



SEMINARIO DEL TEATRO CHILENO
EN LA DECADA DEL 80

ción

CENECA

mujer
lo (d
futuro

E

192.0983
5471p
1981

1/L

CENECA

serie documentos

Seminario

**TEATRO CHILENO
EN LA
DECADA DEL 80**

0014664

0014664
000
001 9

**m. de la luz hurtado
carlos ochsenius**

1980

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

Documento de trabajo de circulación
restringida. No citable sin expresa
autorización.

* * *

UNIVERSIDAD CATOLICA
BIBLIOTECA
14455M
INSTITUTO DE LETRAS

COMUNICACIONES

Movimiento Artístico y Política Comunicativa Hermann Mondaca	82
Síntesis de la Discusión	98
CRITICA Y PERIODISMO TEATRAL	
El Rol de la Crítica en la Conformación de un Movimiento Artístico Nacional Bernardo Subercaseaux	111
La crítica Teatral, la Información y el Co- mentario en el Periodismo Chileno Actual Ana María Foxley	119
Síntesis de la Discusión	132
5. FORO - PANEL : El Teatro visto desde las otras artes y las ciencias humanas.	
El Lenguaje como Fundamento de la Expresión Artística Gregory Cohen	140
Por la Autonomía de la Expresión Carlos Flores	150
La plaza, la feria y el templo, como figuras de los espacios sociales del teatro Rafael Echeverría	154
En torno a algunas funciones sociales del teatro chileno actual. Manuel A. Garretón	158
Síntesis de la Discusión	162
6. FORO-PANEL : Experiencias de Teatro No-Profesional.	
Antach : Retrospectiva del Teatro Aficionado Chileno Pepe Herrera	171
Acu: El Teatro Universitario de Hoy Igor Rosenmann	176
Aproximación al Teatro Poblacional Juan Vera	179
Taller 666 : Una Experiencia de Monitorías Rodolfo Bravo	193
Nota.	195

I N D I C E

Página

PRESENTACION

1

PARTICIPANTES DEL SEMINARIO

5

CONVOCATORIA

8

INAUGURACION DEL SEMINARIO

11

José Manuel Salcedo

1. DRAMATURGIA Y PUESTA EN ESCENA

Dramaturgia y Realidad Nacional

14

Hans Ehrmann

La Dramaturgia Chilena Actual

19

Sergio Vodanović

Fórmulas Agotadas y Fórmulas por Descubrir

25

en la Dramaturgia Actual

Julio Bravo

Puesta en Escena y Sociedad

30

Claudio Di Girolamo

Los Caminos del Teatro Independiente

Juan A. Piña

Teatro Independiente: Callejón Sin Salida

44

José Román

2. ORGANIZACION ECONOMICA E INSTITUCIONAL

(grupos establecidos y en formación)

Una Experiencia de Teatro Independiente

56

en el Medio Comercial

Jorge Gajardo

Límites y Posibilidades para el Desarrollo de un Teatro

62

Nacional y/o Popular desde la Perspectiva de los

Grupos Jóvenes

Malucha Pinto

Síntesis de la Discusión

73

También en este decenio coexisten y se alternan distintas funciones sociales y culturales del quehacer teatral: de promoción y apoyo a procesos de cambio social o a la organización de determinados sectores sociales; de afirmación o negación al orden histórico vigente; de búsqueda, rescate o defensa de una identidad nacional y popular o de reconversión de esa identidad en un horizonte cultural de signo contrario.

P R E S E N T A C I O N

El teatro chileno --entendido como creación y montaje de obras locales-- empieza y termina la década del 70 con un sentimiento de crisis o de perplejidad. En todos estos años la sociedad y la cultura en que se desenvuelve, no cesan de experimentar profundas y contradictorias transformaciones. Ante ellas, el teatro ve (total o parcialmente) removida su base de sustentación económico-social, cuestionada su función cultural y desestructurado su lenguaje estético tradicional.

En consecuencia, es éste un período de revisión interna y de diversificación de experiencias en las diferentes esferas vinculadas al trabajo teatral. Esto es, los modos de producción económico y estético; los lenguajes, géneros y formatos expresivos; los espacios de representación escénica, los circuitos de circulación social de las obras, los métodos de creación, las formas e instancias de recepción del hecho teatral, los discursos críticos y comunicativos que provoca en medios académicos, políticos, periodísticos, etc.

También en este decenio coexisten y se alternan distintas funciones sociales y culturales del quehacer teatral : de promoción y apoyo a procesos de cambio social o a la organización de determinados sectores sociales; de afirmación o negación al orden histórico vigente; de búsqueda, rescate o defensa de una identidad nacional y popular o de reconversión de esa identidad en un horizonte cultural de signo contrario.

Se trata, en todo caso, de un proceso complejo y múltiple. Ni los cambios ni los estancamientos han sido definitivos o totales...

En fin, el teatro chileno comienza y termina la década con un enorme desafío : reconquistar un lugar definido al interior del núcleo más vital de la cultura y la sociedad actual, perfilando una línea renovada de desarrollo y expansión en el decenio que ahora, en 1980, empieza.

Es en este marco de problemas que CENECA convocó al Seminario "Teatro Chileno en la Década del '80". Se buscó generar una instancia de encuentro y articulación del medio teatral en función de la caracterización del momento que vivía, y del consecuente perfilamiento de su más adecuada reubicación en el futuro próximo.

Es por ello que el debate se centró en un análisis de la coyuntura (1978-1980) a partir de los planteamientos y experiencias concretas de los participantes, el que no obstante estuvo permanentemente referido a las transformaciones, crisis y respuestas germinales que se han ido aportando en el transcurso de la década del '70.

PARTICIPANTES DEL SEMINARIO

A la vez, se apuntó a la realización de un análisis totalizante del fenómeno teatral que, junto con los elementos estéticos y de contenido, incluyera consideraciones de orden económico, institucionales, político y sociales no como un "marco" sobre puesto, sino como componentes esenciales de éste.

Este enfoque requirió de una perspectiva interdisciplinaria, convocándose en consecuencia a representantes de las distintas disciplinas teatrales, como así también a comunicadores y científicos sociales, organizadores culturales y artistas de otras áreas.

Creemos que este Seminario sienta un precedente, ya que es la primera reflexión colectiva y amplia que se realiza alrededor del quehacer del teatro independiente chileno, intentando perfilarlo como movimiento artístico y social.

En consecuencia, ha parecido de interés publicar el registro de las ponencias y discusiones de este Seminario, puesto que puede constituir un material de referencia y de trabajo no sólo para los realizadores teatrales sino para todos los que se interesan en el proceso cultural nacional actual.

El material reproducido sigue paso a paso el desarrollo del debate. Debido a que se está en una etapa de exploración del tema, que muchas veces desordenada --y no necesariamente coincidente-- intenta configurar un cuadro, no pareció adecuado extraer conclusiones que forzasen categorías u opiniones aún no definitivas. Por ello, preferimos dejarlo abierto para que cada proposición pueda seguir alimentando una reflexión permanente a ser contrastada en la práctica cotidiana.

Finalmente, CENECA desea agradecer la activa y abierta participación del medio teatral y cultural en este Seminario, la que es fundamental tanto para la calidad y profundidad de los aportes como para el clima de diálogo respetuoso con que se enfrentó el debate.

M. L. H.

C. O.

SANTIAGO, Mayo de 1981 - *****

PARTICIPANTES DEL SEMINARIO

1. Grupos Teatrales

De Cámara	Ana María Palma
El Tinglado	Carlos Genovese Malucha Pinto
Ictus	Claudio Di Girolamo Delfina Guzmán Nissim Sharim
Ima gen	Gustavo Meza Tennyson Ferrada Coca Guazzini Gonzalo Robles Yael Unger
Itinerante	Aldo Parodi
La Feria	Susana Bomchil José Manuel Salcedo Jaime Vadell
La Joda	Julio Bravo Pepe Herrera
La Rueda	Winslia Sepúlveda
Pedro de la Barra	Jorge Gajardo Oscar Hernández
Taller Investigación Teatral (TIT)	Raúl Osorio Soledad Alonso <u>Luz Jiménez</u> Miriam Palacios Loreto Valenzuela

Teatro Joven Alejandro Castillo
Elsa Poblete

2. Dramaturgos

Gerardo Cáceres
Benjamín Gallemiri
Marco A. de la Parra
Mauricio Pesutié
Juan Radrigán
Juan Vera
Sergio Vodanović

3. Instituciones

AJAT

Abel Carrizo
Jorge Olave

CENECA

Carlos Catalán
Giselle Munizaga

Centro Chileno del ITI

Héctor Noguera

Centro Alumnos Escuela
Teatro de la U. C.

Gabriel Prieto
Patricia Requena

Taller 666

Rodolfo Bravo
Rebeca Ghigliotto
Mabel Guzmán

VECTOR

Hermann Mondaca

UNAC

Fedora Torreblanca

4. Periodistas y Comunicadores Sociales

APSI

José Román

Boletín Solidaridad

Cecilia Atria

Revista Bravo	Jorge Vera
Revista Ercilla	Hans Ehrmann Luisa Ulibarri <u>Andrea Orzegoro</u>
Revista Hoy	Ana María Foxley Juan Andrés Piña
Revista La Bicicleta	Eduardo Yentzen <u>Alvaro Godoy</u>
Taller 666	Isabel Liphay

5. Otros participantes

Schlomitz Baytelmann	Actriz
Germán Bravo	Sociólogo
Edgardo Bruna	Director y actor
Mónica Carrasco	Actriz
Fermín Díaz	actor, monitor
Fernando Reyes Matta	periodista e investigador, ILET, México
Nelly Richard	Crítico de Arte
Rubén Sotocornil	Actor e investigador teatral
Gaillermo Sunkel	Sociólogo

6. Expositores Especiales

Gregory Cohen	Escritor
Rafael Echeverría	Sociólogo (PIIE)
Carlos Flores	Cineasta
Mamuel A. Garretón	Sociólogo (FLACSO)
Igor Rosenmann	Estudiante (ACU)
Bernardo Subercaseaux	Historiador (CENECA)

7. Coordinadores

María de la Luz Hurtado	CENECA
Carlos Ochsenius	CENECA

C O N V O C A T O R I A

S E M I N A R I O : T E A T R O C H I L E N O E N L A D E C A D A D E L 30

I. OBJETIVO GENERAL.

1. Promover un ámbito de reflexión crítica, de intercambio de experiencias y de proposiciones entre aquellos teatristas que, dentro del medio profesional y semi-profesional, incursionan en la creación y difusión de una expresión teatral de raíz nacional y/o popular.

Con ello se busca entender una serie de actividades y esfuerzos dispersos como parte de un mismo medio teatral, cuyas características actuales y posibilidades futuras de desarrollo tienen amplias bases comunes, sobre las cuales es preciso actuar colectivamente.

2. Se propone como objetivo central de la discusión:

-- ¿Se asiste a una crisis o a una consolidación del teatro como medio de expresión de la realidad nacional?

-- ¿Qué habría que hacer concretamente (como teatristas, como investigadores, etc.) para contribuir a su desarrollo y expansión?

- II. OBJETIVOS-ESPECIFICOS:

Se espera que el Seminario contribuya a :

1. Generar una interpretación común acerca de las causas y consecuencias más profundas del actual estado de situación de la actividad teatral nacional.
2. Compartir y evaluar colectivamente las distintas iniciativas implementadas para responder a los principales problemas comunes que enfrenta el teatro nacional (estéticos, sociales, culturales, económicos, comunicativos, etc.).
3. Avanzando más allá de la fase del "diagnóstico", prefigurar alternativas de acción y de coordinación (de información, de estudio, de recursos e infraestructura, de trabajo, etc.) al interior de este medio teatral.

III. ORGANIZACION Y METODOLOGIA DEL SEMINARIO.

1. Representatividad amplia de los distintos grupos, generaciones y disciplinas, que se vinculan directa o indirectamente a la promoción y realización del teatro chileno actual. Para ello se invitará a integrantes de las distintas compañías, institucionalizadas o en proceso de formación, como a periodistas, investigadores y organizadores culturales y artísticos.
2. Trabajo sistemático en base a :
 - a) temario previamente definido que permita ser discutido por los participantes en su instancia natural de trabajo (grupo, organización), llevando así al Seminario una opinión formada y fundamentada ojalá de manera colectiva.

lo
n-

b) Elaboración de ponencias acerca de los temas propuestos de manera que cada uno de éstos sean tratados con cierta profundidad.

c) Datos empíricos y documentos de apoyo que permitan a todos los asistentes contar con una base informativa común.

3. El Seminario combinará dos formas de trabajo:

a) Sesiones de análisis en base a las ponencias presentadas.

b) Encuentros generales que promuevan un diálogo fluido tanto al interior del medio teatral como de éste con sectores vinculados a él (representantes de organizaciones sociales, culturales o intelectuales, de medios de comunicación, etc.).

4. El Seminario tendrá una duración de cuatro días, dividido en dos secciones : 22-23 y 29-30 de Diciembre de 1980.

IV. PROPOSICION DE TEMARIO, LOGOTEM Y METODOLOGIA Y ORGANIZACION

Antecedentes históricos : las transformaciones de la actividad teatral nacional entre 1970 y 1980 (*).

El teatro nacional al inicio de la década del 80:

- a) Formas de organización económico-institucional.
- b) Políticas de producción teatral: dramaturgia y puesta en escena.
- c) Políticas de difusión y comunicación teatral.

d) Inserción social y cultural del teatro nacional.

(* Las ponencias de este tema, por su extensión, serán publicadas en un documento independiente.

INAUGURACION DEL SEMINARIO

José Manuel Salcedo

El Seminario a que damos la partida en este momento representa la culminación de una gran cantidad de reuniones que se han desarrollado a lo largo del año, especialmente entre los teatristas chilenos que asistieron invitados al TOLA en Estados Unidos. Ellos, convocados por CENECA, han continuado profundizando el intercambio que esa oportunidad les permitió, juntándose periódicamente para analizar las cuestiones más importantes del teatro chileno. Este Seminario es por una parte, una culminación y además una necesidad que nace de la gente de teatro que desea dar término a una labor continuada y extendida en el tiempo, en la búsqueda de conclusiones comunes que les permita enfrentar un conjunto de situaciones y problemas que también son comunes. En este Seminario el debate se amplía a otros factores de la comunidad teatral, intelectuales, artistas y comunicadores, quienes, con su participación, nos ayudarán a ubicar en una perspectiva más global las inquietudes y afanes del teatro nacional.

Para el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, representa la consolidación de un método de trabajo que pretende que sean los propios actores culturales quienes, con autonomía, aborden los problemas y planteen las soluciones. CENECA por su parte ofrece un lugar libre y una metodología que, estamos seguros, constituye una herramienta útil para desentrañar los problemas y avizorar las soluciones.

La gran interrogante que estará presente en todos los debates será si en la actualidad asistimos a un momento de crisis o de consolidación de la actividad teatral. De una u otra manera los documentos de diagnóstico de que dispondrán los participantes del Seminario, las ponencias sobre los diferentes temas y la temática misma a discutir, apuntan a responder esta pregunta fundamental. Ese es el sentido mismo del Seminario. Aspiramos, eso sí, a superar el carácter político-gremial de otras reuniones, que reducen el campo de su óptica a la consideración de los factores que operan como condicionantes externos a la actividad teatral misma, a la coyuntura, a la situación general del país. Esas reflexiones son necesarias y en más de una oportuni-

dad hemos contribuido a denunciar una situación que se hace cada vez más gravosa para la actividad cultural. Sin embargo, creemos necesario dar un paso más, por lo que proponemos que la naturaleza de nuestra discusión sea más bien político-artístico (en ambos casos el término política lo usamos en su sentido más propio y original, lo que no obsta para que más de alguien señale que esta es una reunión política). Lo que pretendemos afirmar es que partiendo del marco histórico-cultural, como dato conocido, nos adentremos en el análisis de las causas más profundas del actual estado de situación del teatro nacional; al hacerlo así, al observar el teatro al interior de sí mismo, es posible que detectemos algunas realidades estructurales que trascienden la existencia del régimen autoritario y que constituyen constantes históricas que, por un lado, explican la respuesta del teatro a la coyuntura y por otro, permiten extraer conclusiones de cómo mejorar lo que hemos hecho. De eso se trata. Junto con respondernos la pregunta fundamental, debemos plantearnos con severidad crítica lo que podemos hacer concretamente para contribuir al desarrollo y expansión del arte teatral en nuestro país.

ADAMCO, Sociedad A y J...
Personalmente estoy orgulloso de la forma en que el teatro independiente ha respondido en estos años al constante cerco intimidatorio que se ha generado entorno suyo. A la censura ideológica y económica ha opuesto generosidad y coraje, como tal vez ninguna actividad artística lo ha hecho, al menos de una forma tan generalizada y pública. Pero no estamos satisfechos. No es precisamente el auto-elogio lo que nos reúne hoy. Al contrario, es la insatisfacción la que sirve de inspiración a nuestras discusiones, a los temas que abordaremos, a nuestras conclusiones. Son muchos los campos donde debemos encontrar un camino de superación. La organización económico-institucional, cuyo análisis deberá tender al establecimiento de nuevas formas de producción, más imaginativas y creadoras, que consideren primordialmente la realidad del país y la del teatro dentro de él, que privilegie la utilización de los medios pobres, que, al margen de ser los únicos posibles, implican una

valoración ética 'per se,' de las formas que mejor se corresponden con el estado de pauperización del grueso de la población chilena.

El estudio de la dirección y puesta en escena de obras extranjeras deberá definir el aporte que éstas hacen a nuestro teatro en la forma que hoy día se llevan a cabo. Nos preocupa que en muchas ocasiones las obras extranjeras, incluso grandes obras, no sean sino un fetiche cultural para la satisfacción de unos pocos que requieren sentirse en contacto con el teatro internacional. Creemos firmemente que la experiencia histórica común de los chilenos es el más valioso parámetro de medición de la validez ética y estética de estas experiencias. Es un papel del Seminario contrastar lo que hoy se hace en esta materia, con criterios de evaluación, centrados en el aporte extranjero a la cultura nacional.

Estos y otros temas de igual o mayor importancia configuran el temario de nuestras deliberaciones. Nos ocuparemos de evaluar críticamente la inserción del teatro en la sociedad y de la necesidad de inventar nuevas formas de relación con públicos más amplios y diversificados. También tendremos la oportunidad de dialogar con críticos y comunicadores sociales, de los que recogeremos su visión del actual momento del teatro chileno. Los teatristas, a su vez, podrán hacer presentes sus puntos de vista acerca del papel que cumplen los medios de comunicación de masas en el desarrollo de la actividad teatral.

En fin, los temas son amplios y variados y aquellos que no hubieren sido considerados por el temario, el Seminario tendrá la suficiente flexibilidad para incorporarlos.

Al dar por inaugurado el Seminario sobre la "Situación y Alternativas del Teatro Chileno" en la década del 80" los invito a participar en él, de una manera activa, franca y abierta. Las condiciones en que el teatro se desenvuelve son cada vez más hostiles y en este año parecen haber llegado a un grado extremo. Que este Seminario sirva para solidificar la unión, la amistad y el entendimiento entre los que se dedican a este hermoso oficio, hoy día además difícil. En nombre del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística CENECA, doy por inaugurado el Seminario.

DRAMATURGIA Y REALIDAD NACIONAL.

Hugo Echeverría

Algunas cifras/deducciones

Hay, encontrarse con un actor o un director de teatro en la calle es lo mismo que encontrarse con un comerciante y su queja de los mal que están las cosas. Entonces es interesante comparar en un plano estadístico numérico, lo que fueron los años 79-80 con una época que se puede considerar tranquila, de consolidación, como son los años 60 en el teatro chileno.

En 1980, tomando en cuenta el teatro profesional y semi-profesional, hubo treinta estrenos, de los cuales dieciocho fueron nacionales. El año pasado, 26 estrenos y de ellos 9 nacionales. El '78, 24 estrenos y 8 nacionales. O sea, hay en ese sentido un aumento. Ahora, en los años 60 el cuadro es el siguiente :

1

Extranos

Nacionales

26

42

22

8

**DRAMATURGIA
Y PUESTA
EN ESCENA**

En los teatros universitarios ocurre una situación similar. Veamos el Teatro de la Universidad Católica y "Las Preciosas Ridículas" costó 39,200 pesos, lo que incluye 24,500 estudiantes. "María Estuardo" 22,300, 100 verdaderías y "Casa de Muñecas" 10,500 de los cuales la mitad fueron estudiantes. En cuanto al Teatro Nacional "Hotel Paradis", 14,500 pesos de estudiantes y "El Lince de un Calever", 9,500 con 45% de estudiantes.

DRAMATURGIA Y REALIDAD NACIONAL.

Hans Ehrmann

1. Algunas cifras decidoras

Hoy encontrarse con un actor o un director de teatro en la calle es lo mismo que encontrarse con un comerciante : se quejan de los mal que están las cosas. Entonces es interesante comparar en un plano neta - mente numérico, lo que fueron los años 79-80 con una época que se puede considerar tranquila, de consolidación, como son los años 60 en el teatro chileno.

En 1980, tomando en cuenta el teatro profesional y semi-profesional, hubo treinta estrenos, de los cuales catorce fueron nacionales. El año pasado, 26 estrenos y de ellos 9 nacionales. El '78, 24 estrenos y 8 nacionales. O sea, hay en ese sentido un aumento. Ahora, en los años 60 el cuadro es el siguiente :

	<u>Estrenos</u>	<u>Nacionales</u>
1960	26	12
1961	22	8
1962	22	9
1963	30	9
1964	29	8
1965(record)	34	13
1969	24	6

En cuanto a la cantidad de público, veo que las quejas tampoco corresponden. En el Teatro Independiente "Lindo País Esquina..." tuvo alrededor de 40 mil espectadores, al igual que "Las Tres Marías..." "Viva Somoza", tuvo 20 mil personas y "José" alrededor de 13 mil.

En los teatros universitarios ocurre una situación similar. Veamos al Teatro de la Universidad Católica y "Las Preciosas Ridículas" ostenta 39.200 espectadores, lo que incluye 24.500 estudiantes, "María Estuardo" 22.300, con 9.700 estudiantes y "Casa de Muñecas" 10.500 de los cuales la mitad fueron estudiantes. En cuanto al Teatro Nacional: "Hotel Paradis", 14.500 con un 6% de estudiantes y "El Ideal de un Calavera", 9.500 con 43% de estudiantes.

