrero de 1994.

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

Santiago e Internacionales. Por otra parte, la obligación del Municipal de autofinanciarse a través de la taquilla, mostraba que la política económica liberal había perdurado en la reciente democracia, manteniéndose las dificultosas condiciones para el quehacer artístico que se habían experimentado en dictadura. Como medida paliativa se generó una cartelera de verano en una carpa municipal en Viña del Mar, donde se programaban tanto obras regionales relevantes como teatro capitalino. Sin embargo, al ser una medida que funcionaba sólo en vacaciones, no alcanzaba a generar un impulso a la programación anual de espectáculos¹⁰.

Como otro ejemplo de la presencia del modelo neoliberal en democracia y ya situados en el ámbito formativo, el instituto Bertolt Brecht, única escuela de teatro regional iniciada tras la dictadura, tocó su fin a fines de 1993, debido a la quiebra económica. Los alumnos que no habían alcanzado a terminar su formación continuaron en 1994 convertidos en un taller independiente, dirigido por quienes habían sido parte del cuerpo de profesores de dicho instituto (Ximena Flores y Jaime Schneider). Este Taller-Escuela¹¹ fue bautizado como la Matriz y de él, posteriormente, nació otra instancia privada para formación actoral, que tendría el mismo nombre y que cerraría en la década siguiente, también debido a su quiebra. Sin duda la falta de un centro profesional de enseñanza actoral era percibido como una carencia grave. De este modo, durante toda la década el estudio de la disciplina estuvo sometido a iniciativas particulares, carentes de apoyo del sector público, lo que impedía la continuidad

¹⁰ Véase: Sentis, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

¹¹ Véase: Pietantroni, Francisco et al: *Reconstrucción testimonial del Teatro Escuela La Matriz*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social y Título de Periodista, Universidad de Viña del Mar, Chile, 2010.

formativa, originando talleres impulsados por gente de diversa trayectoria (desde universitarios hasta aficionados), dentro de lo cual el Instituto Brecht y el Teatro Escuela La Matriz fueron los ejemplos más estructurados.

Ya en el propio medio teatral, la etapa de transición democrática presentó diversos factores en juego: por una parte perduraban algunas compañías estables que se habían creado durante la dictadura, como era el caso de Las Máscaras, El Cité, Caracolito y Roberto Nicolini. Por otra, nacieron nuevos grupos, relacionados principalmente con gente vinculada al Instituto Bertolt Brecht, como fue el caso de Teatro del Paraíso, El Baúl, La Matriz y Teatro Abierto.

Otro elemento gravitante a tener en cuenta era el aspecto emocional. Muchos grupos se formaron y dividieron debido a las diferencias de enfoque de cuál debía ser la labor de cada compañía o cuáles eran los parámetros de un quehacer profesional. El peso del teatro como herramienta socio-política, versus las búsqueda estética como valor en sí mismo no lograban encontrar un punto de equilibrio, generando quiebres dentro de colectivos que habían atravesado la dictadura sin dividirse.

En el aspecto institucional, y tratando de cumplir con algunas de las promesas del Estado, en 1997 el Municipio de Valparaíso arrendó y equipó como teatro Municipal el ex -Cine Velarde, ubicado frente a la plaza O'Higgins, cumpliendo así con un proyecto que había quedado inconcluso desde junio de 1973, antes del Golpe de Militar. Lamentablemente la arquitectura no era la adecuada para una sala de teatro, resultando con graves problemas acústicos. Además, al ser un arriendo y no una compra se enfrentaban dos problemas: no poder invertir para mejorarlo en términos de infraestructura y, también, tener que cancelar un elevadísimo arriendo que hacía (y hace al día de hoy) muy difícil su gestión.

El anhelado Teatro Municipal de Valparaíso aparece actualmente como un símbolo palpable de la transición democrática. Un Teatro que originalmente es un cine. Un Municipal que no pertenece al Municipio. Una cartelera estatal que

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

no puede elegir qué programar, pues no cuenta con fondos para mantenerse en el tiempo.

La Democracia no lograba aclarar qué y quienes éramos en este nuevo Chile¹². La confusión social produjo obras que reflejaban las dudas identitarias que generaba vivir en una república con aires de dictadura. Resultado de ello, desde 1996 en adelante, se instaló como temática reiterada de las obras la ciudad de Valparaíso o “el ser porteño”, reflejándose en variados montajes entre los que destacan la compañía El Subterráneo con *Roland Bar* (1996); El Cité con *Memorias del viento* (1996) y *Favor concedido* (1997); Viajantes con *Disparen directo al corazón*, *Emil Dubois un genio del crimen* (1997); La Matriz con *Es la gente más bonita del cerro* (1999) y ATEVA con *Valparaíso no existe* (1999); entre otros. Los resultados fueron disímiles. Las miradas iban desde un contentamiento con la visión nostálgica de un puerto decadente, a la opinión desde los mismos teatristas de que no existía suficiente rigurosidad en las búsquedas poéticas de las compañías regionales. Aumentaba aún más la polémica el que desde 1998 se efectuaran toda clase de acciones para lograr la validación de Valparaíso como capital cultural de Chile, entendiendo la nominación nacional como un primer paso o trampolín para lograr la calificación de Patrimonio de la Humanidad, sin existir un programa serio de rescate y conservación de la ciudad por parte de las autoridades.

