

El teatro okupa las calles. Algunas consideraciones estético-políticas sobre el teatro callejero en Chile (1980-1990)

Theatre Occupies the Streets. Some Aesthetic-Political Considerations on Street Theatre in Chile (1980-1990)

Nora Fuentealba

Archivo de Teatro de Calle (ATECA), Chile
nfuentealbarivas@gmail.com

Resumen

El espacio otorgado al teatro callejero realizado durante la dictadura civil-militar en Chile es relativamente escaso dentro de la historiografía escénica. Al carácter ya efímero del teatro, se le debe sumar a estas prácticas la urgencia de su representación producto de un contexto represivo y la carencia de salas estables, factores que han dificultado la oportunidad de escribir sus historias. Se propone continuar con los primeros pasos de investigaciones realizadas, y acudir a las huellas, registros y testimonios de la escena callejera realizada entre 1980 y 1990 en determinados lugares de Chile, con la intención de bosquejar una cartografía de esas memorias, para desprender de aquellos recuerdos estrategias particulares del hacer teatral y, desde allí, inferir sus políticas de creación.

Palabras clave:

Teatro callejero - teatro en Chile - memorias - dictadura cívico-militar - teatro y política.

Abstract

The space granted within the national theatre historiography to street theatre during Chile's civic-military dictatorship is relatively limited. In addition to the inherently temporality of theatre, the urgency of its representation and the absence of theatrical venues further complicate the documentation of theatre history. Consequently, in order to construct a potential cartography of those memories, it is necessary to go back to the records and testimonies of street performances between 1980 and 1990 in Chile and gain insight into the specific strategies employed in theatrical performances so to understanding the underlying motivations behind their creation.

Keywords:

Street theatre - theatre in Chile - memories - civic-military dictatorship - theatre and politics.

El conocimiento historiográfico del trabajo escénico de Chile se ha concentrado principalmente en estudios de caso de creaciones teatrales circunscritas en salas u otros espacios equivalentes, postergando el alcance a otras prácticas que no se instalan en los circuitos hegemónicos como el teatro de calle. No obstante, se advierte la existencia de un reconocimiento por parte de determinadas líneas de programación de festivales, como la de Santiago a Mil, respecto a estos ejercicios. Sin embargo, esto es posible por una historia precedente, la cual suele ser acotada a la influencia de directores como Andrés Pérez o Mauricio Celedón, construyendo la posibilidad de entender el fenómeno de manera amplia. En términos generales, el estudio de las prácticas escénicas callejeras tiende a ser limitado, en especial la relacionada con el periodo que abarca la dictadura cívico militar en Chile (1973-1990).

El reconocimiento actual a este quehacer proviene principalmente de archivos como Chile Escena¹, perteneciente a la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que cuenta con información del Teatro Urbano Contemporáneo (TEUCO), de la compañía Teatro Callejero y del Teatro del Silencio; más la labor realizada por el proyecto Teatro y Memoria en Concepción² que contiene registros del Teatro Urbano Experimental (TUE). Ambos sitios web han realizado una labor eficiente en lo que les concierne, sin embargo, se hace necesario ampliar el corpus de compañías a trabajar para comprender una escena tan diversa.

Se entiende que el teatro callejero realizado durante la dictadura cívico-militar representa una dificultad intrínseca a la hora de ser estudiado, por el escaso acceso a registros y testimonios de aquel periodo. Se puede deducir que las principales causas de ello se deben, por un lado, a su condición callejera, ya que, al no realizarse en espacios estables o circuitos institucionalizados, no existen documentos previamente sistematizados y resguardados como suele hacerse en lugares fijos. Y por otro, porque su carácter de urgencia durante esa época obstaculizó el registro del quehacer de estas y estos teatristas. En este sentido, si bien es cierto que el teatro callejero tiene como una de sus características nucleares el hecho de ser un acontecimiento convivial igual que el teatro de sala —entendiendo esto como la particularidad de ser un encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de espacio y tiempo, posibilitando la copresencia sin intermediación, de acuerdo con la definición propuesta por Jorge Dubatti—, difiere del acontecimiento escénico convencional en su temporalidad, dado que su inestabilidad y fugacidad es potencialmente mayor; en especial, si se considera el contexto sociohistórico que Chile estaba viviendo. Además, no es menor tener en cuenta la relación que se configuraba con las y los espectadores, haciendo de estas presencias callejeras lo que Fischer-Lichte llama la emergencia de la realización escénica, la que surge como resultado de la interacción entre los espectadores y las actrices y actores.

Como consecuencia, el problema de acceder a una memoria documental sobre el teatro de calle de aquellos años ha impedido que se cuenten esas narraciones y, por lo tanto, se comprenda la influencia que estas prácticas pudiesen o no tener en el teatro posterior, dejando una laguna dentro de la historiografía teatral, lo que se transparenta en las casi inexistentes publicaciones específicas sobre el tema dentro de la datación propuesta³.

1 <https://www.chileescena.cl>

2 <https://teatromemoriaconce.cl/>

3 Cabe destacar dos trabajos que contra todo obstáculo han realizado sus ejercicios de grado sobre este contenido: *Teatro callejero en la década de 1980 o cómo las calles se transformaron en historia* (2010) de Ignacio Cáceres Pinto y *El Teatro*



Actos sin palabras, creación colectiva. Compañía TEUCO. Dirección: Andrés Pérez. Año: 1981 Fotografía de Elías Adasme.

Frente a este diagnóstico, que comparten muchas y muchos teatristas de la época, junto a Horacio Videla y Vania Montgomery desarrollamos el proyecto ATECA: Archivo de teatro de calle 1980-1990⁴, que nos permitió recopilar documentos de distintas índoles, de variadas compañías y teatristas, los que por primera vez se encuentra reunidos en un mismo espacio, permitiéndonos generar una pequeña sistematización de los documentos agrupados, levantamiento documental que consideró entrevistas de quienes fueron protagonistas de esa época. Cerrando esta primera etapa del trabajo, pretendo a través de este texto mediar esas huellas y memorias para levantar algunas directrices de lo que fue hacer teatro durante ese tiempo; con la finalidad de comprender las políticas y estéticas de un teatro que es antecedente fundamental para entender fenómenos como *La Negra Ester* (1988) dirigida por Andrés Pérez, de Roberto Parra y Cía. Gran Circo Teatro; y los trabajos de compañías de calle que emergen en los noventa y llegan hasta nuestros días.

Callejero; una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro (1987) de Alma Bolívar, Carmen Gutiérrez, Marcela Medel y Rosa Ramírez; el documental de Martín Farías, *Más cerca de la luz. Teatro callejero en Santiago de Chile* (2014) y de forma complementaria, los textos *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra* de María de la Luz Hurtado (2015) y *Prácticas de la teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya* de Ana Harcha Cortés (2017).

- 4 Cabe señalar, que este diagnóstico emergió primero de los afectos de uno de los teatristas de la época, Horacio Videla, actual director del Teatro Onirus y del Teatro Provisorio durante la segunda etapa de la década de los ochenta; quien me invitó a contar la historia de ese tiempo. Sin embargo, frente al escaso material para desarrollar dicha investigación, propuse levantar un archivo sobre el teatro callejero entre los años que van entre 1980 a 1990. Para ello convocamos a la archivista Vania Montgomery y juntos desarrollamos felizmente el archivo que habíamos imaginado y que denominamos Archivo de Teatro de Calle: 1980-1990, el cual se alberga en el dominio <https://ateca.cl/> y que fue financiado por el Fondo de las Artes Escénicas, Línea investigación, 2021. Folio 574894.

El teatro de calle durante esos años basaba su trabajo en lo que se podría denominar políticas callejeras, las cuales, si bien resistieron la represión fáctica del poder policial de la dictadura, dirigían su ímpetu, sobre todo, a insistir con el teatro para imaginar y acelerar una pronta redemocratización. Se trataba, por lo tanto, de “una insistencia en la práctica artística y estrategia para asegurar nuestra humanidad” (Martínez *et al.*, “Prácticas teatrales” 167). A la vez que desarrollaron estéticas que, dadas las exigencias de la calle y la precariedad del momento, renuevan el lenguaje teatral, esto considerando la primacía de los teatros universitarios de la generación que los antecede, en la que prevaleció un realismo stanislavskiano y una estética brechtiana, más la prevalencia de la creación colectiva.

Atendiendo lo anterior, la muestra considera el trabajo de compañías desde los años ochenta, dado que entonces emergen las primeras agrupaciones que he podido rastrear; y se extiende a los noventa, debido a la importancia de este teatro en el proceso de redemocratización del país. Las compañías que aquí se estudian son el TEUCO, TUE, Teatro de Feria, Teatro Callejero, Teatro Provisorio, Teatro la Luna, Teatro la Loba, Teatro la Calle, Cía. Sociedad Anónima y Teatro del Silencio⁵, más testimonios de algunas y algunos de sus protagonistas. Este pequeño corpus abarca principalmente la ciudad de Santiago, más el TUE de Concepción y Teatro de Feria que se funda en Temuco; lamentablemente he tenido que dejar fuera experiencias como TECASA o TECAI, agrupaciones conocidas ampliamente por las y los teatristas callejeros de Santiago y la experiencia de la Escuela Nacional de Teatro Callejero, ENATECA, fundada por Roberto Pablo a fines de los ochenta y que no logró consolidarse por mucho tiempo. Esta exclusión se debe a que son agrupaciones y experiencia aún de escasa documentación.