O sea, hubo dos obras de 40 mil espectadores, una de 20 mil, una de 10 mil en lo nacional. En comparación con esto, en el año 1963, el éxito del año fue "El Círculo de Tiza Caucasiario" en el Antonio Varas, con 27.500 espectadores. El '64, "Romeo y Julieta" con 21.000. El '65, "La Mama," en El Moneda, 29.000. El '66, ICTUS con "La lenta danza en el patíbulo", 24.200. El '67, "El Rehén" con 25.500. El '68, de nuevo ICTUS con "Introducción al Elefante y otras Zoologías", 21.400. El '69, superó eso el montaje en el Cariola hecho por la Ciudad de los Artistas de "La Pérgola de las Flores" que tuvo 76.000, pero éste es un fenómeno aparte. Ese mismo año, gracias al lío que se armó, "El Evangelio según San Jaime", en el Antonio Varas tuvo 41.500 espectadores.

De eso se desprende que si el público actual, si bien no es todo lo que quisiéramos que fuera, por lo menos parece haber aumentado. Ahora, yo les digo las cumbres de los años 60, pero la mayor parte de las obras tenía menos de 10.000 espectadores, 7 u 8 mil.

2. La dramaturgia actual y su interpretación de la realidad.

En primer lugar, en cuanto a la interpretación de la realidad nacional por el teatro, creo que no hay que perder el sentido de las proporciones. Hay quienes creen que todo el teatro debe interpretar toda la realidad nacional. Eso, dentro de mi experiencia, es prácticamente imposible. Siempre hay un grupo de obras que interpreta la realidad nacional propiamente tal. Otras son teatro digestivo, otras, clásicos. O sea, la variedad puede y debe existir,

Por ejemplo, en Estados Unidos, Broadway interpreta la realidad cada vez menos: es un teatro comercial. Incluso el off-Broadway y el off-off-Broadway no hacen una interpretación al pie de la letra de la realidad norteamericana. En el teatro inglés se da un fenómeno parecido, por lo que no se puede aspirar a que el teatro completo cumpla la función señalada.

En cuanto a las obras chilenas, la pregunta es si en los últimos dos años han habido obras que han calado con hondura o no en lo que sucede en el país. Si han dado una visión parcial, o han caricaturizado lo que sucede. Yo creo que en ese sentido se llega a una solución bastante simplista, ya que como en todo campo hay obras mejores y otras peores. Para mí, pueden haber opiniones. Para mí "Pedro, Juan y Diego" y "Tres Marías y una Rosa" han calado más o menos a fondo. En cambio, otras obras lo han logrado en una escala mucho menor.

En general ha habido una tendencia a alejarse del realismo psicológico como forma de captar la realidad. En ese sentido, han habido quiebres con los dramaturgos de la década del '50 y '60. Esto puede ser positivo pero al mismo tiempo, el sustituto todavía no está maduro. Yo he notado una tendencia a desmenuzar las obras en episodios¹⁰ que a su vez, muchas veces, conduce a una visión esquemática, y otras simplemente a esquematizar hechos.

La creación colectiva, sin un actor de cabecera que fije los textos, tiende a estancarse dentro de una fórmula a base de episodios breves. Lo que yo hecho de menos es que se refleje más a fondo la realidad.

En este sentido, el teatro se asemeja a los medios de comunicación ya que no refleja la realidad que vive el país. O sea, están fragmentados. Incluso me llama la atención, como hecho similar a lo que ocurre en el teatro, que hoy día se habla de novela y hay concursos de novela. Pero lo que se presenta en los concursos y lo que se premia en ellos no es lo que antes habríamos considerado novela. En el fondo, son cuentos largos, y aplicarle el término novela es exagerado.

O sea, pudiéramos estar en un momento en que la asimilación de fenómenos no es lo suficientemente profunda como para explayarlo.

LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL

Ahora, nos guste o no, hay un proceso en marcha. En él se está formando un nuevo molde de vida, frente al cual llamarlo "sociedad de consumo" y descartarlo no basta. Pero justamente este tema de la sociedad de consumo y sus efectos creo que el teatro no lo ha enfocado bien. Hay dos ejemplos concretos: el último episodio de "Viva Somoza" y "La Línea Blanca" en "Lindo País Esquina...".

"La Línea Blanca" es muy entretenida de ver, pero en el fondo es un sketch que pudiera aparecer igualmente en un teatro de revista de cierta calidad.

En cuanto al episodio de "Viva Somoza" cala en un fenómeno absolutamente real, pero lo esquematiza.

Yo digo que el fenómeno de la sociedad de consumo es bastante más complejo de lo que se presenta en esas obras. Dense una vuelta por el Parque O'Higgins cualquier domingo. Está lleno de grupos familiares haciendo pic-nic o simplemente tendidos en el pasto. Cada familia ahí mete una bulla infernal ya que tiene su radio-cassette bastante grande en general. Si bien, tal como plantea Viva Somoza, se está generando una apetencia de artículos secundarios, hay que reconocer el hecho de que hay gente que tiene cosas que antes no tenía. Es un fenómeno que tampoco pretendo entender en toda su complejidad, pero creo que en intenciones --aunque no en resultados-- la única obra que ha tratado esto, desarrollándolo en un plano humano, es José de Egon Wolff. Creo que el personaje central tiene una cantidad de fallas, que hay una serie de cosas que no se dicen, por lo que es una visión parcial, pero creo que es un intento de analizar el fenómeno.

Tampoco se ha analizado otro fenómeno de la sociedad de consumos que la gente, mientras más tiene, más quiere. Esto se da sobre todo en la burguesía. Creo que ese es un terreno netamente virgen aún.

Ahora, para el progreso del teatro, en mi opinión hace falta o que surjan dramaturgos que en las creaciones colectivas haya una visión

más profunda de los diversos fenómenos. Por ejemplo, a veces me topo con David Benavente en el centro, y generalmente él viene de una financiera y yo de hacer un depósito en una cuenta de ahorro. Hay todo un mundo al cual está sujeto la gente y que el ciudadano medio no sabe cómo funciona. Al mismo tiempo, los grupos teatrales --por ejemplo en "Cero a la Izquierda"-- manifiestan una falta de vivencia de la gente. Tanto en el autor como en la creación colectiva, el teatro depende de la experiencia, de lo que hayan vivido, de lo que conozca la gente de la materia prima que trabaja. En ese sentido es muy fácil caricaturizar a los Chicago Boy o a los "Cuesco Cabrera", pero es muy difícil hacerlo con conocimiento de causa, sabiendo como son y partiendo de la realidad de ellos para analizarlos en forma seria.

Yo recuerdo que en un momento de la vida me encontré con un grupo de teatro que estaba haciendo un trabajo muy interesante y que me impresionó mucho. Ellos me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes. Me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes. Me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes.

También recuerdo que en un momento de la vida me encontré con un grupo de teatro que estaba haciendo un trabajo muy interesante y que me impresionó mucho. Ellos me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes.

Algunos de los miembros del grupo me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes. Me contaron que habían estado en un viaje por el extranjero y que habían visto cosas muy interesantes.

LA DRAMATURGIA CHILENA ACTUAL

Sergio Vodanović

El tema que nos propone CENECA, excede largamente los límites de una ponencia para un Seminario. Tratarlo con seriedad y profundidad implicaría un estudio apasionante que no podemos intentar realizar en breve tiempo. Por eso, nos limitaremos a algunas consideraciones generales sobre el tema con la esperanza que, durante el debate, puedan aclararse algunos aspectos puntuales.

TEATRO NACIONAL Y REALIDAD NACIONAL.

Los dramaturgos de mi generación nacimos y crecimos escuchando el consejo de los críticos --tan improvisados como nosotros mismos-- instándonos a orientar nuestro quehacer a "lo chileno" y a "retratar la realidad nacional". El consejo siempre me resultó curioso. ¿Por qué si yo era chileno tenía que preocuparme de serlo? ¿Por qué ese fán de retratar la realidad nacional cuando había otros medios de expresión y de comunicación que podían hacerlo con más propiedad que el género dramático?

Lo cierto es que toda expresión artística refleja valores nacionales propios del artista y características de la sociedad en que está inmersa. Y el género dramático que tiene como sujeto al hombre y que se desarrolla en un tiempo y un espacio, es el arte que con mayor propiedad suele reflejar aspectos de la realidad social. *

El cuestionamiento de la forma en que, durante determinado período, el teatro capta y proyecta la realidad nacional debiera dirigirse por lo tanto, a la originalidad y profundidad de esta realidad exhibida, más que el hecho en sí.

Esta valoración no es fácil de hacerla, pues por lo general, es necesario dejar transcurrir un lapso de tiempo para reconocer que ciertos aspectos de la realidad nacional que exhibe una obra se confirman y adquieren relevancia con el acontecer histórico posterior.

En cambio, es fácil advertir cuando una obra refleja superficialmente la realidad nacional, pues en ella reconocemos personajes, tipos, formas de diálogo, acontecimiento y hechos que ya han sido captados por otros medios y forman parte de nuestro conocimiento. Este "retratar" la realidad nacional, se opone a "develar" esa realidad. En el primer caso, el teatro ilustra bien o mal, una realidad conocida y, en el otro, exhibe una nueva verdad sobre la que no se tenía una conciencia clara o precisa.

Cuando se nos interroga si en los últimos años el teatro nacional ha captado y proyectado la realidad nacional, más que contestar derechamente la pregunta, que no podemos responder con precisión por faltarnos perspectiva histórica para ello, deberíamos interrogarnos sobre las condiciones en que se ha desarrollado el quehacer teatral en el último tiempo y si ellas han sido propicias para intentar una prospección en profundidad a nuestra realidad.

EL QUEHACER DEL TEATRO NACIONAL ENTRE 1975 y 1980 : UNA FUNCION SUPLETORIA.

En tiempos normales, la sociedad dispone de múltiples espejos o indicadores para saber qué es y cómo es. Los medios masivos de comunicación son los principales. A través de los periódicos, las revistas, las radios y la televisión, el debate público, la investigación universitaria, el diálogo a todo nivel, los miembros de una sociedad captan, perciben y proyectan la realidad circundante desde diversas ópticas y diferentes puntos de vista. La suma de ellos dan una visión generalizadora del retrato social.

Desde Septiembre de 1973, esos múltiples y multifacéticos espejos dejaron de funcionar en Chile. De pronto, hubo un solo espejo que entregaba invariablemente la misma imagen; interpretación y ponderación de la realidad política y social del país.

Quienes tenían posiciones disidentes a la oficial, no encontraban en ningún órgano de expresión ni la proyección de sus íntimos temores, anhelos, dolores y esperanzas, ni la visión que ellos tenían de la nueva realidad imperante ni la evaluación que ellos hacían de la historia que había vivido y seguían viviendo.

Ante este vacío, un sector mayoritario del teatro chileno principió a cumplir con discreción primero y con mayor audacia más tarde un rol supletorio a la ausencia de los medios de comunicación que pudieran exhibir una imagen de la realidad, disidente a la oficial.

Yo diría que se trató de una función de emergencia que se cumplió con dignidad. Se trataba de producir obras de batalla que permitiera a un grupo importante de chilenos sentirse expresados en sus pensamientos y sentimientos, exhibir una realidad que existía y no se mostraba en otros medios. Oponer una visión a la obra. Un retrato a otro retrato.

Durante ese período hubo aciertos y desaciertos en cuanto a exhibir esa realidad que pretendía ser acallada. Hubo obras que lograron incluso trascender la realidad coyuntural para exhibir una proyección más amplia de ella. Otras, en cambio, más que exhibir un retrato de la realidad nacional voluntariosamente mostraron una realidad más deseada que veraz; la dicotomía elemental de "buenos y malos" que presentaba la imagen oficial, nosotros la dimos vuelta sin mayor reflexión crítica.

Difícilmente se fue creando en el país, un espacio de relativa mayor liberación en los medios de comunicación. Podemos reconocer hoy la existencia de una radio, de revistas y de publicaciones que entregan con limitaciones una visión de la realidad social y política del país que no corres-

ponde a la oficial. El rol supletorio que asumió un importante sector del teatro nacional ya no tiene razón de ser. Cuando se ha insistido en él en los últimos años, sus temas y denuncias han adquirido una calidad ilustrativa o reiterativa de hechos o circunstancias sobre los que otros medios de comunicación ya han formado conciencia.

Justo es destacar que no todo fue así. Hubo obras que captaron y proyectaron una realidad más profunda y trascendente. El estudio de cada caso excede las posibilidades de esta ponencia, nos limitaremos sólo a citar, a vía de ejemplo y sin que las citas sean excluyentes de otras, a "Tres Marías y una Rosa", "Lo crudo, lo cocido y lo podrido" y "El último tren".

"Tres Marías y una Rosa" tuvo, entre otras virtudes, la de mostrarnos el quehacer vital de mujeres de nuestro pueblo, adjetivado por la coyuntura histórica, pero no reñido con su permanente empeño de sacar adelante a sus familias, su acatamiento y rebeldía al machismo ambiente, sus pequeñas querellas que no entorpecen su constante entrega a la solidaridad popular. Más allá de las circunstancias del "aquí y ahora" que entrelaza la anécdota argumental, la obra nos muestra un Chile y una clase que mantiene intacto sus mismos valores y nos afirma la continuidad de una identidad nacional, no obstante superficiales indicadores en contrario.

En "Lo Crudo, lo Cocido, lo Podrido", la poética y patética visión de un joven dramaturgo sobre nuestro inmediato pasado, nos devela más que una realidad objetiva, los sentimientos encontrados de nostalgia y rechazo que un importante sector de la juventud chilena sugiere las últimas décadas de nuestra vida republicana.

"El último tren" expresa en toda su dimensión humana, el duro pago que implica a un funcionario la concreción de algunas de las medidas del llamado "modelo económico". En su individualidad, este personaje sintetizará la experiencia vital de miles de compatriotas.

Curioso es destacar que estas tres obras tienen algo en común: su desarrollo es el convencional, esto es, no está estructurada a base de módulos de diferentes temas y anécdotas y que, realizadas en equipo, tienen un autor individual.

EL DESAFIO DE LOS AÑOS VENIDEROS.

Si nos estamos preguntando la forma que en los últimos años, el teatro nacional captó y proyectó la realidad nacional no es por un mero afán de recuento y de balances. Es necesario evaluar lo realizado para formularnos un proyecto para los años venideros.

Así como el teatro cumplió un rol de importancia en los últimos años al proyectar la imagen de una realidad que era ocultada por los otros medios de comunicación, el desafío que nos plantean los años venideros es trascendente.

Días atrás, en el Taller de Dramaturgos de la Universidad Católica, oí decir a Julio Bravo: "me han cambiado el país". Su expresión recoge el asombro, la extrañeza y el dolor de una gran parte de la población. ¿Cómo ha cambiado el país? ¿Qué es lo que perdura de él y qué es lo que se ha derrumbado para siempre? ¿Cuáles de los mitos que acariciamos como sólidas verdades y que eran sólo eso, mitos? Hay todo un campo abierto para la investigación de los científicos sociales, pero también para la gente de teatro quienes, con los medios propios de su oficio, pueden entregar un aporte importante para develar lo que es el verdadero Chile, los conflictos que se deben afrontar en la actual coyuntura, los sentimientos profundos, las frustraciones y las esperanzas que subyacen al interior del alma social.

Para ello se pueden seguir los más disímiles caminos : la observación metódica y sistematizada de determinado aspecto de nuestra realidad, la introspección personal (no hay que olvidarse que formamos parte de "la realidad nacional") la intuición, el análisis, la investigación o la síntesis. Cualquier camino puede ser valioso siempre y cuando se transite por él con honestidad; sin rechazar los descubrimientos que se hagan porque contradicen nuestra visión predeterminada; sin un voluntarismo que nos lleve a reflejar la realidad que quisiéramos que fuera, sino la que es; sin pretender halagar a nuestros espectadores entregándole lo que ellos quieren ver y oír y no lo que ellos deben ver y oír.

Un teatro que muestre y no demuestre. Un teatro que desnude a las apariencias y no que las retrate. Un teatro que no tema, si es el caso, escandalizar y escandalizarnos.

No es fácil ni agradable.

Pero si queremos hacer un teatro fácil y agradable, está a mano ése que llaman "teatro digestivo" que sirve para que los espectadores apaciblemente se alegren, emocionen y reaccionen con los que están acostumbrados a alegrarse, emocionarse y reaccionar. Y no olvidemos que no sólo los buenos burgueses de derecha suelen asistir al teatro a hacer la digestión. También los de la izquierda. El contenido difiere, pero el efecto es el mismo.

Es cosa de elegir.

FORMULAS AGOTADAS Y FORMAS POR DESCUBRIR

EN LA DRAMATURGIA ACTUAL

Julio Bravo

Espero que estas breves reflexiones sirvan como un elemento más de discusión para el necesario debate sobre la situación teatral nacional.

Trataré de referirme sólo a lo que atañe mi especialidad, es decir, la dramaturgia, para de allí intentar algún pensamiento global sobre el problema.

1. EL AGOTAMIENTO DE FORMULAS

Parece ya evidente el cansancio de ciertas fórmulas teatrales, aún en boga. La generalidad de los teatristas así lo piensa, y un sector importante del público habitual también comparte esta opinión.

El consenso señala que la realidad nacional es más vasta, más contradictoria que el micro-universo entrevistado en las últimas obras de éxito.

Ahora bien, el problema no surge de las obras mismas, ni menos de sus creadores, que cumplieron acertadamente con una necesidad histórica coyuntural.

El problema es que la realidad ha cambiado, sigue transformándose y ya ciertos esquemas útiles y necesarios en 1976-78, han quedado obsoletos.

Pienso que la tendencia realista y naturalista, en las concepciones teatrales vigentes, es incapaz de desentrañar en profundidad la multifacética realidad nacional.

Pienso que la fórmula naturalista se agota por su misma razón de ser. Cumple una noble labor, es cierto. En un ambiente teatral seco y estéril hasta 1976, irrumpió con lo que muchos querían o esperaban decir. Obras como PEDRO, JUAN Y DIEGO, TE LLAMABAS ROSICLER, LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA, EL ULTIMO TREN o TRES MARIAS Y UNA ROSA son un ejemplo de ello. En cierta medida, voz de los sin voz.

Esta positiva labor fue asumida por algunos teatristas de los cuales, creo, debiéramos sacar más de una enseñanza y no pasarnos, como nos hemos pasado, criticándolos por el hecho de seguir siendo fieles a su manera de hacer teatro.

Pero el problema, de todas formas, subsiste.

Actualmente, la afonía nacional ha experimentado alguna mejoría, y el teatro ya no es el ámbito con cierto aroma assembleísta que todos conocimos y paladeamos.

Ahora, se exige del teatro nacional profundidad, análisis, develamiento, confrontación dialéctica de realidades, en busca de la claridad necesaria para comprender nuestra situación y su trascendencia en los acontecimientos venideros.

No basta con intentar reflejar la realidad, ni tampoco basta con denunciarla. Hay que desmenuzarla, realizar una cirugía profunda que nos permita develar las verdades y sinrazones del alma nacional.

En alguna medida, se trata de recaptura esa vieja tarea de redescubrir el país. Por ello, pienso que un teatro realista-naturalista, tan necesario en una época reciente, es incapaz de asumir esa labor.

2. LA NECESIDAD DE UNA DRAMATURGIA PRECISA.

Creo que también existe un consenso, menor, pero consenso al fin y al cabo, sobre un cierto agotamiento que también es detectable en las formas habituales de "hacer" teatro.

Es claro, hablar contra la creación colectiva no será algo novedoso. Pero me parece que esta mecánica de creación se está agotando, también en la medida de su incapacidad por desentrañar más en profundidad la realidad nacional.

Habrá que retomar, según mi opinión, algunos oficios de difuntos. Como el trabajo del Dramaturgo,

Es necesario y vital en la hora presente, una unidad en el análisis, una línea unívoca en el tema, su tratamiento y su resultado. El teatro actual está a la deriva entre el sketch, el sainete modernizado, el chiste fácil y "sacador de lengua" (al decir de Vodanović), la simpatía escénica en desmedro del contenido, el aún recurrente garabato oportuno y otras argucias creativas.

Todos hemos caído en lo mismo:

Algunos de estos lastres derivan, en mi opinión, de las formas de "hacer" teatro que subsisten en algunos grupos. Como estas fórmulas han probado en años recientes ser efectivas, se insiste con ellas, sin percibir que por ese camino se desemboca en la misma esterilidad previa al auge naturalista.

Es necesario, insisto, una mano precisa, inequívoca, en la generación del producto artístico. La "obra" teatral que actualmente precisamos, necesita de una elaboración madura, clara, específica en su contenido y en su escudriñamiento de la realidad.

Para esta tarea, es mi modesto parecer, la vigencia del Dramaturgo sigue siendo fundamental.

3. LA GENERACION DE NUEVOS TEMAS.

Soy de la opinión que este país, antaño región impresionista, lo están ahora convirtiendo en un coto de caza surrealista. Por ello, la multiplicidad de nuevos temas conlleva a su vez una heterogeneidad de contenidos nuevos, contradictorios entre sí. Hablo del TEMA, entendido como imagen básica, dramática, generadora del trabajo autoral.

La existencia de toda una amplia gama de sucesos, noticias, acontecimientos públicos y privados; todos nuevos, inéditos en estos parajes, nos indican de qué manera este país está cambiando, de qué manera nos están cambiando el lugar donde vivimos.

Esta constatación tan dolorosa como trascendente es el punto de partida, el acontecimiento motivador de toda una nueva dramaturgia que habrá de venir.

Algunos ejemplos aislados pero importantes, nos indican que ya se ha intentado transitar por este camino. El caso de HOJAS DE PARRA, BAÑO A BAÑO, o LO CRUDO, LO COCIDO, LO PODRIDO señalan una búsqueda temática y estilística renovadora, necesaria de continuar y profundizar.

Ese es, pues, el territorio donde debe adentrarse la dramaturgia nacional. Y el explorador más capacitado, al menos en una primera etapa, es y debe ser el dramaturgo.

Esa es su responsabilidad.

Las imágenes que encontrará en su periplo, algunas generadoras de esperanza, otras hoscas y hasta demenciales, le confirmarán que la realidad

PUESTA EN ESCENA Y SOCIEDAD

nacional, con todo lo mutable y contradictoria que pueda ser, es el elemento fundamental para un quehacer teatral responsable.

4. POR ULTIMO

Algunas palabras sobre otras palabras dichas en otro contexto y en otro lugar, pero válidas para nuestra actual situación. Lo expresado por Boal acerca del teatro popular y antipopular, adquiere una trascendencia inmediata cuando observamos el teatro que se realiza en estos días.

Evidentemente, no estamos haciendo teatro popular.

