

El teatro Aleph en sus recorridos por el campo teatral chileno en los sesenta y setenta. (y una alegoría póstuma de la Unidad Popular).

Fernanda Carvajal.

Cita:

Fernanda Carvajal (2007). *El teatro Aleph en sus recorridos por el campo teatral chileno en los sesenta y setenta. (y una alegoría póstuma de la Unidad Popular)*. VII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-106/41>

EL TEATRO ALEPH EN SUS RECORRIDOS POR EL CAMPO TEATRAL CHILENO EN LOS SESENTA Y SETENTA. (Y UNA ALEGORÍA PÓSTUMA DE LA UNIDAD POPULAR)

Fernanda Carvajal

Instituto de Estética, Universidad Católica de Chile

fercarvajal21@hotmail.com

Desde la década de los cuarenta, el teatro en Chile estuvo circunscrito, en sus más significativas expresiones, casi exclusivamente a los teatros universitarios. La Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad de Concepción, a través de sus escuelas y elencos subvencionados, fueron sentando las bases de la escena. Recién en la década de los sesenta, la institución teatral manifestó importantes fisuras que descentralizaron y diversificaron un campo teatral aun en ciernes. Aparecieron entonces, por primera vez, grupos que se autodenominaron independientes por su abierta ruptura con los teatros universitarios. En torno a la creación colectiva, estos grupos ejercieron una renovación que sin duda, podríamos considerar un primer paso hacia el trazado de un lenguaje autónomo de la puesta en escena, hasta entonces subordinada al texto dramático. Paralelamente, el teatro aficionado, en su expresión obrera, poblacional y universitaria, logró constituirse en un verdadero referente, articulándose en torno a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado (ANTACH), adquiriendo un protagonismo y un alcance (más de 300 grupos a lo largo del país) que no volverá a verse hasta hoy.

De ahí que a la llegada de la Unidad Popular, el mapa que trazaba el teatro chileno fuera bastante complejo: tanto el teatro profesional como el teatro aficionado, se habían consolidado, creando modalidades de producción, exhibición y legitimación, que no siempre estaban nítidamente diferenciadas para un ámbito u otro. De ahí que nuestras categorías de análisis, no puedan considerarse como categorías rígidas, que intenten perfilar un tipo ideal. Las distinciones entre el teatro independiente/institucional-universitario, profesional/aficionado, comercial/subvencionado, de mercado/de arte, no irán necesariamente alineadas y sólo pueden postularse como categorías porosas, que se superponen unas a otras permanentemente, y operan en niveles paralelos y a veces yuxtapuestos. Así, por ejemplo, la distinción entre teatro aficionado y profesional, no nos habla aquí de la calidad de las obras, no es una distinción cualitativa, sino económica: por teatro profesional entenderemos a aquél que le permite a sus miembros procurar su subsistencia a partir de su oficio, y por teatro aficionado, aquél que se realiza por vocación y que no representa una alternativa de subsistencia para quienes lo practican. Otro ejemplo es la particularidad que encuentra en Chile el teatro independiente, que como veremos, en sus orígenes, fue un teatro comercial. Los cruces son múltiples, y los iremos especificando y matizando a lo largo del texto.

Desde este panorama, el presente artículo busca trazar un itinerario por la historia del grupo de teatro Aleph, grupo aficionado conformado por estudiantes

de distintas carreras y diferentes universidades, que rápidamente es reconocido en el medio, ubicándose (semi profesionalmente) entre las principales compañías independientes. Nuestra historiografía teatral solo conserva datos difusos sobre los montajes del Aleph en esos años, lo que ciertamente dificultó un poco el recorrido por sus obras. Su carácter multifacético a la hora de posicionarse en el campo, lo torna retrospectivamente y aún desde la visión incompleta que podamos tener de su obra, como un grupo verdaderamente excéntrico dentro de la escena.

Independencia y creación colectiva:

La alianza que ató lo independiente a la creación colectiva, configuró un binomio prácticamente extinguido en la actual escena teatral chilena, pero que tuvo, en su momento un importante potencial transformador que no podemos pasar por alto.

Nos detendremos primero en el término, para nada obvio, de lo independiente; designación que emerge tardíamente en el campo semántico de la escena teatral, postergando la concreción de una práctica que lo materialice en el paisaje teatral chileno. Recién en los años sesenta, el grupo Ictus, reclama para sí la impronta de lo independiente para constituir una alteridad respecto a la institucionalidad modernizadora que constituyeron los teatros universitarios.

En sí mismo, el término se vuelve problemático, pues como señala Soledad Lagos, su criterio diferenciador tiende a la ambigüedad en tanto no hay una forma unívoca de constituir una alteridad respecto a entidades “no independientes”. De esta forma, la independencia puede ser indicada como una no sujeción de lo creativo a lo lucrativo, como un impulso investigativo o de experimentación sobre la gramática teatral, la no-vinculación a organismos institucionales establecidos para fomentar el desarrollo del teatro y/o la ruptura con cualquier tipo de teatro señalado como no-independiente. Por ello, según la autora, los grupos que se distinguen a sí mismos como independientes, oscilarían teatralmente, desde un punto de vista estético, “entre la experimentación vanguardista y el teatro de agitación social”¹.

Ello sin embargo, revela la paradoja de un concepto relacional, que de alguna manera queda atado a aquello de lo que se distingue: lo independiente no tiene sentido sin referencia a lo que designa como no-dependiente. La dicotomía así trazada, plantea a la vez la pregunta por la real existencia de ambos polos de la distinción en un estado puro. De ahí que, en el caso de adscribir a este término, solo podamos, en realidad, hablar de independencias parciales, o micro independencias.

En este marco, me pregunto hasta que punto este apelativo utilizado para designar a las compañías de teatro, puede ser reformulado en términos de *autonomía*, entendida esta como la capacidad de un grupo de darse sus propias reglas (una identidad, estética y política propias, pero también, capacidad para decidir sobre sus propios tiempos de producción, exhibición, por nombrar solo algunos aspectos), de resistir tendencias a la jerarquización o burocratización de sus prácticas, y de operar a partir de una lógica de la

multiplicidad, realizando diversas conexiones (con la institución, con el mundo privado, con la política), de acuerdo con las prioridades que requiera en los distintos momentos de su historia, sin establecer adhesiones permanentes. Así, una de las preguntas que subyacen a este artículo es si el Aleph nos permite, considerando su contexto específico, verificar la posibilidad de este concepto, a partir de su modo de transitar por el campo teatral.

Pero veamos ahora, cómo surgió el teatro independiente en Chile. Algunas de las compañías más importantes que nacieron entre 1967 y 1973 son la compañía de Los Cuatro (1960), Teatro Aleph (1967), la compañía Ferrada-Romo (1969), Teatro El Túnel (1970), Teatro del Errante (1970), la Compañía del Nuevo Extremo (1970) y Teatro el Ángel (1971). Aunque no todas ellas, aunque sí la mayoría, trabajan con el método de creación colectiva, todas caen bajo el recientemente nominado teatro independiente.

Ciertamente, cabe preguntarse a qué se debe esta tardía irrupción del teatro independiente en Chile. En otros países latinoamericanos, éste surge en las primeras décadas del siglo. Así ocurre en Argentina con el Teatro libre en 1927 o en México con el Teatro experimental Ulises en 1928, experiencias que se desencadenan como reacción al teatro de mercado, apuntado como aquel cuyas prácticas creativas estaban subordinadas a una lógica lucrativa. Estas experiencias inaugurales generaron una importante labor modernizadora a través de la experimentación, en sus respectivos contextos y, como señala María de la Luz Hurtado, pusieron gran acento en una distancia respecto a lo oficial y el poder establecido (económico y político), caracterizándose por un fuerte impulso prometeico y crítico.

En Chile, en cambio, dicho impulso modernizador fue ejercido, en una primera instancia, por teatristas españoles que migraron al país huyendo de la España franquista, y que estimularon una renovación de la escena, sentando las bases de lo que luego serían los teatros universitarios. Éstos, durante la década de los cuarenta institucionalizaron esta perspectiva y la consolidaron a través de sus montajes y escuelas de formación teatral. A mediados de los sesenta, por tanto, la posición hegemónica no la tiene el teatro de mercado—que en Chile, hasta hoy, nunca ha logrado constituirse en oficial—, sino los teatros universitarios, con sus elencos estables y su subvención institucional.

Así, la alteridad de los teatros independientes se constituyó solo secundariamente en torno a la distinción entre un teatro de mercado/teatro de arte. Debemos aquí aclarar una opción semántica. Hemos utilizado la categoría *teatro mercado* en lugar de la de *teatro comercial* que habitualmente se utiliza para designar al teatro lucrativo, de entretenimiento, puesto que en Chile, los grupos independientes no fueron subvencionados y en general, optan explícitamente por sustentarse a partir de los ingresos generados en la taquilla. Ello implica que se daba una relación comercial entre producto artístico y el público y que por lo tanto, el teatro independiente chileno de esos años era comercial². Así por un lado, tendremos la distinción entre un teatro comercial/subvencionado, relativa a la proveniencia de los recursos de los grupos para su *producción* artística, y entre un teatro de mercado/de arte, relativa al *objetivo* que se quiere lograr con una obra (esta última distinción será

crucial para comprender el teatro chileno desde 1973 cuando, tras el quiebre dictatorial, todo subsidio a la actividad artística es suprimido, lo que implicará que todo el teatro profesional chileno será, en adelante, comercial).

