

Neoliberalismo cultural y resistencia en una dictadura cívico militar

RAMÓN GRIFFERO

Dramaturgo

Director de teatro

RESUMEN

Este escrito a partir de una mirada testimonial, da cuenta del surgimiento del espacio de resistencia cultural El Trolley en 1984, sede del colectivo Teatro Fin de siglo que produce las primeras dramaturgias nacionales que denuncian las atrocidades del régimen. A su vez entrega otra perspectiva sobre la presencia de un arte y una cultura bajo dictadura cuya existencia aportaba a una sensación de normalidad y libertad al régimen, señalando su actuar como inicio del neoliberalismo cultural en el país.

PALABRAS CLAVES

Neoliberalismo · Teatro · Resistencia · Dramaturgia del espacio · Dictadura

ABSTRACT

This piece of writing, from a testimonial perspective, gives an account of the emergence of the space of cultural resistance El Trolley in 1984, headquarters of the Teatro Fin de Siglo company that produces the first national dramaturgies that denounce the atrocities of the regime. At the same time, it provides another perspective on the presence of art and culture under dictatorship whose existence contributed to a feeling of normality and freedom to the regime, pointing out its actions as the beginning of cultural neoliberalism in the country.

KEYWORDS

Neoliberalism · Theatre · Resistance · Dramaturgy of space · Dictatorship

Hasta un diez de septiembre de 1973, estábamos inmersos en una bella alegoría, donde los anhelos de aquella sociedad del mañana, iniciaban la senda de lo inimaginable. Un avenir que se proyectaba, entregando un sentido de vida a nuestro existir. Hablo de un espíritu de época, de una otra dimensión en tanto la manifestación de los sentires sociales, como en lo pretérito de su tecnología, manteniéndose hoy, sin embargo, lo atávico de la humanidad, en la persecución de sus diversos anhelos.

En aquel año de 1973, estudiaba sociología en la Universidad de Chile. Esa escuela devino en un centro de pensadores latinoamericanos que acudían a indagar y aportar en una construcción social que se proponía realizar cambios esenciales en la sustitución del modelo capitalista, presagiando un camino que podría constituirse en una senda. La universidad era un lugar que reflejaba la efervescencia emo-política de un país, sus estudiantes se agrupaban en un sinnúmero de movimientos revolucionarios, cada cual señalando el camino certero a seguir, batiéndose entre las consignas de: “El pueblo unido jamás será vencido” a la de “El pueblo armado jamás será derrotado”.

En tanto militante del frente de estudiantes revolucionarios, concurríamos a trabajos voluntarios en campamentos, como en haciendas expropiadas, y a reuniones en los cordones industriales, hasta a programas del canal 9 de la universidad, difundiendo junto a les compañeres lo que era el poder popular, la incorporación de las mujeres obreras campesinas, y las nuevas formas equitativas de producción que se instaurarían y tanto más.

De ahí que en el despertar un once de septiembre, al escuchar las últimas palabras del compañero presidente, nos preparamos a defender lo logrado, preparando una ingenua defensa en la universidad e ir infructuosamente a sumarse a las fábricas,

terminando acorralados por patrullas militares en una población, refugiados con una familia, resguardándonos de la metralla de un helicóptero que rebotaba sobre el techo de su casa.

Las atrocidades se naturalizaron, cada noticia de tortura o ejecución nos introdujo en una pesadilla donde los sentimientos previamente desconocidos, del miedo, el terror, la desconfianza, se volvieron los parámetros de un vivir donde: Aquellos que quebraron mi primer sueño destruyeron nuestra última utopía. Al mes del golpe, cuando el cerco de la represión iba acercándose, partí como refugiado a Inglaterra. En estudios sobre la sociología de la cultura descubrí que a través del arte, había un lugar desde donde construir relatos que develaran la ficción imperante.

El primer montaje presentado en Bruselas, *Ópera para un Naufragio*, relataba la destrucción de nuestros ideales y denunciaba la existencia de los y las detenidas desaparecidas. Al estrenar una segunda obra, en una capilla medieval abandonada, percibí que estas narrativas estaban destinadas a ser representadas bajo dictadura.

En el retorno a finales de 1982, se une mi compañero afectivo, artista visual, diseñador integral Herbert Jonckers.

Volvemos, con el propósito de realizar una resistencia desde la escena. Después de una década de ausencia, al llegar a Santiago me confronto a la atmosfera, vigilada, densa, de un país en toque de queda, donde en su subterráneo sucede lo innombrable, pero que en su revestimiento de normalidad, la cultura está jugando un rol principal al transmitir la sensación social de que nada se ha trastocado.