Finalmente, cabe señalar que estos trazos no son más que lineamientos de las memorias de estas escenas callejeras, una aproximación que intenta dar cuenta del espíritu insistente y resistente oculto detrás del maquillaje y las máscaras; consideraciones útiles para interrogar el pasado y preguntarnos cómo comprender el desarrollo y las características estéticas y políticas de un teatro que aún reverbera en los pasacalles o agrupaciones escénicas nuevas que inundan de colores las avenidas.

La dictadura golpea al teatro: consideraciones contextuales

Uno de los primeros golpes de la dictadura cívico-militar chilena fue el desmantelamiento de numerosos departamentos educativos, siendo el teatro una de las víctimas de estas medidas. Las agrupaciones escénicas del Teatro Universitario de Concepción, la Universidad de Antofagasta y de las Universidades Técnicas del Estado fueron inmediatamente clausuradas. Al mismo tiempo, el Teatro de la Universidad de Chile, según lo señalado por Luis Pradenas, sufre la exoneración de sus profesores y actores, más la expulsión de prácticamente el 50% del alumnado. En contraste, el Teatro de la Universidad Católica logra mantener a gran parte de sus profesionales, encabezados por Eugenio Dittborn; mas, entre los años 1975 y 1979, la institución se vio obligada a suspender el ingreso de alumnas y alumnos nuevos (Hurtado y Ochsenius).

5 Para más información de las compañías, ver tabla anexa.

A las dificultades que representó para el quehacer teatral estos acontecimientos, se le debe adicionar que, al año siguiente del golpe militar, en 1974, se aprueba el Decreto de Ley N° 827 que instaura el gravamen del 11% a todos los espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados, exceptuando aquellos eventos de carácter artístico o cultural, que contasen con el beneficio de aprobación de alguna identidad educativa como la Universidad de Chile, las universidades del Estado y las municipalidades⁶. Esto significó una obstrucción al trabajo de las y los teatristas, dado que sus obras quedaban a la deriva de las decisiones de instituciones amparadas por un régimen que parecía no tener mayor interés en este tipo de prácticas. Por otro lado, no se puede omitir otros de los problemas que tuvo el teatro durante la época, fue que muchas y muchos teatristas se encontraban bajo la mirada de organismos de gran peligrosidad como la DINA⁷, esto dadas a sus inclinaciones políticas, lo que motivó a que muchas y muchos cesaron su labor esporádica, totalmente o se retiraran al exilio.

De esta manera, la escena quedó paralizada por unos instantes, retomando su actuar tímidamente el año 1974 dentro de un escueto espectro de libertad. Como consecuencia los teatros universitarios metropolitanos, que tanto habían florecido durante los últimos años, tuvieron que medir su labor; en palabras de Juan Andrés Piña: “En términos generales, se puede decir que las universidades sufrieron un proceso de involución, retornando a las estructuras características anteriores a la reforma. Uno de los aspectos más notorios de ello es la pérdida del concepto interdisciplinario” (767).

Con todo el medio puesto en estado de vigilancia, en lo inmediato, se hizo imposible la continuidad de grupos aficionados y sus festivales. El teatro popular se vio completamente desarticulado y las experiencias de prácticas callejeras como el Teatro Nuevo Popular, perteneciente a la Central Única de Trabajadores (CUT), y los Cabezones de la Feria, espectáculo perteneciente al Teatro Experimental Popular Aficionado (TEPA) dirigido por Isidora Aguirre, prácticamente desaparecieron. La dictadura tomó las calles, por lo tanto, dejó sin escenario a quienes realizaban estas expresiones.

En resumen, las prácticas teatrales vieron mermadas drásticamente su labor, dado que retomar el trabajo escénico significaba muchas veces arriesgar la vida. Por lo tanto, la escena volvió a encerrarse en espacios que les permitieran dar con un poco de seguridad a sus propuestas muchas veces inofensivas para el régimen⁸, generando obras que pudieran resistir a lo acontecido, con la esperanza de continuar a pesar de la adversidad, en especial durante los primeros años de la dictadura, cuyas políticas de represión y violencia fueron sumamente rígidas y horribosas.

6 En 1976 la situación se hace más engorrosa, ya que con el Decreto de Ley N°1606 este tipo de espectáculos artísticos-culturales comenzaron a ser parte del listado de los bienes y servicios gravados por el IVA; como consecuencia, las entradas aumentaron su valor en 20%. En el mismo decreto se estipula que solo se exceptúan de esta condición aquellos espectáculos: “artísticos, científicos o culturales, teatrales, musicales, poéticos, de danza y canto por su calidad artística y cultural que cuenten con el auspicio del Ministerio de Educación Pública”. Por lo tanto, este ejercería como censor de estas prácticas; adjudicándose, además, el poder de decretar lo que era una obra de valor o no. Todo lo anterior fue ratificado por la modificación al Impuesto de Valor Agregado realizada a través del Decreto de Ley N°3453 en 1980.

7 Dirección de Inteligencia Nacional (1973-1977). Policía secreta durante la dictadura de Augusto Pinochet.

8 Esto no siempre fue así, ya que hubo expresiones valientes que interpelaban con humor, alegorías o metáforas la dictadura vigente, las que emergen a partir de 1974, sin que esto significara una tendencia común en la escena (Ver Hurtado, Ochsenius, y Vidal, 1982 y Martínez, Vergara, y Fuentealba, 2019). Sin embargo, gran parte de estas prácticas se sitúan durante la década de los ochenta, en tanto aquí se hace referencia a los años anteriores.

Para el sociólogo Tomás Moulian, la segunda mitad de los setenta, marcarían una inflexión en las decisiones anteriores del régimen dictatorial. Si bien durante los primeros meses de 1977 se tomaron duros decretos contra los partidos y libertad de expresión, las motivaciones tenían relación con preparar el camino a la fase institucionalizadora, una especie de advertencia para dejar en claro que la institución sería dirigida desde arriba. Un factor determinante para llegar a ese lugar fue que, tras el asesinato de Orlando Letelier y su secretaria Ronni Moffitt en Washington, las relaciones con Estados Unidos se tensaron, y con ello vino una dura reacción internacional respecto a las violaciones en el ámbito de derechos humanos en Chile, lo que llega a su cumbre con el discurso de Henry Kissinger en la VI Asamblea General de la OEA celebrada en Santiago, donde se pidió explícitamente al dictador Pinochet que desarrollara una mejora en este ámbito, condicionando así la ayuda internacional que el país podría recibir. Por lo tanto, tal como indica Moulian, “la trayectoria más segura era la de ‘institucionalizar’, la de dotar al régimen de un sistema político constitucional, la de asegurar plazos, la de proporcionar un lejano ‘porvenir democrático’” (228), esto en un intento de minimizar el carácter autoritario de la dictadura, disfrazándola con medidas que le permitiesen argumentar que eran “democráticas”.

Por otro lado, en 1980 se comienza a ver un ímpetu movilizador en la ciudadanía, la que, pese a la represión, se reunió para manifestarse el 8 de marzo, en el día de la mujer y el 1 de mayo, para el día del trabajador. Si bien la dictadura actuó inmediatamente tras estos actos, la vía institucionalizadora que se estaba llevando a cabo siguió en pie, y fue sellada con el plebiscito constitucional de ese año. Se podría pensar que este proceso, al abrir una pequeña ventana dentro de la asfixiante atmósfera que se vivía, permitió que, desde antes de los ochenta, comenzaran a reactivarse las prácticas artístico-culturales. La historiadora Isabel Jara, da cuenta que desde los años 1976-1977 a la primera mitad de los ochenta, se asistió a un tiempo en que:

[l]a difusión cultural y la liberación económica fueron los ejes que dominaron la acción oficial, abriendo un periodo de activas itinerancias artísticas promovidas por el Estado a lo largo del país, de fundación de institutos culturales municipales y de convenios con la empresa privada para realizar concursos y exposiciones (340).

Lo anterior no quiere decir que la dictadura civil-militar hubiese desarrollado una política cultural planificada que implicase la creación de una nueva institucionalidad (Donoso), pero sí se evidenciaba que había una especie de apertura a manifestaciones prácticamente abolidas durante los primeros años. Todo esto permitiría eventualmente pensar que la movilización promovida desde la dictadura de Pinochet hacia este tipo de actividades posibilitó también que aquellas que se movían fuera de la institucionalidad, (re)surgieran pese a las dificultades que tuvieron que enfrentar. Es en este contexto, entre una represión agotadora y constante, y una dictadura que pretendía hacerse pasar como democrática —al menos internacionalmente—, se generaron intersticios para que las y los artistas que, cansados por la injusticia, por necesidades económicas, y/o por el ímpetu de crear, salieran a las calles a realizar su labor. Fue así como se produjo una especie de sinergia que hizo que, durante 1980, se fundara en Santiago el TEUCO, en Concepción el TUE y en Temuco el Teatro de Feria, que fueron las primeras compañías callejeras —de las que se sabe— que optaron por el espacio público tras el golpe militar.

El teatro okupa las calles

El mismo 11 de septiembre de 1973 fueron promulgados los Decretos de Ley N°3 y N°4, los cuales decretaron estado de sitio en todo territorio nacional y estado de emergencia en gran parte de las provincias del país, respectivamente; coartando toda posibilidad de acción de la ciudadanía al tomarse las calles, siendo esta una de las primeras medidas para someter al país bajo el control de la Junta Militar. Tal como indica Robinson Silva: “El espacio público, tanto material como el simbólico, siempre ha sido el lugar de la política, es decir, de la expresión de la opinión política más allá de la decisión administrativa del Estado” (116). Por lo tanto, se trataba con esto de desmovilizar políticamente de manera radical a la ciudadanía, de allí que el resurgir del teatro callejero sea tan paradigmático.