Y entiéndase por popular no el espectáculo para grandes masas, ni siquiera la obra realista que deambula por fábricas y poblaciones. Me refiero al teatro de contenido popular, aquel cuya perspectiva, al decir de Boal, "revela al mundo en permanente transformación, con sus contradicciones y el movimiento de esas contradicciones, así como los caminos de liberación de los hombres".

Esto no lo estamos haciendo en nuestro país! Es más, tengo la impresión de que a muchos no les preocupa. Al menos, por los resultados prácticos que observamos.

Y esto es lo grave. Más que los impuestos, más que un aviso o una cartelería, incluso más que un éxito o un fracaso.

Nuestra incapacidad de interpretar este extraño país en que vivimos y nuestra incapacidad de interpretar al pueblo que sufre este país y sus

PUESTA EN ESCENA Y SOCIEDAD

Claudio di Girolamo

1. La estética del sistema dominante.

Al hablar de políticas de producción del teatro nacional debemos referirnos, aunque sea brevemente a lo que es la "Política Cultural" de los grupos dominantes del Chile de hoy. No hablaremos aquí sobre el problema político global, sino de un aspecto que está a mi parecer ligado al tema que me toca tratar: me refiero al hecho de que hoy en Chile estamos en pleno proceso de una contrarrevolución neocapitalista. Creo que ésto es lo más importante que ha pasado en el país en los últimos años.

Quiero enfocar nuestro quehacer teatral desde el punto de vista de la puesta en escena, tomando como base que esta contrarrevolución está actuando y que sus postulados políticos tienen una correspondencia precisa en lo estético.

El sistema ha suplantado a las ideologías anteriores con un pragmatismo en todos los niveles. Las acciones concretas emprendidas por el sistema se concatenan entre sí y producen hechos que conforman un entorno socio-político-económico que a su vez paulatinamente cambia las conductas de los chilenos y promueve un nuevo tipo de relaciones. Estas relaciones, al repetirse en el tiempo, empiezan a construir una cultura diferenciada que absorbe y devuelve las formas propuestas por el sistema en un verdadero circuito de retorno. El "boom" económico del sector minoritario le permite a éste organizar la estética formal del entorno urbano según cánones literalmente importados de la metrópolis y generalmente copiados sin un mínimo de adecuación a la sensibilidad chilena.

Es así que Santiago, en lo que se refiere al centro y al barrio alto, está sufriendo un proceso de profunda transformación urbanístico-arquitectónica que convierte a la ciudad en una copia burda y "rasca" del estilo postmodern, de gran boga en los países desarrollados.

El hombre urbano internaliza consciente o inconscientemente, poco importa, esas líneas estéticas y empieza a gustar de esa "modernización", muy superficial y frívola por cierto, que lo hace sentirse en un nivel superior de vida más parecido o "igual" al de un país desarrollado.

Los fenómenos artísticos también se ven influenciados por todo este entorno y es así como empiezan a surgir maneras de hacer arte de acuerdo con los gustos más expresivos de las minorías dominantes.

El arte se ha transformado en producto de consumo, sujeto a la ley de la oferta y la demanda, y por supuesto al vaivén de lo efímero de los gustos arriba mencionados.

El teatro no está a salvo de este proceso político-cultural.

Los grupos dominantes, una vez logrado un primer objetivo de consolidación económica, vuelcan su interés hacia la adquisición de status cultural.

Es por eso que surgen hoy varias corporaciones de fomento de la cultura, de vagos objetivos generales, que en la práctica manipulan el acontecer artístico a nivel público no sólo con su aporte financiero sino que, y mucho más eficazmente, con su acceso irrestricto a la caja de resonancia de los medios de comunicación masiva.

En esta acción apoyan toda realización artística que tenga como características esenciales la ausencia de espíritu crítico, la falta de contingencia, y por sobre todo que se atenga a una concepción aséptica y abstracta de la "belleza" y de la "armonía". En el fondo, se trata de una línea estética que se aleja claramente de un arte ligado más profundamente al pueblo y expresivo de sus propias necesidades y anhelos; por el contrario, se procura impulsar la creación de formas artísticas que respondan más claramente a las exigencias de una nueva elite no precisamente culta sino más bien ansiosa de "mantenerse al día" en lo que se está haciendo en los grandes centros de los países desarrollados.

Al igual que los "nuevos ricos" existen los "nuevos cultos" que generalmente se nutren de formas inferiores de cultura, sub-productos de los cánones estéticos propuestos y difundidos por los medios de comunicación masiva.

Estas nuevas elites quieren "su" música, "su" teatro, "su" plástica y con el poder del dinero imponen su criterio secundados por algunos artistas que ya sea por convicción o necesidad los acompañan en este empeño.

Es así como han surgido en estos últimos años formas de teatro espectacular, con complejos aparatos escénicos, formalmente muy complicados, con canto, baile, vestuario lujoso. Mención aparte dentro de este género merece el espectáculo del festival de la canción de Viña del Mar con toda su infraestructura organizativa, técnica y de publicidad, que lo transforma en noticia de primera magnitud durante todo su desarrollo y en torno al cual gira el interés forzoso de todos los que en este país poseen un televisor.

Su estructura, su escenografía, sus intérpretes, sus animadores son un ejemplo perfecto de todo lo anteriormente anotado sobre la estética del sistema.

Con él, asistimos a un fenómeno intencionalmente sacralizante del hecho teatral; es decir, al intento de alienar al público de su verdadero rol de sujeto de la experiencia escénica. El griterío de la Quinta Vergara, las antorchas, la entrega de las gaviotas dan la falsa impresión de participación cuando en realidad son claros ejemplos de la manipulación de estímulos y reacciones que subyace en todo espectáculo masivo de este tipo.

Diversos grupos teatrales, adheridos al sistema, se han visto tentados por experiencias similares derivadas de la verticalidad del fenómeno televisivo, y trabajan con y para un público conformado por espectadores "objeto", reducidos exclusivamente a su calidad de receptores pasivos,

inhabilitándolos para emitir juicio crítico alguno ya que se logra en sus espectáculos una identidad absoluta entre los valores y formas que el escenario entrega y aquellas que el sistema propone. Típicos de esta realidad considero los espectáculos del teatro casino Las Vegas, algunas puestas en escena de Tomás Vidiella, Kanda Jaque, Silvia Piñeiro y sobre todo el teleteatro digestivo de Pepe Vilar. En lo que digo no pretendo emitir juicio de valor alguno sobre actitudes de compañeros teatristas. Creo que es legítimo que la gente piense lo que quiera y se organice cómo y dónde quiera. Pero me parece importante detectar y consignar de alguna forma este hecho.

Las puestas en escena de este tipo de espectáculos generalmente se basan en espacios escénicos ortodoxos "remozados", con novedades formales que se remiten a materiales de escenografía y de iluminación de gran costo, exacerbando el valor del envase en desmedro del contenido.

Pareciera que las obras fueran un mero pretexto para exhibir un muestrario de elementos importados al igual que los "departamentos importados" que se publicitan profusamente en la prensa.

El desarrollo de la acción escénica es de una linealidad monocorde, ilustrativa y obvia que recuerda la estructura y puesta en escena de múltiples telenovelas que plagan actualmente nuestra televisión.

Los teatros universitarios, en otros tiempos vanguardias de los movimientos renovadores de la escena nacional, reflejan el impacto de las profundas transformaciones implementadas en las respectivas casas de estudio por las autoridades hoy en el poder.

La censura impuesta en los repertorios, la constante vigilancia ejercida sobre los teatristas, la desconfianza o derechamente la descalificación que se hace de experiencias al margen de los postulados estéticos del sistema, han llevado paulatinamente a estos grupos a perder su liderazgo frente a la juventud que pretenden servir. Sus puestas en escena tienen cada vez más un sabor arqueológico ya que aquellos inte-

emigrantes con puntos de vista más lúcidos se ven constantemente hostigados e imposibilitados de trasladar su visión crítica al escenario. Se llegó hasta la situación límite de parar el estreno listo de la obra "Lo crudo, lo cocido, lo podrido" en sus ensayos generales exclusivamente por razones extra artísticas.

Los teatristas más capaces de esos grupos ven reducida su acción a nivel de cursos en las escuelas de teatro y a una que otra aparición en el escenario.

2. Una nueva imaginaria en el teatro independiente.

Dentro de todo este contexto se viene desarrollando la búsqueda artística del teatro independiente. Permítaseme una brevísima aclaración antes de seguir. Cuando aquí hablo de teatro independiente me quiero referir más bien a los grupos cuya posición ideológico-artística no concuerda con los postulados del sistema y no a aquellos que entran dentro de la categoría de "Independiente" sólo por no tener una seguridad económica que provenga de una subvención permanente otorgada por alguna institución pública o privada. A ese respecto habría que aceptar que la "independencia" de los primeros es en realidad un aislamiento económico que pone en peligro su propia supervivencia y los obliga a un constante replanteo de su línea artística y de su capacidad organizativa.

Esto nos lleva a afirmar que la labor y la búsqueda estética de los grupos independientes se desarrolla en una situación de marginalidad agudísima que influye en forma muy directa no sólo en las metas y objetivos que se proponen sino que, fundamentalmente, en su método de trabajo y en su capacidad y claridad de comunicación.

Tratando de encontrar soluciones a esta situación los grupos independientes han ampliado su radio de acción y han buscado su público potencial llegando a los sectores populares. Si bien con esto no han logrado paliar sus problemas económicos, ya que esos sectores son los más desposeídos, sin embargo, al terminaren contacto con ellos se han encon-

trado con un tipo de espectador diferente que les ha exigido una mayor profundización y aclaración de su propia línea de búsqueda.

En efecto, el público popular más lucido demanda en forma cada vez más apremiante un tipo de teatro que lo represente y que llegue más allá del diagnóstico de una determinada situación. Esto en lo que se refiere a los temas tratados; en la forma misma de la puesta en escena el contacto ha sido y sigue siendo muy beneficioso.

Al entablar una distinta relación con el espectador, a veces en espacios teatrales muy pocos ortodoxos, el teatrista se ha visto en la necesidad de recurrir a formas muy simples de narración y de puesta en escena que han venido a revitalizar el sentido lúdico del espectáculo.

Desde el punto de vista autoral, se busca en forma cada vez más madura y profunda en el entorno contingente, develando, con la lucidez posible en cada cual, los grandes temas que preocupan a una parte importante del pueblo de este país --cuando digo importante no quiero en absoluto significar mayoritaria-- por lo contrario, tal como lo expresaba anteriormente, creo que se trata de minorías marginadas que sin embargo, tienen un alto poder reflexivo y que buscan en las expresiones artísticas a su alcance una retroalimentación que pueda no sólo mantener su vitalidad sino que ayudarla a crecer y a tener una mayor significación social.

"Pedro, Juan y Diego", "Los Payasos de la Esperanza", "Lindo País Esquina con vista al Mar", "Tres Mariñas y una Rosa", "Viva Somoza", "Cero a la Izquierda", "Carrascal 4,000" y el próximo estreno del teatro La Feria "A la Mary se le vió el Poppins", con distintos puntos de vista, en las formas más variadas, todas estas obras son expresivas de esta gran tentativa de reconstrucción de un teatro nacional y auténticamente popular.

La vida, nuestra vida, está representada en ellas a jirones, desgarrada, yuxtapuesta en un gran collage a veces muy difícil de desentrañar, pare-

...
 cidó a una página cualquiera de un diario cualquiera del Chile de hoy. El humor, el melodrama, la comedia realista, la tragedia, se entrecruzan a cada instante en cada obra. Las imágenes propuestas al espectador para ser decodificadas por él se superponen sin solución de continuidad y quedan enredadas en su conciencia sin posibilidad de escapatoria. Al romper la linealidad de narración (la mayoría de las veces) se búsc encontrar formas más idóneas, capaces de transmitir sencilla y directamente el contenido de lo que se quiere expresar.

Desde el punto de vista formal, al proponer estructuras de espectáculo no tradicionales, se ha iniciado una búsqueda muy generalizada que tiende a definir nuevos ámbitos o espacios escénicos y a encontrar una significación más precisa en el uso de los objetos en el escenario.

La conjugación de esos dos elementos, espacio escénico y objeto escénico, en una nueva relación, conforma lo que en adelante definiré como "nueva "imagería" teatral.

Esta "novedad" tiene algo que ver con el "nuevo" "detergente" o el "nuevo" concepto de refrigeración y miles de otros artículos de consumo "nuevos" que nos bombardean desde el televisor. Hay que tratar de ser honrado y no erigir la novedad en símbolo de talento o de ruptura de cánones artísticos obsoletos. A lo mejor puede que se trate solamente de un "nuevo" envase en el cual se agita el mismo producto de siempre y eso no necesariamente es malo. Lo importante es que esa nueva imagería esté realmente al servicio del mensaje que se quiere transmitir y no adquiera, casi a la fuerza, valor por sí misma; en definitiva, que siga siendo vehículo de ideas y de emociones tal vez tan viejas o nuevas como el teatro mismo.

La imagería a la cual aludo parece estructurarse sobre la elaboración plástica de nuevos ámbitos escenográficos, de uso múltiple, en los cuales los objetos escénicos cambiantes logran superponer la definición espacio-temporal necesaria para guiar mínimamente al espectador dentro del desarrollo del espectáculo. A este respecto, aparece cada vez más relegada la escenografía estática, detallada, rígida de reconstrucción de ambientes físicos determinados.

Estamos frente a una línea artística que, más que informar, pretende motivar, que más que decir claramente, pretende sugerir.

Una tela, unos globos inflados, unos dibujos geométricos en un panel, unos palos clavados y desclavados sucesivamente a la vista del espectador producen ritmos plásticos y dramáticos que envuelven al público y lo hacen más partícipe del fenómeno teatral.

Existe una especie de afán de mostrar "las entrañas" del teatro. Aquellas partes tan cuidadosamente ocultas en otras épocas; aquello que constituye la "tramoya", el quehacer técnico.

Como resultado de todo esto, se produce una suerte de desacralización del fenómeno comunicativo teatral transformándolo en un rito compartido en el cual actores, público y técnicos van construyendo en conjunto la ilusión mágica del mundo del espectáculo.

En estas ideas expuestas en forma un tanto desordenadas, se entremezclan evidentemente el ser y el deber ser de la producción del teatro independiente.

En efecto, las realizaciones de los distintos grupos a lo largo de estos años se han desarrollado en un ritmo pendular. Es así como un mismo grupo ha podido abarcar en su búsqueda artística distintos tipos de obras y de puestas en escena sin solución de continuidad de una producción a otra.

Estamos en un momento especial en el cual la rigurosidad de un estilo determinado de producción parece no compaginarse con los intereses de los creadores ni con el entorno que nos envuelve e incluso, podemos llegar a una obra como "Viva Somoza" que dentro del mismo espectáculo reúne en tres episodios tres maneras distintas y hasta teatralmente opuestas de enfocar la puesta en escena. En el primer episodio expresionista, en el segundo de comedia realista y en el tercero de melodrama. Vuelvo a insistir; esta aparente indefinición es la clave para a-

nalizar el movimiento teatral chileno de los últimos años en cuanto a sus puestas en escena.

Se trata de una etapa de tanteo, muy creativa, en la cual no podemos encontrar la claridad de síntesis que muchos buscan o exigen. No se puede ni se debe matar esta búsqueda juzgándola en base a parámetros equivocados. Tal como los teatristas buscan una nueva gramática teatral, los críticos necesitan encontrar urgentemente nuevos parámetros de juicio.

Estamos en presencia de un fenómeno cultural muy complejo en que el nuevo teatro se inserta como una nueva manera de pensar y reflexionar sobre nuestra realidad.

Del "costumbrismo trascendente" de 1975 vamos hacia formas más abiertas de enfrentamiento a la contracultura; de la entrega de un diagnóstico cerrado y casi desesperanzado vamos hacia una etapa, aún balbuceante tal vez, de creatividad abierta en la cual se rescatan todas las formas posibles de expresión en el escenario, aún las parateatrales como las circenses; se incorpora por fin el juego como forma poética de expresión de la realidad.

Este teatro popular de la marginalidad se dirige, un poco a tientas, hacia su resurgimiento. Pienso que para lograr esa meta todos los caminos emprendidos con seriedad y exigencia son buenos.

El compromiso que muchos sentimos con la cultura de este país nos urge a levantar de nuevo las banderas olvidadas en el camino; esas banderas que otros alzaron hace ya mucho tiempo y que esperan ser re-creadas y re-vividas por nosotros.

El teatro debe volver a tener una real y profunda incidencia en la vida cultural de Chile y pienso que eso depende de lo que todos y cada uno de nosotros seamos capaces de descubrir y de transmitir a nuestro público.

LOS CAMINOS DEL TEATRO INDEPENDIENTE

Juan A. Piña

A partir de 1975, aproximadamente, el teatro chileno independiente cumplió una de las funciones artístico-sociales más importantes en el terreno de la cultura nacional, ayudando a fundar una expresión original y levantando, además, un panorama lánguido y alicaído, cuyos horizontes parecían cerrarse para siempre. Las restricciones a las manifestaciones culturales que pretendieron decir algo crítico o cuyo objetivo no sólo fuera entretener, no solamente eran fuertes, sino que además sus límites se mostraban imprecisos. "-Qué se puede hablar y qué no?". "-Qué grupos son legítimos y cuáles no?". "-Cuáles son las sanciones para un arte disidente?", todas éstas eran preguntas que se hacían sin encontrar respuestas válidas, que no vinieran por la diatriba de un diario de gobierno o por la mano de algún incendiario al amparo del Toque de Queda.

Había, hasta la mitad de la década pasada, un repliegue generalizado por parte de la plástica, del cine chileno, de la literatura y entonces comenzó un progresivo e irresistible ascenso del teatro nacional--y en alguna medida del folklore-- que "decía cosas", según la expresión de andaba de boca en boca, es decir, que planteaba problemas actuales, temas chilenos presentes, personajes nacionales populares, casi siempre desde una óptica inconformista y algo burlona.

Este era un segmento del teatro independiente, que poco a poco se estabilizó y amplió sus grupos. Otro teatro existía, sin duda, con el advenimiento del nuevo régimen: indiscriminado montaje de clásicos, comedias dulzonas y almibaradas, obras cómicas, montajes para la entretención....Y, un poco después, musicales a todo vapor fabricados con altos costos, que querían atraer a aquel público que estaba pagando para que su cultura fuera la que imperaba. Pero de esta forma de teatro tiene su historia paralela y su desarrollo fue y sigue siendo en un sólo plano, obvio, casi predecible. El otro en cambio, ese sector del teatro del independiente, podía tomar a mitad de la década pasada, cualquier rumbo, irse por el despeñadero, ser acallado o surgir en gloria y majestad.

Burge otro Teatro

Pedro, Juan y Diego, Los payasos de la esperanza, Teatrabas Rosicler, Tres Marías y una Rosa, Bienaventurados los Poetas, Testimonios sobre las muertes de Sabina y otras, fueron res-

catando para el teatro chileno un lugar, primero de los grupos, después de los actores y finalmente de las formas y contenidos, para oponerle a un teatro clásico mal entendido o de la obra esencialmente de evasión. Estas obras, en su mayoría, plantearon por primera vez en muchos años, personajes populares, ambientes que fueran más allá del living burgués, lenguaje simple y cotidiano, situaciones de realidad inmediata, diálogos frescos, puestas en escena donde primaba lo teatral más que lo literario, formándose una suerte de "estética del silencio": los protagonistas no sabían qué hacer o qué decir, no tenían interlocutor válido, giraban, añoraban, recordaban....

Por aquella función catártica que le es propia al teatro, el público volvió a las salas y los límites de aquella censura impresisa, vaga, sinuosa, empezaron a extenderse paulatinamente. Incluso estas obras y estos grupos eran ya recogidos por los Medios de Comunicación, legitimando su quehacer. Una expresión social, pero fundamentalmente estética, nació por aquellos días y un estilo comenzó a imponerse. Se empezó a llenar un vacío y aunque subsistían problemas como el de la carencia de estrenos extranjeros o el distinto enfoque de los clásicos, por ejemplo, ya la cartelera ofrecía un abanico de posibilidades más amplio, ofrecido por grupos como Ictus, Imagen, del Angel, TIT, La Falacia, la Feria.... Incluso, curiosamente, la originalidad de la expresión encontrada era superior a la de los primeros años de la década, caracterizada por una libertad en la expresión social y artística.

Pero esos años ya son mirados, incluso por los mismos grupos de teatro independiente, con algo de nostalgia. 1980, cierre de una década y comienzo de otra, ha demostrado que aquel estilo que hizo resurgir al teatro nacional de entre las cenizas, se puede convertir en una fórmula mecánica o mecanicista y pasar de la forma a lo formal y al arquetipo que nace muerto desde el comienzo. Algunos estrenos del año que recién termina demuestran claramente que hay que buscar otros caminos en lo que respecta al teatro esencialmente chileno.

En la obra Carrascal 4.000, de Fernando Gallardo y montada por el naciente grupo Pedro de la Barra, se cuenta la historia de un grupo de trabajadores metalúrgicos que, acosados por un mercado inflexible, añoran épocas mejores, se desesperan y ponen en el

azar sus últimas esperanzas. En otra obra, Cero a la izquierda, de Gustavo Meza y montada por la Falacia, un trío de pretendidos ejecutivos jóvenes trata de jugar en el mercado de capitales con resultados desastrosos. En ambas obras persiste la importancia del tema actual, quedándose en un espacio temático reducido, como en Carrascal 4.000, o queriendo buscar una forma poética que trascienda la mera realidad actual, como en Cero a la izquierda.

Las dos obras parecen ser símbolo del momento por el que atraviesa el teatro chileno: fórmula honesta, aunque repetida, por un lado, y búsqueda de un teatro con mayor vuelo, que desprenda la emoción y la imaginación a partir de un problema puntual. De El último tren, creación colectiva de Gustavo Meza y el grupo Imagen, a esta última, hay un salto, un intento por salirse de una camisa de fuerza demasiado estrecha, que ya se volvió inútil y hasta incómoda.

El Mundo del Autor

La mayoría de los grupos que marcaron un hito en la década pasada, realizaban más montajes que obras, basados en el sistema de Creación Colectiva, con o sin la colaboración de un dramaturgo. Esta forma no nació gratuitamente, sino que ya se insinuaba en Chile desde la mitad de la década del 60, haciéndose eco, a su vez, de las experimentaciones norteamericanas --Living Theatre, Open Theatre y otros-- que devolvían al espectáculo y el montaje su importancia, por sobre el texto literario escrito. Allí el actor se volvía protagonista e importaba la ceremonia irrepetible e imposible de trasladar al papel, más que lo puramente literario. Pero también esa forma, revitalizante pero a ratos tan exagerada como la tiranía del autor o el director, también en Estados Unidos se ha agotado, volviéndose a un teatro donde el autor entrega un mundo que los actores interpretan e iluminan a su manera. Es, quizá, una forma más equilibrada de hacer teatro.