El teatro independiente que surge en los noventa, entonces, afirmará su alteridad en oposición a una institucionalidad anquilosada afirmando la renovación de las formas teatrales y en casos concretos, reclamando la necesidad de intervenir en el escenario social. Dilación, experimentación y antiinstitucionalidad, serán entonces, en sus inicios, las características del teatro independiente en Chile.

Otro aspecto en el que debemos poner atención, es en la metodología de trabajo desarrollada por la mayoría de estos grupos independientes: la creación colectiva. Si bien este método creativo se actualiza cada vez de manera distinta según los grupos que de él se apropien, la experiencia chilena no puede entenderse en forma aislada. Así debemos, al menos mencionar, a los principales autores latinoamericanos que desarrollaron este método, y que ejercieron efectiva influencia desde los 70 en adelante en Chile, tales como Augusto Boal y su Teatro del oprimido, Enrique Buenaventura y el método de trabajo del Teatro Experimental de Cali, Santiago García y el método de La Candelaria.

Entre las principales características de la creación colectiva latinoamericana por ellos desarrollada, están “el énfasis que se le adjudica a la voluntad de revertir las relaciones entre espectador y actor, de modo de crear conciencia de la necesidad de modificar, vía acción concreta, el paradigma socio-político imperante, cuya implementación y puesta en práctica presuponen la afirmación de un status-quo inamovible”. Así, esta metodología se asimila a una función política del teatro que busca “modificar estructuralmente el fenómeno teatral mismo y el contexto en que éste se inserta”³.

Si bien las versiones oficiales señalan que la primera obra de creación colectiva en Chile fue *Peligro a 50 metros*, realizada por el Taller de Experimentación Teatral de la Universidad Católica, existen antecedentes de que una primera experiencia de esta índole habría sido desarrollada por Verónica Cereceda y Gabriel Martínez en Concepción, junto a pesadores y mineros, desde fines de los años cincuenta⁴. Tal como estos dos sucesos inaugurales lo señalan, el método de creación colectiva fue utilizado en Chile tanto por el teatro profesional (universitario e independiente, que asimiló este método para sus *innovaciones formales*), como por el teatro aficionado (el que ciertamente, se apropió de este método de una manera más comprometida a la *función política* delineada por los autores latinoamericanos arriba mencionados) por lo tanto, ambos momentos inaugurales, nos señalan los dos caminos que toma esta metodología en la producción teatral chilena.

En un primer momento, sin embargo, el teatro universitario se resiste a denominarla una metodología, designándola más bien como “un estado de creación”⁵ que permitiría solucionar problemas del proceso creativo, contribuyendo a que los participantes de un determinado montaje compartieran un mismo concepto de teatro. Las compañías independientes en cambio,

asimilan y sistematizan este método en diversas e interesantes variantes según su particularidad con lo que, más que un método, la creación colectiva constituye una verdadera *premisa organizativa*, que les permite constituir una estructura horizontal de trabajo, así como una gramática y una identidad propias, basada premisas ideológicas y estéticas compartidas.

En este ámbito, es decir, el del teatro profesional (universitario e independiente), la creación colectiva estuvo bastante influenciada por los presupuestos de Grotowski y su Teatro pobre, y por supuesto, de Brecht. Ello marcó una importante transformación en el trabajo actoral, que privilegió el cuerpo y el trabajo físico del actor sobre la construcción de un personaje a través de recursos psicológicos. Con obras construidas en base a improvisaciones sobre problemáticas propuestas por aquellos involucrados en un montaje, esta práctica “inhibió el asentamiento de algunos dramaturgos”⁶. Ello tuvo el mérito de fortalecer la puesta en escena, que deja de estar subordinada a las indicaciones del *texto escrito* y a las grandes escenografías. En su lugar, estos métodos dieron lugar a *textos dramáticos*, centrados en signos escénicos que giran en torno “a la imagen, a la expresión corporal del actor, los sonidos, la música y la iluminación”⁷. Si bien no se excluyó completamente el uso de texto literario, el cual era trabajado colectivamente, en general, las obras se caracterizaron por una estructura “en base a cuadros desagregados, que grafican una idea o un punto de vista acerca de un fragmento de la realidad” y un espectáculo en base a “la permanente ruptura de la cuarta pared” transformando al espectador “en activo partícipe”⁸.

El teatro aficionado por otra parte, se apropia de la creación colectiva adhiriendo a la función política que ella propone, replanteando la relación entre público y espectador y llevando la obra “fuera de las salas”. El método de creación frecuentemente utilizado en las *monitorías* de teatro popular, muy cercanas a las ideas de Boal, consistía en “reconocer testimonios directos de posprotagonistas de una situación determinada, para luego proponer una versión dramatizada de la situación observada, al juicio de los verdaderos actores de la situación tratada, sucesivamente, hasta lograr una versión final por todos aceptada”⁹.

Fuertemente ligado a un trabajo de base, el teatro no profesional tomará, a través de ANTACH y de la CUT, un rol activo durante la Unidad Popular, tanto a través de estas monitorías como de la formación de grupos teatrales en sindicatos, fábricas, poblaciones. La “misión” político-teatral que pretendía ejercer a través de esta metodología era clara: “la creación colectiva, puesta en paralelo con la participación popular en la construcción de una vía democrática chilena hacia el socialismo, se impone como vía privilegiada en la búsqueda de una expresión dramática ‘auténticamente popular’”¹⁰.

Al través del método arriba descrito, el teatro tomará un rol prominentemente pedagógico y de agitación social. Aún así, es interesante remarcar que, como señalan algunos autores, el teatro aficionado, constituyó si bien marginalmente, un aporte a la renovación del teatro chileno, configurándose como espacio lateral de búsqueda y experimentación¹¹. Así, el testimonio de uno de los miembros de la Agrupación Experimental Ferroviario (Atef), nos advierte tanto

de un activo deseo por profundizar en aspectos formales, como de la introducción de recursos visuales, bastante inéditos para la época, una de sus obras: “la obra fue un primer paso de rompimiento con un estilo teatral clásico, pero desgraciadamente seguimos atados al escenario convencional, incluso utilizando medios electrónicos complejos como el diapofilm”¹².

El grupo Aleph, desde su condición aficionada, se apropia de la creación colectiva autodidácticamente, elaborando un método propio que será empleado para elaborar un lenguaje teatral propio y solo secundariamente, para las monitorías y trabajos de teatro popular que, por cierto, el grupo también realizó.

Durante los ochenta la creación colectiva como método es criticada por los nuevos dramaturgos que aparecen en la escena –como Juan Radrigán y Ramón Griffero --por su excesivo espontaneísmo y su falta de densidad a la hora de tratar contenidos y formas. Ello conduce a su reformulación como una creación colectiva con texto, pre-texto o la colaboración de un director o dramaturgo. Desde los noventa en adelante, sin embargo, es prácticamente abandonada. Ello en parte, pues el concepto de compañía, tal como operó en los setenta es puesto en crisis, de modo que el trabajo teatral se organiza, salvo contadas excepciones, en grupos de estructura de centro/periferia (distintos actores se reúnen en torno a un autor o núcleo creativo fijo). Además, resurge una *dramaturgia joven* que renueva y rescata el teatro de texto. La creación colectiva queda así circunscrita a una época donde el escenario político/social la estimulaba y la hacía posible.

Aun así, nos interesa remarcar que la creación colectiva, y su abandono del texto dramático, puede considerarse un primer paso para abandonar la idea del teatro como sucursal de la literatura, constituyendo un antecedente fundamental en el camino hacia un lenguaje de la puesta en escena autónomo, que caracteriza al teatro actual. Y aunque se cuentan con los dedos de las manos, aun podemos identificar, en la escena actual grupos han retomado la creación colectiva con director, como la Patogallina, o grupos de vanguardia que la han utilizado para montajes puntuales (como *La tercera obra*, de La Maria, o *Padre*, de Teatro la provincia).

Pequeñas historias sin pies ni cabeza

Una vez había un director argentino, que al final de una presentación vino a ver a los camarines y con los ojos con lágrimas nos dijo Respeten algo, por la cresta, respeten algo.

Oscar Castro.

El grupo Aleph¹³ irrumpe en el medio teatral como un grupo excéntrico. Originado en 1967 en el seno del teatro aficionado universitario, prontamente es señalado por la crítica como pieza fundamental entre los grupos profesionales que tardíamente dieron a luz al teatro independiente¹⁴. Aun así, el Aleph no permanece fijo en un circuito determinado, sino que más bien se ubica en un borde de triple orilla, constituyéndose como un grupo semiprofesional en permanente intercambio con el teatro independiente, el

teatro universitario y el teatro aficionado, sin identificarse completamente con ninguno de ellos ni instalarse en un centro fijo.