El proceso de institucionalización de la dictadura abrió una ventana para que el teatro de calle sucediera, dado que, desde 1980, comenzó a operar una etapa de liberación política que cedió terreno para las movilizaciones y manifestaciones públicas, aun cuando con posterioridad a ese año se decretasen, nuevamente, diversos estados de excepción, lo que implicaba la restricción y represión por el uso “indebido” de las vías públicas. Sin embargo, esos periodos de control fueron acompañado de espacios de mayor libertad cada vez más largos, en los que la población empezó a reapropiarse de las calles de diversas formas, siendo el teatro callejero una de las manifestaciones que entra a disputar el territorio cooptado por el dictador.

Fue así como la escena surgió en medio de la muchedumbre durante breves minutos, a sabiendas del peligro que esto significaba, sin mediar permiso alguno el teatro “okupaba”⁹ las calles. Pero no lo hizo solo para sí, sino para devolver a los transeúntes su capacidad de acción, recordarles que el territorio les pertenece y restablecer las soberanías. Breves minutos, donde además se restituye y subvierten las voces, las palabras y los cuerpos que habitan en esos espacios públicos resguardados con celo por la dictadura. Donde Pinochet esperaba sembrar miedo, las y los teatristas cosechaban sonrisas, proponiendo e imponiendo un orden donde la comunidad se reorganizaba en función de un objetivo: insistir en y con el arte para defender la humanidad que aún no se les era arrebatada.

El teatro de calle de los ochenta fue, entonces, un teatro de urgencia, no solo por sus cualidades temporales, que lo obligaban a actuar de forma impertinente y veloz, para difuminarse y mimetizarse rápidamente entre los edificios y el gentío, sino porque su presencia se tornaba urgente, dado que era necesario comenzar a inquietar el ambiente. Tal como escribe Pascal Mas: “El teatro de calle inquieta siempre en la medida en que supone una especie de alteración del orden público. Nada inquieta tanto a quienes asumen el control de la calle como lo excepcional que se desarrolla en los espacios públicos” (19). Es esa inquietud dada por la cualidad de okupa del teatro callejero, lo que definió también el teatro de calle del periodo; de allí se entiende que, para actrices como Rosa Ramírez, integrante del TEUCO y del Teatro Callejero, la autorización para ocupar las vías públicas sea ajena a la descripción de teatro de calle:

Para hacer teatro de calle no se pide permiso en la municipalidad de ninguna parte, lo digo porque a mí me cuesta más hacer teatro callejero hoy día que durante la dictadura. Porque hoy

9 Utilizaré el término okupa en vez del verbo ocupar, para dar cuenta del carácter disruptivo del teatro callejero. El movimiento okupa nace en los años sesenta bajo la premisa de ocupar espacios inhabitados de forma ilegal.

día uno debe solicitar permiso, y ya pidiendo permiso, dejó de ser teatro callejero, empieza a ser teatro al aire libre, que es una variante, y yo prefiero hacer teatro callejero (Farías, 32:10 -32:29).

El teatro callejero pensado en esos años se funda, tal como se ha dicho, en la okupación de las calles¹⁰, situación que, a medida que se va acercando la década de 1990, va cambiando progresivamente para dar lugar al denominado teatro al aire libre, sin que por ello dejase de existir el teatro callejero de okupación que desborda los parámetros de la legalidad o institucionalidad tradicional. Ya casi llegada la democracia, las compañías comienzan a tener espacios más estables, concedidos por las municipalidades como el Parque Bustamante o el Parque O'Higgins. Hubo ocasiones en que agrupaciones como La Loba pudieron realizar teatro callejero nocturno, como fue para la presentación de *Anestesia* (1986); funciones para las que se le fueron facilitados focos a través de espacios privados como el restaurante El Tallarín Gordo, esto según el testimonio de uno de sus integrantes, Renzo Briceño. Llegada la democracia, el actor Andrés Pavez obtiene, de forma ejemplar, en noviembre de 1990 y a través de la agrupación de artistas callejeros, una credencial entregada por la Municipalidad de Santiago, que señala que se le permite hacer su labor de artista callejero en la Plaza Vicuña Mackenna.

El ejemplo de la compañía La Loba no deja de ser excepcional en algunos aspectos, si se considera que pese a toda autorización que las y los teatristas pudiesen tener, debían cuidar su discurso para no ser víctimas de represión policial. De allí, que en gran medida el lenguaje utilizado en el contenido de las obras o sketch que presentaban fuesen alegóricos, metafóricos o lo suficientemente abiertos para que en caso de ser cuestionados por carabineros pudieran decir que habían sido malinterpretados, tal como cuentan Horacio Videla y Cuti Aste, miembros fundadores del Teatro Provisorio. Esto, sumado a las características desmontables o precarias de las piezas que se mostraban, permitió que las compañías pudieran itinerar por nuestro territorio, e incluso en el extranjero como es el caso del mismo Teatro Provisorio con *El rey de los pájaros* (1988).

La posibilidad de movilización de estas agrupaciones dentro del país no los eximía del hecho de que debían ser cuidadosas con el lenguaje, en función de salvaguardar la seguridad de las y los integrantes, por lo que tenían verdaderas estrategias de prevención y autocuidado para no ser apresados. En especial si se considera que no siempre quisieron camuflar su descontento frente al régimen imperante, como fue el caso del TUE con piezas como *Estación obligada* (1984) y *Horizonte en rojo* (1986), las que abordan directamente la dictadura, de modo que fueron estrenadas primero en sala y luego sacadas a la calle.

Estación obligada surgió luego de que la dictadura decretase nuevamente estado de sitio, por lo que fueron al cementerio de Concepción, donde realizaron una procesión por los pasillos como si fuese un funeral, aludiendo a los muertos dejados por el periodo. En *Horizonte en rojo*, según cuenta Paola Aste, una de sus integrantes:

10 Respecto a los espacios que el teatro callejero utilizó en Santiago: "Los grupos de teatro callejero se ubicaban de preferencia en la plaza de la Iglesia San Francisco (Alameda con San Francisco), Tenderini, Huérfanos con Mac-Iver, Huérfanos con Paseo Ahumada y Huérfano con Estado (donde existía o aún existe una concha acústica a la salida norte del Banco de Chile, la cual utilizaban como un Epidaurus criollos), Plaza de Armas, Calle Nueva York y Paisaje Cousiño (detrás del edificio Santiago Centro en donde hoy existe una pileta. También alguno de ellos hacía presentaciones en poblaciones de Santiago e incluso en Restaurantes del Centro como el Steak House" (Cáceres 20).

Estábamos todos vestidos con unos buzos, con unos buzos de plástico naranja, como los presos, pero en naranja y cada uno tenía un número, por ejemplo, 1973. Eran números de fechas específicas respecto a la dictadura. Era muy sarcástico.

En el TUE, esto motivó que el entrenamiento actoral se volviese una de las herramientas cruciales tanto por motivos estéticos como garantía de subsistencia. Cecilia Godoy de la agrupación cuenta:

Tenías que estar atento si pasaba algo, si llegaban los pacos tenías que correr. Teníamos estrategias para esos casos: “tú te vas para allá, yo me voy para acá, nos escondemos aquí, saltamos, corremos, saltamos los bancos, nos arrastramos”. Entonces teníamos que prepararnos físicamente.

Ricardo (Chepo) Sepúlveda, uno de los fundadores del TUE, recuerda que desde obras como *Neruda* (1982) las y los intérpretes salían muchas veces con cartones debajo del vestuario para así resistir los golpes de carabineros, los que se acercaban a ver los espectáculos, y para no ocasionar disturbios los golpeaban disimuladamente con sus lumas. Así también, Ana María Montané, integrante de Teatro de la Calle, cuenta que ellos optaron por mucho tiempo en no usar vestuario sino su ropa cotidiana, dado que así podían mimetizarse rápidamente en caso de que carabineros llegase con intención de detenerlos.

Pese a todas las precauciones, las detenciones fueron inevitables, razón por la cual el dinero que era obtenido de las presentaciones cobraba importancia vital a la hora de tener que pagar la infracción en la comisaría. En términos generales, ninguna de las detenciones pasó a otro nivel, esto en gran parte porque carabineros no tenía bien claro los motivos para retenerlos dentro de los cuarteles. Verónica Zorzano recuerda que una vez detenidos con el TEUCO por *Caicaivilú* y *Tenténvilú* (1985), los carabineros comenzaron a discutir por el motivo del arresto para indicarlo en el parte que se les iba a entregar, y luego de horas a uno de ellos se le ocurrió poner en él: “espectáculo no autorizado”.

Durante esa década, el teatro callejero logró sortear la represión contra todo pronóstico, no por ser considerados pocos peligrosos para los objetivos de la dictadura¹¹, sino porque en gran medida el régimen no entendía muy bien qué hacer con este tipo de expresiones, y porque no se puede obviar que estos espectáculos fueron acompañados muchas veces por prensa independiente, lo que permitía, en caso de existir cualquier tipo de incidente, dar a conocer por estos medios los hechos ocurridos, poniendo en riesgo la imagen que el dictador Pinochet quería imponer al exterior en ámbitos de derechos humanos. Por lo demás, los mecanismos censores —tal como da cuenta Donoso— estuvieron marcados por cierta ambivalencia y amplitud de lo que debía ser reprimido, más un secretismo en materia legal, lo que dejaba a estos espectáculos dentro de un plano ambiguo a la hora de intentar hacer algo con ellos, y en tanto fue así, la escena pudo seguir imponiendo sus colores, vozarrones y cuerpos.