En Chile, los grupos mencionados impusieron un modo que produjo hijos interesantes, pero, como se decía, quizá su vigencia se esté agotando. Toda la enorme riqueza, espontaneidad, juego de lenguaje, situaciones concretas, sketches, preponderancia de lo escénico por sobre lo trabajado literariamente, ha hecho, también, que ese mundo reflejado en escena no trascienda más allá de la situación concreta o el juego escénico.

Criticando, vapuleado muchas veces, el autor sigue teniendo a la larga una importancia capital en el teatro. El es capaz de entregar un mundo, una visión del mundo, en una forma con su ritmo, su desarrollo y su estructura, capaz de entregar la trascendencia de la situación cotidiana, de organizar férreamente un mensaje poblado de subtextos, símbolos y necesarias ambigüedades que conviertan a la obra en un material de varias lecturas en el tiempo. Es indudable que no siempre la Creación Colectiva puede ofrecer ello, quedándose muchas veces en la estricta referencia a la realidad actual, agotándose su mensaje al poco tiempo, convirtiéndose en un pro - rápidamente desechable.

Muchas veces los grupos que recién comienzan como aficionados recurren a esta fórmula, que puede convertirse en un arma de doble filo. Por un lado su producto no tiene la suficiente organicidad y sólida arquitectura, convirtiéndose en una suma o "pegoteo" de hallazgos escénicos, y por otro lado la inexperiencia en el montaje de obras de autor los conduce a ignorar mínimas normas puestas en escena. Desgraciadamente la mayoría de los conjuntos aficionados recurren a una fórmula que puede tener un éxito fácil, pero no siempre el mejor.

Es innegable que esa etapa de Creación Colectiva, como sin colaboración de autor, cumplió un rol importante en el desarrollo del teatro chileno, oxigenando una atmósfera raída, trayendo frescura, dándole un teatro chileno a su país a partir de 1975. Pero en la medida que esa forma de hacer teatro se repita en los conceptos y los modos, se prolongarán hasta el infinito unas obras repetitivas, de gestos conocidos, de personajes más o menos iguales que terminarán aburriendo,

El autor no es aquello que plantearon algunos actores en alguna ocasión: dador de ideas y armador de escenas. Es un universo de significaciones que el actor y el director deberán enfrentar con ojo atento, interpretativo y creador. Sería importante, quizá, que los mismos teatros independientes buscaran nuevos autores chilenos, o rescataran del pasado algunos valiosos.

1980 demostró que se siente un vacío cuando pocos de los teatros independientes que llevaron la vanguardia hasta hace poco, estrenan, o que en algunos de ellos tienden a repetirse for-

FAMILIAS DE LA LINGÜÍSTICA Y LINGÜÍSTICA

mas superadas que se quedan en la pura situación, sin superarlas. Más allá del juego escénico, los arranques de histrionismo o el chiste fácil, las obras que el teatro chileno requiere con urgencia son las equivalentes a las estrenadas hace cuatro años.

-
-
-
-
-

El teatro chileno, en cambio, y como ya se ha dicho, no ha logrado superar estas limitaciones. En el teatro chileno se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años veinte, pero no se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años treinta. El teatro chileno, en cambio, y como ya se ha dicho, no ha logrado superar estas limitaciones. En el teatro chileno se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años veinte, pero no se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años treinta.

El teatro chileno, en cambio, y como ya se ha dicho, no ha logrado superar estas limitaciones. En el teatro chileno se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años veinte, pero no se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años treinta. El teatro chileno, en cambio, y como ya se ha dicho, no ha logrado superar estas limitaciones. En el teatro chileno se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años veinte, pero no se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años treinta.

CONCLUSIONES Y DIFERENCIAS

Hay que concluir que los mejores autores de teatro en Chile son los que han escrito en los años veinte y treinta. Los autores de teatro en Chile, en cambio, y como ya se ha dicho, no han logrado superar estas limitaciones. En el teatro chileno se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años veinte, pero no se ha dado un paso adelante con respecto a la situación de los años treinta.

TEATRO INDEPENDIENTE: ¿ CALLEJON SIN SALIDA ?

José Román

Alternativa fundamental al academismo de las compañías vinculadas a organismos oficiales, el teatro independiente ha sido, al menos en los últimos siete años, la válvula de escape de las tendencias renovadoras y las búsquedas por reflejar las alteraciones experimentadas por la vida social. Podemos decir que ha sido la expresión artística que con más persistencia ha tendido a remover el mar inquieto de un medio cultural propiciado como un marco decorativo de una sociedad estimulada hacia lucrativos menesteres.

Entre las tinieblas del "apagón", los grupos teatrales no subvencionados han luchado por la supervivencia con el mismo denuedo con que lo han hecho por la preservación de la identidad cultural, sofocada por la televisión y otros depredadores de la conciencia colectiva.

Improvisación, creación colectiva, sketches, paradoja, humor del absurdo, son los elementos que, en mayor o menor grado, comparten las puestas en escena de los grupos independientes. Ellos aparecen como las herramientas más idóneas para dar cuenta de una realidad irracional, absurda, opresiva, fragmentaria y mutable.

Desde formas más o menos derivadas del "realismo psicológico" hasta otras afectas al teatro del absurdo, las compañías independientes de este momento evidencian una común preocupación por los aspectos conflictivos de la realidad chilena.

Así lo confirman los recientes estrenos de CERO A LA IZQUIERDA, CARRASCAL 4000 y OH, CAUQUENES. La primera de ellas describe las maniobras de tres jóvenes que tratan de integrarse al mundo empresarial y financiero. En forma de parodia se develan las características de un modelo económico y osical que establece como metas,

casi sin alternativas, las del enriquecimiento rápido a través de la especulación, la inversión afortunada o la estafa, para acceder a la única fuente de prestigio social: el poder económico. La obra se centra en los ejemplares psicológicos que el modelo produce: seres codiciosos, fabricantes de falsas imágenes de sí mismos, inescrupulosos y agresivos. Pero los tres protagonistas de CERO A LA IZQUIERDA corresponden a una modalidad subdesarrollada de dichos especímenes y en ellos se acentúan en grado caricaturesco la simulación, la inexperiencia, la ignorancia y las minúsculas trapazas que emulan las de sus modelos exitosos.

CARRASCAL 4000 observa, en cambio, a cierto proletariado de industria semiartesanal, condenado por el modelo económico a desaparecer ante los embates de la libre importación. Alternando el humor con el toque sentimental, la obra propende al rescate de la humanidad fundamental del trabajo productivo, cuyos cultores son tentados por los espejismos del azar.

OH, CAUQUENES aborda, en tres episodios, diversos niveles de la realidad nacional: en el primero, la desocupación y sus disfraces, a través de tres "hombres-sandwiches" que vocean en las calles un producto comercial. Sus conductas oscilan entre el temor y la solidaridad, pasando por arrestos individualistas y agresivos. El segundo episodio transmite, a través de la atmósfera enrarecida de una extraña pensión, el humor macabro de una realidad estancada, dominada por el autoritarismo y la muerte. En el tercero, la obra asume un tono de farsa, describiendo los alardes presuntuosos e indolentes de dos financistas que juegan un partido de tenis.

SEMAJANZAS Y DIFERENCIAS

Si bien es cierto que las tres obras discurren en diversos registros, es posible descubrir algunas características que las asemejan entre sí, así como con otras obras chilenas de los últimos años. Hay, en

primer lugar, representaciones de sectores sociales bien definidos, Los conflictos a que se ven sujetos derivan en los tres casos, de situaciones nuevas, presentadas por un cambio estructural producido a nivel de una rearticulación económica nacional que genera, a su vez, un cambio de valores sociales, culturales y éticos. Las tres obras enfatizan este último nivel, formulando una denuncia a una determinada situación, configurando personajes cuyo comportamiento es sometido al juicio del espectador, centrando el conflicto en una disyuntiva cuya solución es fundamentalmente ética y haciendo, a manera de conclusión, un llamamiento a la autenticidad y a la asunción de la propia condición en la realidad vigente, o bien, clausurando esta realidad en sus propias contradicciones no resueltas.

Las tres obras utilizan el humor como un resorte, por una parte, distanciador y, por otra, como un instrumento que permite una tipificación esquemática, lúdica, satírica, de realidades complejas y conflictivas.

CARICATURAS REPETIDAS

Si relacionamos estas obras con las que ha estado produciendo el teatro independiente en los últimos años, vemos que, en líneas generales, aparece una serie de reiteraciones de cierta forma caricaturesca de dar cuenta de aspectos parciales de la realidad, formas que van configurando un código reconocible rápidamente por el espectador, con personajes tipificados, proclividad al chiste fácil, a las claves a veces muy particulares y a producir la sensación de urgencia por entregar un mensaje que sea captado de manera inmediata e inequívoca por el espectador.

Sin menospreciar las virtudes catárquicas del espectáculo teatral ni pretender sugerir opciones dramáticas, podemos constatar que se siente la ausencia de una profundización en los esbozos de realidad

de las obras reseñadas, un agotamiento expresivo que corre el riesgo de repetir el mismo discurso con ligeras variantes y de llegar, en suma, a la consolidación de una nueva retórica.

Sintomático dentro de la casi generalidad de las tendencias del nuevo teatro es el menosprecio por el rol del dramaturgo en la creación teatral. Esta actitud varía desde la supervaloración de la creación colectiva, adopción del rol de dramaturgo por parte de directores o actores, utilización del autor teatral como un mero proveedor de ideas o sugerencias anecdóticas. Las explicaciones a esa actitud son diversas: la carencia de dramaturgos-chilenos, consonantes con los cambios experimentados en la concepción del lenguaje teatral; necesidad casi axiomática que se plantean los integrantes de las compañías de participar en todas las fases de la creación teatral; voluntad, acorde con esta necesidad, de dar cuenta de experiencias inmediatas de la realidad social, asumidas tanto individual como colectivamente.

Sin entrar a analizar las ventajas o desventajas de la creación colectiva en sí o del desplazamiento del rol del dramaturgo, podemos detectar algunas consecuencias producidas en el teatro chileno independiente actual.

DESEQUILIBRIO Y FALTA DE UNIDAD

En la generalidad de las obras señaladas, así como en la mayoría de las obras nacionales estrenadas en los últimos años, se dan, al menos, dos características: desequilibrio y falta de unidad dramática. Esta última se produce incluso en las obras episódicas, al interior de los mismos sketches. Las estructuras parecen organizarse mediante una suma de "hallazgos", más que como una orgánica interacción de elementos dramáticos, operación facilitada por la tendencia a la caricatura y al humor. La ausencia de ideas centrales sólidas,

capaces de cohesionar dramáticamente el juego de situaciones, contribuye a crear la sensación de dispersión y desequilibrio. De este modo, situaciones pobres y esquemáticas se reiteran y alargan, hay una tentación constante por incorporar el chiste fácil o vulgar (en el sentido estético del término), o a manipular determinadas claves de la realidad social y cultural que resultan de comprensión circunstancial o local, empobreciendo las proyecciones generalizadoras de la idea central. Este empobrecimiento opera de manera particularmente notoria en el lenguaje. Si bien es cierto, la persistencia en reproducir el lenguaje cotidiano asegura su autenticidad; también da cuenta de su precariedad sin recrearlo estéticamente. Las expresiones se repiten una y otra vez --con especial énfasis en las escatológicas-- en un afán por apartarse de lo literario o estilizado; lo que conduce el texto al polo opuesto: carencia de gracia, ritmo, riqueza expresiva. En la mayoría de los casos falta el "vuelo poético" que permite superar el chiste ocasional y la broma de paso.

Los personajes suelen ser concebidos a base de generalizaciones que llevan su tipificación al extremo: ejecutivos o burgueses que en nada se diferencian a los caricaturizados por los cómicos de la televisión o personajes populares moderadamente idealizados se repiten de una obra a otra casi sin variaciones.

El personaje, generalmente eje del proceso creativo, determina entonces una tipificación correlativa de situaciones y la obra no logra salir del esquema-denuncia que se limita a estampar dramáticamente situaciones suficientemente conocidas y caracterizadas en su generalización y a menudo ya internalizadas por el espectador. En este caso, para éste no se abren nuevas dimensiones en la comprensión o toma de conciencia de los problemas planteados en la obra.

La esquematización suele negar una de las potencialidades fundamentales del arte: la de abrir renovadas posibilidades de comprensión en toda su contradictoria y múltiple complejidad.

Una de las características que han privilegiado los teatros de vanguardia, surgidos a lo largo de la historia del arte escénico, ha sido su rupturismo no sólo a nivel de los contenidos dramáticos, sino también mediante el libre juego de la imaginación y la creatividad, proponiendo nuevos códigos y formas de percepción al espectador cuyo conformismo se pretendía sacudir.

El teatro chileno independiente, en cambio, parece derivar a otras formas -- paralelas a las del academismo -- de consolidación y repetición de fórmulas que pueden conducirlo a un callejón sin salida.

El teatro independiente en Chile, a diferencia de lo que sucede en otros países, no ha logrado desarrollar una identidad propia, sino que se ha limitado a imitar los modelos extranjeros. Esto se debe a que el teatro chileno ha estado siempre subordinado a los intereses políticos y económicos del poder establecido. En consecuencia, el teatro independiente chileno ha sido siempre un teatro de "resistencia", pero no un teatro de "transformación".

SINTESIS DE LA DISCUSION

G. BRAVO Encuentro positivo el hecho de que la gente de teatro no se quede en lamentaciones ni en culpar al régimen de todos sus problemas, sino que reflexione internamente de lo que son como "grupo". Veo la práctica teatral dentro de una práctica que se comparte con la de otros intelectuales chilenos frente a una sociedad en proceso de revolución capitalista. Existe una perplejidad muy grande frente a un mundo que nos han cambiado y que, además, no sabemos cómo es.

Por eso, cuando se plantea el problema de "las formas" en el teatro, creo que la cuestión fundamental es la perplejidad frente a los contenidos. Los contenidos determinan qué elementos teatrales hay que desarrollar.

Nosotros los intelectuales ya no somos los "pequeños dioses", los que íbamos a conducir una sociedad: ahora, no sólo no somos eso sino que somos marginales. Marginales no solamente porque nos "sacan" del sistema sino porque tenemos muy poco que decirle a esta nueva realidad. Ese es el gran drama.

El problema no sería hoy proponer una alternativa en una obra de teatro o en un discurso intelectual, sino preguntarnos "qué nos está pasando a nosotros insertos en un proceso de cambios de todo tipo en la sociedad".

El desafío y la tragedia consiste en saber o no qué puntos tocar y qué puntos nos están tocando y transformando. Nosotros nos situamos "fuera" de ese proceso, mirando cosas que están transformando a "otros", cuando nosotros estamos, todos, siendo transformados.

Somos incapaces de asumir nuestra condición de "marginales: marginados por el sistema y marginados porque no somos capaces de

proponer una alternativa en cualquier nivel: plano económico, teatral, plástico, etc.

"Se trata de superar la "perplejidad" frente a la nueva realidad para poder conocerla".

E. BRUNA : Quizás sería necesario integrar a otros profesionales al proceso creativo, como una manera de asimilar el fenómeno "realidad" suficientemente como para expresarlo.

Deseo plantear una pregunta que creo es clave : ¿Cuál es la función que cumple el teatro hoy en día? ¿La gente va a "purgar" sus sentimientos de culpa vía identificación? Las obras chilenas de los últimos años, independientemente de su calidad, a lo que más apelan es a la emotividad y a crear un estado catártico en el público. Entiendo la catarsis como una actitud casi represiva : yo fui, vi el espectáculo, me reí, sufrí, lloré y salgo realmente "expurgado".

Lo anterior tiene relación con la concepción de la puesta en escena, con el uso del humor, pero apunta a un problema de fondo : "¿Qué es lo que yo quiero hacer con el teatro? ¿Cuál es la función del teatro dentro de este sistema?" Existe una política cultural que el régimen intenta imponer, aún cuando no tenga un enunciado coherente. Debemos entonces preguntarnos cómo vamos a actuar frente a ella. Si hablamos de "un teatro de la marginalidad", ¿qué significa eso en un terreno concreto? ¿Cuál es la función de mi teatro que lo va a determinar, que lo va a hacer llegar desde el punto de vista de mis intereses, a ese público determinado?

En el teatro, las alternativas hay que plantearlas dentro del mundo poético de la obra. No hay que hablar de la realidad considerándola como un conjunto de hechos consumados, sino como una realidad cambiante : a qué apunta, cuáles son las contradicciones que genera el sistema, etc. Ello, como "trampolín" para saltar hacia nuevas formas y nuevos contenidos. Estoy de acuerdo en que no habrá nuevas formas si no hay nuevos contenidos, pero la pregunta crucial, insisto, es : ¿Cuál es la función del teatro dentro de

un sistema como el nuestro, dentro de un sistema capitalista con particularidades históricas que debemos conocer?

No creo que el problema de la dramaturgia deba plantearse como "autor vs. creación colectiva"; hay que abrirse a las posibilidades que cada una de esas "maneras" tiene desde el punto de vista creativo.

Sintetizo mis inquietudes: 1) Conocemos o no la realidad nacional y el material con que trabajamos, y qué apoyos podemos tener; 2) El problema de la concepción de la puesta en escena; 3) La política cultural del sistema y las alternativas nuestras, pasando por la definición de "marginalidad".

J. VADELL: (largo trozo de cinta inentendible).

"Se habla de que no conocemos la realidad actual. Pero, ¿conocíamos la realidad anterior? Porque si la conocíamos "tan bien", ¿cómo ocurrió esto que ocurrió? O sea, a lo mejor estamos seccionados de la realidad desde hace bastantes años. Quizás cuál es. En ese sentido la crisis de contenidos es muy seria y es difícil innovar en la forma.

La situación, por otro lado, es que cuando se trabaja a ciegas se llega a un mercado que también está en la ceguera total y esa ceguera produce una gran represión. Es una sociedad represiva no sólo desde el punto de vista oficial, que por cierto que lo es, sino que también desde el punto de vista general de todo el mundo".

"El público es un tremendo "pinochet" que tenemos los que hacemos teatro: es uno de los elementos más retrógrados y represivos que existen".

"No sé hasta qué punto la sorpresa y el descalabro interno a que estamos enfrentados no se debe exclusivamente a que por primera vez las clases medias, a las cuales pertenecemos, están siendo tratadas como las clases populares han sido tratadas siempre,

con absoluta marginalidad. Eso nos produce, al interior una serie de cortapisas y autocensuras muy serias. No podemos trabajar aquí o allá, hacer esto porque nos mira mal este sector o lo otro porque se enoja la DC o la UP. La otra cortapisa es, obviamente, el oficialismo. Entonces, es muy difícil moverse con soltura. Creo que lo único que hemos recurrido es a defender los valores de nuestros padres, que son los únicos que tenemos. Unos valores que tratamos de destruir desde que fuimos adolescentes hasta el día de ayer, que ahora estamos rescatando como los únicos valores verdaderos. Nosotros, ¿éramos enemigos del sistema llamado capitalista o no más teníamos ahí un problema irresuelto de tipo psicológico con nuestras familias?

Esta cuestión es bastante grave porque produce un desgarramiento interno. Es, personalmente, el elemento que me dificulta y que me exige, para hacer cualquier cambio dentro del escenario, un esfuerzo doble.

A. CASTILLO: Cuando analizamos nuestra actividad se tiende a confundir dos criterios: 1) El criterio del político, que tiene relación con las perspectivas del movimiento social, al interior del cual se generan pugnas muy violentas; y 2) El criterio del artista, que es otro.

No se le puede pedir al artista que elabore una perspectiva política, porque su respuesta es una graficación circunstancial del momento histórico determinado.

El sistema democrático que conocimos no fue producto de concesiones de una clase dominante sino que de una lucha violenta de los sectores progresistas contra esos sectores retrógrados que hoy son hegemónicos a través del militarismo. Se ha mutilado ese sistema democrático de cuestiones sustanciales, manifestaciones culturales del más alto nivel, como son, a mi modo de ver, los partidos políticos. Los partidos políticos son una manifestación cultural importante y trascendente. Son los partidos políticos los que diseñan una perspectiva política. Nuestra falta de perspectiva política hace que nuestro teatro se nos aparezca como un "teatro de exposición" de la realidad y no como un buceo profundo de

las contradicciones de la realidad. Y esa realidad debe ser analizada. De tal forma que las reivindicaciones de nosotros no son sólo formales. Yo diría que son prioritariamente, de contenidos revolucionarios. Hay que reivindicar todo lo que fue el acervo democrático de este país, para meternos en una corriente y en una lucha que genere una perspectiva política, no sólo para los artistas, sino para el país en general. En esa medida nuestro arte adquirirá una funcionalidad precisa, en esa medida estaremos en una corriente llamada, ahora, democrática.

G. MEZA : El teatro en Chile tiene una historia muy importante. Tanto es así que se nos entrega a nosotros, un poco, la prioridad para plantear cierta disidencia en el país entero. Hay momentos en la historia en que es el teatro el que toma en sus manos la opinión pública.

Acerca de las "formas nuevas," de "romper los moldes", cree "que lo que se ha hecho hasta acá es importantísimo porque se ha usado el "signo" adecuado para decir las cosas que había que decir y en el momento en que se debían decir.

Respecto a la cuestión del uso del humor, del uso de lo cómico en el teatro de estos años : "yo pienso que lo cómico, el chiste, se ha utilizado en este tiempo en el teatro porque es una fórmula absolutamente nacional. No se ha hecho un "estudio de mercado" para utilizarlo. Es un recurso nacional que se vió inmediatamente después del golpe.

Sin embargo, lo que nos junta acá es el cierre de un período histórico en el país y el cierre de un período en el teatro también. El teatro independiente está en vías de desaparición frente a las nuevas condiciones que se nos han impuesto.

J. BRAVO : Yo creo que esa forma, humorística o cómica, es incapaz de profundizar en la realidad.

M. PESUTIC : No estoy de acuerdo con Meza en aquello de que "los chilenos somos buenos para reirnos de nosotros mismos" y que eso forma parte de "la idiosincracia del chileno". "Después del 11 de septiembre de 1973 este país es otro : no hay ningún chiste allí. Es un país trágico".

2

ORGANIZACION
ECONOMICA E
INSTITUCIONAL

UNA EXPERIENCIA DE TEATRO INDEPENDIENTE

EN EL MEDIO COMERCIAL.