Debido a que el Aleph trabajó principalmente sin texto y sus obras se estrenaron en salas marginales o escenarios improvisados en distintos puntos de la capital, existen pocas referencias que nos permitan aproximarnos a la materialidad de las obras que el Aleph estrenó entre 1969 y 1973 (ocho en total) ¹⁵. Solo contamos con las críticas de algunas de ellas, testimonios y algunas fotografías.

Su primera obra, estrenada un año después de *Peligro a 50 metros* y de forma casi simultánea a *Cuestionemos la Cuestión*, primera obra colectiva del Ictus, fue el resultado de un proceso de entrenamiento autodidacta—incluyendo un exitoso paso por el 1er Festival de teatro obrero estudiantil—que tras múltiples jornadas de ensayo y la constante ejercitación en distintos escenarios (sindicatos, centros estudiantiles, poblaciones) dio lugar en 1969 a su primera obra: *¿Se sirve usted un Coctail molotov?*, estrenada en la sala del Teatro de la Reforma (Universidad de Chile).

Esta primera obra, conjuga en su título lo combativo callejero y las estrategias doméstico-precarias de la violencia política trasladándonos al escenario de las protestas estudiantiles en la reforma universitaria, con un enunciado que simultáneamente nos reubica en el espacio mucho más frívolo del bar, del lugar de esparcimiento, y por último, remarca el formato de la obra, de manufactura aficionada, una “bomba casera, artesanal”. Despojada de la cosmética teatral: “sin maquillaje, vestuario ni escenografía”, esta obra, en palabras de Alfredo Cifuentes “era una cosa muy rara, que no tenía nada que ver con lo que entonces en Chile se entendía como teatro. Las escenas resultaban de las improvisaciones y las cosas como que no tenían mucho que ver unas con otras...”¹⁶.

Es la irreverencia, la vitalidad y la imaginación conjugadas con una estética de lo informal de un estilo que ya se perfilaba como propio, lo que llama la atención de la crítica, que se refirió a esta obra con afirmaciones tales como que “el teatro Aleph es realmente nuestra vanguardia, su labor es fresca e inesperada”¹⁷. O que adquiriría “una primerísima importancia en la renovación de la escena nacional”¹⁸. Estas afirmaciones operan en cierto modo como verificación: si esta primera obra no hubiera sido bien recibida, el grupo no habría continuado con igual fuerza su trabajo teatral. Aún así, ellas nos llevan a detenernos en esta designación de la crítica para ver si se trata una observación mediática que busca novedad, o si bien, este grupo constituyó parte de la vanguardia teatral de la época.

Putas que es feo el folklor¹⁹

Puede afirmarse, sin error, que 1969 ha marcado el inicio de un profundo enlace entre planteamiento ideológico transformador y la creación artística. El teatro no hace la revolución, pero puede

contribuir a que ella se precipite.

Orlando Rodríguez, crítico teatral.

Hacia fines de los años sesenta, el pulso social se agita ante la necesidad de un cambio radical de las estructuras de la sociedad: la revolución palpita en el lenguaje y la acción cotidianos. En apoyo a las clases populares, o como diría Bourdieu, como la fracción dominada de las clases dominantes, artistas e intelectuales, se ven fuertemente involucrados y comprometidos a “contribuir a precipitar la revolución”. De ahí que se resienta especialmente entre estos grupos, el deterioro del gobierno demócrata cristiano, cuyo discurso populista de la “revolución en libertad” es puesto en crisis ante el uso de la violencia estatal contra obreros, estudiantes y pobladores, contradiciendo la política estatal de “promoción popular”. Ejemplo de ello es la huelga de la mina el Salvador, en 1966, coartada por las fuerzas militares, que dejó más de 20 muertos, la fuerte represión al movimiento estudiantil en 1967 o los violentos desalojos de tomas de terreno en 1966. Tanto el deterioro de los partidos de centro, pero sobre todo, el fuerte arraigo que tenía en la sociedad la necesidad de un cambio profundo, llevan el 4 de septiembre de 1970, al candidato socialista Salvador Allende Gossens a ganar democráticamente las elecciones presidenciales, obteniendo 1.070.334 votos (36,3%).

El gobierno de la Unidad Popular tuvo un proyecto cultural que por un lado, dio continuidad al del anterior gobierno demócratacristiano, radicalizándolo, pero que a la vez, no siempre tuvo clara sus vías de acción ni estuvo exento de contradicciones internas.

Alzando la figura del “hombre nuevo” como principal mito fundacional de la vía chilena al socialismo, la cultura estaría llamada a esculpir al hombre nuevo en cada ciudadano, defendiendo valores como el trabajo, la fraternidad frente al individualismo y lo nacional frente a lo “extranjerizante”. De este modo, la actividad artístico-cultural debía procurar ante todo “que la obra fuera accesible y ejecutable por todos” sin desatender el “resguardo de la libertad merecida por todo creador”²⁰.

El Estado emprendió, de esta manera, distintas iniciativas, como la estatización de la Editorial Quimantú, la reorientación de la labor de extensión del Departamento de Cultura, dando “un mayor énfasis a su labor de promotor de la creación artística comunitaria”, e incentivando actividades como el Tren de la Cultura, o creando monitorías que operaran directamente en la base social, tales como Grupo Motivador de Comunicaciones en Terreno (GMCT, dependiente de la Consejería Nacional de desarrollo social), integrado por instructores llamados popularmente “los saltamontes”, que “se dirigían a las poblaciones del país para enseñar a los trabajadores a conquistar sus propios instrumentos culturales”²¹.

Más allá de estas iniciativas, sin embargo, fueron las experiencias concretas que desde la década anterior, distintos artistas de izquierda fueron construyendo, las que permiten hablar de una cultura de izquierda, constituyendo a su vez, una vanguardia artística, que, en coherencia con su espíritu de progreso, estará signada por lo nuevo: los músicos de la Nueva

canción chilena, Víctor Jara, Quilapayún, los Parra, o importantes compositores como Luis Advis, los cineastas del Nuevo Cine chileno, Raul Ruiz, Héctor Soto, Pedro Chaskel, Miguel Littin, Patricio Guzman, y sin duda los distintos grupos independientes de teatro, Teatro del Errante, Teatro el Ángel, Teatro Ictus y Teatro Aleph, consolidarán este “arte de izquierda”.

En este contexto, el Aleph surge como una figura atípica. A la hora de definir su posición política, Castro señala que “Nosotros durante el gobierno de la Unidad Popular nunca fuimos la toma de la bastilla, nunca tratamos de dar línea política”. Si bien sus integrantes suscriben a la ideología de la izquierda y se identifican con el proyecto de la Unidad Popular, no articulan formalmente su acción política con ningún partido de la izquierda, aunque sí entablaron una relación orgánica con la Central Única de trabajadores (CUT) y ya avanzado el gobierno de Allende, apoyaron oficialmente en las elecciones parlamentarias de 1973, al candidato comunista Alejandro Rojas. Aunque con un rol activo durante la Unidad Popular, el Aleph se desmarca, a partir de pequeños gestos, de la cultura oficial, manteniendo simultáneamente, sus nada convencionales espectáculos en sala que muchas veces chocaban con la cultura de izquierda, junto a una fuerte actividad de base en alianza con la CUT. Esta excentricidad dentro del medio, perfilará una adhesión díscola a la izquierda. Para entenderla, la frase de Castro parece clave: “Nosotros éramos todos de izquierda pero no teníamos ningún respeto por la izquierda”²².

Para delinear la posición del Aleph en el ambiente cultural de la época, parece ilustrativo revisar las relaciones que mantuvo con dos proyectos teatrales oficialmente comprometidos con la Unidad Popular. El primero de ellos es Teatro el Ángel, compañía independiente originada en 1971 en contraposición a la reforma que ejercieron en esos años las escuelas de teatro, desarticulando sus elencos estables y renovando sus repertorios. Alejados de las modas y vanguardias de la época, esta compañía compuesta por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, reivindicó el teatro tradicional: su mayor objetivo era aportar una relectura de los clásicos y nuevas maneras de escenificarlos. Así, Albornoz señala que esta compañía habría hecho “un teatro más ‘cultural’ que de acción política directa, aunque igualmente con un sentido social de hacer cercano al público masivo aquella cultura que le parecía ajena”²³.

El Aleph mantendrá relaciones cercanas con Teatro el Ángel, si bien sus obras y sus modalidades de producción se diferencian radicalmente del teatro realizado por Sieveking y (Bélgica) Castro (con quienes Víctor Jara preparaba una obra cuando, en 1973, es detenido y posteriormente asesinado por las fuerzas de inteligencia de la dictadura). Dueños de la sala homónima, Teatro El Ángel funcionaba como una “micro empresa” teatral, lo que dista mucho de la modalidad de trabajo semiprofesional del Aleph, que presenta sus montajes en la sala “no acondicionada para el público” de Lastarria 90, o en diversos escenarios a lo largo de la ciudad. Aun así, un dato importante de mencionar, es que los miembros del Aleph “contaron con la sala del Ángel para un temporada en la cual cobraban una modesta entrada”²⁴ y que será justamente en esta sala, donde estrenarán, en 1974, *Y al principio existía la vida*, obra censurada por el régimen militar.