11 Una de las paradojas respecto a la represión vivida durante esos años por las y los teatristas, fue el hecho de que no existió una sistematización explícita de censura política respecto a lo que se podía o no se podía hacer discursivamente en las artes durante ese periodo. Tal como explica Karen Donoso, no hay estudios amplios ni existen análisis sobre la censura política del país. Lo que habría más bien es un compendio de actos de censuras, reconstruido por medio de los testimonios de sus víctimas.

Prácticas y estéticas callejeras

El contenido del teatro callejero realizado durante esta época, aunque diverso formalmente, solía tener en común el brindar una lectura crítica sobre la contingencia que se vivía en el país, a través de estrategias retóricas variadas que permitieron a las compañías hablar de forma indirecta verbalmente o a través del gesto y la imagen.

Para llegar a este contenido se valían en general de la creación colectiva, sin que esto eximiese la figura del director. Probablemente una de las pocas compañías que se excluye por momentos de estas lógicas fue el Teatro de la Calle, agrupación que trabajó con directores externos cuando lo requirieron, según lo narrado por Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez.

Una de las prácticas transversales entre todas las compañías fue la de mantener la improvisación como motor creador, lo que muchas veces respondió a las lógicas propias de la calle que exigía y exige hacerle frente a una multitud de imprevistos, así como por decisiones creativas previas al acontecimiento escénico. Rosa (Oxi) Fernández recuerda de su trabajo con Andrés Pavez en el Teatro de Feria en Santiago:

Sin texto, esa fue mi experiencia. Por ejemplo, *Marta y Mamerto*, era un texto, y Andrés me decía “mira este es el texto, léelo” y taca tacatá, ¡ya! Marta, martita sonó el despertador mi amor, despierta” y el pito. El pito era indispensable en Andrés, se caracterizaba por tener un silbato “prrr”, con él daba los tiempos, era como nuestra utilería. Entonces el texto se leía una sola vez y después improvisación. Así se trabajaba con Andrés, yo aprendí mucho.

Por su parte Esmérita Huiliñir, quien trabajó en los comienzos de Teatro de Feria en Temuco, recuerda estrategias similares por parte de Andrés:

Es cierto que había un libreto, pero también había mucha improvisación, porque tú no sabes con qué te encuentras en la calle . . . Además, la gente muchas veces se detenía solo un rato a vernos, nos colaboraba, se iban esas personas y llegaban otras, era un constante recambio de audiencia.

La improvisación respondía a la misma naturaleza de la recepción del teatro de calle. Dado que el público es rotativo debía existir alguna forma de que quien ingresara a ser parte del encuentro escénico pudiera sentirse cautivado sin necesidad de haber visto todo desde un comienzo.

En resumen, la contingencia, la creación colectiva y la improvisación, sentaron las bases de lo que sería completado con la voz, el cuerpo y los elementos espectaculares.

Escenas vociferantes

Quizás uno de los recursos más difíciles de trabajar en el teatro de calle es el de la voz dado las condiciones ambientales a la que esta se ve enfrentada. No solo se trata del ruido ambiental, sino también de la escasa acústica que brindaba la mayoría de los lugares. Por esta razón, no fue de uso común basar en la palabra los trabajos escénicos, pese a que la mayoría la utilizara como elemento cohesionador, y al hacerlo, esta cumplía un papel secundario o terciario.

Compañías que destacan por fijar su trabajo en la palabra fueron Teatro de Feria, Teatro la Luna y Teatro de la Calle, que de distintos modos hicieron de esta su eje de trabajo. Por un lado, Teatro La Luna construyó *Vida y suerte del Teniente Bello* (1989) a partir de un gran trabajo textual. Mientras el Teatro de Feria creaba sobre un libreto breve que solía ser creación o adaptación de Andrés Pavez, sin embargo, el grueso de lo que se daba cuenta en la práctica teatral provenía de la improvisación verbal y corporal, buscando responder ágilmente al ambiente de la calle. En este sentido, siguiendo a Erika Fischer-Lichte se debe comprender que la sonoridad genera siempre espacialidad y se mantiene siempre vinculada con el quehacer corporal, afectando al cuerpo, conmoviéndolo. Por lo tanto, no es de extrañar que la materialidad física de la o el intérprete se vea inmediatamente afectada por la vocalidad, pese a que este recurso se ponga en un primer plano dentro de la propuesta escénica callejera.

En tono similar Teatro de la Calle concebía su labor, principalmente, a través del *sketch*, recurriendo a situaciones cotidianas, con humor e incluyendo garabatos para la creación de chistes cortos, con la intención de mantener al público presente. Esa agudeza en sus comentarios también implicaba que debiese realizar obras con prácticamente ningún objeto escénico. Al ser más directos en el mensaje y, además, trabajar en calles céntricas de Santiago, congregaban a muchas personas en sus espectáculos, pero así también llamaban más la atención de los organismos represores, por lo que necesitaban estar lo más libres de elementos escénicos para escapar de carabineros en caso de ser necesario, tal como lo indica Ana María Montané en una de las entrevistas realizadas.

Escenas gestuales, escenarios corporales:

Uno de los grandes pasos dados por el teatro callejero fue el encuentro renovado con el cuerpo, hecho influenciado por el teatro de la comedia del arte, y compañías como Odin Theater, San Francisco Mime Troupe, Teatro Campesino de Estados Unidos, The Pageant Players, Teatro de Guerrillas y el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine (Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez), o en el caso del Teatro del Silencio, por el trabajo de mimo de Enrique Noisvander¹² o el de Étienne Decroux, según lo conversado con Mauricio Celedón y Claire Joinet. Mientras Ricardo (Chepo) Sepúlveda y Alexis Figueroa recuerdan que para el TUE la influencia del teatro del Rimosso los llevó a conocer el entrenamiento de Jerzi Grotowski.

Las compañías extrajeron nociones sobre el uso de la expresión corporal a partir de los distintos referentes antes mencionados; pero esto también tuvo mucho de intuitivo, pues la palabra al no valerse por sí sola necesitaba de un cuerpo que comunicara todo lo que se pretendía contar, por lo tanto, se exigía de un gran entrenamiento y disciplina corporal. Dentro de este grupo, en el que se puso un fuerte énfasis en el trabajo corporal, destacan: TEUCO, Teatro Callejero, TUE, Teatro del Silencio y Teatro La Loba, que exploraron de diversas formas las posibilidades del cuerpo. En este sentido, Renzo Briceño recuerda de su trabajo con Teatro la Loba, dirigido por Rodrigo Marquet:

12 Es importante destacar el trabajo realizado por Noisvander ya que permite comprender las metodologías de creación de muchas compañías posteriores. Esta era una técnica destinada a la pantomima que, consistía en traslaciones y rotaciones, explorando las capacidades del cuerpo (Manzur, Bonilla y Cisternas).

El caso de Marquet era muy interesante, porque Marquet ya venía experimentando con kundalini yoga, esto como entrenamiento actoral, entonces era un entrenamiento muy fuerte, y muy efectivo para el trabajo de la energía que se requiere en la calle . . . entonces el nivel de energía extracotidiano es altísimo y kundalini yoga permitía establecer ciertos parámetros donde teníamos que estar energéticamente, y eso implicaba un compromiso corporal total.

La experiencia escénica callejera instintivamente incitaba a que los movimientos, la gestualidad, se amplifiquen enormemente, pues el escenario público no permite términos intermedios, aquellos cuerpos necesitaban ocupar todo el espacio posible para ser visto a distintas distancias. En ese sentido, lo que realizaban era muy lejano al realismo psicológico o brechtiano que operaba en salas, sino que más bien eran cuerpos caricaturizados, pero no por ello descubiertos de verdad, como se puede ver en el trabajo del TEUCO como *Actos sin palabras* (1981), dirigido por Andrés Pérez.

El TUE, por su parte, llevó esta práctica corporal a experiencias cercanas a la *performance* artística, especialmente con su pieza *Azul* (1982), idea original de Patricio Zamora, propuesta creativamente por Roberto Pablo y compuesta a través de un trabajo colectivo. A esta experiencia la llamaron plástico-teatral por sus cualidades estéticas, dado que sus cuerpos se encontraban recubiertos por completo de tierra de color azul. Cecilia Godoy cuenta sobre ese proceso:

En *Azul* tú te sumergías en una tina llena de agua con tierra de color, te hundías y el azul quedaba impregnado en todos los poros del cuerpo. Cerrábamos los ojos, nos tapábamos la nariz y los dientes, era la tierra entrando por todo el cuerpo. De partida sentir el color azul de esa forma ya generaba una corporalidad en extranatural, tenías que responder a ese color.

La propuesta del color azul nació de un sueño de Zamora, y tuvo sentido en tanto las y los integrantes del TUE pensaban que la Universidad de Concepción, luego de su importancia y movimiento estudiantil previo a la dictadura, se encontraba ahora en el más absoluto silencio. La Universidad estaba cubierta por un manto gris que la compañía estaba dispuesta a transgredir con el color. Se trataba de “romper esta atmósfera y esta arquitectura gris que existía en el país”, señala Sepúlveda.