Los cines estrenan las últimas películas de Hollywood. La ópera mantiene sus galas con presencia de los jefes del régimen, se presentan regisseurs y cantantes internacionales, en la danza estuvieron Rudolf Nureyev y Margot Fontayn. Se realizan ferias internacionales del libro, con lanzamientos de nuevas ediciones, los principales teatros universitarios continuaban con sus carteleras, así como todos los teatros privados e institucionales

existentes, incluso la dictadura funda una compañía itinerante, que recorre Chile y mantiene un Ballet folclórico. Los Museos, como las galerías, inauguran exposiciones. Algunas destacadas como la de Rauschenberg. Se realizan festivales de música de teatro. En la televisión, suceden programas estelares y de humor, donde periodistas como presentadores transmiten un alegre bienestar. Las teleseries hacen furor con actores, actrices, que se vuelven rostros y hablan de sus personajes, impera una farándula de presentadores, modelos, futbolistas, etc. A su vez esto lo complementa la existencia de un presunta libertad sexual, con centros nocturnos, cafés eróticos, así como discotecas LGTBQ.

Se desarrolla la cultura del supuesto “entretenimiento”.

Lo particular es que estas expresiones no acusan la existencia de una dictadura, ni alaban a sus jerarcas como es lo habitual en los regímenes autoritarios precedentes. Esta presencia artística cultural se manifiesta como una disfrazada libertad de expresión. Su gran telón de fondo es dar la imagen de un país donde nada sucede. Estos espectáculos, eventos, se rigen por una complaciente auto censura, evitando dar cuenta de la existencia de un feroz régimen militar y de sus atrocidades.

Un espejo doloroso para quienes contemplaban tal indiferencia.

Se ha señalado a Chile como cuna del neoliberalismo, y acá vemos su implementación en la cultura, donde se instala el arte político del mercado. Subrayo lo anterior para señalar que existía una continua actividad cultural que era instrumentalizada e intervenida pero que astutamente se utilizaba con el fin de entregar la imagen de una normalidad, de ahí que el supuesto apagón cultural afectaba solo a la disidencia.

Al sentirnos completamente aislados y atomizados, comenzamos a establecer contactos con aquellos y aquellas que también necesitaban manifestarse. En esa búsqueda, me aproximé al Centro Cultural Mapocho, que dirigía una combativa mujer, Mónica Echeverría; si bien era una casona, en este espacio se producían encuentros y acciones disidentes. En

una actividad feminista, “Democracia en el país y en la casa”, entre sus participantes conocí a las primeras personas para armar un elenco.

Con Herbert Jonckers habitábamos en un calle colindante al edificio de la junta militar, de ahí que sin duda nuestra presencia y actividades eran notorias, lo que en primera instancia no nos preocupaba ya que no participábamos de ninguna acción partidista. Una tarde, al llegar a nuestro departamento, este había sido allanado y plantado con varios panfletos contra el régimen, a su vez en armarios y en los estantes depositaron cajas con municiones de balas. Abandonamos el lugar al día siguiente, Herbert recurrió a la embajada de Bélgica para dar cuenta del hecho, le ofrecieron que retornara de inmediato, a lo cual él se rehusó.

En 1984 escribí la primera obra de una trilogía: *Historias de un galpón abandonado*. Sucedió en un lugar esparcido de muebles derruidos, entre ellos, un ropero gigante barroco, reminiscencia al palacio de gobierno, en su interior una junta que con depravaciones sexuales, abusos y torturas, reinaba sobre este lugar. Para este montaje se requería de un amplio espacio, bodega, o estacionamiento. En su búsqueda conozco a Pablo Lavín, quién había descubierto un lugar y junto a Eugenio Morales y Carmen Pelissier nos proponemos el desafío de crear un centro de resistencia cultural.

Este espacio estaba destinado para la obra, era un gran galpón de madera de 1918 con un escenario, todo en decadencia, sus propietarios eran dirigentes sindicales jubilados de la empresa de transportes colectivos del estado, ya inexistente. En ese lugar arengaron figuras de la historia social del país, y fue centro de destacadas reuniones políticas-sindicales, era un lugar de la memoria republicana. Al sindicato se le arrienda el espacio, y en honor a los buses que condujeron, se le bautiza como El Trolley. Estaba claro que no íbamos a solicitar autorización para funcionar, la cual sería negada. Tampoco realizaríamos los trámites de impuestos, ni menos presentar las obras al Ministerio de Educación, que debía certificar la calidad cultural de la obra.