El Aleph se vinculará, a su vez, con la Central Única de Trabajadores (CUT), que impulsó una fuerte actividad teatral con acento en lo didáctico y la agitación popular. La Comisión de teatro del departamento de cultura de la CUT articulada con la ANTACH, universidades y organismos estatales²⁵, tenía entre sus objetivos básicos **difundir representaciones teatrales** entre los trabajadores del país, llevando representaciones teatrales a sindicatos, asentamientos campesinos, centros de reforma agraria, industrias del área social, barrios populares. Para ello, **crea el conjunto Teatro Nuevo Popular** cuya labor era organizar monitorías y grupos teatrales de trabajadores y sistematizar los documentos relativos a obras, libretos, publicaciones y autores.

Así, tras el primer concurso teatral organizado por la CUT, se forma la Federación del Nuevo Teatro, de la cual formó parte el Aleph junto al Teatro del nuevo Extremo, el ballet popular y los mimos de Noisvander. Este organismo se propone así “coordinar y agrupar la actividad de diversas compañías dispuestas a asumir un papel activo en el proceso político encabezado por el gobierno” y su principal objetivo era “1. Incorporar activamente a las grandes masas de trabajadores al proceso cultural, facilitando su participación en las empresas teatrales”²⁶.

El Aleph forma parte de la Federación, y cumple un rol activo en ella. Sin embargo, no es claro hasta que punto esta actividad entraba en choque con su propia concepción del teatro. Ello, pues su postura ideológica se resiste a instrumentalizar su trabajo teatral a fines políticos, a hacer del teatro “la letra de la política”. Así, es curioso que el mismo año que forman la Federación, se lea en un diario de la época la siguiente declaración de Alfredo Cifuentes, miembro del grupo: “Los universitarios nunca seremos motor de grandes cambios si no un buen aporte, en caso de que sepamos actuar dentro de esta sociedad que nos educó de determinada manera. Como universitarios y gente de teatro, en consecuencia, nos remitimos a nuestras propias vivencias. Hacer de obreros en el escenario nos resultaría ridículo. Por la misma razón nos declaramos incapaces de realizar el llamado teatro popular”²⁷

Parece entonces plausible la hipótesis de que si bien el grupo mantuvo un rol activo en un teatro vinculado a la base social, más que concebir su práctica teatral como “reflejo de las transformaciones de la sociedad y expresión de la conciencia de clase”, entendían su labor político-social desde una postura más cercana a las “recetas” para hacer poemas de los surrealistas de principio de siglo, que buscan la “superación del arte como ámbito separado de la praxis vital”²⁸. Con ello, fue una voluntad de fusión entre arte/vida o arte/sociedad y no tanto entre arte y política, la que se impregnó en trabajo. Así al menos parece mostrarlo el siguiente testimonio de Cifuentes, que refiere justamente a la posibilidad de un teatro ligado a la base social:

Nosotros hicimos monitorias a estudiantes y pobladores, y la idea clave que tratamos de utilizar era el poder decirles que ellos también podían hacer teatro. Nosotros siempre llevamos una cosa bastante franca. Esa idea de **ser sinceros y de entregar una herramienta a los demás respecto a esa capacidad creativa que es propia del ser humano y que nosotros descubrimos que podíamos usar**. Tal vez alguien pudiera pensar que lo que nosotros hacíamos no era teatro, esa persona tendrá su concepción de lo que es el teatro y bien puede ser que el Aleph no encaje ahí, entonces esa persona dirá: lo que ustedes hacen no es teatro, lo que nos ocurrió varias

veces en que nosotros respondíamos: entonces no es teatro. La persona pensaba que nos estábamos riendo de ella, porque nosotros nos presentábamos como teatro Aleph, porque *lo que ocurría era que nosotros atacábamos su estructura de pensamiento*. Nosotros también podríamos haber dicho: lo que nosotros hacemos es teatro y lo que tú piensas que es el teatro no es teatro. Pero yo creo que una de las cosas más bellas del Aleph fue que si no era teatro, no era teatro nomás y punto final.²⁹

Este trozo, nos permite pensar que la disputa sobre el concepto de teatro a la que se hace referencia, ocurre justamente en el marco del teatro popular, y que en ese sentido, es probable que el Aleph no haya abandonado su característico ímpetu humorístico, muchas veces cercano al absurdo y lo surrealista, que tomaba prestados códigos del lenguaje mediático-televisivo y el happening, ciertamente debe haber contrastado con las intenciones de un teatro que pretendía despertar conciencias, “recrear la realidad” para “someterla a juicio de quienes la viven”³⁰ y así generar un cambio en la conciencia de los espectadores (Boal). Ante esto, los miembros del Aleph propondrán más bien otra función para el teatro: “atacar las estructuras de pensamiento”, función que ciertamente los ubica en este contexto como un grupo excéntrico.

Esta tensión que en el caso del Aleph se manifiesta como una tensión latente entre un teatro popular para la revolución y un teatro de arte, y que se dio también en el plano de la música cuando Víctor Jara introduce elementos del rock progresivo en su disco *El deseo de vivir en Paz*, quizá pueda ser dilucidada con mayor claridad, si recurrimos a un ámbito en que ésta sí fue explicitada: la literatura. En esos mismos años, el poeta Enrique Lihn, publica un artículo titulado *Política y Cultura en una etapa de transición al socialismo*, donde hace una crítica a la cultura de izquierda oficial, que condenaba todo rasgo de innovación formal que considerara asimilable a lo burgués o a lo extranjerizante. En este texto, Lihn recurre a la distinción leninista entre “la literatura del partido, en este caso, al servicio de la Unidad Popular” y “la literatura o el arte en general”, que, desde esta perspectiva serían “fecundados a largo plazo por la ideología socialista” pero no podían ser intervenidos ni administrados por el Estado, con lo que el poeta reivindica una libertad creativa que siente limitada. Así Lihn escribe:

Se precisa especificar los diferentes niveles en que se abrirá el frente de la cultura, a la búsqueda de una nueva formulación de la misma, con los medios de que se dispone y lo que sea preciso crear en el curso del proceso. Se trata de no caer en el liberalismo y la confusión ideológica, por una parte, ni por la otra, en nivelaciones desde abajo, como no sea en el campo de la educación masiva³¹.

Un mundo de Fanta-Cía.

Viva in Mundo de Fanta-Cía, es la obra con que el Aleph accede a una primera instancia de legitimación: el premio APES (Asociación de Periodistas del Espectáculo) en 1970. Desde su nombre, la obra hace referencia a la influencia del imperialismo estadounidense, que mueve los hilos de la política y la economía del tercer mundo a través de sus servicios de inteligencia y las grandes transnacionales (interesante es recordar que la Cía intervino, ya durante el año 70, en el asesinato del general Schneider). El corte de la palabra que nos remite a coca-cola company/ policía secreta, torna lo fantasioso maravilloso en falseamiento de la realidad, para la configuración de un mundo

que, como las joyas de bisutería, se sostiene en las tramas de lo cosmético, engañoso, irreal. Se trata, en una última vuelta de tuerca del juego de palabras, de un mundo in-mundo, mugriento, opaco, de una sociedad que no quiere ver que consume una imagen impostada de sí misma.

Paralelamente, a sus actividades en la Federación del Nuevo Teatro, el grupo ensayaba y presentaba sus obras en la Sala Lastarria 90, antigua sede del Teatro Ensayo de la Universidad Católica. Ahí realizó sus singulares espectáculos, aquellos que podemos reunir bajo lo que Pradenas denomina “teatro de la oralidad”³² o “teatro del no teatro”, alejado tanto de “el hermetismo del teatro de vanguardia”, como “del populismo de un teatro de agit prop, modelado y concebido para un público popular”³³. En ellos, “pedían prestados”, recursos de diversos dispositivos, como la danza, la fiesta popular, el circo, el happening o la televisión, en un ademán vanguardista que combinaba diversos regímenes de producción simbólica y desbordan las especificidades de la técnica y el formato teatral. Así, una crítica señala sobre la obra *Grufftuffus*(1972): “uno no sabe si es un circo de barrio o unos pocos locos cuando uno se encuentra con una banda de tambores, platillos y guaripola que marcha alegremente por la calle Lastarria. Noticias urgentes, manifestaciones políticas, carreras, coros, chistes, óperas...todo esto y mucho más forma este *Grufftuffus*, que por sobre todo hace reír”³⁴.