La pieza plástico-teatral comenzaba con ocho intérpretes entrando de forma lineal a la universidad desde el arco de la Escuela de Medicina avanzando hacia el Foro de la Institución. Al respecto Cecilia Godoy añade:

La intervención en la calle, por su parte, fue bastante fuerte, lo digo por la reacción que veíamos en los espectadores. Para mí, *Azul* fue un trance absoluto, un trance azul. Se trataba de cómo irrumpimos con un color la explanada, con una corporalidad, cómo cambiamos la rutina, la arquitectura, cómo cambiábamos las cosas, porque al caminar, al hacer todo este experimento, al movernos dejábamos una huella. Además, se confundían nuestros cuerpos un poco con el cielo, como que el cielo hubiese bajado hacia la tierra. Quizás no es técnico lo que digo, pero es mi manera de expresar lo que sentí.

De esta manera, a través de esos cuerpos que se movían extracotidianamente, mientras se dejaba una huella en el suelo, la compañía iba removiendo y remodelando el espacio. Iba construyendo



En la imagen Ricardo (Chepo) Sepúlveda en *Azul*, creación colectiva. Compañía TUE. Año:1982. Fuente: Ricardo (Chepo) Sepúlveda.

por un escaso tiempo un lugar de emancipación, donde el cuerpo oprimido hasta la muerte durante la dictadura podía moverse libremente, y danzar al ritmo de la compañera o compañero que se encontraba al lado. En nombre de quienes ya no podían estar, las y los intérpretes ponían su cuerpo a disposición de un ritual de purificación frente a todo lo que estaba pasando. Ponían su cuerpo como ser sacrificial, y también como resistencia, en un gesto extraordinario, donde sus presencias se imponían para indicar que seguirían insistiendo con el arte, para que no destrozaran por completo la trizada comunidad provocada por los dictámenes de Pinochet.

Ricardo (Chepo) Sepúlveda recuerda otro momento:

Se hace un trabajo también ahí, como una ceremonia en el agua del Foro, donde también se tira tierra azul, como si en cierta medida nosotros estuviésemos fertilizando, sembrando una semilla de rebeldía, si se puede llamar así... entonces, interrumpíamos un espacio determinado con esta planta de movimientos, trayectorias, sonidos, sonidos guturales, pero también con el silencio.

Por lo tanto, el cuerpo en movimiento iba dejando una huella, ya sea en el agua o en el suelo, pues mientras se movían dejaban marcas en el espacio, creando una especie de código secreto en el territorio. Entonces, *Azul* no aconteció solo durante el tiempo en que el transcurrió la acción, sino que continuó su flujo a través de los residuos de color dejados en el espacio. Las y los intérpretes ya se habían marchado, pero *Azul* continuaba allí en la explanada del Foro de la Universidad de Concepción. Rebelándose a la dictadura gris, promovieron la idea de que todo podía ser diferente, o al menos pudieron vivir esa diferencia junto a la comunidad durante la

presentación. Sin embargo, tuvieron que esperar casi una década, al igual que todo el país, para que las cosas retomaran un orden democrático.

En resumen, la vocación callejera del TUE, los llevó a descubrir el cuerpo como herramienta esencial, y con esta manera de actuar, tal como explico en otra publicación:

[r]eivindicaban la comunidad perdida, no era solo el llamado a componer un cuerpo social, sino que también se trataba de hacer frente con lo único que la dictadura no les había quitado, su cuerpo. Poner el cuerpo era también rendir homenaje a quienes se les arrebató y torturó. El cuerpo emerge aquí como archivo y memoria de un tiempo que ayer y hoy intenta pasar al olvido, pero que resurge por todos lados en el presente (Martínez et al., *Teatro y memoria* 77).

El cuerpo, como fundamento imprescindible y fundador de lenguaje, llevó a que todas las compañías mencionadas descubrieran formas renovadas de acercarse al ejercicio actoral, de aproximarse a la espectadora o espectador con otros códigos, y de asumir la copresencia entre quienes ejercen la acción y quienes observan, estableciendo cierta complicidad donde el orden dictatorial quedaba fuera.

Escenas objetual-espectacular

Para comprender la composición escénica material que instaló el teatro callejero, se debe considerar que ella parte de la necesidad de hacer visible la escena dentro de la muchedumbre y en distancias no siempre amables para la o el espectador.

Dentro de las compañías que utilizaron objetos-espectaculares destacan: TEUCO, Teatro Callejero, Teatro del Silencio, Teatro Provisorio, Teatro la Luna, Teatro la Loba y Cía. Sociedad Anónima. Todas ellas fueron muy conscientes de lo importante que era valerse de objetos que amplificaran sus movimientos o que completaran la imagen que promovían. De allí, que Andrés Pérez, al definir el estilo de lo desarrollado con el TEUCO durante los años que participó, dijera:

Los aspectos más importantes en un montaje callejero son las imágenes, la música, elementos de altura, colores, la traducción de todo sentimiento interior en gestos significativos, la rapidez, el sentido del rito, la fiesta, la conexión de lo que se quiere decir con la realidad" (Bolívar, Gutiérrez, Medel y Ramírez 116).

La producción de imágenes era un requerimiento esencial, en especial si se piensa en las dificultades que podía encontrar la voz al tratar de comunicar, por lo tanto, era necesario valerse de objetos llamativos, representativos y relevantes para poder generar un lazo donde las y los espectadores entendiesen aquello que se quería decir.

Se comprende dentro de esta investigación como objeto: "todo lo que no es el actor y que figura en el escenario —los accesorios, los decorados, las colgaduras, incluso el vestuario—, constituye por naturaleza, sobre el escenario, un material flexible, manejable y cambiante casi por definición" (Boucris cit. en Pavis 190). Al que he agregado el término espectacular para referir al hecho de que estos objetos se presentan como una materialidad que no busca imitar un hecho o una acción. En este sentido, la espectacularidad, tiene que ver con lo que plantea

Alfonso de Toro, al indicar que esta se produce cuando “el teatro no está ya más al servicio de exponer un mensaje determinado, de ‘producir realidad’ por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral” (21). Dentro de los objetos-espectaculares que se utilizaban, destacan: zancos, marotes y máscaras.

Una de las obras ejemplares que cumple con estas características es *El rey de los pájaros* (1988) del Teatro Provisorio. La pieza estaba inspirada en una fábula vietnamita que contaba la historia de cómo unos pájaros escogen a un rey. Al comienzo se elige a un rey vanidoso, luego a uno descuidado y al final escogen a un águila, que termina por transformarse en tirano. Para llegar a un acuerdo se envía a un comité especial para hablar con Don Águila, pero el tirano se comía a cada uno de ellos. Para contar esta historia, la agrupación se valió de diversas imágenes y objetos. Horacio Videla, miembro de la compañía, recuerda:

Nuestra imagen final era con el personaje del Águila, que lo hacía yo con zancos, con un vestuario hasta el piso muy negro, claro, un azul muy profundo de una tela antigua, y aparecían desde abajo . . . De abajo de él salían, como de esta sombra, una mujer y un hombre con una maleta. Era la imagen del exilio.

Por lo tanto, los objetos-espectaculares no solo se utilizaban con un fin meramente formal, sino que completaban aquello que no se podía decir con las palabras. Así se creaban verdaderas poéticas y estéticas escénicas, en las cuales diversos objetos se conjugaban entre sí para componer el sueño y el drama de quienes creaban y, por ende, de la contingencia nacional. Sobre la estética desarrollada por el Teatro Provisorio, Horacio Videla y Cuti Aste cuentan:

Horacio Videla: Nuestra estética no tenía que ver con ejercer una figuración, que parezca pájaro, sino que estamos citando un pájaro con elementos cotidianos. Ahí hay decisiones estéticas, estás realizando mixturas con cosas de la fantasía junto a cosas de la realidad.

Cuti Aste: Además hay que decir que era una estética de emergencia, porque era una estética de la pobreza misma, porque todo lo hacíamos con papel pegado, con papel maché o con engrudo o lo que fuera. Y los pájaros los hacíamos con coligües amarrados con goma de neumático. Yo tenía un sillín de batería que era un sillín muy precario y me hice un pedal para el bombo, que era un pandero amarrado a un atril de lectura donde había un bongó encima, todo para que plegado cupiera en la mochila.

Era un teatro que provenía de la urgencia y la pobreza, y con toda la precariedad que esto significaba. A través de la reapropiación de objetos cotidianos convertidos en objetos-espectaculares creaban verdaderas fantasías escénicas, para distanciarse de los horrores de la realidad concreta, y desde allí elaborar una voz crítica hacia ella. No se trataba de hacer que las y los espectadores se compadecieran de sí mismos, sino de que fuesen capaces de imaginar otros mundos posibles.



El rey de los pájaros. Compañía Teatro Provisorio. Dirección Horacio Videla. Año: 1988. Fotografía: Paolo Rapalino.

Las políticas callejeras de un teatro insistente

La relación entre el teatro callejero y la política se hacía más o menos evidente al contextualizar sus reclamos y discursos dentro de un mundo disensual. El enemigo estaba claro, y todas las compañías de alguna u otra forma hacían alusión a ello pese a que esto no fuese el objetivo principal que las motivó a conformarse, pues, tal como se ha dicho, las principales razones dadas tenían que ver con la necesidad de buscar algún medio para sustentarse producto de la precariedad laboral que las y los actores vivían en ese instante. Además, los espacios de sala no eran muchos y, en general, los teatros eran de difícil alcance para quienes recién egresaban de la escuela de teatro. Por sobre esta razón descansaba la necesidad imperante que muchos de ellos manifestaban sobre la posibilidad de continuar haciendo teatro sin importar las circunstancias, y la calle era el mejor escenario para cumplir e insistir con el arte para combatir la censura directa y solapada de la dictadura. De esta forma, la decisión de okupar las calles hizo que la relación de sus escenas con la política derivara a lo político.