Jorge Cejudo

El hecho de que haya dos ponencias, una sobre los teatros jóvenes y otra sobre los teatros, cómo llamarlos, viejos, adultos, maduros, establecidos, experimentados, me parece extraordinariamente grave. Indica que hay una separación peligrosa, que interrumpe la continuidad de la experiencia teatral. A pesar que los grupos jóvenes recurren a personas de mayor edad y experiencia para que trabajen con ellos. Otros en cambio se mantienen esencialmente segregados. Esto tiene dos ventajas indiscutibles que es permitir la experimentación propia. Pero esta quizá ocurriría en grupos "biológicamente mixtos", de los que, sin embargo, que al interior de los grupos establecidos la presencia de jóvenes es escasa. Quizá sea fuera una tendencia que deja de existir dentro de nuestra realidad teatral.

Como esta ponencia se representa la posición de la compañía a que pertenece, sino que personal. El carácter comercial de nuestra compañía se refleja debido con el concepto de "teatro independiente" que se usa en el diccionario y que es el centro de la discusión aquí. Indiscutiblemente que el movimiento un sindicato fuerte levantaría una plataforma de lucha que plantea la dictación de una ley de protección al teatro nacional, subvención a las compañías, a los autores jóvenes, al teatro popular, etc. Este planteamiento se ha hecho en el sindicato y no se ha logrado mover un pelo. Ante eso, me parece que hay que adoptar una posición más enérgica.

2 ORGANIZACION ECONOMICA E INSTITUCIONAL

El Sr. ... que ... obsequios de una ... sobre los ricos muy dis- ... los ricos eran malo ... todos ellos eran malos. ... No era porque ... pues ella se con- ... una mala persona ... Tras mucho cavilar el señor ... de ella sí es muy distinto de lo que ella pensaba de sí misma.

UNA EXPERIENCIA DE TEATRO INDEPENDIENTE

EN EL MEDIO COMERCIAL.

Jorge Gajardo

El hecho de que hayan dos ponencias, una sobre los teatros jóvenes y otra sobre los teatros, cómo llamarlos, viejos, adultos, maduros, estructurados, establecidos, experimentados, me parece extraordinariamente grave. Indica que hay una separación peligrosa, que interrumpe la continuidad de la experiencia teatral. A pesar que los grupos jóvenes recurren a personas de mayor edad y experiencia para que trabajen con ellos. Otros en cambio se mantienen empedernidamente segregados. Esto tiene una ventaja indiscutible que es permitir la experimentación joven. Pero esto ojalá ocurriera en grupos "biológicamente mixtos". Se da, sin embargo, que al interior de los grupos establecidos la presencia joven es escasa. Ojalá esta fuera una tendencia que deje de existir pronto en nuestra realidad teatral.

Bueno esta ponencia no representa la posición de la compañía a que pertenezco, sino una personal. El carácter comercial de nuestra compañía parecía reñido con el concepto de "teatro independiente" que se usa en el Seminario y que es el centro de la discusión aquí. Indiscutiblemente que si tuviéramos un sindicato fuerte levantaríamos una plataforma de lucha que plantee la dictación de una ley de protección al teatro nacional, subvención a las compañías, a los autores jóvenes, al teatro popular, etc. Esos planteamientos se han hecho en el sindicato y no se ha logrado mover un pelo. Ante eso, nos parece que hay que adoptar una posición más pragmática. Al respecto quiero hacer una cita de Brecht: "El Sr. Koelner y la actriz".

"El Señor Koelner tenía una amiga actriz que recibía obsequios de una persona adinerada. Tenía por ello una opinión sobre los ricos muy distinta a la del señor Koelner. Este consideraba que los ricos eran mala gente, mientras que su amiga le contestaba que no todos ellos eran malos. ¿Por qué creía ella que no todos los ricos eran malos? No era porque recibir obsequios fuera malo, sino porque los aceptara, pues ella se consideraba a sí misma incapaz de aceptar obsequios de una mala persona. Tras mucho cavilar el señor Koelner llegó a pensar de ella algo muy distinto de lo que ella pensaba de sí misma.

Quédate con tu dinero --le dijo el señor Koelner (valiéndose de lo inevitable)-- estos objetos no los han pagado, los han robado. Quédate con el botín de esos ladrones para que puedas convertirte en una buena actriz!

--¿Es que no puedo ser una buena actriz sin tener dinero?--le preguntó su amiga.

-- No --dijo más alto el señor Koelner--no, no y no"

Nos parece que declarar desde un principio de que somos un teatro comercial, donde la experimentación, la búsqueda es algo secundario, corresponde absolutamente a la realidad. Nosotros pasábamos por una cesantía hasta hace poco y tuvimos que empezar a movernos en el "mundo frío e impersonal" del dinero, a manejarnos con criterio comercial. Hay que tener saneadas las letras para poder pedir un préstamo, hay que arriesgar la poca propiedad que uno tenga para conseguir esos préstamos y echar a andar un teatro, etc. Términos éstos que te obligan a ponerte corbata, a visitar las financieras y convivir con un mundo con el que uno no tiene ganas de hacerlo, pero que está obligado a hacerlo para poder subsistir y para poder hacer algo.

Creemos que, en general, hay un prejuicio en las ponencias y en el Seminario sobre el teatro comercial. Es cierto que la subvención privada es coyuntural, obra por obra, que no permite planificar; es cierto que te obliga a una cierta "bisagra". (A pesar que a nosotros nos ocurrió al revés que lo usual. Nosotros mostramos el producto una vez hecho e invitamos a una serie de personas a presenciarlo, desde aseguradores hasta pequeños comerciantes y empresarios. Después de ver el producto todos ellos se interesaron en darnos dinero. Entonces la "bisagra" se produjo antes, en la auto-censura que se le hizo al material y en el estudio de mercado con que se trabajó para que ese material penetrara).

Se ha hablado aquí también que la subvención del teatro independiente se está haciendo a costa de los actores mismos. Es cierto, los actores trabajan en spots publicitarios, en TV, etc., para poder seguir haciendo teatro.

Nosotros pensamos que además de eso hay que saber crearse un espacio de acción distinto. Dentro de la planificación que nosotros hicimos, y de acuerdo a la obra (*), que puede caracterizarse como una comedia gruesa al estilo italiano de los años 40 o 50, está contemplado hacer una teleserie de unos 10 a 12 capítulos. Son formas comerciales de trabajar pero que permiten crearse una fuente de trabajo, un espacio de creación, sobre todo hacia el futuro, y una manera de disputarle popularidad a las figuras y producciones del oficialismo. Dentro de esta línea, tenemos también una pequeña experiencia de llevar la obra a poblaciones y barrios periféricos de Santiago. Y esto a través de mecanismos oficiales como son las Municipalidades. No se trata de ser colaboracionistas, como dirían los exiliados. Quiero relatar la experiencia. Cuando fuimos a la Municipalidad (de Quinta Normal) tuvimos un boicot inicial de parte de las autoridades, pero luego se desvaneció. Parece que debido a que desde hace un par de años la Municipalidad ha organizado espectáculos artísticos que son un fracaso. Por ejemplo, la Banda Militar de la Operación Unitas, a la que fueron unas 15 personas. Bueno, nosotros logramos tomar contacto con las organizaciones sociales (juveniles, culturales) de la zona, quienes se encargaron de la venta de entradas. El resto de las entradas las vendimos de la siguiente forma: estuvimos durante cuatro mañanas perifoneando por las calles, repartiendo palomas, conversando con la gente en sus casas y visitando industrias. Todo esto sin restricciones porque teníamos el paraguas de que la función era a beneficio del Comité de Navidad (a pesar que a nosotros la Municipalidad nos pagaba 45 mil pesos por la función). El hecho es que el día de la función se juntaron casi mil personas. El Alcalde se sintió un poco inquieto en el primer acto, porque el público estaba efusivo en algunos pasajes. Bueno, ustedes

(*) Se trata de "Carrascal 4.000" de Fernando Gallardo.

saben que la obra no es claramente crítica... es ambigua. Pero el público le daba una significación clara, al punto que terminado el primer acto tuve que salir a decirle al público que esta función se hacía gracias al trabajo promocional del Alcalde. Y lo interesante es que el público tuvo la madurez de no pifiarlo. Entendió el mecanismo que se estaba usando para ir abriendo un canal de comunicación distinto y lo aplaudió.

Ahora bien, pienso que la referencia a los cómicos italianos no es tan arbitraria. Claro Gassman, Sordi, Fabrizzi, son modelos muy altos para nosotros, pero a pequeña escala Fernando Gallardo puede hacerse una plataforma de actor cómico popular. Hay que pensar que esto está en la tradición chilena. Pienso en el prolífico teatro profesional de las tres primeras décadas del siglo, esa tradición de saineteros a la que seguramente nos sentimos hoy más cercanos que a la producción de los posteriores teatros universitarios. Quizá si esta sea una forma posible de enfrentar el momento actual. Claro que esa generación no tenía a una CENECA o una instancia de análisis y discusión como nosotros la tenemos. Tampoco tenía una crítica tan normativa y académica como la que estamos teniendo. Ni sentían la necesidad de destripar el sistema político, económico, etc. en cada obra, que es un poco la exigencia aunque no totalmente lograda que se plantea el teatro independiente hoy día. En obras tan pequeñas como el sainete no cabe esta exigencia. Claro, se puede mostrar una tajada del sistema: algunas de sus relaciones, estructuras y contradicciones. Pero para eso se necesitan obras más serias. En todo caso, esa exigencia que se hace el teatro independiente da la impresión que trata de suplir las insuficiencias de los analistas políticos. Es cierto que el teatro puede contribuir en algo, sobre todo -- en nuestro caso -- a vulgarizar esas ideas. Claro que un teatro que se planteese esa opción requiere por supuesto de un estudio estético-cultural y político-cultural, de una profundización del oficio, etc.

¿Y quién o cómo hacer esos estudios?

Nosotros hicimos estudios pero para llegar a ser interventores de alguna industria o activistas políticos en determinada población. Se necesita entonces reexaminar el estudio en otro sentido, más "político-cultural" o "político-artístico". Ello ayudaría a entender, por ejemplo, por qué el oficialismo permite el desarrollo actual del teatro indepen-

-diente (claro que se espera que termine por muerte natural, por asfixia económica), o cómo se ha podido sortear la censura --a pesar de los golpes, y bastante fuertes, que ha recibido el teatro independiente. Creo, en fin, que hay necesidad de profundizar de muchas formas una visión fundamentalmente humanista que presenta el teatro a la que se opone el terrorismo autoritario actual. Y esto es algo extremadamente difícil.

Dos disgresiones más y termino. Uno es el problema de las salas, la insuficiencia y alto costo de las salas. Un breve catastro: la sala "La Comedia" cuesta \$7.800 diarios para los grupos que quieran arrendarla, más un porcentaje variable de participación en las entradas de la obra, que en nuestro caso ascendía al 30%. La Sala "del Angel", por la que optamos, nos cuesta 100 mil pesos mensuales.

En fin, el salón Filarmónico del Teatro Municipal, el Moneda, el Camilo Henríquez son todas salas caras y que tienen grupos estables que las ocupan, siendo difícil conseguirlas para otro grupo. En esto hay varios problemas que resolver: ¿cada grupo teatral tiene que ocupar exclusivamente una sala? Las pocas salas que hay, ¿no están siendo disputadas por los grupos independientes que en número exceden a las salas disponibles?

Nosotros como compañía pensamos que una solución a futuro sería adquirir un terreno y construir una sala de a poco. Eso sí nos va bien. Una solución más integral, para todos los grupos sin sala, no creo que pueda ser financiada por nadie dentro del país. Requeriría financiamiento externo, a través de préstamos, de donaciones, etc.

El otro problema que quiero mencionar es la organización económica interna de cada grupo, que es de dos tipos: cuando no hay nada que repartir se forma una cooperativa, cuando hay, se trata de un grupo empresarial. En estos últimos, se ve un cierto movimiento en los actores por mejorar sus condiciones de trabajo y se responde con "cortes", como pasó hace poco en el teatro de Vidiella. Hay también soluciones

mixtas como la de nuestra compañía, en que hay un grupo de socios de la cooperativa y otros en calidad de asalariados. Estos reciben además de su sueldo un cierto porcentaje de participación en las utilidades. Una forma de abaratar los costos de producción de las compañías independientes es el desarrollo de la técnica teatral. Creo que esta última se está quedando rezagada. Todavía trabajamos con una mentalidad estatal o estatista en la cual nos formamos en la escuela de teatro. Ahí no había problemas de recursos: bastidores, cortinajes, bocetos sofisticados, escenografía, etc., todas cosas con las que no contamos en estos momentos. Y tenemos que readecuarnos hacia formas creativas en esta dirección son todavía escasas. Esto es un escollo serio para el desarrollo del teatro independiente, porque indiscutiblemente el plantearse hoy la readecuación y profundización de nuevas técnicas teatrales (de producción, de actuación, etc.) es vital para su existencia y continuidad. Cuestión ésta también vital para una búsqueda creativa, seria y coherente. Y también para que esa búsqueda pueda ser asumida por todo el elenco. Pero si éste va cambiando continuamente es muy difícil elevar el nivel general del medio.

En fin, creo que lo fundamental para el desarrollo del teatro nacional es la existencia de compañías sólidas que puedan asumir las diversas funciones del teatro: actuación, dirección, dramaturgia, producción.

Por último, creo que instituciones como el Instituto Internacional del Teatro (ITI-Chile) y SIDARTE deberían pasar a la ofensiva cultural con algunas iniciativas quizá pequeñas al principio pero que trascendan la labor meramente de reflexión. Creo que son los organismos indicados para conseguir algún tipo de financiamiento exterior e interior para ir paleando algunos de estos problemas: creación o habilitación de una pequeña sala; producción de montajes especiales para el verano, por ejemplo, al aire libre, etc. Ideas que ya se han debatido anteriormente en CENECA.

En resumen, pienso que el desarrollo del teatro independiente pasa por una readecuación pragmática al medio comercial. Es insostenible una actitud purista que no está dispuesta a "mejorarse" en la realidad económica.

LIMITES Y POSIBILIDADES PARA EL DESARROLLO DE UN
TEATRO NACIONAL Y/O POPULAR, DESDE LA PERSPECTI-
VA DE LOS GRUPOS JOVENES

Malucha Pinto.

Hablaremos acerca de la organización del medio teatral independiente, haciendo hincapié en la situación actual de los grupos jóvenes.

En este momento existen cuatro grupos teatrales, "jóvenes" que mantienen una cierta actividad: "la Falacia", "Aleph", "La Joda" y "Tinglado". Algunos de ellos tienen obras en cartelera, como "La Falacia" y los otros están en proceso de creación de nuevas obras o de readecuación interna, como "La Joda", "Aleph" y "Tinglado".

El trabajo de estos grupos en el último tiempo y la forma como lo realizaron es un buen ejemplo para mostrar el tipo de organización que ellos se han dado y analizar los límites y posibilidades de desarrollo que puedan tener.

¿Qué son los, arbitrariamente, llamados grupos jóvenes?

1. Gente que, generalmente, proviene de las escuelas de teatro universitarias.
2. Gente que se ha formado o terminado su formación profesional después del año 1973.
3. Gente que durante el Gobierno de la Unidad Popular estaba en el colegio o en los primeros años de Universidad.
4. Gente que alcanzó a "mamarse" el "proceso" agarrado con el dedo meñique a la cola del tren.

5. Gente proveniente de la, por llamarla de alguna manera, clase media chilena.

¿Cómo se forma un grupo joven?

Se toman actores egresados o a punto de egresar, con un título en el bolsillo, sin tener donde colgarlo y sin tener qué hacer en su calidad de "serios profesionales".

Añádase unas ganas locas e irrefrenables de hacer teatro y uno que se diferencie lo más posible del que se aprendió a hacer en las escuelas.

Súmese un rechazo total a las estructuras socio-políticas y económicas vigentes.

Inclúyase cero plata, cero figuración pública, cero sala, pero creyendo honestamente que se tiene la "papa" entre las manos. Ya sea en términos de un tema, una obra, o una forma de hacer el teatro.

Ya en la línea de partida y antes de partir, se encuentra todo malo e inadecuado, con un desconocimiento crónico de nuestra historia, tanto en lo teatral, como en lo político, social y económico. ¡Para qué decir del teatro o historia universal!

Pensando que con ellos se inicia el nuevo teatro chileno... Partida de caballo de carrera y llegada de burro, ¡ya que este inicio esplendoroso generalmente dura un par de meses! Y si dura más es con una intermitencia que atenta contra un teatro serio en el tiempo.

¿Qué otras características les son comunes?

1. La más importante, quizás, es la ausencia de una razón de ser. Como grupo, de antemano o en el camino, no definen ciertos principios generales y comunes que iluminen el trabajo y los cohesionen. Carencia de principios, carecen de objetivos, lo que atentaría contra la posibilidad de desarrollar un proyecto teatral a largo plazo.
2. La ausencia de metodología de trabajo. Quizás esta carencia se deba a la falta de objetivos, ya sean estos puramente estéticos (nos referimos a poner el énfasis en investigar en el terreno del lenguaje teatral, o ideológicos. O aquellos que plantean que ambos están indisolublemente unidos: necesidad de descubrir un nuevo lenguaje para interpretar, expresar y opinar sobre la transformada realidad chilena.
3. La indefinición de un receptor guía preciso y que la definición de uno pudiera readecuar e iluminar el trabajo. Ocurre que acceden a un público tradicional en un intento desesperado por sobrevivir y no como una línea de acción concreta que implicaría el manejo de ciertos contenidos y de una expresión particular de ellos. Al no acudir, por distintas razones este público, a sus espectáculos, buscan canales no tradicionales de difusión pero sin ninguna organicidad, ni replanteando el trabajo.
4. La falta de cohesión interna. Magros o nulos ingresos económicos resultan en el abandono del grupo por parte de sus integrantes hacia otro oficio mejor remunerado o hacia teatros independientes más solventes o hacia los teatros universitarios. Esto atenta gravemente al desarrollo de un trabajo sostenido, profundo y a largo plazo. Condición sine-qua-non para llegar a una proposición teatral. Siempre está entrando gente nueva a los grupos y yéndose otra, lo que hace imposible la paulatina homogenización del equipo. Siempre se está partiendo de nuevo, lo que en un grupo establecido resulta excelente, pero el problema es que, en este caso, siempre se parte de ce-

- ro. La posibilidad de capitalización de la experiencia es siempre a nivel individual.
5. Al no existir un nexo común, una necesidad compartida y un objetivo, por lo general, sus productos artísticos revelan sólo una intención de estar al día, al servicio de una coyuntura inmediata, sin hincar el diente a toda una nueva problemática, a un repensar el país con otros puntos de vista y a traducirla a un lenguaje ad hoc, lo que probablemente abriría un cauce al teatro nacional y popular.
 6. Un modo de producción colectivo : no hay jerarquías, ni verticalidad. Todos aportan e inciden en el trabajo desde sus roles y metiéndose en el de los otros. No hay maestros al interior del equipo. Todos son de las mismas edades y manejan, cual más, cual menos, la misma cantidad de conocimientos. Todos parten de cero, lo que desde un ángulo es bueno, desde otro notamos, a ratos, dificulta enormemente el trabajo. Muchas veces no se sabe cómo aprovechar esa dificultad como un handicap a favor. La presión externa obliga a cada uno de sus integrantes a asumir todas las tareas implícitas en la creación teatral, lo que fortalece a un grupo pero, también, le resta enormemente concentración y dedicación al trabajo.

Hay muchas otras características que se quedan en la manga, todas interdependientes entre sí y que nacen del tipo de gente que conforma los grupos y del momento en que les toca desenvolverse.

Elaborar una ponencia sobre los grupos teatrales jóvenes es un oficio de difuntos o de sepultureros. En los últimos años han figurado muchos en el medio teatral nacional, con uno o más productos artísticos de efímero y relativo impacto. Esto nos hace pensar que no es azaroso que el tiempo de vida de estos grupos no sobrepase el medio año.

¿Cuáles son las razones que motivan esta situación?

Dentro de las características de estos grupos se señalaba la ausencia de objetivos, metodología, definición de un receptor guía ... Las razones de índole económica podrían suplirse, quizás, al estar fuertemente unidos desarrollando un proyecto a largo plazo. Esta es una de las causales de su falta de permanencia y de la poca consistencia de sus productos artísticos.

La otra gran causa es la económica y ésta no es ajena a la coyuntura general del país. Estos grupos, como todos sabemos y ya dijimos, se forman con mucho esfuerzo, algo de talento y ningún financiamiento. La ausencia de infraestructura mínima repercute directamente en el producto artístico y hace que este se vea "pobre". Incapaces de desarrollar una estética que signifique prescindir de dinero en los montajes, el problema se hace aún más patente. Esto se une a que la gente que paga su entrada tiene una imagen de lo "bello", reforzada por la cultura oficial, muy determinada y al no ver esa imagen en el escenario tiende a rechazarla.

La falta de dinero repercute en la promoción y difusión de las obras. La cartelera y publicidad en general es carísima. El público tradicional acude a través de la cartelera.

El costo de las salas, alto. Por lo tanto existe una necesidad imperiosa de tener el teatro lleno o semi lleno para pagar la sala o el porcentaje correspondiente; círculo vicioso.

Añádase, y esto en un "ataque de honestidad": los montajes no son realizados en condiciones mínimas, para preparar algo contundente, por lo que ellos tienen demasiados errores. La presión económica obliga a montajes rápidos, sin dedicación completa, lo que atenta contra la posibilidad de investigar en el terreno de la realidad chilena y experimentar e investigar en el terreno del lenguaje teatral. Los grupos jóvenes, especialmente, necesitan del factor TIEMPO para afirmarse. Tiempo para realizar un montaje sólido en términos de contenido y forma. Tiempo para crear instancias de aprendizaje, independiente de montajes, al inte-

rior del equipo, tiempo para descubrir, para capitalizar tras sucesivos montajes. Tiempo, también, para detenerse, encontrar el silencio y reflexionar sobre lo que quiere hacerse, debe hacerse, lo que se está haciendo, lo que se hizo.

Por esto, independiente de la publicidad y otros, el público tradicional de teatro no deja de tener cierta razón al no acudir a sus espectáculos. Este público no tiene por qué ver que detrás de todo eso, hay un par de excelentes elementos rescatables, alguna buena e interesante idea posible de desarrollar mejor, gente con talento. Ellos van a ver un resultado, ya que se presenta como tal, por el que pagan lo mismo que en el teatro de gente con trayectoria. En cambio hay otros públicos que tienen otras necesidades al ir al teatro, o están más abiertos a rescatar y ayudar, pero ellos no acuden a las salas frecuentemente. Sería interesante crear salas alternativas, donde lo que se ofrece tiene otro sentido, para otros públicos, donde los grupos fueran aprendiendo. Pero este es otro tema.