Otro testimonio, cuenta que cuando presentaban obras en sala, se preocupaban especialmente del público, organizando un recibimiento en que se ofrecía café y se conversaba con los asistentes. Antes de la obra “aparecía el conjunto Amerindio que cantaba dos canciones y comenzaba la presentación”³⁵. No deja de ser significativo, que Amerindios participen en los espectáculos del Aleph, pues compartían su espíritu de sátiros. Este conjunto, integrante del movimiento de la Nueva Canción chilena, se desvió de los cánones de la época, realizando espectáculos como, “Uh, Morada”³⁶ e introduciendo elementos del rock en la música popular, en temas como *Hoy es el primer día del resto de sus días* y su *Cueca beat*. Esto les valió, junto a Víctor Jara, el apelativo de “herejes” por trabajar con elementos extranjerizantes. La participación de este conjunto musical, sin duda debe haber formado parte de la extensión festiva de estos espectáculos. En ellos, si bien no se generaba una interacción con el público durante el la obra, ello ocurría una vez terminada la función, en un espacio intencionalmente propiciado por el grupo, que en general, “terminaba con un vino, una comida, una parranda”.

El grupo busca en sus espectáculos, una ruptura del cerco ceremonial que traza el espectáculo teatral dividiendo actores y espectadores. Como señala Pradenas, sus obras buscaban “romper los márgenes de la representación teatral”, en un gesto que más que una ruptura formal, debe entenderse como la intensión de amalgamar arte y vida, haciendo de “la vida” (entendida lo cotidiano, concreto, y común o colectivo) el principal nutriente de la escena. Se trata de un teatro que “expresa sintéticamente la diaria experiencia recogida en la calle, en la fuente de soda, en la acción política, en la toma, en la esquina de su barrio”, por tanto, cuyo principal material creativo es la propia vivencia de sus miembros, manufacturada a través del humor, lo lúdico, lo absurdo y

surrealista. De ahí que estos espectáculos se diferencien bastante de otros exhibidos en sala, sujetos al protocolo que dicta la entrega de un producto cultural, transado a través del pago de una entrada. En los espectáculos del Aleph, la informalidad del pacto comercial implícito que hay en la compra del boleto, es revertido, negado, bajo la intención de establecer vínculos cara a cara, de crear comunidad con el público, lo que acontece justamente en el devenir fiesta de sus espectáculos.

Al mismo tiempo, aparece como un acto simbólico de “ocupación territorial”, el que el grupo se instale en una sala, que fue la cuna del teatro oficial para instalar una modalidad anti oficial de hacer teatro, negando, otra vez, los requerimientos que presupone la relación comercial entre un producto artístico y quien lo consume, al no acondicionar el lugar para la exhibición de obras o renunciar a publicitar sus espectáculo. Así, un artículo se refiere al Aleph como un “grupo teatral que se menciona frecuentemente entre gente joven y que es considerado por la crítica como lo más importante dentro de la renovación teatral, no pone avisos en los diarios, no funciona en una sala habilitada para el público y ni siquiera paga impuestos por las entradas que vende”.

Es interesante, por último, constatar aquí la relación del grupo con el teatro oficial, universitario. Al instalarse en la sala de Lastarria 90, los miembros del grupo entran en contacto con Eugenio Ditborn y Héctor Noguera, académicos que se interesan por su trabajo y que ofrecen ingresar a la escuela de teatro de la Católica. Al respecto cuenta Castro:

Finalmente no quedé aceptado, entonces don Eugenio, que estaba muy desilusionado, dijo mira, yo te hago un trato de todas maneras. Pero yo le dije Eugenio, si yo no sé lo que se pregunta, quiere decir que me voy a encontrar con una pila de gallos na'que ver conmigo, por que si no, no habrían entrado los otros. Seguimos trabajando y eso de estudiar pasó a la historia³⁷.

De esta manera el acceso estudios formales en actuación es descartada. Más bien lo que ocurre es un intercambio informal entre el grupo y estos académicos, especialmente con el actor, director y docente Héctor Noguera.

El trabajo más intenso fue con Tito Noguera durante los 70 (...). La idea básica era que Tito nos hiciera ejercicios de voz y expresión corporal, pero cada sesión era mucho más que eso. Por su parte, Tito quería experimentar con nuestras técnicas actorales, mientras que nosotros veíamos en cada ejercicio una base creativa. De hecho, muchas de las obras que se hicieron en ese período eran resultado directo o indirecto de algún ejercicio. A su vez, Tito incorporaba la experiencia de este taller actoral a su actividad docente³⁸.

Es interesante entonces constatar, que si bien el grupo no tiene una explícita voluntad de quiebre con la institución, cuando tiene la oportunidad de ingresar a ella, la rechaza, optando por un intercambio más recíproco, y la libertad que le proporcionan experiencias no sistemáticas de aprendizaje, rechazando adaptarse a los cánones de la práctica teatral, privilegiando lo lúdico por sobre un academicismo abstracto o teórico.

Hemos visto rasgos como la fusión arte/vida, la negación de los circuitos de comercialización de las obras teatrales, y la proliferación de regímenes de

producción simbólica en sus obras, todos los cuales, podrían llevarnos a señalar al Aleph como un grupo vanguardista. Aún así, es preciso señalar que el Aleph nunca se designó a sí mismo como vanguardia, ni tampoco se instaló polémicamente en el medio a través del soporte del manifiesto. No hay de parte del grupo, una intención voluntariamente rupturista, pues, al contrario de grupos como Ictus o Teatro el Ángel, se encuentra desde siempre *ya fuera* de la institucionalidad representada por los teatros universitarios. Así, su primera obra, *¿Se sirve usted un cocktail molotov?* le adjudica al grupo un estatus de vanguardia, del cual el propio grupo no se empodera, al menos explícitamente.

La condición excéntrica del Aleph nos lleva así a postular que pudo constituirse como un grupo autónomo. Si bien siempre se vio forzado a trabajar en una precariedad material y económica de sus miembros—a excepción, quizá de un breve período en que sus miembros tuvieron un programa televisivo en canal 13, *La Cicuta*--, el grupo contó con una infraestructura que en cierta medida contrapesó estas carencias. Creo que el grupo logró así, darse a sí mismo sus propias reglas operativas: elaboraron un método propio de creación colectiva que “que funciona casi exclusivamente para ellos”, sin asimilar los cánones universitarios, y pueden decidir sobre el tiempo que dedicarán a sus procesos creativos (lo que contrasta por ejemplo con el teatro actual, condicionado a las temporalidades institucionales que diseña su principal fuente de financiamiento: el Fondart). Además, como el espacio de Lastarria 90 no suscribía a la idea de “temporada” que establece una sala convencional, ellos deciden el tiempo de exhibición de sus obras. Por otra parte, eludiendo toda forma de institucionalización, operan bajo una lógica de la multiplicidad, que les permite entrar en contacto y hacer transferencias tanto con la política, específicamente con la CUT, como con otros grupos independientes, con el teatro aficionado, las universidades e incluso el sector privado, en su participación en televisión, sin por ello adherir a ninguna de estos espacios, ni auto indicarse bajo ninguno de sus apelativos. El Aleph se constituye así en un verdadero *pasafronteras*.

El hombre de tongo y chaquet

*Cada vez que llegaban los presos nuevos al campo de concentración y finalmente los dejaban en la cancha de fútbol tenían el primer contacto humano con otros iguales...
Entonces yo venía arriba de una carretilla vestido de frac con un sombrero de copa y empezaba a hablarles como si vinieran a un evento deportivo: “estamos en la cancha muy contentos de recibirlos porque las Olimpiadas comienzan la próxima semana. Les puede decir que la locomoción para llegar está buena, la de partida no es muy buena...”*

Oscar Castro

El 11 de septiembre de 1973, cuando el golpe de Estado mutila irreparablemente el cuerpo social de Chile, el Aleph volvía de una gira por Francia y Cuba. Castro cuenta que creyeron que podían ser detenidos por estar volviendo de Cuba, pero no les pasó nada; claro que les quitaron la sala de Lastarria 90. Los allanaron, quitándole los pocos materiales y equipos técnicos que tenían. El grupo, a su vez se reduce cuando algunos de sus miembros abandonan el teatro para dedicarse a sus especialidades. El núcleo

de integrantes que se mantiene, consigue una casa vieja para ensayar, y comienzan con el proceso creativo que tras seis meses dará a luz *Y al principio existía la vida*, obra que sólo alcanzará a estar un mes en cartelera. Tras una muestra paralela que “sacó” la obra de la sala, mostrándola por los diversos campus de la Universidad Católica ante un público masivo (“un promedio de 500 estudiantes en las graderías por función”³⁹), la obra será censurada y los miembros del Aleph, Oscar y Marieta Castro, detenidos ilegalmente en sus domicilios. Tras ser llevados al centro clandestino de detención, Villa Grimaldi, permanecen dos años presos en los campamentos de presos políticos habilitados por la junta de gobierno.