Sin embargo, para actrices como Sandra Cepeda el teatro callejero no logró convertirse en una expresión político-social con todas las implicancias que esto significaba:

me atrevo a decir que el teatro callejero político social no existió. Lo que sí existió, fue la necesidad del teatro, pero "ojo" DEL TEATRO [sic]. De querer expresarse. Porque te aseguro que, de haber existido un teatro político, de haber existido conciencia plena, no estaríamos juntando a pedazos de historia y por el contrario, existiría un registro amplísimo de materia visual y escrito (Cepeda cit. en Cáceres Pinto 20-21).

Si bien Cepeda acierta dada su experiencia, tal como indica, lo que prevaleció fue la necesidad de hacer teatro. Sin embargo, no se puede obviar los riesgos tomados por compañías como el TUE al crear piezas que aludían directamente a lo que estaba aconteciendo en dictadura. Además, el simple hecho de salir a la calle en momentos en que los estados de excepción seguían vigentes de forma intermitente conllevaba un riesgo para quienes tomaban la decisión de hacer su teatro en la calle. Significaba, por lo tanto, que las y los intérpretes necesitaban de una actitud ideológica-contestataria como mínimo para tomarse las vías públicas. Este aspecto fue abordado por el actor Juan Edmundo González:

Con respecto a la actitud que deben tener los artistas que se plantea trabajar en la calle, Juan Edmundo nos dice que se debe tener una sustentación ideológica sólida, aunque no necesariamente política, considerándose él político, pero sí reconociéndose con una ideología humanista y de justicia. Esta ideología de que habla Juan Edmundo es la que puede hacer que el teatro callejero trascienda artísticamente, dejando establecido con un resultado artístico, un pensamiento, una postura frente al mundo (Bolívar *et al.* 116).

Inevitablemente, estos grupos se veían obligados a tomar una postura, y si bien es cierto que muchos de los teatristas entrevistados no se involucraron en la política directamente, sí lo hicieron desde el teatro, porque la insistencia teatral derivó en que muchas compañías buscaran tomar la palabra por quienes no estaban, las y los anónimos, como reconoce el director Roberto Pablo, miembro fundador del TUE, director de la tercera etapa del TEUCO y de la compañía Sociedad Anónima, creador de la escuela ENATECA:

Voy a hablar desde mi experiencia, siento que es una necesidad inherente al ser humano combatir la injusticia y la barbaridad que estás viviendo. Seguramente tuve algunos temores de involucrarme en acciones mucho más radicales y elegí la cultura como mi trinchera, para poder trabajar desde ahí. Sentía que desde ahí se tenía que alzar la voz de los sin voz, la voz de los que no estaban retornando, como profesores que no volvían a la facultad, como alumnos o compañeros que no llegaban o tenían que irse al exilio. . . Siento que fuimos una barricada cultural que se empezó a instalar y que propició que otras disciplinas empezaran también, y que adoptaran elementos del callejero para hacer cosas (Entrevista personal).

Las motivaciones, por lo tanto, fueron derivando cada vez a discursos más comprometidos para la mayoría de las compañías. Bolívar *et al.*, quienes escriben su trabajo de título durante los mismos años que se abarcan en este artículo, indican que, si bien tomarse la calle responde a una necesidad laboral-artística, esta también puede ser leída como una fórmula laboral-artística-ideológica. Aquí, al igual que en el testimonio de Juan Edmundo González se prefiere usar la palabra ideología antes que política o político. Pienso que en gran medida se debe a lo peligroso que podía ser asumir esas palabras en el contexto que vivían. Pero, sobre todo, porque muchas veces estas palabras eran asociadas a las políticas partidarias de las que preferían alejarse por los riesgos que suponía ser de ese tipo de oposición o porque no compartían sus idearios, y probablemente porque estar en dictadura significa que la política cubre con un manto todo el acontecer del país, por lo tanto, esto conlleva también un cansancio por parte de quienes



Compañía Sociedad Anónima. Dirección: Roberto Pablo. Fotografía de Sol Ossa.

habitaban ese marco histórico. Además, querer establecer ciertas distancias con aquella palabra también demostraba un grado de rebeldía sobre una realidad vigente, aunque esto no significó que estos artistas no colaborasen con grupos de resistencia directa como las agrupaciones de Familiares de Detenidos y Ejecutados Políticos, o fueran a poblaciones como parte de una responsabilidad social instintiva. El ubicarse en situaciones y lugares marginados para elaborar su trinchera las y los llevó a ser parte de quienes también eran excluidos, creando *sketchs* y otros tipos de expresiones para espacios cerrados que frecuentaban disidencias sexuales, lugares que se presentaban como ambientes de seguridad para todos a quienes la sociedad había arrinconado.

Lo anterior, hace pensar que la decisión que tomaron las y los creadores de colaborar a la hora del plebiscito del Sí y el No en 1988 y, luego, en la elección presidencial de 1989 fuera absolutamente coherente con el camino recorrido. De hecho, al llegar Andrés Pérez de Francia creó una *performance* interdisciplinaria callejera denominada *SÍ NO*, aludiendo naturalmente a las votaciones que se avistaban. En ella participaron el Teatro Provisorio y más de cien artistas independientes, estrenándose en el Parque Forestal. Andrés García explica lo realizado de la siguiente forma: “Qué era el *Sí No*: fue una reflexión sobre nuestra patria y la decisión del plebiscito... Todos trabajamos haciendo de todo, la comida de los actores, la prensa, la preparación de telas, trajes etc.... sin dinero, pero convencidos de corazón que esta obra se tenía que hacer” (cit. en Ceccotti 36). Las y los artistas se unieron para colaborar e insistir en la posibilidad de que se habitase otra realidad, pese a lo difícil que esto se imaginaba en ese entonces. Fue así como también participaron en diversos pasacalles recorriendo gran parte de la extensión del país.

Más allá de cualquier discurso o temática política que se jugara en el espacio público, el teatro callejero demostró, en su hacer, la capacidad de renovar los lenguajes escénicos imperan-

tes en salas, por lo tanto, ya sea por urgencia y/o exigencia de la calle terminaron por generar una política estética que rompió muchos cánones preestablecidos en el país sobre lo que era el teatro en términos de lenguaje escénico. No es de sorprender que de este teatro emergiera en gran medida la poética de *La Negra Ester*. Horacio Videla, quien participó en el elenco, recuerda:

Decimos esto porque el Teatro Provisorio completo fue uno de los tres grupos de calle que posteriormente se transformaron en el Gran Circo Teatro. Los otros grupos eran Teatro Callejero, en el que participaba la María Izquierdo, el Willy Semler; además, de algún otro grupo que en esa época dirigía Aldo Parodi. Entonces de alguna forma estábamos haciendo lo mismo a escala distinta. Nosotros éramos un poco más chicos y terminamos siendo colegas en una experiencia inolvidable como *La Negra Ester*, viajando por más de veinte países.

La Negra Ester es quizás el caso más emblemático de la herencia callejera adquirida por la escena teatral chilena, ya que en ella confluían compañías como el TEUCO y Teatro Callejero, grupos que trabajaron bajo el alero de Andrés Pérez¹³ y el Teatro Provisorio, quienes generaron una estética llamativa y particular en términos de vestuario, maquillaje, corporalidad y voz.

De esta forma, el trabajo realizado por los artistas de calle de la década de 1980 dejó huellas profundas en la escena posterior, tanto de la callejera como la de sala. Indudablemente fue un teatro que sin proponérselo generó un movimiento escénico contestatario importante y democrático, en el sentido de que para asistir a las presentaciones no se debía pagar los precios que se cobraban en sala, ni se tenía que cumplir con horarios establecidos, sino que los espectadores elegían libremente si se quedaban observando la propuesta, hasta cuándo hacerlo, o cuándo o marcharse y no ser parte del encuentro.

En los albores de la democracia nuevas compañías emergieron desde las calles, con miradas novedosas y una búsqueda estética elaborada cada vez más consolidada, como lo fue el caso del Teatro Provisorio, Cía. Sociedad Anónima y el Teatro del Silencio. Esta última compañía comienza su camino en Valparaíso con *Barrer, barrer, hasta barrerlos* (1986) y *Gargantúa* (1988), piezas con las que Celedón y Jonet, marcan los inicios de la agrupación, pese a que el gesto de denominarse Teatro del Silencio sucedió con *Transfusión* (1990), obra de vital importancia si se quiere comprender el cambio de formas de producción de las obras callejeras, marcando a su vez un punto de inflexión estética justo cuando se producía el cambio de institucionalidad en Chile. *Transfusión*, a diferencia de las obras anteriores, sí pudo contar con permisos por parte de la Municipalidad de Santiago, sin embargo, esto no les aseguró totalmente la libertad de acción en los espacios públicos de la comuna, menos aún la libertad de expresarse sin consecuencias cuando se trataban las políticas del país, porque siempre fueron observadas y observados de cerca por carabineros.