Una forma institucional de censura, cuando la verdadera era la represión y el terror. En El Trolley fundamos la compañía Teatro fin de siglo, y ese galpón devendría su sede. Para financiar su producción organizamos fiestas con acciones de arte, algunas de toque de queda a toque de queda. El Trolley, se situaba en la calle de la prostitución, colindaba con una terminal de buses, con la cárcel y con el centro de la policía de investigaciones donde en sus calabozos sucedía lo innombrable.

Los primeros eventos se gestaron con la presencia de grupos musicales que eran intervenidos por performances, como aparecer con unos televisores en los hombros donde Pinochet hablaba, mientras besábamos su rostro, cantado “Only you can make the world go round”. La existencia de este espacio de libertad cultural, convocó a múltiples creadores y creadoras atomizados que no podían acceder a los espacios de presentación existentes.

El nombre de los grupos musicales daba cuenta de su mirada disidente. Los Prisioneros - Fiskales ad hoc - Índice de desempleo - Pequeño Vicio, etc. A las crecientes actividades se fueron sumando gente de todas las disciplinas, artistas visuales que realizaban sus instalaciones, lanzamientos de revistas, lectura de poemas, presentaciones de danza, teatro, acciones de arte, etc. Estas se sumaban a las representaciones de la compañía Teatro Fin de Siglo. En este contexto escribí un manifiesto, como en los viejos tiempos, dando cuenta de lo que guiaba nuestro actuar: Autónomos porque nada nos dieron ni nada les debemos, autónomos porque nos auto-sustentamos y nos autodirigimos. Nuestro fin era no hablar como ellos hablan ni representar como ellos representan.

Las manifestaciones que se realizaban en El Trolley apostaban a una renovación de los lenguajes artísticos precedentes, este accionar, para mí, era una manifestación del concepto de la política del arte, que dista en su mirada y construcción de los lenguajes artísticos de lo llamado arte político del siglo XX, que se asociaba a ciertos estilos o formas que lo auto definían como contestatario. A su vez el carácter performático de algunas

acciones, como la imposibilidad de presentar estos montajes en los espacios que estaban bajo la tutela del régimen, hacía que solo en El Trolley se podía acceder a las acciones de arte y montajes de resistencia cultural que ahí se realizaban. Era un lugar donde, por instantes, el miedo dejaba de existir, y cada cual podía manifestar sus pasiones, diversidad sexual y su crítica al régimen impuesto. Un espacio de subversión y rebelión, de una generación que ya no temía a su padre autoritario, dado que por su juventud solo conocían el habitar bajo una dictadura. La programación que realizábamos era inclusiva, todas, todos y todes quienes deseaban manifestarse eran bienvenidos.

El elenco del Teatro Fin de Siglo, sumado a los innumerables participantes, permitían hacer funcionar este espacio, al trabajar en cooperativa, restando un porcentaje para la gestión. A ellos y ellas un profundo homenaje, por hacer valer que en momentos de crisis el arte se vuelve la voz de los sin voz, permitiendo a su vez la continuidad de un arte crítico. El existir, y el desafiar, era nuestra enorme gratificación.

En 1985 estrenamos *Cinema-Utoppia*. El Trolley se transformó en una sala de cine de los años cuarenta, los espectadores venían a asistir a una película -teatralizada futurista, Utoppia. En el montaje se señalaba nuestro abandono como el exilio y la existencia de detenidas desaparecidas, a su vez se dignificaba las opciones sexuales, el gay dejaba de ser representado como el usual personaje del maricón cómico. Es la primera dramaturgia nacional donde estas denuncias se realizan desde la escena. La obra se presentó intermitentemente, durante dos años.

Como se esperaba, llegaron a El Trolley los agentes de la policía secreta y se produjeron allanamientos, donde en buses se llevaron a varios de los participantes que eran fichados y luego liberados, como llamadas telefónicas amenazantes. A su vez nos acechaba un supuesto admirador, su fin era dar cuenta de nuestras actividades, como obtener nombres y direcciones. Todo lo anterior era considerado normal y mínimo, frente a los asesinatos y desapariciones que persistían.

En un allanamiento donde rodearon a los concurrentes, estos azuzaron a los policías, con humor, invitándolos a bailar, neutralizando el miedo que debían producir. El oficial a cargo, con sus escoltas armados, me inquirió, ¿Quiénes éramos? La única respuesta que le pude dar fue: Que éramos artistas. Estos agentes visitantes se confrontaban a una imagen y a un simbolismo que no correspondía a su versión estereotipada de un conglomerado de disidentes. El público asistente acudía con vestimentas de ropa usada. El uso y conformación de aquellas creó la sensación de que pertenecían a un movimiento urbano. A su vez, como identidad y forma de protesta varios nos vestíamos de negro, maquillándonos los ojos y tiñendo nuestros cabellos, como símbolo de que estábamos de luto por lo que sucedía en el país.