Por otro lado, la necesidad de subsistir con lo que se hace en el teatro podría estar afectando fuertemente el tipo de teatro que se hace. La necesidad de acceder al circuito comercial por razones de dinero puede significar la copia de resultados ya probados por algunos teatros independientes. Hablamos de resultados ya que algunos de ellos han arribado a esos resultados después de un proceso largo y sostenido. El acercarse a un proceso no es malo, todo lo contrario, puede ser bueno, ya que al realizarse de nuevo y por otra gente puede concluir en resultados muy diferentes. Esta necesidad de acceder al circuito comercial también, conciente o inconcientemente, significa elaborar productos para un público bien determinado como receptor guía.

Alternativas para sobrevivir.

Ante esta situación surgen varias alternativas para la sobrevivencia de estos grupos.

1. Profesionalizarse económicamente: entrar al mercado, consiguiendo auspicios de la empresa privada, organismos estatales o algún padrinazgo artístico. Esto necesariamente implica una reevaluación del repertorio, en términos de forma y contenido. Aquí entra a jugar una censura más específica, no sólo en los contenidos, sino que también en la búsqueda de un lenguaje, lo que a su vez evidentemente puede limitar la investigación y experimentación.

Entrar al mercado, no es sólo eso, es también dirigirse preferentemente al público que frecuenta las salas de teatro. Este público es escaso. Incluso para los teatros establecidos es difícil llegar a él, siendo que estos grupos cuentan con personalidades de reconocido talento en el país, tienen historia, como personas y como grupos. Cuentan además con otras ventajas, como cierta protección, infraestructura mínima o mediana, etc. Nada de eso tienen los jóvenes. Además es una opción, válida por supuesto, pero una opción el tener como receptor guía al que acude a las salas de teatro. Incluso tengamos en cuenta de que se vive una crisis de público, de ese espectador que siempre ha ido al teatro. Sería interesante analizar profundamente y desde diferentes ópticas el por qué. Y por qué va a algunos de estos espectáculos masivamente.

2. Teatro Periférico: implica necesariamente una no dependencia económica del trabajo teatral, aunque mantenga un nivel profesional. Esto significa que gran parte de los miembros del grupo "gasten" gran parte de su tiempo ganándose el "puchero" en distintos lugares, lo que atenta contra el trabajo artístico. Este queda relegado al tiempo que sobre. Además ante la inexistencia de canales periféricos organizados, cualquier grupo corre el riesgo de atomizar su labor y de llegar incluso a menos gente que en una sala tradicional.

3. Por un teatro utilitario: teatro para estudiantes o para niños. Dos formas de evadir el problema de fondo, buscando un uso del producto artístico haciendo obras a medida de un determinado sector de la vida nacional, que para acceder a él en forma masiva y organizada, se requiere del consentimiento oficial. Esto implica una restricción del repertorio, ceñirse a programas de estudio y a una

determinada edad. Si bien existe la posibilidad hipotética de iniciar una búsqueda estética para enfrentar la tarea, de hacer de contenidos prefijados algo vivo, dinámico y actual, nos topamos probablemente con las autoridades.

Estas son algunas formas de intentar sobrevivir en la profesión. Todas tienen riesgos, limitaciones importantes para ir desarrollando un teatro nacional y/o popular a través de la investigación y experimentación.

Posibles alternativas para superar con el tiempo el desafío.

Surgen diversas proposiciones de los distintos grupos:

1. Unos dicen que si los grupos jóvenes no aportan renovación en contenidos, objetivos y forma, tendremos que esperar que los grupos ya establecidos y ya maduros, asuman este rol? Aquí se ve una tradición flagrante y además biológica. Si los grupos jóvenes siguen realizando su trabajo teniendo como punto de llegada sólo alcanzar a los teatros establecidos igualándolos en forma y contenido, tendríamos, a la larga, una sola expresión, una sola forma de hacer y representar, en fin, un parámetro teatral, sin renovación, ni superación. Sin capacidad de expresar los nuevos contenidos que ya existen en nuestro país, desde otro punto de vista. Es tarea de los grupos jóvenes asumir esta labor. El hecho biológico de su juventud les obliga a plantear su trabajo desde una otra perspectiva, evitando la copia o asimilación intentando incorporar una nueva temática, una forma renovadora, un nuevo quehacer al medio teatral nacional.
- Además hay un hecho sintomático que devela claramente la urgencia del problema. La actual generación teatral, por darle un nombre al actual estamento teatral, está conformada por teatristas, en su mayoría, de edad mediana, ya maduros en su oficio y su quehacer artístico. Si además observamos que la siguiente generación, la de los 30 a los 40, en gran

parte se halla en el exilio, es evidente que el bastón de mando, la responsabilidad del cambio, en algún momento tendrá que ser asumido por la actual generación joven, por los teatristas que en considerable número egresan cada año de las universidades. Este hecho evidente debería ser, además, comprendido por los teatros establecidos, reconociendo en esta nueva generación las semillas del futuro teatro nacional, y por lo mismo, este reconocimiento debería expresarse en apoyo a las iniciativas jóvenes, tanto en lo que respecta al auspicio, asesoría, ayuda con elementos que no usen, como el uso de salas establecidas al mínimo costo. En todo caso si los grupos jóvenes no asumen ese rol que biológicamente les corresponde, deberían evitar llamarse "grupos jóvenes". Sólo serían un teatro, ni joven, ni viejo, ahistórico, marcando el paso y ajeno a las necesidades culturales del país.

2. Otros apuntan a la necesidad, o mejor, a la posibilidad de unirse para superar los problemas aunando fuerzas. Quebrar la atomización que existe entre nosotros y enfrentar, los más jóvenes, la tarea cultural que queremos asumir, en conjunto. Un grupo proponía tomar textos clásicos desde una perspectiva nacional y popular. El encontrar en esos textos temáticas que interpreten nuestra realidad, pero hacerlo con un punto de vista y un lenguaje que identifique al espectador de todos los sectores. Además sería una forma de "foguearse" en el oficio. Esta proposición es avalada por el grupo diciendo que a los clásicos, hechos desde esta perspectiva, iría la gente.
3. Otros piensan que lo importante es definir un receptor guía distinto y olvidarse de subsistir con lo que se hace. Si se obtienen ingresos, bien, pero que eso no te amarre en la creación. A partir de esto ir desarrollando un trabajo a largo plazo. Esto no significa que sólo muestren los resultados de su trabajo a este receptor guía, sino a más amplios sectores sociales pero desde una perspectiva definida. Les parece importante optar por un público eje. Que el querer acceder al tradicional no debe obedecer a razones económicas, sino de otra índole. Que el buscar canales alternativos no sólo debe obedecer a una necesidad de sobrevivencia sino a razones de otra naturaleza. Hay un sector social al que se debe ir, no en busca de ampliar el escuálido público existente, sino porque este sector tiene derecho a acceder al fenómeno teatral y participar de él.

El partir de otro receptor guía, implica replantear un trabajo. ¿Qué y cómo?, son preguntas a investigar y dilucidar en el tiempo, junto y en conjunto con este otro sector social, sin perder, por supuesto, la personalidad del grupo y su independencia en el buen sentido. Ya que no hay que olvidar que en los sectores populares existe un teatro propio emergente que cumple una función específica y es otra, a descubrir, la función de un grupo "profesional". El contacto a través del teatro, con el otro lado de la sociedad, abriría, aportaría una experiencia en cuanto a descubrir nuevos contenidos, nuevas formas y a la larga estar en condiciones de hacer una proposición de teatro nacional y popular.

Esta última opción plantea la necesidad imperiosa de formar un grupo muy bien organizado :

- 1) Como grupo, resolver el problema de la subsistencia, alejado de la explotación del producto artístico. No dependencia de él=libertad relativa de búsqueda, Que la forma de resolver el problema no implique pocas horas de trabajo para lo que es realmente importante.
- 2) Algunos días de la semana en una sala tradicional.
- 3) Movilizar la obra por Santiago y testear para luego evaluar.
- 4) Ir fuera de Santiago combinando salas tradicionales con no tradicionales.

Para la factibilidad de cualquiera de estas alternativas a largo plazo es necesario la ayuda de los teatros independientes, de las organizaciones de base, estudiantiles, sindicales, poblacionales, movilizandogente, opinando, criticando, promocionando, encontrando locales de presentación, yendo a las salas con convenios, con la solidaridad de todos los teatros compartiendo ideas para llegar a la gente y atraerla y sobre todo opinan-

do y apoyando concientemente el trabajo de los demás. Para finalizar queremos dejar constancia que este trabajo ha sido fruto de la discusión al interior de los grupos y entre grupos, no como hubiéramos querido, óptimamente, pero es un primer paso. Este es el trabajo de "muchos", dentro de "los pocos" que somos.

...

...

...

...

...

...

...

SINTESIS DE LA DISCUSION

G. MEZA: Quiero facilitar a los expositores, porque lo han hecho extraordinariamente bien. Sobre todo quisiera resaltar la sinceridad de sus planteamientos.

Me quedó si una duda en lo señalado por Malucha respecto de la ayuda que podían dar los teatros establecidos a los jóvenes. No entendí bien a qué grupos se le pedía ayuda: ¿A los teatros oficiales, subvencionados?

M. PINTO: No, a los teatros independientes, no oficiales.

C. GENOVESE: Por supuesto que sabemos de los múltiples problemas que aquejan a los pocos grupos independientes que mantienen una mayor estabilidad y trayectoria como ICTUS, IMAGEN, etc. . También es cierto que se ha establecido un mínimo de contacto y a veces de apoyo entre estos grupos y los que estamos reuniendo formándonos. Pero resulta que alcanzado ese nivel mínimo nos atrincheramos. Empezamos a trabajar con criterios estrechos, de parcela. Empezamos a cuidar nuestra salita, a cuidar mucho de facilitar la a otros grupos; en fin, a no compartir ni nuestros contactos, ni nuestros "pitutos" incluso. Pienso que esa actitud no podemos seguir teniéndola entre nosotros. Quisiera hacer un llamado a nuestra conciencia. La ayuda que podamos prestarnos tiene que ser en el futuro mucho mayor y desinteresada. Voy a poner un ejemplo (Lamento que no esté en este momento la gente de ICTUS). Ellos nos dieron la posibilidad de estrenar en su sala, por su auspicio. Pero esta ayuda en términos económicos significaba que el arriendo que pagábamos por la sala se nos llevara un 50% del borderó que tuvimos. Ese porcentaje creo que es demasiado alto para grupos principiantes como nosotros. Es un caso. Pero, en fin, la ayuda por supuesto que puede expresarse de otras muchas maneras distintas; a la medida de las posibilidades de cada uno.

da cual. Esto es fundamental para la gente joven que recién comienza a desarrollarse profesionalmente. Es importante detectar en ellos un semillero de talento y posibilidades creativas, que redunde en un mejor desarrollo del teatro que se está haciendo hoy. Hay mucho que aprender de la capacidad de las distintas generaciones teatrales. Y los grupos jóvenes, estoy seguro, que pueden dar mucho más de lo que reciben.

A. CASTILLO Todo este problema es tan importante, está tan presente en lo que es y puede ser nuestra labor que le doy continuamente vueltas en la cabeza sin que consiga clarificarme del todo. Lo que plantea Jorge Gajardo, que es una vía factible a seguir, lleva a un problema inevitable que pocas veces hemos sabido enfrentar: la relación de los teatristas con el Estado o el gobierno. Nosotros hemos vivido en un país aparte, marginados, a lo más atrincherados, pero pasados algunos años la fuerza de los acontecimientos nos ha hecho necesariamente entrar a relacionarnos con los representantes del sistema. Y en esa confrontación, los teatristas no hemos tenido mucho que decir, a no ser que fuera, en una primera época, una sarta de garabatos.

Posteriormente hemos intentado variar de actitud. Me acuerdo de una reunión en la que se elaboró un documento en que se le hacía al Estado una serie de exigencias. No sólo a él, también a las Universidades, a las Municipalidades, a las juntas de vecinos, a la empresa privada, a las Fuerzas Armadas. Esto nos sirvió más que para presentar ante nosotros un espectro de posibilidades de trabajo que desconocíamos y que no queríamos asumir hasta hacía poco. Hoy la cosa parece distinta. Tenemos que tener una posición frente a las posibilidades de trabajo que se relacionan con el aparato estatal. Por ejemplo, con el Ministerio de Educación. Como todos saben, el Ministerio ha boleado de los planes y programas de estudio muchas de las obras que pueden constituir el repertorio de algunos grupos que intentan subsistir a través de los públicos estudiantiles. Entonces se impone que esos grupos exijan en un momento dado del Ministerio la recuperación de esas obras no sólo por cuánto pueden ser una fuente de financiamiento, sino porque son capitales en la formación de una mentalidad joven.

De tal modo que lo que planteaba Jorge es algo que nos debe hacer meditar para adoptar una posición. Otra posibilidad es abrir una línea de difusión teatral hacia los sindicatos. Si bien es cierto que están a medio morir saltando, no han desaparecido. Existen algunas instancias de llegada a los sindicatos que no van a financiar las obras, pero que pueden servir de receptores de un mensaje que interese difundir. Eventualmente también puede hacerse cargo de una parte de los costos económicos. Bueno estas y otras iniciativas son formas de ir estableciendo circuitos diferentes de difusión teatral para los grupos independientes. Creo que en esto es muy importante la formación que están recibiendo los alumnos de las escuelas universitarias de teatro. Es un hecho comprobado que la mayoría de los grupos teatrales jóvenes provienen de estudiantes o egresados de teatro. Y esa formación debería capacitarlos para que se prefiguren desde el primer nivel como grupos teatrales que puedan asumir en el futuro una responsabilidad y un papel renovados en el medio independiente. El que aparezcan nuevos grupos teatrales es una tarea que debe partir de los alumnos. Y en eso deben cooperar los docentes. Con respecto a los grupos jóvenes una cosa que habría que evitar -- como lo señalaba Malucha -- es la tendencia que tienen a sobrecargarse de objetivos, como si recayera exclusivamente en ellos la responsabilidad de mantener vivo el teatro nacional. La verdad es que esto es una responsabilidad compartida. En un primer nivel me parece que lo fundamental es que el grupo sobreviva, exista. Los planteamientos estéticos y sociales se realizan única y exclusivamente en el trabajo práctico de un grupo. Y la existencia del grupo a lo mejor pasa a veces por hacer algunas concesiones en este plano. La cosa es poder hacer de alguna forma -- simultánea o paralelamente -- un tipo de teatro que nos permita subsistir y que dé un servicio a la comunidad.

H. MONDACA. Cuando se ha hablado aquí de la plataforma económica que requiere el movimiento teatral para sostener su labor creo que la mayoría se sigue refiriendo a un interlocutor, que es el Estado, al cual se le hace un conjunto de existencias que sencillamente no va a acoger ni escuchar. Ello tiene que ver con el cambio de las funciones y atribuciones del Estado que se viene operando en el país desde 1973. Lo anterior no quita que desde

... el punto de vista de una concepción democrática de la organiza-
ción cultural el Estado no tenga un rol de importancia en el desa-
rrollo de la cultura nacional. Estamos por que cumpla en el futu-
ro ese papel en el financiamiento de la actividad artística. En se-
gundo lugar, quiero referirme a un aspecto que se mencionaba
acerca de cómo desarrollar una acción teatral en el sector de es-
tudiantes secundarios. Los cambios que se han introducido en el
sistema educativo, como la municipalización, son contradictorios.
Yo creo que tienen un aspecto de alguna manera positivo, entre
otras cosas porque los planes de estudio que ayer eran únicos y
obligatorios para todo el país hoy van a ser diseñados de acuerdo
a cada establecimiento educacional o corporación privada que los
tome a su cargo. Ello, me parece, permitiría ir desarrollando
con mayor facilidad algunas iniciativas concretas en algunos de es-
tos establecimientos. De esta manera se puede ir copando distin-
tos espacios que el propio régimen abre, claro que con otros fines.
Más allá de esta cuestión que ocurre en los liceos fiscales, esto
puede servir para llamar la atención sobre las distintas conse-
cuencias que pueden acarrear los cambios que el régimen ha pro-
ducido, y a pensar la forma de irlos revirtiendo. Este es un pro-
blema de alcance nacional que por cierto trasciende el ámbito pro-
piamente teatral y que compete al conjunto de las fuerzas demo-
cráticas. Pero para ello creo necesario comenzar a erradicar una
concepción ideológica demasiado "purista" respecto a lo que está
sucediendo actualmente en nuestra sociedad y al tipo de sociedad
que se quiere construir como alternativa. Por ejemplo, el proble-
ma que algo se ha debatido aquí respecto a incorporar el criterio
empresarial, no necesariamente mercantil, a la actividad artísti-
co-cultural representa un desafío para una concepción tradicional.
No estoy hablando de incorporar la actividad artístico-cultural a
la política de libre mercado. Eso es distinto. Provoca varios
de los problemas vistos aquí: la pérdida de la solidaridad, la dis-
gregación y la atomización, la competencia entre obras y grupos
de perspectivas similares, etc. Eso lo saben mejor que yo. Pe-
ro es necesario que los grupos teatrales mejoren su capacidad de
gestión, de administración de recursos, de elaboración de planes
más sistemáticos de acción, etc. Este es otro tema que requiere
mayor discusión.

Otro aspecto que quisiera tocar es la recomposición de la llamada "sociedad civil" a partir de las transformaciones ocurridas desde 1973. Para todos está bastante presente el hecho que la sociedad civil, el conjunto de organizaciones, agrupaciones, instituciones que forman el tejido social no es para nada la misma a la existente antes de 1973.

Dentro del proceso de reconstitución de esta nueva sociedad civil un elemento significativo, aunque parcial, son los espacios públicos que comienzan a abrirse en diversas instancias. Más allá de los espacios independientes, sean autónomos o protegidos por algunas instituciones como la eclesiástica, y de los espacios que abre el propio régimen pero que no puede controlar totalmente, creo que existen otros. Por ejemplo, la calle, las plazas y paseos públicos, algunas galerías comerciales en donde se están dando manifestaciones deportivas o artísticas. Creo que este es un fenómeno interesante que el teatro ha utilizado poco, sobre todo tomando en cuenta sus necesidades de financiamiento. Si este país es capaz de aportar masivamente a una "Teletón", tengo confianza que también puede hacerlo al financiamiento de su arte. En este sentido la utilización de esos espacios públicos resulta fundamental. Estoy pensando, por ejemplo, en espacios que congregan a más de 10 mil personas durante los días festivos como es el Parque O'Higgins. Creo que estos espacios naturales de congregación de masas, en definitiva, la calle, pueden ser adecuados para poner en el dominio público el problema del financiamiento del arte nacional. Los músicos han desarrollado algunas experiencias de este tipo y se les puede ver en La Vega y otros lugares. Por supuesto que esto no es nada nuevo para el teatro. Los griegos fueron maestros en esto, pero aquí en Chile poco se ha hecho en este período. No pienso tampoco que el problema económico de un grupo se va a resolver con una iniciativa así, pero puede representar una contribución nada despreciable y sobre todo la oportunidad de llegar a públicos diferentes a los tradicionales. Puede irse creando conciencia que el financiamiento del arte tiene que correr por cuenta de nuestro pueblo. Creo que esto es ir acercándose a un posible teatro "alternativo". ¿Por qué lo llamo así? Porque, en primer lugar, está ligado de alguna manera a un proyecto de transforma-

ción de la sociedad, proyecto que no está acabado sino en proceso de redefinición. Más allá de esto, porque propone una concepción estética y cultural alternativa a la dominante hoy día. Pienso que ella está todavía siendo buscada, y como tal, implica repetición de fórmulas del pasado, estancamientos y descubrimientos. De modo que me parece que no es momento de optar entre una forma u otra de creación teatral.

En esta perspectiva quisiera resaltar el aporte de la generación joven. Si uno analiza el desarrollo de los procesos sociales en nuestro país, va a encontrar que las generaciones han tenido diversos aportes que cumplir. Esto creo que también se da en el arte. Ahora bien, no creo que el problema generacional sea grave. En definitiva, es un problema de contenido. Creo que el aporte particular que hace la generación joven hoy día es estar más estrechamente vinculada a los movimientos sociales de base que comienzan a reconstruirse. No quiero decir que los teatros más antiguos o institucionalizados no lo estén, pero pareciera que los grupos jóvenes, al surgir directamente de la Universidad o de la población tiene la riqueza de expresar la realidad cotidiana de esos sectores. De modo que más allá del problema de edad es este un desafío generacional, de contenido, que dentro de este proceso de búsqueda representa un aporte particular, específico e importante para el movimiento teatral en su conjunto. Hay ahí como señala Isabel, una fuente de ricas experiencias que el llamado "teatro establecido" puede recoger. Finalmente, pienso que en la búsqueda de soluciones al problema del financiamiento de un teatro alternativo habrían elementos como para clamar por la creación de un Fondo Nacional de las Artes, que hoy día tendría seguramente como principal contribuyente a la empresa privada. Esto no solo puede ser propuesto por sectores democráticos sino también por los llamados "apaerturistas". Yo no tendría prejuicios respecto de una iniciativa como ésta si ella contribuye al desarrollo de las artes y no signifique amenazar la solidez y la perspectiva alternativa del proyecto teatral nuestro. Esto último depende bastante del grado de convencimiento y solidez que tengamos en nuestro propio proyecto y en nuestra capacidad de implementarlo a través de múltiples mecanismos. En resumen,

el Fondo Nacional de las Artes, la formación de cooperativas de producción artística, la existencia de una "correa solidaria" que una a los diversos grupos teatrales. Como se ha mencionado ya -- y el uso de la calle y los espacios públicos podrían bien contribuir al financiamiento de un teatro alternativo.

J. BRAVO: Como la idea es reunirnos para pensar algunas alternativas, algunas formas de poder salir adelante yo me pregunto si la que planteaba Jorge no va a ser la que oficialmente se acepte de aquí para adelante. Este tipo de teatro cómico, ¿no será el espacio que reserve para el teatro la "nueva institucionalidad" que el régimen se propone imponernos a partir de Marzo del 81? Se plantea acá el nombre de "teatro independiente". Estos teatros, ¿son independientes de quién, de qué? Porque creo que, de alguna manera, desde el momento en que se entra a operar con el sistema financiero, uno se incorpora a esta nueva institucionalidad. Y esto es fomentar un teatro dependiente de ese sistema y, en el fondo, del régimen. Aquí nos enfrentamos con un problema ético, porque el grupo de Uds., así como otros, indudablemente persiguen un objetivo válido: sobrevivir.