Por otro lado, gran parte de las compañías de la primera mitad de los ochenta se fueron disolviendo una vez llegada la democracia. Los factores fueron varios, desde razones de ámbito personal a las que provienen del cambio producido en el marco histórico que se habitaba. Fue así como a medida que llegaba la democracia el TEUCO dejó de existir, mientras otras compañías como el TUE intentaron dar con las exigencias de la democracia, pero terminaron por dar

13 Se debe recordar que, en el caso del TEUCO, Andrés Pérez solo fue miembro durante los primeros años. En una segunda etapa, la dirección la tomó Juan Edmundo González y finalmente Roberto Pablo.

fin a la agrupación en los primeros años de la década de 1990. Miguel Utreras, integrante del TEUCO, recuerda al respecto:

Ya estábamos saliendo de la dictadura, y comenzábamos a ver que no había un tirano a quién disparar, sino que había que sobrevivir en una supuesta democracia. Nosotros formábamos parte de ese grupo político que miraba con mucha desconfianza la salida democrática, veíamos que podíamos desaparecer en ese espacio. Y algo así sucedió, se necesitaba empezar a hacer gestión y no se pudo. Además, con la vuelta a la democracia sentimos que nos volvimos innecesarios. Por otro lado, con la consolidación del neoliberalismo, se necesitaba ser empresa y para nosotros esto no era una empresa, el teatro es una práctica de grupo, se vivía como una especie de militancia, entonces no supimos gestionar lo que significaba retornar a democracia. Intentamos, por supuesto, porque queríamos mucho a nuestro grupo, pero no lo logramos.

La escena callejera vivió también la desilusión frente a la prolongación de las políticas económicas heredadas de la dictadura, las que empujaban a que se institucionalizasen y se comportaran ya no solo como artistas, sino como gestores y trabajadores culturales, situación que las y los puso en un conflicto vital y que no todos pudieron sostener. Por lo tanto, la fiesta de la democracia no se vivió por igual en el movimiento de teatro callejero que se originó durante los ochenta. Mientras unas y unos se sentían derrotados, otras y otros sentían en esta nueva etapa histórica una posibilidad para abrirse libremente por las calles.

De las políticas callejeras a lo político de la calle

Tal como fue mencionado, la relación entre teatro callejero y política fue prácticamente inherente por el simple hecho de habitar un contexto histórico complejo. Las compañías tendieron a relacionarse con esta de forma directa en sus temáticas y modos de configurar su puesta en escena. En cambio, la conexión con lo político se produjo a mi juicio por los modos de producción y recepción de las piezas que se mostraban.

Para comprender lo anterior, se deben considerar algunas definiciones. Tal como indica Nelly Richard, el vínculo entre arte y política se funda en la expresividad y referencialidad: “busca una correspondencia entre ‘forma artística’ y ‘contenido social’, como si este último fuese antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un determinado registro de equivalencias y transfiguración del sentido” (s. p.). En cambio, lo político no depende de los contenidos expresados por las agrupaciones, sino de los procedimientos que se llevaban a cabo, los que —siguiendo lo propuesto por el filósofo Jacques Rancière— posibilitan la reconfiguración del reparto de lo sensible, de visibilizar aquellas ficciones que se encontraban por debajo de la ficción dominante, por lo tanto, de hacer hablar a las y los anónimos, distribuyendo de nuevas maneras a las y los sujetos, objetos, espacios y tiempos.

Si bien la escena callejera se construyó, tal como se indicaba en torno a la relación entre arte y política, de forma más o menos consciente, en ese mismo instante probablemente no se percataron del verdadero potencial político de lo que estaban realizando. Al plantearse como un teatro con fórmulas de producción que se erigen fuera de lo tradicionalmente institucio-

nalizado y al reconfigurar el espacio público irrumpiendo en él, trastocando los lugares de las libertades, pudieron abrir intersticios desde dónde imaginar otros mundos posibles, corriendo la línea entre la realidad que se establece como hegemónica, okupando por breves minutos los espacios públicos prohibidos. De esta forma, se presentaban orgullosamente marginales y viéndose obligados a replantearse los recursos y procedimientos escénicos de tal forma que fueron estableciendo modos de un hacer estético-callejero que, aunque procedían en parte de influencias extranjeras, fueron reapropiadas y transmutadas en una estética nacional que llevó a construir una escena con características propias. Todo esto, mientras movían los límites de lo establecido, permitiendo que los cuerpos de las y los receptores surgieran de entre la masa para construir una comunidad cómplice que resquebrajaba las órdenes del dictador, trastocando lo sensible, lo visible y lo decible. Tal como indica André Netto:

Este juego callejero abre la posibilidad de que se manifieste la más amplia libertad creadora, porque mientras dura, pone el mundo cabeza abajo, invierte los valores ordenados de la sociedad. Las actividades que sobrepasan los límites de las funciones específicas que la sociedad asigna a las calles, entran en una zona de conflicto, pues cuestionan no solamente el uso de la calle, sino también el poder ejercido institucionalmente sobre el espacio ciudadano (71).

Finalmente, fueron los modos de producción de estas piezas escénicas callejeras los que okupaban el espacio público de forma insistente y que permiten hablar de un teatro que sobrepasa la política para cruzarse con lo político. Hoy la forma de pensar estos términos ha cambiado, ya que el teatro callejero circula por espacios establecidos por las instituciones, modificándose a lo que se suele llamar teatro en el espacio público o en la calle. Ya no se vive en dictadura, pero los mecanismos de control del espacio público siguen dominando las vías, por lo tanto, pedir autorización y hacer gestión es un principio fundamental que se suele cumplir a cabalidad. Quizás esto ha hecho que la nueva escena, a pesar de todos los méritos artísticos que poseen, pierdan potencia a la hora de establecer aquella inquietud de la que hablaba Pascal Mas, inquietud propia de la escena callejera en cuanto manifestación irruptora.

Los tiempos han cambiado, así como los modos de hacer. Ahora más que establecer juicios comparativos, a lo que se quiere llegar es a apreciar el mérito específico del teatro callejero de aquella época, y contribuir con esto a que otras y otros investigadores continúen escribiendo sobre este teatro por tanto tiempo postergado por los circuitos de conocimiento dominantes. Es hora de que como investigadores, continuemos realizando una mirada más detallada al pasado y demos cuenta del mito concebido por la dictadura que hablaba de un "apagón cultural" durante la época, pues tal como explica Bernardo Subercaseaux, si bien hubo control del espacio público y los circuitos comunicativos, esto tuvo como resultado efectos contradictorios, porque al mismo tiempo que se inhibió la creación y vida cultural en el país, se estimuló la imaginación contestaria, creando un horizonte de expectativas e ideales democráticos. Como consecuencia, sí hubo arte durante la dictadura e incluso más de lo que pensamos, un arte con características propias y a veces discordantes, pero, por sobre todo, fue una escena que debió reinventar su imaginación para crear nuevos modos y circuitos para realizar su labor. Parafraseando a Andrés Pavez, "Teatro, vamos a ver teatro", y hagámoslo expandiendo la mirada más allá del presente para no permitir que el dictador continúe imponiendo su historia.

Anexo

| Compañía | Fundación | Fundadores | Integrantes que se han podido rastrear | Observaciones |
|------------------------------------|------------------|---|---|--|
| Teatro Urbano Contemporáneo, TEUCO | Santiago, 1980 | Andrés Pérez, Roberto Pablo, Juan Edmundo González | Roxana Campos, Rosa Ramírez, Renée Ivonne Figueroa, Juan Edmundo González, Salvador Soto, Sandro Larenas, Pablo Striano, Verónica Zorzano, Roberto Pablo, Rodolfo Pedraza, Renzo Oviedo, Paulina Harringtone, Giannina Talloni, Rodrigo Vidal, Miguel Stuardo, Ivan Torres, Carlos Osorio, Aldo Parodi, Miguel Utreras + | Se distinguen tres etapas en la compañía, la primera dirigida por Andrés Pérez; la segunda, bajo la dirección de Juan Edmundo González; y, finalmente, la dirección fue tomada por Roberto Pablo. |
| Teatro de la Feria | Temuco, 1980 | Andrés Pavez | Esmérita Huiliñir, Luis Germán, David Absalom, Rosa (Oxi) Fernández. | La compañía comienza en Temuco. Según el testimonio de Esmérita Huiliñir, en 1984 Andrés decide quedarse en Santiago donde continúa actuando con el nombre de la compañía. |
| Teatro Urbano Experimental, TUE | Concepción, 1980 | Idea original de Roberto Pablo, siendo también miembros fundadores: Ernesto Ruminot y Ricardo (Chepo) Sepúlveda | Ana María Sepúlveda, Ivar Cáceres, Ernesto Ruminot, Guillermo Chamorro, Roxana Pardo, Lucía Martínez, Irene Grandón, Cecilia Escámez, Soledad Mayorga, Ricardo Sepúlveda, Alexis Figueroa, Janine Alé, Cecilia Godoy, Verónica Roa, Mauricio Castillo, Luis Figueroa, Hildegar Hecker, Janine Alé, Mariela Raglianti, Mariela Vilaboa, Paola Aste, Francisco Albarrán + | La compañía nace de la inquietud de Roberto Pablo luego de haber dirigido un taller de teatro en el Instituto Chileno Británico; para luego reunirse con Ricardo (Chepo) Sepúlveda y Ernesto Ruminot. Destaca de la agrupación, la multidisciplinariedad de la procedencia de sus integrantes, la mayoría venía de las artes plásticas, danza y otros. |
| Teatro de la Calle | Santiago, 1981 | Juan Manuel Sánchez | Humberto Correa, Ángela Contreras, Ana María Montané | |