En 1986, se produce el atentado al dictador, se instaura el estado de sitio, hay ejecuciones y secuestros; en ese contexto estrenamos la obra: *99 la morgue*. El Trolley se volvió una morgue en un diseño de Herbert Jonckers con gigantescos muros, verde sala de autopsia, refrigeradores para los cadáveres, donde su director realizaba ejecuciones y actos de necrofilia con los cadáveres, y una madre con su cartel venía en busca de su hija desaparecida. En aquel instante, dado el brutal recrudecimiento de la represión, fue la primera vez que llegamos a debatir y dudar sobre lo arriesgado de nuestro actuar. Lo escrito en el prólogo de aquella obra refleja el espíritu que nos envolvía:

Porque había que recorrer las calles y los funerales pensando como aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, porque ya no existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo. Y porque ya el pensamiento no logra atrapar una idea, ni contentarse con ninguna. Y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años y por el placer de ver estas filosofías en la escena. Y por el placer de destruir sus imágenes. (2018, p.13)

Para la producción de otros montajes acudimos al instituto Goethe, el cual financiaba obras. Así presentamos *Ughht*

Fassbinder, extrayendo escenas correspondientes a las diversidades sexuales, y *Santiago-Bauhaus*, donde en sus coreografías abstractas se daba cuenta de cómo el fascismo destruía la libertad de creación. Las fiestas y eventos se sucedían con diferentes temáticas y cada vez más creadores de diferentes áreas llegaban con sus propuestas.

Las acciones que realizábamos con el Teatro Fin de Siglo no quedaban enclaustradas en El Trolley. Con ocasión del asesinato del padre Jarlan, ocupamos unos andamios que cubrían al centro cultural Mapocho; en cada uno de sus niveles, reproducíamos barricadas; antes que la policía llegara, nos esfumábamos. Nos presentamos en varios espacios públicos, hicimos una gira a Argentina, y acudíamos a las nacientes concentraciones y protestas contra el régimen. Dada las actividades realizadas, muchos preguntaron si no temíamos y cómo lo hacíamos para obviar el miedo que nos acechaba. Creo que la única respuesta era que les compañeros de tantas áreas y el público nos generaba un imaginado manto protector, no considerábamos otra forma de existir, además los lugares laborales de nuestro oficio estaban vetados, también sabíamos desde un inicio que nos mantendríamos hasta el día que vinieran a clausurarnos.

Algunos catalogaron esta irrupción cultural como de una marginalidad, o de un “under”, lo que es un error, dado que no era una opción. La dictadura nos marginalizó, si pudiéramos acceder a los grandes teatros o espacios públicos ahí nos habría gustado estar, lo marginal era la dictadura y su cultura.

Al presentar remontajes de estas obras en democracia, algunos espectadores me relataron cómo llegaban temerosos a El Trolley, sintiendo que iban a un lugar prohibido, subversivo. Un señor me preguntó si no me acordaba que al llegar me dejó su carnet de identidad y teléfono de su madre, en caso de que algo le sucediera. Una señora me contó que iba a asistir a El Trolley cuando una patrulla militar se cruzó en su camino y la invadió el terror, se sintió tan culpable de no haberse atrevido, pero que ahora venía con su familia a ver ese montaje que treinta años atrás no se atrevió, y estaba feliz porque ahora asistía sin miedo.

Las actividades de El Trolley se fueron desvaneciendo con la llegada de la democracia. Su existencia clandestina ya no era necesaria. El Teatro Fin de Siglo realizó sus últimas obras bajo dictadura en 1988 con ocasión del plebiscito, con un montaje llamado: *Fotosíntesis Por-No*. En 1989 celebramos la victoria del No con la obra: *Viva la República*, interviniendo un gran terreno baldío en el centro de la ciudad. Si bien las temáticas de una resistencia eran preexistentes, pues las dictaduras y exterminios pueblan la historia de la humanidad, teníamos el desafío de encontrar formas de representación que logran conmovedor, alejarnos de lo literal y renovar los lenguajes artísticos precedentes de acuerdo con el espíritu de época vivido.