Tras siete años de democracia, era evidente que la simple recuperación de las libertades civiles no cambiaba sustancialmente el mapa cultural y que el destino de la ciudad dependía aún de la implementación de políticas públicas de desarrollo que no se estaban aplicando.

¹² Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: *El Chile perplejo. Del avanzar sin transar al transar sin parar*, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 1998.

Ya casi a fines de la década, en 1998, se gestó otra alternativa profesional de formación de actores, pero esta vez dependiente de la empresa privada y no de particulares. Esta vez correspondía a la carrera de Comunicación Escénica abierta por el DUOC UC, instituto tecnológico de la Universidad Católica que, dado su carácter profesionalizante, ofrecía una formación no universitaria, pero certificada y con un fuerte apoyo institucional. La sede de dicha carrera se instaló en Viña de Mar, proyectándose como una alternativa sustentable que ha sido la única que sobrevive, de esa época hasta el día de hoy, pero que no ofrece el grado de licenciado. Vale decir, responde a una concepción actoral más asociada al concepto de artesano que de artista.

Así, tras un largo y contradictorio proceso de 10 años de democracia, el teatro regional se preparaba tambaleante para la década siguiente, que se constituiría, finalmente, en el período de hegemonía teatral de las Universidades. En ese sentido, es necesario señalar que si bien en la etapa 2000-2010, que ha sido llamada por algunos de Democracia Plena (y que no prendemos estudiar en este artículo), se observa una evolución en el movimiento teatral de la región de Valparaíso debido, justamente, a la apertura de carreras teatrales en distintas universidades privadas y estatales (gracias a un aumento de la demanda en el mercado de la educación), cuando damos una mirada panorámica se evidencia la carencia de una política de Estado que atravesase el tiempo, comprendiendo la formación de ciudadanos no sólo a través de criterios de producción económica o medidas que cambian de un régimen presidencial a otro, sino asociada a la formación del gusto y la producción de belleza. Es sorprendente comprobar cómo no ha existido en la región ninguna medida de largo plazo para el incentivo y desarrollo específico del arte teatral, que haya sido propugnada por el Estado en representación del bien y el progreso de la comunidad y que haya mantenido la experiencia siquiera por 10 años consecutivos.

Hoy, en pleno año 2012, observamos nuevamente un proceso de contracción, en el que dos de las cuatro universidades que dictaron la disciplina desde el año 2003 en Valparaíso, han debido cerrar por problemas económicos. No cabe duda

ANUARIO DE LA FACULTAD DE ARTE

que la educación no puede responder a la idea de un mercado que se autorregula sino que, como plantea Mario Waissbluth¹³, necesita inversión, planificación y protección. Hasta este momento no se observa señal alguna, por parte del Estado chileno, en esa dirección. Ninguno de los gobiernos democráticos que han detentado el poder durante estos 22 años ha hecho nada al respecto. Se comprende, entonces, la actual efervescencia ciudadana, donde la gente ha debido ocupar las calles para clamar por cambios y medidas sociales, que hace sólo 40 años, se consideraban indiscutibles.

¹³ Waissbluth, Mario: "El país no da más con esta Constitución política", Revista *The Clinic* N° 460, Santiago de Chile, 8 de septiembre de 2012.

Bibliografía

Hertzen, Ingmar et al.: *Historia del Instituto Bertolt Brecht en Valparaíso*, Tesis para optar al Título de Actor y Licenciado en Actuación Teatral, Universidad del Mar, Viña del Mar, 2005.

Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo: *El Chile perplejo. Del avanzar sin transar al transar sin parar*, Santiago de Chile, Editorial Planeta, 1998.

NN: “Se cerraron las puertas del Municipal a la labor teatral”, Diario *El Mercurio de Valparaíso*, Chile, 21 de febrero de 1994.

Pietantroni, Francisco et al: *Reconstrucción testimonial del Teatro Escuela La Matriz*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social y Título de Periodista, Universidad de Viña del Mar, Chile, 2010.

Prieto, Javiera: “Malasangre, un gran silencio para la poesía de Arthur Rimbaud”, Diario *El Mercurio de Valparaíso*, Chile, 10 de enero de 1992

Rozitchner, León: “El terror y la gracia”, I Seminario de análisis crítico en la Argentina, *Diario Página 12*, 3 de diciembre de 1999.

Sentis, Verónica: www.historiadelteatroenvalparaiso.com

Waissbluth, Mario: “El país no da más con esta Constitución política”, Revista *The Clinic* N° 460, Santiago de Chile, 8 de septiembre de 2012.