Tú hablas de "entrar al mercado". Eso implica incorporarse a un sistema que va más allá de una obra, que se piensa va a durar mucho tiempo. Y eso repercute sobre los contenidos de la producción teatral. Esto es, una opción económica va derivando en una de tipo estético. No sé cómo ven Uds. este problema para adelante. Cuando venimos acá y planteamos la necesidad de un teatro nacional que exprese, intérprete los nuevos contenidos y problemáticas de este nuevo país, indudablemente la opción de Uds. se torna bastante peligrosa. Porque no se trata de hacer ese teatro para convivir con el país.

L. LIPTHAY: Cada grupo tiene que medir su grado de compromiso de acuerdo a su realidad particular. En esa medida es difícil entrar a juzgarlos. Pero este problema creo que es menos agudo en el caso de los grupos aficionados por la sencilla razón que ellos no viven del teatro. Ellos hacen teatro porque sienten la necesidad de decir lo que le está pasando. Están tratando de

dar cuenta de su situación ya sea como estudiantes, como pobladores, como trabajadores. Eso lo he visto en los festivales de la ACU, del Taller 666 o en los diversos actos solidarios. Ahí hay temas que casi no se ven en el teatro profesional. En este sentido advierto un insuficiente acercamiento o contacto entre los profesionales y los grupos aficionados. Muy pocos son los que han visto las obras de estos últimos. Por supuesto tienen muchas fallas a nivel estético, pero sus contenidos son muy honestos y directos. Hay mucho que aprender de ellos.

P. HERRERA. Yo todo este asunto no lo veo como un problema de grupos jóvenes y grupos "viejos", sino de grupos que tienen una sobre-carga ideológica y de otro que ya la experimentaron y vienen de vuelta. Entonces son estos últimos los que buscan hoy una mejor inserción dentro del campo comercial. Lo encuentro legítimo por cuanto se persigue de alguna manera generar una política de "rebase". O sea, cambiar el teatro comercial tradicional por uno que pueda ser ideológico y socialmente más significativo. En cambio los otros grupos, tienen el problema de cómo enfrentar sus objetivos en las actuales condiciones: cómo expresarse, cómo circular, cómo financiarse, etc. Ahí sería necesario la emergencia de una organización de apoyo que facilitara el contacto entre la producción de esos grupos y los potenciales públicos destinatarios. Creo que esta sería una iniciativa necesaria de implementar.

Y. UNGER. En esto de tratar de conciliar lo que nosotros pretendemos hacer en el teatro con las condiciones económicas -- punto en el cual nuestro se encuentra en una encrucijada -- quisiera relatarles nuestra experiencia. Luego de "El último tren" se nos cerraron todo tipo de contribuciones económicas con las que tradicionalmente contábamos. Llegó el momento de montar "Viva Somoza" y todos aquellos que con anterioridad nos habían apoyado no quisieron hacerlo. Al no conseguir ni un solo peso nos vimos obligados a pedir un préstamo a una financiera, que todavía lo estamos pagando. "Viva Somoza" comenzó con bastante éxito. La obra se comentó boca a boca, hubo algo de publicidad, y alguna plata, unas migajas, se pudo repartir entre los actores. Pensa-

mos que iba a ser una buena temporada. Sin embargo, a medio camino no supimos o no contamos con la persona que reactivara la asistencia de público a través de la publicidad. Es bien sabido lo efectivo que ésta es. Inmediatamente sube la taquilla. Bueno, la cosa es que nos encerramos en un circuito vicioso. No sabía - mos qué hacer. De repente comenzamos a operar como típica compañía comercial. Empezamos a llamar a las boleterías de otros teatros para saber cómo andaban ellos de público, pensamos cambiar la obra por otra más taquillera, etc. A poco andar paramos. Tomamos conciencia en lo que estábamos cayendo. Y como afortunadamente la mayoría de los integrantes del grupo tenían asegurado sus medios de subsistencia por otras fuentes, acordamos continuar dando la obra a través de formas no tradicionales de llegada al público. Entonces imprimimos unos volantes, después unos folletos que se repartían en fábricas y poblaciones que decían "¿Sabía Ud. que en Chile también hay buen teatro?" y que contenían además una reseña de los diálogos, un mapa de ubicación de la sala. Se cobraba 30 pesos por la entrada. Ahora bien, esta idea no funcionó no sabemos bien por qué. Quizá nos falta la persona o la metodología apropiada para enfrentar las relaciones públicas o la publicidad no sólo a través de los medios tradicionales, sino también por las vías no tradicionales. Nosotros hemos querido ir a poblaciones sindicatos, etc., pero no damos abasto. No hemos sido capaces de cumplirlo de manera sistemática. Entonces se no han ido cerrando los caminos.

Otra cosa que quería decir. Hay creo una visión errada de lo que son las compañías estables. Nosotros somos pobres como ratas. Nuestro único capital es nuestro capital artístico, nuestra experiencia. Y en eso sí que estamos dispuestos a apoyar en todo. No creo que se tenga derecho a exigirnos ayuda de tipo económico. Es una locura no más.

MOVIMIENTO ARTISTICO Y POLITICA COMUNICATIVA
Y ANALISIS CRITICO.

Hermann Mondés

En este trabajo se esbozan algunas ideas acerca de la necesidad de una política comunicativa del movimiento artístico cultural chileno. Estos pensamientos deben insertarse en los problemas y la realidad actual del movimiento social que germina en una sociedad sacudida por violentas y profundas transformaciones a partir de la instauración del régimen militar.

Por lo mismo, previo al problema comunicativo del movimiento artístico intentaremos responder a los actuales problemas de éste, a los cambios ocurridos en la sociedad chilena y cómo se manifiestan éstos en el terreno artístico cultural, para finalmente proponer algunos lineamientos en la política comunicativa.

1. EL MOVIMIENTO ARTISTICO CULTURAL
TRANSITA POR UNA CRISIS PROFUNDA.

3

Que el movimiento artístico esté en crisis se ha convertido ya en un lugar común. A nuestro juicio ésta se expresa --a lo menos-- en tres cuestiones principales:

COMUNICACIONES

Para los grandes esfuerzos de artistas e intelectuales por lograr una organicidad del movimiento social de artistas, persiste un movimiento precario y deprimido que no ha logrado revertir la atomización y fragmentación que ha impulsado el régimen por distintos mecanismos, ya sea la represión, el temor o las transformaciones estructurales de la sociedad. A su vez el precario movimiento artística ha sido incapaz de congregarse en amplios y vastos sectores, reduciendo su actividad en estrechos y reducidos círculos de influencia y masividad. Conjuntamente

MOVIMIENTO ARTISTICO Y POLITICA COMUNICATIVA
(ANALISIS CRITICO).

Hermann Mondaca

En este trabajo se esbozan algunas ideas acerca de la necesidad de una política comunicativa del movimiento artístico cultural chileno. Estos pensamientos deben insertarse en los problemas y la realidad actual del movimiento social que germina en una sociedad sacudida por violentas y profundas transformaciones a partir de la instalación del régimen militar.

Por lo mismo, previo al problema comunicativo del movimiento artístico intentaremos responder a los actuales problemas de éste, a los cambios ocurridos en la sociedad chilena y cómo se manifiestan éstas en el terreno artístico cultural, para finalmente proponer algunos lineamientos en la política comunicativa.

I. EL MOVIMIENTO ARTISTICO CULTURAL
TRANSITA POR UNA CRISIS PROFUNDA.

Que el movimiento artístico está en crisis se ha convertido ya en un lugar común. A nuestro juicio ésta se expresa --a lo menos-- en tres cuestiones principales :

1. Su desarticulación, desorganización y atomización.

Pese a los grandes esfuerzos de artistas e intelectuales por gestar una organicidad del movimiento social de artistas, persiste un movimiento precario y deprimido que no ha logrado revertir la atomización y fragmentación que ha impulsado el régimen por distintos mecanismos, ya sea la represión, el temor o las transformaciones estructurales de la sociedad. A su vez el precario movimiento existente ha sido incapaz de congregarse a amplios y vastos sectores, rebotando su actividad en estrechos y reducidos círculos de influencia y masividad. Conjuntamente

con esto el movimiento artístico carece de un organismo representativo y orgánico que de cuenta de su actual realidad, convoque a amplios sectores y posibilite su desarrollo. Conviene resaltar también que los organismos nacionales que se han creado han contribuído --de una u otra manera-- a contrarrestar la atomización y dispersión del movimiento. Sin embargo y sin descalificar los méritos de las iniciativas gestadas, es un hecho palpable que la gran mayoría de los artistas continúan desorganizados, fragmentados y sintiéndose poco interpretados por los organismos existentes al no delinear éstos elementos básicos para un proyecto cultural alternativo viable y orientaciones de constitución del movimiento artístico refundadas a partir de su práctica en este período.

2. Agotamiento de formas y lenguajes.

Se hace manifiesto también que los parámetros políticos e ideológicos en los cuales se movía la creación artística democrática, se encuentran cuestionados y agotados a partir del fracaso del proyecto político anterior (1973).

Resaltaremos aquí algunas expresiones de ese agotamiento, particularmente en lo que se podría denominar el sector de izquierda del movimiento artístico.

En el caso de la creación musical denominada Canto Nuevo es consenso entre sus miembros que la creación musical debe superar esquemas repetitivos que se circunscriben al pasado y que genera un lenguaje limitativo. La amplitud del movimiento musical denominado el Canto Nuevo, no sólo está referida a romper con cierto purismo anticomercial existente entre sus miembros y que limita la ampliación de los circuitos de difusión de este movimiento musical, sino que a la vez el desafío mayor se encuentra en el desarrollo de un nuevo lenguaje musical.

En el caso de la creación teatral, se ve también un agotamiento en la forma del trabajo colectivo (no en el método) que tiende a reemplazar en los hechos el papel del dramaturgo, el director, escenógrafo, etc. y que impide el tratamiento profundo de la temática de la obra (cualquiera sea). No es que en este caso se cuestione el método de trabajo colectivo como tal, lo que se cuestiona es el reemplazo del papel que le cabe al dramaturgo, director, etc. en el montaje de la obra, por un "todos hacen de todo", que finalmente simplifica no sólo la forma de creación colectiva sino el lenguaje y la temática de la creación teatral.

En el caso de la danza, tiene directa relación con la precariedad en la búsqueda de un nuevo lenguaje, la escasez de coreógrafos profesionales y la formación coreográfica de los bailarines.

A la vez hemos sido testigos de un cuestionamiento de los artistas plásticos respecto del lenguaje y la creación plástica, del cual ya se comienzan a ver sus primeros frutos. El mismo fenómeno se plantea en la literatura con sus características particulares.

Un factor que agudiza la crisis del lenguaje creativo es el aislamiento que se produce entre la creación nacional y el desarrollo de las artes a nivel universal, que imposibilita a una gran mayoría de creadores nacionales y acceso fluido a la producción artística mundial.

En definitiva, otro de los problemas del movimiento artístico radica en un lenguaje agotado que se debate en un intenso y riquísimo proceso de transición. Conviene destacar que actualmente se desarrollan diversas expresiones que dan luces a un futuro lenguaje artístico.

3. Estrechamiento de los ámbitos de cobertura.

Otra de las formas de cómo se expresa la crisis actual del movimiento artístico radica en la merma de su capacidad nacional de comunicar. Conjuntamente con constatar esta manifestación de la crisis, nos interesa a-

notar brevemente los factores que estrechan esta capacidad nacional de comunicar :

a) Factores políticos : por un lado la política represiva del régimen, por otro la carencia de una política cultural alternativa viable. Conviene destacar que respecto de lo último, el movimiento artístico arrastra en este aspecto grueso de su quehacer un hoyo del período 70-73 en el cual no se logra configurar una política cultural orgánica que logre insertarse en el proyecto político de aquella época.

b) Factores económicos : no existe un financiamiento estatal para el desarrollo y difusión del arte. El financiamiento de la actividad artística descansa cada vez más en la iniciativa privada. A su vez la actividad artística democrática no ha incorporado en su quehacer fórmulas empresariales que le permitan su subsistencia.

c) Los problemas del lenguaje agotado que mencionáramos anteriormente.

d) Limitaciones del acceso de las grandes mayorías al arte y la cultura.

Ya sea por el problema económico que padecen amplios sectores de la sociedad chilena, fruto de la política económica imperante y el alto costo del arte y la cultura, como por una política de segregación cultural impulsada por el régimen, a partir de las transformaciones estructurales de la sociedad (política universitaria, política educacional y municipalización, traslado de colegios a corporaciones privadas, etc.).

e) Carencia de una política comunicativa del movimiento artístico. Si bien existen experiencias diversas del movimiento en el campo de las comunicaciones, no existe una orientación y discusión en su interior respecto de la necesidad e importancia de desarrollar una política comunicativa al y con el conjunto de la sociedad, que agilice y contribuya a la gestación de un movimiento cultural orgánico.

Hemos expuesto 3 expresiones o manifestaciones de la crisis actual del movimiento artístico: su desarticulación y desorganización, el agotamiento de las formas y lenguaje, y el estrechamiento de su capacidad nacional de comunicar. Nos interesa en el próximo párrafo explicar algunas de las causas de la actual crisis del movimiento.

II. LAS CAUSAS DE LA CRISIS DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO CULTURAL.

Todo movimiento social al constituirse conforma referentes que le van dando unidad y perspectivas al movimiento. A partir de la década del 40 hacia adelante (73) los referentes de constitución, o los elementos generales de convocatoria del movimiento artístico son, en primer lugar, el Estado reinvicativo en lo económico, promotor de la cultura y crecientemente participativo de lo político.

El primer referente de constitución del movimiento artístico desde la década del 40 a 1973, es el Estado, sin el cual no era entendible el desarrollo de la cultura nacional (desarrollo de la industria nacional, la educación, la profesionalización de la sociedad, las artes, las ciencias, etc.). Desde el punto de vista del referente ideológico, el movimiento social artístico mantiene y desarrolla en este período una postura anticapitalista, antimonopólica y antilatfundista, acentuando a la par un horizonte socialista de la sociedad chilena, que en aquellos tiempos se manifestaba con diversos apellidos (comunitario, humanitario, democrático o socialista a secas).

En el plano de la creación y el lenguaje, el movimiento artístico impulsaba un proceso de búsqueda de un lenguaje popular para un proyecto de clases restringido.

Ahora bien, al producirse el golpe de Estado de 1973 se inicia en Chile un proyecto político, económico y cultural que no es meramente restaurador,

sino profundamente transformador, revolucionario (independientemente del sentido político de la palabra) que proyecta una nueva inserción del capitalismo a nivel nacional e internacional.

El Estado cambia de forma democrática a autoritaria, se transforma en exclusivista burgués monopólico. Se comienza a construir un nuevo Estado capitalista. La sociedad civil en su conjunto se ve transformada y mutada comenzando un ciclo de recomposición, sobre el cual se redefinen los diversos actores sociales y políticos. En el campo de la cultura se comienza un proceso de desmontaje de la cultura con tuición del Estado. Y conjuntamente con el proceso de desestatización de la cultura se va regulando esta a partir del mercado.

En el plano social comienza a cambiar la forma que adquiere la lucha de clases y la forma que adquiere el conflicto social. La política se constituye de manera diversa a lo que fue en el pasado.

En el plano ideológico se masifica una ideología ultra-liberal que al entrar en juego la dupla mercado/ideología pone en funcionamiento diversos mecanismos desintegradores que actúan en el plano fáctico, generando inmovilismo y pasividad. (nos interesa resaltar estas transformaciones para ver su relación con el movimiento social artístico).

En fin, un movimiento artístico cultural cuyos referentes principales eran el Estado y el anticapitalismo, antimonopolio y socialismo en lo ideológico, pierde sus referentes de constitución a partir de 1973.

En el plano de la creación y el lenguaje el movimiento artístico no sólo se ve obligado a configurar un nuevo proyecto cultural para esta sociedad, sino queda a la deriva de un conjunto de transformaciones que pasan por su lado y continúa por un gran período en la búsqueda de un lenguaje que supere el proyecto restringido de ayer y que no funciona en la sociedad que vivimos y donde el conjunto de los intereses de clases (en su sentido amplio) económicos, culturales e ideológicos han sido re-compuestos.

El agotamiento de las peñas folklóricas concebidas para una sociedad distinta, grafica las dificultades de un lenguaje artístico restringido y que no funciona en la perspectiva de una cultura democrática, nacional y popular que rescate el legado universal.

Este proceso de estancamiento en el lenguaje se autoafirma en los primeros años del golpe de Estado cuando las aspiraciones más íntimas del movimiento artístico cultural democrático eran su propia subsistencia y el rescate y supervivencia de símbolos de la cultura popular (Neruda, Víctor Jara, Violeta Parra, etc.).

En fin, nos interesa destacar la pérdida de los referentes que constituyen al movimiento artístico (respecto del Estado, en lo ideológico, y en la búsqueda de un lenguaje) a partir de las profundas transformaciones que ocurren en nuestro país desde 1973 a la fecha, como el factor principal de la crisis del movimiento artístico cultural.

Otros dilemas de la misma raíz.

Por otro lado, otro de los dilemas del movimiento artístico se entronca en la relación entre movimiento social y partidos políticos, en una sociedad recompuesta.

A partir de las transformaciones de nuestra sociedad ha ocurrido que en toda esta etapa el movimiento ha mediado frente a un Estado que "no existe" como tal en la mediación, y sus mediadores han continuado siendo (de una u otra forma) los partidos políticos, ya a través de organismos de fachada o no. Partidos que en la sociedad de ayer sí podían cumplir su papel de mediadores entre el movimiento social y el Estado. (Movimiento social/Partidos políticos/Parlamento), pero que en la sociedad de hoy su rol como mediador también ha variado.

Más allá de la crítica a dirigentes cupulares del movimiento artístico o de sus características personales (burocráticos, etc.) el problema está

ba en que su forma, lenguaje y acción continúa mediando en reemplazo de los partidos políticos frente a un Estado que "no existe" para dirigir el conflicto (Excepto en su rol represivo).

En la sociedad civil que existió hasta 1973, las relaciones entre sus estamentos (Mov. social/Partidos políticos) posibilitaban una relación directa de los partidos políticos frente al Estado.

Finalmente, un factor que tiene una importancia fundamental en la reconstrucción del movimiento artístico cultural dice relación con la política represiva del régimen, que ha acentuado la dispersión y atomización del movimiento a partir de la represión directa a artistas democráticos y a partir de la inmovilidad y el temor que su política produce en un sector no despreciable del movimiento artístico. Siendo en el último período la característica principal de la represión la regulación de la cultura por el mercado, siendo el factor económico el más usado para reprimir, asfixiar, atomizar y fragmentar el movimiento artístico, reduciéndolo a espacios y circuitos limitados de influencia.

Pese a todo el régimen no ha descontado el arresto de artistas como estilo represivo.

HACIA UNA POLITICA COMUNICATIVA DEL MOVIMIENTO ARTISTICO CULTURAL.

Es, en este marco general de la situación actual del movimiento artístico, en cómo se expresa su crisis y cuáles son sus causas principales que la originan, en el cual se debe inscribir el desarrollo de una política comunicativa del movimiento, que contribuya a revertir la actual situación.

La superación de la crisis del movimiento artístico, indudablemente supera los problemas de una política comunicativa : en juego están la reconstitución de sus referentes, la amplitud y masividad del movimiento,

la generación de una política cultural alternativa que surja de la práctica del movimiento, la búsqueda de un nuevo lenguaje, etc.

Sin embargo, y paralelo a la solución de estos problemas, se hace necesaria una política de comunicación alternativa del movimiento artístico-cultural, que posibilite el desarrollo de la capacidad de comunicar del movimiento y que acelere su organicidad y la discusión de una política cultural alternativa.

Si se pudieran sintetizar algunos de los objetivos que debiera perseguir una política comunicativa del movimiento artístico-cultural, diríamos que debiera contemplar, entre otros, los siguientes:

1. - Ampliar la capacidad nacional de comunicar del movimiento artístico. Sea por los medios de comunicación (TV, radio, prensa) por circuitos informales de comunicación (video-cassette, radio-cassette, ediciones de prensa y boletines del movimiento, difusión artística al aire libre) y por los canales tradicionales de la difusión artística (salas de teatro, actos, galerías de arte, etc.).

2. - Perseguir la reconstitución del movimiento artístico con nuevos referentes que lo constituyan en la perspectiva de generar un movimiento cultural orgánico. Que los diversos instrumentos comunicativos del movimiento, existentes o que se generen, (prensa, boletines, la difusión del arte mismo) posibiliten el debate, la confrontación de opiniones e ideas respecto de la situación del país, propulsando de esta forma no sólo el desarrollo del arte mismo, sino a la vez el desarrollo cultural global del propio movimiento y la ampliación de los sectores al cual éste puede llegar.

3. - Que la capacidad de debate y la palabra escrita (prensa, boletines) además de la obra artística del movimiento, posibiliten la búsqueda de una visión alternativa, desarrollen nuevos lenguajes y cimienten una ideología democrática y rupturista con el régimen.

4. - El desarrollo de un nuevo enfoque de las comunicaciones por parte del movimiento artístico. El cual se plantea no sólo el reordenamiento de la propiedad en las empresas comunicacionales, sino a la par gestiones condiciones hoy, de participación efectiva en la prensa del movimiento, y en las iniciativas comunicacionales de éste, que incorpore en su quehacer la voz del movimiento social, etc.

Estos cuatro elementos esbozados aquí suscintamente, intentan sugerir una discusión en el movimiento artístico sobre el problema. Puesto que considero que si bien en el período 73-80 existen diversos y múltiples experiencias comunicativas del movimiento, éste en su conjunto ha subvalorado las enormes potencialidades que posee su capacidad de comunicar y las potencialidades que brinda una política comunicativa, en la superación de su crisis de constitución.

En este sentido existiría una pérdida del desarrollo originario de un embrión de política comunicativa del movimiento artístico, que si bien se remonta mucho más atrás, se expresa gráficamente en la década del 40.

Algunos aspectos de la experiencia comunicativa del movimiento en la década del 40.

Nuestro interés por deslizarnos brevemente en esa experiencia, radica principalmente, en la necesidad de incorporarla en forma fluida, no mecánica, en el quehacer de hoy del movimiento artístico. Por lo mismo, esto sugiere recrear dicha experiencia.

Conviene destacar que la experiencia comunicativa que analizaremos se inserta en el avance del movimiento social, artístico de la época y del movimiento popular (Frente Popular) avance que se frenó en el Gobierno de González Videla. Destaca respecto del movimiento artístico de la época el desarrollo de su prensa, en particular "La Aurora de Chile", voz oficial de la "Alianza de Intelectuales de Chile", expresión orgánica que agrupaba a la gran mayoría del movimiento artístico e intelectual de la época.