Esta necesidad nos remitió al estudio del espacio, como el formato que sustenta a los lenguajes artísticos, al no contener ni modelo ni ideología y por lo tanto es una base para lo autoral autónomo como una mirada descolonizante sobre los gestos de creación. Desde este ímpetu se fue elaborando la teoría de la dramaturgia del espacio. En breve, su premisa es que habitamos la era de la rectangularización social, donde nuestra percepción espacio temporal surge de la apropiación como especie del rectángulo para construirnos y narrar a partir de esta figura geométrica. Donde el saber se trasmite a través de los rectángulos de las computadoras, celulares, televisores, afiches, fotografías, etc., donde el tiempo es un calendario rectangular y nuestros hábitats urbanos se construyen alrededor de esta percepción geométrica. Los lenguajes del arte, a su vez, reflejan esta construcción de realidad, y construimos nuestras narrativas visuales descontextualizándolas a través de los rectángulos del: Cine – Fotografía- Danza – teatro- Artes visuales, etc. Sin ahondar, lo esencial es que dentro de la rectangularización social, el arte opera desde su propio rectángulo adquiriendo la autonomía que es negada en el espacio de ficción imperante. Es a partir de este principio que surge la fortaleza crítica de nuestro quehacer.

La llegada de la transición democrática de la impunidad, donde la justicia se ejerció solo en la medida de lo posible y el dictador permaneció como comandante en jefe y los ministros civiles del régimen volvieron a ocupar cargos públicos como aquellos

que fueron parte de su institucionalidad en espacios culturales como en universidades, provocó una desazón, pero igual nos regocijamos. La democracia, con sus imperfecciones, volvió después de largos diecisiete años.

Las instituciones culturales fueron levemente asumiendo la libertad de creación, aun manteniendo una precaución con el fin de no alterar la débil democracia que surgía. Así, cuando me llamaron a dirigir el teatro itinerante, mi sugerencia de remontar alguna obra que se presentó en El Trolley no fue aceptada, dado que no había que abrir las heridas del pasado.

La herencia del neoliberalismo cultural de la dictadura, permite que hoy se haya instaurado en nuestro país la privatización de la cultura y el arte. Nuestra institucionalidad cultural se acogió al principio de modernización del Estado que implica la reducción de la presencia de lo público. En este marco el estado desarrolla un rol subsidiario a través de fondos concursables, transformando a creadores y creadoras en emprendedores, administradores de su acción creativa o de su llamada “industria cultural”, siendo responsables de una gestión individual, de formación de audiencias, difusión, obtención de lugares de presentación, etc., adjudicándole al gesto de creación conceptos de la cultura de mercado.

En este accionar, el Estado se abstiene de asumir o implementar a lo largo de nuestra geografía centros de creación social, con la existencia de elencos de danza, teatro, orquestas o bandas de música, talleres de vestuario y escenografía, que implementen un repertorio en relación a nuestras identidades y herencia culturales, como potenciando su desarrollo, permitiendo a su vez potenciar la regionalización, como la continuidad y existencia de nuestro patrimonio cultural, hoy a merced de iniciativas privadas. En este contexto, a su vez, los festivales de música, teatro, danza, cine, ferias de libro, son gestados por corporaciones privadas. La única institucionalidad que permanece en el ámbito de lo público es la DIBAM (Dirección de bibliotecas archivos y museos).

Dado que una política del arte se entrelaza con el devenir de su presente, esta se mantiene en un constante laberinto dado que la especie no logra concretar sus anhelos civilizatorios. Aún no habitamos la igualdad, la libertad, la fraternidad. Las paradojas de nuestro existir se desnudan constantemente. Se defiende los derechos humanos, pero al mismo tiempo nuestros estados y gobernantes son los que dirigen y financian fuerzas armadas, destinadas a matar a un otro u otra manteniendo el germen latente de un actuar aniquilador contra la humanidad. Sin duda ningún arte logrará erradicar la ficción existente, pero en lo recóndito de la caja de pandora persiste la bruta esperanza.

Finalmente señalar, que más allá de lo descrito en este testimonio, en barrios, galpones, capillas y peñas, etc., existieron a lo largo del país múltiples acciones culturales de resistencia donde creadores y creadoras arriesgaron su existir para desafiar a un régimen.

El presente nos constata que la creación social que nace del alma y no del lucro será siempre un acto de resistencia.

REFERENCIAS

GRIFFERO S., R. (2018). *99 la morgue: La iguana de Alessandra*. Editorial Cuarto Propio.

Cómo citar este artículo:

Griffero, R. (2023). Neoliberalismo cultural y resistencia en una dictadura cívico militar. *Teatro*, (10), 105 -116.