La obra, de fuerte tinte alegórico, se construyó en base a textos de la Biblia, El Quijote y El Principito. En ella el texto dramático deja de ser virtual y es llevado a la escritura como una forma de enfrentar la posible censura. Su título, nos comunica sobre una historia que comienza a contarse, y que en este caso tiene, en un primer momento, la intención de presentarse como un Gran Relato: una versión de la historia de la humanidad desde los *principios de la vida* (el Génesis). “La Historia de la humanidad comenzada a escribir de nuevo con un sospechoso tinte pesimista”⁴⁰, escribe un crítico de la época. Los recientes acontecimientos políticos, sin embargo, no permiten sino la representación de una historia irreparablemente quebrada. Es así como la estructura de la obra se descompondrá en distintos fragmentos, *El Génesis*, *Las Explicaciones*, *La Amistad*, *Perro Mundo*, *El Supertricio* y *La Rutina* que ilustrarán, contradiciéndolo y complementándolo, el discurso de un narrador-profeta, que no se podrá, entonces, leer como un discurso lineal y unívoco. Así, Pradenas señala sobre este montaje que:

Estas diversas metáforas temáticas en su polisemia evocan la deshumanización del mundo organizado, el divorcio de la palabra y de la acción, la instalación del conformismo y la resignación, etc. Resulta muy difícil comprender los sentidos que se han querido expresar limitándose a lo expresamente manifestado en el texto dramático: la literalidad de las palabras se prolonga a un lenguaje escénico de encantamiento, alimentado de humor y poesía⁴¹.

Uno de los principales fragmentos de la obra, es *El Supertricio*, cuadro en que el grupo elabora una alegoría heroico-sacrificial del pasado reciente, a partir de la metáfora de un barco y su tripulación. Al mando de su Capitán (interpretado por Castro), el Supertricio enfrenta a su “antiguo enemigo”, la Tormenta, batalla que termina en derrota y naufragio. Si bien la historia es simple y su romanticismo épico es innegable, ello no debe conducirnos a pasarla por alto.

El cuadro nos presenta, por un lado, la imagen utópico nacionalista del viaje colectivo, “que presenta la posibilidad de que toda la sociedad, como una gran familia, se dirija en un esfuerzo mancomunado hacia un horizonte común”⁴², imagen que si bien es absolutamente criticable por intentar minimizar los conflictos internos de la sociedad, no pierde, sobre todo en este contexto, su atractivo en cuanto utopía social. Ella es enfrentada a otra imagen: la de la tormenta. Ésta nos remite a la potencia mítica que en Chile, país de terremotos y aludes, adquiere la catástrofe natural, a modo de un caos desestructurante del orden social, que el mito torna necesario para que éste sea nuevamente restituido⁴³. Movimiento cíclico, a-histórico, que al ser puesto en

correspondencia con la figura del golpe militar, adquiere la violencia de una herida histórica que se abre irreparablemente, desmembrando el sentido histórico.

De esta manera, el cuadro *El Supertricio*, presenta la imagen del viaje utópico de una sociedad que avanza hacia la construcción de la historia, y que es violentamente interrumpido ante la catástrofe natural, la tormenta, generando un quiebre histórico que parece paralizar el devenir de lo social en un momento suspendido, siempre presente. (Algo de ello nos dicen las palabras de Castro : “después del golpe de Estado hasta 1974, cuando yo caí preso, era como el otoño, siempre otoño, siempre gris, jamás primavera y verano”(6), “la universidad, el país, estaban muertos, no pasaba nada”(8)). Lo que, a la distancia, podemos desprender de estas imágenes es que la posibilidad una relación con el pasado, queda truncada. Como señalaba Luis Oyarzún sobre la frágil conciencia histórica de los chilenos, ya mucho antes de estos acontecimientos ocurrieran, lo que queda perturbado es la posibilidad de “sacar desde dentro de nosotros, aquellas imágenes que sean capaces de hacernos vivir el pasado y sentir nuestro parentesco con los hombres desaparecidos”⁴⁴.

Interesante es entonces, el testimonio de Castro, que nos proporciona una imagen más nítida de la escena y el aristócrata-vagabundo con que se escenifica al Capitán:

Era como el último discurso de Allende, distinto, claro está (...). El capitán del barco, para enfrentar la tormenta se pone el tongo y el chaquet, los dos viejos, lo que era muy de presidente, porque un capitán de barco no pasa la tempestad como simple soldado. Si tu quieres evocar un presidente, aunque el compañero Allende nunca usó una de esas cosas, si lo quieres evocar, lo pones de tongo y chaquet. *Lo solemnizas* (...) pide manejar el timón, el último instante de la pelea. Empieza la batalla, la pierde.⁴⁵

La escena de *El Supertricio*, terminaba, tras la debacle con el discurso del Capitán, declamación de gran potencia poética que aludía, cifradamente, al discurso emitido por Allende desde la Moneda, el 11 de septiembre de 1973. En el discurso, la realidad utópica colectiva se confunde con el sueño, pero con un sueño cruel, que termina en muerte y derrota. Se rescata, eso sí, hacia el final, la fuerza del colectivo, al disolver el heroísmo individual del líder, en la potencia colectiva como única posible actualización de la utopía:

Un ser es grande en relación a la magnitud de lo que voluntariamente sacrifica, y ustedes lo sacrifican todo. Pero todo puede ser nada. O tal vez puede ser solo un sueño en el que los momentos pasados no existen, que solo son fruto de la imaginación. Puede ser que el sueño sea solo mío, al que yo los he traído sin ustedes pensarlo ni desearlo; o puede ser que lo soñado sea fruto de ustedes a lo que yo me he sumado como un ente ignoto para llegar a ser el pobre capitán de ustedes. Un sueño, solo un sueño⁴⁶.

Esta obra, tiene un estreno oficial en sala del Teatro el Ángel, en octubre de 1974 a sala llena. Una de las estrategias de protección del grupo, fue convocar a los agregados culturales de distintas embajadas y, tras los sucesivos éxitos de taquilla, el grupo comenzó a hacer dos funciones por día. La obra tuvo un excelente recibimiento de la crítica, incluso, de El Mercurio. El problema surge, entonces, cuando la obra traspasa el umbral de la sala hacia el espacio

universitario, dejando de ser un espectáculo para un público restringido, logrando por el contrario un alcance masivo.

La obra es censurada, y hay teorías de que en ello y los sucesos que después ocurrieron, intervinieron miembros de la propia Federación de Estudiantes de la Universidad Católica (FEUC), que fue el organismo que los convocó a dar la obra en este espacio. Otra hipótesis es que la censura simplemente llegó por el hecho de que el espectáculo se convirtió en un fenómeno de masas, de reunión, en pleno estado de sitio, con lo que el contenido mismo de la obra habría sido secundario para una censura militar, incapaz de decodificarlo.

En efecto, Castro cuenta que una vez detenido, cuando fue interrogado por los servicios de inteligencia del régimen, nunca se mencionó la obra: “son muy ignorantes, ni siquiera me preguntaron por el discurso del capitán, el viaje a Cuba les importaba más”. La censura, por tanto, no tenía un sistema suficientemente complejo que lograra sistematizar, aprehender, descifrar un lenguaje escénico que se ve obligado a replegarse sobre sí mismo. No había, entonces, normas restrictivas expresas para prohibir una obra, sino que la censura operó más bien de forma indirecta, especialmente, a través del manejo económico. Ello consistía en que aquellas obras que no eran consideradas por el régimen como “culturales”, y cuya principal expresión, en el ámbito teatral, fue el Teatro Itinerante promovido por el ministerio de educación, que tomaba como precedente el teatro decimonónico, debían cancelar un 22% sobre sus ingresos brutos (lo que luego se rebajó al 20% de IVA). La censura así, solo es capaz de definir sustantivamente lo que tolera, pero no lo que prohíbe. Las consecuencias de ello, fue dificultar la realización y acentuar la precariedad de las obras que se realizaron en esos años, pero salvo contadas excepciones, no impidió que el teatro chileno siguiera vivo. Las palabras de David Benavente dan un panorama bastante claro de lo que fue la censura teatral en esos años:

El auspicio y la exención del IVA fue una pesadilla, pero no fue la única: la autocensura, la discriminación informativa, las amenazas de muerte, y listas negras en televisión dificultaron enormemente el trabajo teatral sin embargo, el hecho de no haberse implantado un sistema de censura previa para el teatro como el de la España Franquista, significó una ventaja que otros no tuvieron⁴⁷.

Además del caso del Aleph, podemos mencionar al menos otros dos casos que la censura si opero de manera directa: *Hojas de Parra*⁴⁸, del teatro La Feria, y *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*⁴⁹, de Marco Antonio de la Parra. Ambas obras utilizan un lenguaje metafórico, cifrado, sin embargo, no es del todo claro, en ninguno de los dos casos, que se haya buscado prohibirlas por sus contenidos. *Hojas de Parra*, fue exhibida en una carpa de circo, sede del teatro La Feria, y convoca en su primera semana de funciones, a más de 6000 espectadores. Este inédito éxito de público es lo que lleva a que en una noche de toque de queda, la carpa sea incendiada sin que se pudiera identificar un responsable. Nuevamente vemos aquí una censura que opera reaccionando contra la masividad. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, en cambio, recibe una censura docta: autoridades superiores de la Universidad católica prohíben el estreno de la obra, contradiciendo a la Escuela de Teatro que había seleccionado el montaje para su repertorio. Aun así la obra es estrada tiempo después con otro elenco en otro teatro.