| Compañía | Fundación | Fundadores | Integrantes que se han podido rastrear | Observaciones |
|---------------------|------------------|---|---|--|
| Teatro Callejero | Santiago, 1983 | Andrés Pérez | <p><i>Bienaventuranzas</i> (1983) Con máscaras y utilerías de Maya Mora, Carlos Ariztía, en la percusión, y con Guillermo Altamirano, Maricarmen Arrigorriaga, Andrea Gate, Paulina Hunt, Tabo Meneses, Carlos Osorio, Aldo Parodi, Rodolfo Pulgar, Rosa Ramírez; como intérpretes.</p> <p><i>Todos estos años</i> (1987) Elenco: María Izquierdo, Guillermo Semler, Aldo Parodi, Tito Bustamante, Roxana Campos, Andrea Gaete, Ximena Rivas, Rodolfo Pulgar, Francisco Reyes, Jaime Lorca; Equipo creativo (diseño, máscaras y muñecos): Maya Mora; Producción: Carmen Romero.</p> | |
| Teatro La Loba | Santiago, 1986 | Rodrigo Marquet, Arturo Rossel y Renzo Briceño. | Rodrigo Marquet, Arturo Rossel y Renzo Briceño | |
| Teatro del Silencio | Valparaíso, 1986 | Mauricio Celedón. | <p><i>Transfusión</i> (1990) Escenografía y vestuario: Alma Martinoya; asistentes escenografía y vestuario: Álvaro González, Iván Torres, Juan Pablo Torres, Claudia Verdejo; intérpretes: mimos, actores y actrices: Francisco Araya, Renzo Briceño, Sandra Briones, Alejandro Cáceres, Roxana Campos, Julio Cattani, Lilly Coronado, Margarita Cortez, Felipe Durand, Lilian Fuentes, Carolina Fuentealba,</p> | Si bien la compañía toma su nombre el año 1990 durante la gira de <i>Transfusión</i> , tanto para Mauricio Celedón, como para Claire Joinet la agrupación tiene sus inicios con <i>Barrer, barrer, hasta barrerlos</i> (1986), pieza que surge de un taller que se realizó en la ciudad de Valparaíso. |

| Compañía | Fundación | Fundadores | Integrantes que se han podido rastrear | Observaciones |
|--------------------------|----------------|---|---|---------------|
| | | | <p>Soledad Gutiérrez, Luis Hormazábal, Felipe Jofré, Paola Lazen, Agustín Letelier, Gonzalo Muñoz, Ricardo Piera, Juan Cristóbal Soto, Claudia Verdejo, Jessica Walker; músicos: Emmanuel Becerra, Paulina González, Alejandro Núñez, Carlos Rojas, Nelson Rojas Torres. Con la participación especial de Lorenzo Aillapan, "el hombre pájaro", poeta mapuche del lago Budi que acompaña las transfusiones con el canto de los pájaros, y de Claire Joinet.</p> | |
| Teatro Provisorio | Santiago, 1988 | Horacio Videla - Boris Quercia- María José Núñez-Guillermo (Cuti) Aste. | <p>María José Núñez, Boris Quercia, Cuti Guillermo Aste, Leopoldo Escárate, Arturo Rossel, Álvaro Henríquez, Francisco Molina, Roberto Lindl, Gonzalo Saldívia, Jorge Lobos, Jaime McManus, Francisco Bosco, Juan Pablo Bosco, Daniella Lillo, Benjamin González, Mario Ossandón, Sergio Córdova, Cecilia Canto, Macarena Arrigorriaga, Carolina Cifras, Roberto Gacitúa, Alex Maremaa, Mario Escobar, Elías Sepúlveda +</p> | |
| Teatro la Luna | Santiago, 1989 | | <p>Dirección: Renzo Briceño; producción: Andrés Cáceres; diseño: Maite Lobos; tramoya: Paula Elgueta +</p> | |

| Compañía | Fundación | Fundadores | Integrantes que se han podido rastrear | Observaciones |
|---------------------------|---------------------|----------------|---|--|
| Compañía Sociedad Anónima | Santiago, 1988 (¿?) | Roberto Pablo. | <i>Te pasaste la película o te hiciste la América</i> (1989) Elenco: Roberto Pablo, Pablo Fariña, Gloria Salgado, Sergio Pineda, Cecilia Canto. | La compañía también destacó por su activa participación en los pasacalles realizados a favor del plebiscito del Sí/No. |

Obras citadas

Aste, Cuti y Horacio Videla. Entrevista personal. 17 de agosto de 2022.

Aste, Paola. Entrevista personal. 8 de julio de 2022.

Ateca: Archivo de teatro de calle. Sitio web. 16 de julio de 2023.

Bolívar, Alma, Carmen Gutiérrez, Marcela Medel y Rosa Ramírez. *El teatro callejero; una nueva alternativa teatral y su presencia en nuestro país*. Seminario de Título. Universidad de Chile, Santiago, 1987.

Briceño, Renzo. Entrevista personal. 18 de julio de 2022.

Cáceres Pinto, Ignacio. "Teatro callejero en la década de 1980 o cómo las calles se transformaron en historia". *Haz tu tesis en cultura: 2010*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2011. Recurso electrónico. 20 de mayo de 2023.

Chile, Ministerio de Defensa Nacional y Subsecretaría de guerra, Declara Estado de Sitio, Decreto de Ley N°3, 11 de septiembre de 1973, <https://bcn.cl/3c2tm>

Chile, Ministerio de Defensa Nacional y Subsecretaría de guerra, Declara en estado de emergencia las provincias y departamentos que indica, 11 de septiembre de 1973, <https://bcn.cl/3e8yx>

Chile, Ministerio de Hacienda, Establece impuesto a beneficio fiscal, que gravara las entradas a espectáculos, reuniones y entretenimientos pagados que señala, Decreto de Ley N°827, 27 de diciembre de 1974, <https://bcn.cl/3e8im>

Chile, Ministerio de Hacienda, Reemplaza texto del decreto ley n° 825, de 1974, sobre impuesto a las ventas y servicios, Decreto de Ley N°1606, 3 de diciembre de 1976, <https://bcn.cl/3e8ik>

Chile, Ministerio de Hacienda, Modifica las leyes sobre impuesto a la renta, habitacional, a las ventas y servicios, a los; espectáculos y de timbres y estampillas, Decreto de Ley N°3454, 16 de julio de 1980, <https://bcn.cl/3a2gr>

Chile escena: archivo y documentación del teatro. Sitio web. 16 de julio de 2023.

Ceccotti, Francesca. *Andrés Pérez. Una vida para el teatro*. Tesina de investigación. Institut De Teatre de Barcelona, Barcelona, 2009.

Celedón, Mauricio y Claire Joinet. Entrevista personal. 8 de abril de 2023.

De Toro, Alfonso. "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular post-moderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos)". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2004. 21-72. Impreso.

Donoso, Karen. *Cultura y Dictadura. Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973 - 1989*. Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019. Impreso

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.

- Farías, Martín, director. *Más cerca de la luz. Teatro callejero en Santiago de Chile*. Green Producciones, 2014. Audiovisual.
- Fernández, Rosa. Entrevista personal. 14 de diciembre de 2021.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Impreso.
- Godoy, Cecilia. Entrevista personal. 20 de julio de 2022.
- Harcha, Ana, *Prácticas de la teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Chile: Editorial Universitaria, 2017. Impreso.
- Huiliñir, Esmérita. Entrevista personal. 6 de octubre de 2021.
- Hurtado, María de la Luz. *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra*. Chile: Ocho Libros, 2015. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Santiago: Ceneca, University of Minnesota. 1982. Impreso.
- Hurtado, María de la Luz y Carlos Ochsenius. "Transformaciones del teatro chileno de la década del '70". *Teatro chileno de la crisis institucional 1973-1980 (Antología crítica)*. Eds. María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y Hernán Vidal. Santiago: Ceneca, University of Minnesota, 1982 1-53. Impreso.
- Jara, Isabel. "¿Cómo pensar la acción artístico-cultural de la dictadura chilena? Siete cuestiones para su interpretación". *Latin American Review* 55 (2020): 338-351. Recurso electrónico.
- Manzur, Samantha, Juan Bonilla y Pablo Cisternas. *Entre actuar y performar. Perspectivas desde el cuerpo en el teatro chileno post dictadura*. Santiago: Osoliebre, 2022. Impreso.
- Martínez, Marcia, Nora Fuentealba y Pamela Vergara. "Prácticas teatrales en concepción durante la dictadura: notas para un estudio". *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos*. Ed. Juan Sandoval y Alina Donoso. Chile: Lom, 2018. Impreso.
- . *Teatro y memoria en Concepción. Prácticas teatrales en dictadura*. Chile: Nómada Sur, 2019. Impreso.
- Mas, Pascal. *Teatro de calle actual*. Madrid: Amargord Ediciones, 2014. Impreso.
- Montané, Ana María. Entrevista personal. 26 de julio de 2022.
- Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom, 2002. Impreso.
- Netto, André. "Delimitación del concepto de teatro callejero (un aporte a la investigación)". *Los Rabdomantes* 1 (2001): 63-80. Recurso electrónico.
- Piña, Juan Andrés. *Historia del Teatro en Chile (1941-1990)*. Chile: Taurus, 2014. Impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*. Chile: Lom, 2006. Impreso.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Disenso. Ensayo sobre estética y política*. México: Fondo de la Cultura Económica, 2019. Recurso electrónico.
- Roberto Pablo Fariña. Entrevista personal. 20 de noviembre de 2021.
- Sepúlveda, Ricardo. Entrevista personal. 08 de julio de 2022.
- Silva, Robinson. "Intervención política en el espacio público: marco conceptual para el estudio de la dictadura militar chilena (1973-1989)". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 24 (2013): 111-126. Recurso electrónico.
- Subercaseaux, Bernardo. "Políticas culturales: balance de la transición". *Proposiciones* 25 (1999): 57-62. Recurso electrónico.
- Teatro y memoria Concepción*. Sitio web. 16 de julio de 2023.
- Utreras, Miguel. Entrevista personal. 28 de septiembre de 2021.
- Zorzano, Verónica. Entrevista personal. 24 de julio de 2022.