Un último ejemplo, sin embargo, da cuenta de una estrategia de censura menos confrontacional. En 1979, a una semana de su estreno, la obra *Tres Marías y una Rosa*, del Taller de Investigación Teatral, que ya había conseguido la exención del IVA, los miembros de la compañía son citados al quinto piso del Ministerio de Defensa, proveniente de la Comandancia en Jefe de la Guarnición militar de Santiago. Notas publicadas en la prensa, habían alertado al gobierno sobre el estreno de esta pieza, pues tendría una “temática política con alusiones claras y directas”. Los miembros del grupo, pidieron al director del diario que había o publicado la crítica que rectificara públicamente, superándose así la clausura de la pieza. Al poco tiempo se filtró el memorandum que aclaraba todo el procedimiento de este incidente. Tras su lectura, se deduce, como señala Benavente, que los autores del documento: “parecieron comprender que en 1979, no sería cuestión de clausurar solamente *Tres Marías y una Rosa*, y reprimir a su realizadores: era indispensable aplicar la fuerza a un movimiento teatral robusto y con varias cabezas, que contaba además con la simpatía del público y cobertura internacional”⁵⁰:

Y la alegoría póstuma de la Unidad Popular

*El futuro historiador debe grabar cómo,
a lo largo de una de las más sangrientas
y más brutales de las revoluciones,
toda Rusia estaban actuando*

Después de un período en Villa Grimaldi, Marieta y Oscar Castro son llevados a Tres Álamos. Ahí acceden a libre plática, y un día sábado, reciben la visita de su madre, María Julieta Ramirez y Juan MacCleod, la pareja de Marieta, aparentemente vinculado al MIR. Ambos son detenidos, según algunas versiones, al ser sorprendidos con un mensaje clandestino. Ambos, desaparecidos.

Bajo la difícil situación de saber a su madre y cuñado/pareja desaparecidos, Marieta y Oscar Castro, llevados posteriormente a distintos campos de prisión política, comienzan a organizar grupos de teatro, y Oscar comienza a escribir, probablemente como única forma tolerar la situación. En palabras del actor: “los recuerdos de los seres más queridos, hay que transformarlos en lucha, y esa lucha darla con ganas, ya no te molesta nada, ya no te importa dormir en la calle.

Estos campamentos de presos políticos eran relativamente oficiales: aun cuando estaban en zonas relativamente aisladas, estaba permitido recibir visitas de familiares. Oscar Castro en efecto, permaneció alternativamente en los campos de Ritoque y Puchuncaví, que fueron montados, como parte de la política de estado de sitio declarado por la junta de gobierno, en las instalaciones de los balnearios populares construidos por Allende durante la Unidad Popular. Si bien en estos campamentos los prisioneros eran maltratados físicamente, en general, eran trasladados a Santiago o a otros lugares para ser “interrogados”⁵¹. En estos lugares, por tanto, los presos lograban conquistar espacios de libertad, de modo que, tal como cuenta

Castro, incluso fue posible una actividad cultural permanente y regulada: los llamados “viernes culturales”, en que se presentaban obras de teatro y festivales de la canción, animados por los propios presos. Probablemente, estas instancias de esparcimiento, servían a los propios militares como espacios de distensión que les permitían controlar una situación grupal, que en cualquier momento podía hacer estallar las tensiones y dar paso a insurrecciones que involucraran un enfrentamiento más violento entre militares y presos.

En este marco, y al margen de los espacios de libertad regulados por los militares del campo, Oscar Castro hace pequeñas intervenciones que, a modo de verdaderos happenings, irrumpen sobre el espacio regulado del campo. Una *actuación* que no es representación, sino *presentación* ya en medio de una realidad, que altera las formas reglamentadas, sistematizadas por las fuerzas militares, planteando modos impensados e improbables de experimentar y relacionarse en el contexto del campo. Superponiendo la imagen de un pueblo con una plaza pública, avenidas y un alcalde (él mismo), Castro cuenta que estas intervenciones,

Pasaba[n] a ser algo así como un happening, porque participaban todos los del campamento. Cada vez que se hacía la presentación del alcalde, sale el pueblo, sale banda de guerra, entra en la cancha y la banda de fuera tocaba con guitarras, con cucharas, con todo lo que sonara. Entonces con paso de parada [militar] y todo muy serio—porque era serio, y hermoso a la vez—, todo esto se presentaba en la cancha (...). Los compañeros llegaban en el bus de los carabineros, amarrados, echados en el suelo, muy mal llegaban allá, y todo esto es muy choqueante. Los iban recibiendo por número de lista, carnet y después los tiraban a la cancha. (...) Entonces salía yo de mi celda vestido de personaje con mi banda presidencial y pronunciaba un discurso. El tema era deportivo, era el saludo a estos nuevos deportistas que llegaban a incorporarse a este campeonato que había tenido tanto éxito, que esperaba que la locomoción de vuelta se fuera mejorando, que la locomoción de ida, de traer a la gente, estaba bastante buena, pero que la del regreso siempre fallaba, que por eso los compañeros se iban quedando y no había que culpar a la mala suerte sino a los medios de transporte. Los compañeros ante esto escuchaban y se reían (...)

En estos eventos espontáneos, sustraídos al control de las autoridades militares, surge una forma de acto puro, en que los presos arrancan el cuerpo a la disciplina y a la regulación de los espacios, y se exponen. Cada cuerpo (des)controlado se presenta en el escenario-cancha de fútbol creando un sistema de relaciones que construye “espacio público” en el centro de una cárcel de presos políticos. Y lo hacen riesgosamente, pues se exponen con ello, también, al castigo físico o moral, de ser golpeados, interrogados, o trasladados a otro campo, perdiendo los vínculos ya consolidados. Incluso se exponen a la consecuencia más extrema, pero no por ello improbable, de la propia muerte. En un lugar donde la economía es prácticamente el cuerpo mismo, donde la energía y subsistencia son fundamentales, hay aquí una suerte de derroche, en que el cuerpo se ofrece a la situación sin miramientos en posibles represalias. Es quizá este un último gesto político, un ejercicio de libertad en el centro mismo de la opresión.

El único criterio es el absolutamente inherente: el de la utopía representada. En una ruptura revolucionaria correcta, el futuro utópico es simplemente por nadie totalmente comprendido, presente, ni simplemente evocado como una promesa distante que

justifica la violencia presente - es más bien como si, en una única suspensión de la temporalidad, en el cortocircuito entre el presente y el futuro, nosotros - como por Gracia - durante un breve tiempo actuamos como si estuviéramos autorizados por el futuro utópico (no todavía totalmente aquí, pero) ya a la mano, sólo para ser agarrado. (...) somos ya libres mientras luchamos por la libertad, nosotros ya estamos contentos mientras luchamos por la felicidad⁵².

¹ Lagos, Soledad. *Nuevos lenguajes escénicos en el teatro de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia*. Recurso electrónico extraído de <http://trantor.sisib.uchile.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=bibliotecas/dos.xis&base=bd&tipo=pa&rango=3000&busquedauno=-mfn:004354>

² Ello, a su vez, implicará a acceder a ciertas lógicas de marcado, pues, como señala María de la Luz Hurtado "el principal talón de Aquiles es que existe la tentación de un repertorio mas gustador que atraiga a un público masivo".

³ Lagos, Soledad. *Nuevos lenguajes escénicos en el teatro de creación colectiva y en el teatro español de vanguardia*. Recurso electrónico extraído de <http://trantor.sisib.uchile.cl/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=bibliotecas/dos.xis&base=bd&tipo=pa&rango=3000&busquedauno=-mfn:004354>

⁴ Pradenas, Luis. *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago, Lom, 2006, pg.372.

⁵ Fernando Colina, director de *Peligro a 50 metros*, citado en Osandón, Javier. *El nuevo teatro aficionado*. Publicado en Revista EAC, nº1, 1972. pgs. Pg.73.

⁶ Hurtado María de la Luz. Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar. Cuadernos Hispanoamericanos 1990, pg.151.

⁷ Lagos, Soledad. El teatro de creación colectiva desde sus orígenes hasta fiens de la década de los 80. Algunas reflexiones. En Aisthesis nº 14, pgs. 45-53.

⁸ Ochsenius Carlos. *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*. Santiago, Chile : CENECA, 1984, pg. 11

⁹ Pradenas, Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX, Santiago, Lom, 2006, pg.405.

¹⁰ Ibid.

¹¹ En efecto importantes actores y dramaturgos del teatro chileno provendrán de este ámbito. Entre ellos, además del grupo Aleph, están dramaturgos como Marco Antonio de la Parao Gregory Cohen, por nombrar a algunos.

¹² Osandón, Javier. *El nuevo teatro aficionado*. Publicado en Revista EAC, nº1, 1972. pg. 71.

¹³ Conformado por estudiantes de distintas carreras y universidades: Oscar Castro, Marieta Castro, Ana Vallejos, Ricardo Vallejos, Pedro Atías, Alfredo Cifuentes, Sergio Bravo, Eduardo Sabrosky y Alex Zisis.

¹⁴ En el teatro independiente destacan [en cuanto al desarrollo de la creación colectiva] 1os Mimos de Noisvander, Teatro del Errante, para encontrar su más nítido exponente en 1os teatros Ictus y Aleph. Hurtado, María de la Luz, Ochsenius Carlos. *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*. Santiago, Chile : CENECA, 1984, pg. 11.

¹⁵ Las obras son: *Hip ip Ufa* (1968), *¿Se sirve ud un coctail molotov?* (1969), *Viva in mundo de Fanta-Cía* (1970, premio APES mejor obra del año), *Cuantas ruedas tiene un trineo, ¡Aaaaaah, Oooooh, Aaaaaah* (1972), *Grufftuffs* (1972), *Vida pasión y muerte de Casimiro Peñafleta Núñez* (1972), *Érase una vez un rey* (1972).

¹⁶ Citado por Pradenas, *Teatro en Chile, huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Lom, 2006, pg. 380.

¹⁷ Fragmento de critica de las últimas noticias, en 1969, citado en María de la luz Hurtado (coordinadora principal). *Chile, 1948-1988. 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. Recurso electrónico.

¹⁸ Nota publicada en PROARTE, 1970.

¹⁹ Título de una canción inventada por el grupo Aleph.

²⁰ Albornoz, César. *La cultura en el gobierno de la unidad popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente*. Publicado en *Cuando hicimos historia, La experiencia de la unidad popular*. Julio Pinto vallejos coordinador editor. Santiago, Lom, 2005, pg.148.

²¹ Albornoz, pg.152

²² Entrevista a Oscar Castro, pg 77.

²³ Ibid, pg.152.

²⁴ Duque, Beatriz M. García-Huidobro, Verónica *El teatro aficionado universitario chileno (1968-1983) : un teatro alternativo*. Tesis, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1983

²⁵ “La Comisión de teatro del Departamento de Cultura de la Cut, desarrolla su labor de animación cultural en conjunto con los departamentos de cultura de diversos organismos estatales del agro: La corporación de la Reforma Agraria, el Instituto de desarrollo Agropecuario, el Servicio Agrícola y Ganadero, también con organizaciones sindicales y confederaciones campesinas, la Universidad Técnica del Estado y particularmente con la ANTACH, que entonces reagrupa a más de 3000 grupos teatrales aficionados” Pradenas, pg 405.

²⁶ Albornoz, pg 153.

²⁷ Citado por Pradenas: pg381.

²⁸ Peter Büerguer: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 200º, pg.108..

²⁹ Alfredo Cifuentes, citado en: Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias*. Siglos CVI-XX. Lom, Santiago, 2006. pg. 382.

³⁰ El método de creación frecuentemente utilizado en las experiencias de teatro popular, muy cercanas a las ideas de Boal, consistía en “reconocer testimonios directos de posprotagonistas de una situación determinada, para luego proponer una versión dramatizada de la situación observada al juicio de los verdaderos actores de la situación tratada, sucesivamente, hasta lograr una versión final por todos aceptada” Pradenas, Luis, *Teatro en Chile, huellas y trayectorias*. Siglos XVI-XX, Santiago, Lom, 2006, pg.405.

³¹ Lihn, Enrique. “Política y cultura en una etapa de transición al socialismo” artículo recopilado en *El Circo en Llamas*. Santiago, LOM, 1997, p. 365

³² Cabe señalar que sólo dos de las ocho obras estrenadas contarán con un texto de la autoría de Castro, que se instala entre los dramaturgos nacionales con el monólogo *Vida pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta* (personaje arribista que “ha vivido de mentiras, falsas ilusiones y simulados arrepentimientos”, aludiendo así al hombre tipo de clase media, y que será reelaborado en prisión como Casimiro Peñafleta preso político), y *Érase una vez un Rey* (que trata sobre tres cartoneros que viven en un basural compartiendo una carretilla, la Dolorosa y que pone en escena los abusos de poder que operan a nivel microsocia, cuando uno de los tres mendigos propone el siguiente juego: “uno será rey y el otro su vasallo durante una semana, luego los roles se invierten”).

³³ Pradenas, Luis, *Teatro en Chile, huellas y trayectorias*. Siglos XVI-XX, Santiago, Lom, 2006, pg.381.

³⁴ Paula Fontaine, “El Aleph o la locura colectiva”, Paloma, Santiago de Chile, julio 1973, pg 28-31.

³⁵ Duque, Beatriz M. García-Huidobro, 1983, pg 23.

³⁶ El espectáculo, presentado en el teatro de la Reforma en diciembre de 1971, “consistía en una serie de canciones satíricas, humorísticas y de todo tipo, coordinadas a través de un relato del escritor y crítico Ariel Dorffman y apoyadas por la presentación de diapositivas y filmaciones”: Albornoz, César. *La cultura en el gobierno de la unidad popular. Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente*. Publicado en *Cuando hicimos historia, La experiencia de la unidad popular*. Julio Pinto vallejos coordinador editor. Santiago, Lom, 2005, pg.161.

³⁷ Entrevista a Oscar Castro en *Apuntes, N°*, pg. 77.:

³⁸ Entrevista a Alfredo Cifuentes, en María de la luz Hurtado (coordinadora principal). *Chile, 1948-1988. 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. Recurso electrónico.

³⁹ María de la luz Hurtado (coordinadora principal). *Chile, 1948-1988. 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. Recurso electrónico.

⁴⁰ Piña, Juan Andrés. *Al principio existía la vida*. Revista mensaje, noviembre 1974.

⁴¹ Pradenas, p. 417.

⁴² Bowen, Martín. *Movimiento y suspenso*. Texto inédito escrito para el taller de Escritura Crítica, dictado por el profesor Gabriel Castillo, en el Instituto de Estética de la Universidad Católica, en el 2004.

⁴³ Gabriel Castillo postula que en Chile, la catástrofe natural desplaza al carnaval como “válvula festiva, pero regulada de escape a la coherencia habitual de las relaciones sociales, como ocurre en la sociedad europea”. En lugar de ello, la sociedad chilena “buscaría en la inminencia del gran desastre y en la persistencia real de la incoherencia”, “un principio ordenador, pero superficial”. Castillo, Gabriel. *Las Estéticas Nocturnas. Ensayo Republicano y Representación cultural en Chile e Iberoamerica*. Santiago, Frasis, 2003. Ver pgs. 117-145.

⁴⁴ Fragmento del *Diario Íntimo*, de Luis Oyarzún, citado en Castillo, Gabriel. *Las Estéticas Nocturnas. Ensayo Republicano y Representación cultural en Chile e Iberoamerica*. Santiago, Frasis, 2003, pg.131.

⁴⁵ Teatro en los campos de concentración chilenos: conversación con Óscar Castro del Aleph." *Conjunto 37* (1978), pg.6.

⁴⁶ Pradenas, op.cit. pg 418.

⁴⁷ Benavente, David. *Ave Fénix*. En Pedro Juan y diego, *Tres Marías y una Rosa*, CESOC, Ediciones Chile América, 1989, pg.312.

⁴⁸ La obra trata sobre el dueño de un circo, que quiere explotar su negocio. Ante las cada vez mas abundantes muertes en el pueblo, le arrienda parte del terreno del circo al cementerio, para que se puedan construir más sepulturas. Las cruces de las sepulturas van invadiendo progresivamente el circo, mientras le pueblo reza letanías fúnebres, en un ritual que deviene proclama política a ¡nadie presidente!... pregonando que “la derecha y la izquierda unidas jamás serán vencidas”.

⁴⁹ María de la Luz Hurtado, describe esta obra: “Lo crudo lo cocido y lo podrido, toma por espacio un antiguo restaurante clausurado. Allí, tres garzones y una cajera llevan años encerrados, repitiendo infinitamente rituales de su oficio, qe los convierten en el verdadero poder detrás de sus eminentes y potenciales comensales. Son una cofradía cuyos secretos se transfieren a costa de la obediencia total al gran maestro, con el que realizan permanentes ritos sádicos y masoquistas de idolatría y humillación (...) el pensamiento crítico y la duda son duramente castigados y reprimidos”. Hurtado María de la Luz. *Presencia del teatro chileno durante el gobierno militar*. Cuadernos Hispanoamericanos 1990, pg.155.

⁵⁰ Ibid. p. 318.

⁵¹ Según el *Informe de la comisión nacional de prisión política y tortura*, en general los presos en estos lugares eran sometidos a castigos colectivos como el *plantón* (suplicio destinado a doblegar la voluntad de las personas, que eran levantadas a golpes cada vez que se desplomaban vencidas por el sueño o por el dolor insoportable en sus piernas hinchadas y acalambradas⁵¹) o el *picadero*, a extensas y exhaustas jornadas de ejercicio físico, y a constantes allanamientos, en los que se golpeaba a los prisioneros y se les requisaban sus objetos personales. Según declaraciones, los prisioneros eran sometidos a amenazas golpizas y amedrantamientos mediante disparos de ametralladoras por las noches. En casos individuales, también fueron sometidos a correr perseguidos por perros policiales que los atacaban o bien llevados a la playa por la noche, con los ojos vendados, amarrados y golpeados con sacos mojados. En general, los presos eran trasladados a Santiago o a otros lugares para ser “interrogados” y posteriormente eran devueltos a Ritoque o a Melinka.

⁵² Zizej, Repetir Lenin, extraído de la web.