Los principales contenidos de la Aurora de Chile eran "la defensa de la cultura, la paz, los derechos humanos" (1), "la defensa de la historia republicana, la independencia nacional..." La independencia económica y la afirmación de los principios democráticos" (2) y un fuerte contenido ideológico antifascista (3).

A su vez este periódico responde a las preocupaciones del movimiento social artístico de la época, y en sus páginas se escribe de diversos temas artísticos (música, teatro, plástica, literatura) y también la política, educación, ciencias, arquitectura, etc.

Es una instancia de discusión y debate de los problemas de la cultura. La Alianza de Intelectuales por su parte destaca en la representatividad del movimiento artístico de la época, (Entre sus miembros más destacados se cuenta a Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Augusto D'Halmar, Francisco Coloane, Alberto Romero, Angel Cruchaga Santa María, A. Lipschutz, Juvencio Valle, Antonio Acevedo Hernández, Diego Muñoz, Mireya Lafuente, etc.).

Otras experiencias interesantes realizadas por la Alianza de Intelectuales en el plano comunicativo de la época, aparte del periódico La Aurora de Chile, son:

-
- (1) La Aurora de Chile, Diciembre 1949.
 - (2) La Aurora de Chile, Agosto 1938.
 - (3) El periódico y el movimiento artístico expresado orgánicamente en la Alianza de Intelectuales, adhieren explícitamente al programa del candidato popular Pedro Aguirre Cerda.

- un programa radial en Radio La Reina (25 minutos)
- actos artísticos, veladas, etc.
- conferencias
- debates
- exposiciones
- programación y edición de libros
- uso del afiche (La Lira Proletaria, Diego Muñoz)
- y especial interés reviste el uso de la calle y los espacios públicos abiertos como forma comunicativa masiva.

Llama la atención también el uso de los espacios públicos y la calle como forma de comunicación y difusión de ese movimiento, que se expresaba en la alianza de intelectuales de Chile.

Frecuentes eran en la época las actividades artísticas en la Quinta Normal, Plaza de la Constitución, Plaza Italia, Plaza de Armas, etc.

Conjuntamente con anotar brevemente algunas experiencias comunicativas de la época, que responden al desarrollo del movimiento artístico, nos interesa preguntarnos qué sucede con esa experiencia comunicativa embrionaria.

En primer lugar habría que anotar que la Alianza de Intelectuales y muchos de sus miembros son perseguidos y reprimidos en el gobierno de González Videla lo que de hecho fragmentará y dispersará al movimiento artístico.

Sin embargo y siendo éste un elemento importante, no explica todo respecto del movimiento artístico y su capacidad comunicativa.

Llama la atención que en el período post-González Videla el movimiento artístico deja de tener por ejemplo prensa alternativa que sea expresión orgánica del movimiento.

No se trata de que en ese período no haya existido prensa cultural o que tratara la temática cultural, por el contrario existe una gran diversidad de iniciativas de prensa de distintos intelectuales (Gaceta de Chile, dirigida por Pablo Neruda; Multitud, dirigida por Pablo de Rokha, etc. etc.) y a la vez un desarrollo de la prensa cultural partidaria (Aurora, Suplemento Cultural de 'El Siglo') pero lo que ya no se va a encontrar es una prensa que sea la voz de un movimiento artístico organizado, una prensa de ese movimiento social.

Cuáles serían algunos factores (sujetos a investigación) que explicarían esta situación.

Uno de los factores que se habría producido es el desplazamiento de la prensa del movimiento social a la prensa de los partidos políticos. Dos ejemplos; "La Aurora de Chile" desaparece el año 50 como órgano de la Alianza de Intelectuales de Chile y reaparece en el año 52 "Aurora", órgano cultural del PC, en el cual escriben un gran número de intelectuales que pertenecían a la Alianza.

La Lira Proletaria, órgano cultural literario al servicio de la Alianza de Intelectuales de Chile y del "Comité contra el hambre y la cesantía", desaparece en los años 50 para reaparecer (54) en el suplemento cultural del diario "El Siglo".

La explicación de este fenómeno encontraría su origen en una concepción corporativista de la izquierda respecto del movimiento social y que se remonta a inicios de siglo (Desarrollaremos este aspecto en un trabajo futuro).

Otra explicación se encuentra en la represión al PC en la época de González Videla, lo que habría llevado a desplazar la prensa partidaria a través de las organizaciones sociales; para en el período de apertura del Gobierno de Ibáñez, comenzar a armar la prensa de los partidos, cuestión que de una u otra manera se ponía a la "orden del día".

Otro de los factores que explicarían la pérdida de esa experiencia comunicativa del movimiento artístico serían los problemas de avances tecnológicos, y la falta de desarrollo de una política comunicativa del movimiento artístico.

La experiencia comunicativa del movimiento artístico en el período 73 - 80 (el caso de la prensa):

Pese a la diversidad de experiencias comunicacionales en este período de parte del movimiento artístico, existe una clara subvaloración del papel de la prensa como instrumento que posibilita la organicidad del movimiento y el debate acerca de su práctica.

Algunos ejemplos:

- En el caso del Teatro no existe una revista que responda a las necesidades del movimiento teatral, más allá de su plano reivindicativo gremial. Si bien es cierto, Sidarte mantiene un boletín desde el año 1979 (11 números) las preocupaciones del quehacer artístico del movimiento, su problemática respecto del lenguaje, los problemas de su constitución, están fuera de la orientación actual del Boletín.
- En el caso de la Danza, no existe ningún medio que enfoque su problemática.
- En el caso del Cine, la experiencia conocida en este período se limita a la revista CJO (Fotofilm), cuya corta vida se extiende a 2 números y desaparece el año 79.
- El caso de la Plástica la experiencia conocida es la revista CAL (Plástica y Literatura de Vanguardia) la cual edita 4 números el año 79.

-- En el caso de la expresión musical denominada Canto Nuevo, no se conoce ninguna revista que exprese el debate sobre la búsqueda y constitución del movimiento. Un caso especial lo ocupa la Revista Musical Chilena, (1945) una de las más importantes, y regulares de Latinoamérica, editada en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

- En el caso de los escritores; se advierten variadas experiencias: PAZQUIN, un número, discusión problemas de la literatura joven; Boletín Informativo UEJ, dos números en 1979; Grupo Ariel, Talleres; etc. Existiendo múltiples iniciativas de publicaciones de talleres; el problema de la edición de revistas, está en este sector, muy ligado a la difusión de la creación literaria.
- SELECTA, de bimestral a semestral, revista de museo y comercial, 3 números, no responde a objetivos orgánicos del movimiento.

Indudablemente tras este cuadro de desaparición de muchas revistas y boletines se encuentran los problemas económicos al cual se enfrenta el movimiento (regulación por el mercado de la actividad artística). Sin embargo y a la par, creo que subsiste cierta subvaloración de la prensa como instrumento que contribuya a la configuración de un movimiento cultural orgánico. Conviene en este aspecto, valorar positivamente el caso de la Revista "La Bicicleta" que surge del movimiento artístico y pretende ser expresión orgánica de éste y configurar un proyecto cultural alternativo.

La intención principal de este documento de trabajo es destacar el valor estratégico de una política de comunicaciones en el Movimiento Artístico, respecto de la reestructuración de sus referentes y de su relación con la sociedad, de la organización del movimiento artístico y de la intercomunicación entre sus miembros; en suma, de la configuración de un proyecto cultural orgánico alternativo.

En este sentido configurar una política comunicacional que responda a la práctica cultural del movimiento, que rescate las experiencias comunicativas anteriores y que las desarrolle, constituye una labor de alta prioridad.

De ahí que la única aspiración de este material es que contribuya a la polémica sobre la reconstitución del movimiento artístico y el desarrollo de una política comunicativa por parte de él.

SINTESIS DE LA DISCUSION

- E. BRUNA Quisiera que ampliaras la idea de la pérdida de referentes del movimiento social. No me quedó muy clara.
- H. MONDACA Yo establecía tres referencias : el Estado, el aspecto ideológico y el lenguaje. Creo que el segundo, por ejemplo, está constituido por el problema de la valoración de la democracia. En el plano del lenguaje, ha estado presente en el debate de estos días la búsqueda de un lenguaje nacional y popular que rescate el legado cultural universal. En este sentido, que esté inserto en un proyecto cultural mucho mayor que el existente en la sociedad chilena en el pasado.
- G. BRAVO El régimen que irrumpe en 1973 creo que plantea un desafío muy grande a todas las expresiones que precisan de una forma de comunicación amplia. Hasta entonces, la dimensión comunicativa de las manifestaciones artísticas eran más o menos satisfechas por el Estado, especialmente a través de las Universidades. El discurso académico, las representaciones teatrales y artísticas en general seguían un modelo que podemos denominar "europeo". Se trataba de difundir desde "arriba hacia abajo" --la base social-- esta producción artística y cultural. Pero hoy día se ha producido un corte en esta situación. El Estado no constituye una instancia de difusión de mensajes y tampoco mantiene una relación directa con la base social. Con ello también se rompe algo a lo que estábamos bastante acostumbrados : la casi identidad entre movimiento político-social y movimiento cultural. Una identidad bastante especial, que hacía que este último fuera absorbido en gran medida por el primero, restándole autonomía. De eso hablaba Mondaca hace un rato con el ejemplo de la revista Autora de Chile. La pérdida de este referente tradicional que era el Estado y de los circuitos de comunicación constituidos bajo el sistema democrático, re -

presenta un desafío para el movimiento artístico-cultural actual. Le plantea la necesidad de buscar nuevas formas de entregar mensajes y de hacer que el mismo movimiento social genere sus formas de expresión, que pueden ser bastante diversas a las del pasado.

J. M. SALCEDO Estimo muy valioso el marco de referencias que nos ha dado el expositor para entender lo que estamos haciendo y sobre todo lo que debemos hacer. Ayer se hablaba de la perplejidad con que todos observamos la realidad nacional actual y en verdad pienso que los puntos de análisis fundamentales de esta exposición tienden a aclarar algunas de esas nuevas condiciones que detectábamos ayer en la mañana. Yo creo que estamos bastante como niños recién nacidos por la falta de referentes, la falta de mediaciones, o como se le quiera llamar a nuestra forma de operar hoy. De allí derivan, a mi juicio, la mayoría de los problemas. Por ejemplo, el acostumbramiento de la sociedad al desaparecimiento de la actividad política nos ha dejado a todos preguntándonos: "Bueno, ¿quién tiene que tomar las iniciativas? ¿quién organiza? ¿quién le da un sentido orgánico a la acción?" Hemos vuelto entonces a la etapa de la formación de los movimientos sociales como a principios de este siglo, bajo una fuerte represión. Esto es en realidad una pura analogía. La verdad es que ahora la situación es bastante peor en términos de la constitución de un movimiento social, cultural y artístico autónomo que dé una respuesta de manera orgánica a los problemas reales que tiene. Esta es la responsabilidad fundamental.

Creo que es extraordinariamente difícil discutir un proyecto concreto en este Seminario. Pero sí pienso que hay algunas iniciativas que están más al alcance de la mano y algunas ideas que ya se pueden esbozar. Concretamente, me parece correcto que se hable de la necesidad de una política cultural "alternativa" con todas las implicancias que el término tiene. Vale decir, creo que todos los que estamos aquí hemos pecado de ingenuos en estos años --al menos yo me arranco con la bandera-- tal haber reclamado en distintas tribunas y en distintos tonos para que el Gobierno establezca una política cultural que nos favorezca, que nos permita desarrollarnos. Al margen de la discusión que ayer se daba acerca de si

...~~no~~ existe o no una política cultural oficial, lo que es claro que los propósitos del Gobierno no son precisamente los de desarrollar el teatro nuestro. Implícita o explícitamente esos propósitos están destinados a liquidarnos. De tal manera que tenemos que cobrar conciencia de esto y no debemos seguir reclamando para que el Gobierno establezca una política cultural. Ojalá que no la establezca porque la situación sería peor.

Nuestra obligación es, con modestia, con realismo y al mismo tiempo con decisión, ir desarrollando aquellos elementos que puedan ofrecer una alternativa cultural al oficialismo. Hablando de comunicaciones, creo que por ejemplo la permanencia de la revista La Bicicleta -- verdaderamente milagrosa-- debe despertar en nosotros una actitud de apoyo franco y decisivo. De manera que realmente se constituya, más de lo que hasta ahora ha sido, en un medio de expresión muy colectivo del movimiento cultural y artístico. Hay ahí un grupo de gente que se saca la mugre y hay que ayudarlos como se pueda. Si no es así, la verdad es que va a correr el mismo destino que el resto de las publicaciones de este tipo que se han mencionado.

Por otro lado, pienso que como una expresión del movimiento específicamente teatral, tengo entendido que en más de una oportunidad se ha hablado de la posibilidad de realizar un espectáculo conjunto, que sea capaz de demostrar la unidad del movimiento teatral y el nivel artístico que ha alcanzado. Espectáculo que debe ser masivo y en la calle. Tenemos que plantearnos ante el pueblo y la opinión pública tal como somos. Este Seminario no puede ser una reunión puramente académica. Después de todo somos gente que actúa. Finalmente, pienso que es muy importante que esto se haga en la calle. La gratuita y amplia calle es en realidad el único espacio que nos va quedando para actuar. Hay que ganarse la calle como acto fundamental de sobrevivencia.

Entonces, para resumir, entre el marco de referencia histórico y social y la problemática particular de cada grupo teatral hay iniciativas que se ubican en el medio de ambas cosas que no podemos dejar de

lado en esta discusión. Yo he señalado dos. No me cabe duda que existen otras posibilidades.

R. SOTOCÓNIL. Entre todos los estímulos que la ponencia de hoy ha entregado, el que a mí más me resuena es la crítica implícita a la dispersión y a la atomización del movimiento-artístico-cultural. Me parece que la proposición de Salcedo es una respuesta a esa dispersión. Lo que nos hace falta es reunirnos todos. Por ejemplo, la denuncia que ha hecho SIDARTE a la contratación de actores extranjeros en producciones televisivas nacionales, tiene el defecto de ser puramente de los actores. No ha recibido el apoyo de los escritores, de los músicos, de los plásticos, ni de todo el movimiento cultural ni del público. Por eso la proposición de Salcedo es una salida posible a esta dispersión. Ojalá que en los organismos a los que pertenezcamos seamos portavoces de esta idea, que signifique el comienzo de un movimiento unitario de todos los sectores artístico-culturales.

E. YENTZEN. Quisiera hacer un comentario. Me parece muy bien que Mondaca haya dado un marco general y que nos demos un tiempo para discutirlo. Pero ojalá después nos la tengamos a las políticas comunicativas de los grupos teatrales, que es lo real, lo operante. Hablamos mucho de la existencia de un movimiento cultural. Yo no sé si sea tan así. Si está constituido o más bien hay que construirlo. Si es lo último, esto se hace a partir de colectivizar las experiencias concretas de cada grupo, evaluarlas en función de sus propios objetivos.

C. GARCIA-HUIDOBRO. Yo quisiera tocar un punto particular. Respecto a la poca llegada que tiene el teatro hoy día, hay que tomar en cuenta una cosa que todos sabemos: formamos parte de los mal llamados teatros "comerciales". Mal llamados porque no ganan ni un peso. Es una empresa bastante especial. Eso nos hace estar circunscritos a un cierto sistema de difusión. Tenemos que estar en una sala y tenemos que hacer una temporada. Podemos vislumbrar alternativas, pero concretamente hoy no hay ninguna otra forma que pueda superar la temporada en una sala del centro. Los

costos de este sistema ya va acercándose al mantenimiento de un res torán, con la diferencia que los ingresos son bastante diferentes. Hay que pensar en lo que vale la publicidad controlada por una empresa como El Mercurio. Si no sale un aviso en El Mercurio o en La Tercera, uno no existe no más. El problema es serio. Está el caso de la obra que este año tuvo el premio de la crítica y fue muy publicitada. Sin embargo, esa obra la vió poquísima gente.

Algo diferente ocurre con algunos personajes muy publicitados de la TV. Tienen tribuna en los espacios de comentarios y crítica en los canales, y este mecanismo les asegura una gran afluencia de público a los espectáculos que realizan en el teatro. Es que desgraciadamente este país vive cada vez más al ritmo de la TV. Y ello supera cualquiera de las iniciativas que se están proponiendo aquí. Esto no significa deshechar proposiciones como la de Galcedo. Habría que estudiarla seriamente, hacerla de manera organizada. Pero creo que el problema es más complejo. La búsqueda de canales alternativos no es suficiente. Además muchos de estos canales, como la asistencia a actos masivos en la Universidad por ejemplo, se han cerrado en los últimos dos años. La situación es crítica. Lamentablemente si uno no aparece en la TV o en El Mercurio, no lo va a ver nadie. Entonces hay también que meterse dentro de estos mecanismos tradicionales y explorar qué espacios dejan abiertos.

M. L. HURTADO. Uno de los grandes problemas que se derivan de una estructura cultural absolutamente regulada por el mercado, es que medios como El Mercurio y otros adquieren la primacía de mediar la relación entre los públicos y los creadores, ambos individualmente considerados. Si bien, a lo mejor, hay que mantener este tipo de espacio, el gran desafío es encontrar otras formas orgánicas de relación que hoy día no existen. Día a día se está constituyendo precariamente, por ejemplo, una prensa popular alternativa. Es el caso de numerosos boletines que se producen y circulan en sindicatos, organizaciones sociales y gramtales. Hay otras vías entonces que pueden vincular la creación teatral profesional a sectores de públicos organizados. El gran problema del mercado artístico abierto, anónimo, heterogéneo, es que jamás va a poder establecer una li-

gazón real y perdurable del arte con los públicos. Al contrario, estos siempre van a tener una fluidez difícil de controlar. En la perspectiva de constituir una política de comunicación alternativa es necesario ligarse a aquellos otros sectores sociales organizados que están intentando también crear esos nexos propios y autónomos.

C. GARCIA-HUIDOBRO: Yo siento que esa posibilidad se ha visto obstaculizada desde 1978 hasta ahora. Esos espacios se han ido cerrando. Por ejemplo, es sintomático el titular de portada que sacó la Revista Qué Pasa hace poco. Decía algo así como: "Teatros y Peñas: la oposición encubierta". Con ello se pretende crear anticuerpos a toda la actividad cultural. Ya "acto cultural" es un término sospechoso.

G. MEZA: En este asunto hay algunos aspectos prácticos que considerar. Por ejemplo, el aviso en El Mercurio no tiene sentido sino para un público que puede pagar un precio superior. Para funciones populares, El Mercurio no sirve. El sistema de los volantes, en cambio, es muy efectivo. Nosotros llenábamos el teatro a 70 pesos usando este sistema.

J. M. SALCEDO: Al respecto, voy a contar una experiencia. En 1978 estábamos dando una obra ("Bienaventurados los Pobres") en una sala grande de 1200 butacas. La afluencia de público era regular. No alcanzaba por supuesto a copar la sala, pero sí una chica de 200 a 250 butacas. Un día por una decisión absolutamente espontánea, un locutor de la Radio Chilena anunció sólo dos veces que ese día habría una función gratis. Nosotros nos sorprendimos bastante cuando a las siete de la tarde empezaron a llegar masas de gente. Se llenó el teatro e incluso quedó gente afuera. Subimos de 200 a 1.400 personas de un viaje. De tal manera que esta adecuación de los medios de comunicación a los objetivos de cada grupo teatral es algo real. Es algo que hay que saber manejar.

G. MEZA. Pero subsiste la tremenda contradicción que a pesar de estos mecanismos nosotros no alcanzamos a sostener el teatro cobrando entradas de 50 a 70 pesos. Necesitamos las funciones de 200 a 250 pesos, y sin embargo, queremos hacer un teatro popular. Es un círculo vicioso. Tampoco tenemos una sala de mil o mil doscientos butacas.

I. LIPTHAY. Creo que no hemos sabido aprovechar todavía las posibilidades que pueden dar los medios de comunicación. Por ejemplo, la revista HCY ofrecía, hasta hace un tiempo por lo menos, avisos gratis especialmente para las compañías jóvenes. Varios grupos publicitaron así sus montajes. Hay falta de información en las compañías para utilizar estas posibilidades. Es en gran parte culpa de ellas el no averiguar y "catetear". También hay una serie de cosas que se pueden lograr utilizando contactos personales en los medios de comunicación. Por ejemplo, el grupo "Colectivo Acciones de Arte" consiguió una página completa de la Revista HCY y otra en el diario La Tercera. Hay personas en los medios de comunicación que todos sabemos quiénes son, que pueden a veces conseguir este tipo de cosas. Cuando yo trabajé en Canal 7 conseguí que varios grupos musicales que no tenían ningún acceso a la TV por la existencia de las famosas "listas negras", pudieran mostrar su producción. Pero esas listas operaban para los artistas contratados. Entonces, si interesaba más llegar al gran público que discutir con los directivos de los canales, era provechoso en algún momento trabajar gratis. Había que estar dispuestos a aceptar esta posibilidad para ser conocidos como artistas. Varios grupos lo hicieron así.

A. M. FOXLEY. Si bien es válido lo que señala Isabel, lo de los contactos personales es bastante limitado y aleatorio. Existen determinaciones estructurales en los medios de comunicación que ninguna voluntad personal puede soslayar. Por ejemplo, el mercado de avisos publicitarios. Hay muchas decisiones, las decisivas, que no pasan por las manos de los periodistas. Salvo que se trate de medios alternativos que son muy escasos.

I. LIPHTAY: Sí, yo me refería a los medios no oficiales. Está claro también que para obtener algún acceso a ellos se necesita adecuar nuestro lenguaje a las características de ese medio y de su público. Yo no digo cambiar el contenido de las obras, sino una adecuación que permita ser asimilado por un público amplio o general.

R. OSORIO: El TIT es todavía un grupo joven, de apenas 4 años de existencia. Hemos tenido 2 experiencias diferentes en relación a nuestra llegada al público.

1. La primera obra, "Los Payasos de la Esperanza", fue montada en 1977, época bastante diferente a la actual. La promoción que tuvimos fue un par de entrevistas que nos hicieron al comienzo. En esas entrevistas tratábamos de no mentir con respecto a los contenidos y proyecciones de la obra. Eramos bastante explícitos y aspirábamos a usar el medio de comunicación para difundir esos contenidos. Ese fue un error bastante grande. Porque con eso nosotros mismos nos estábamos restringiendo en el acceso al público, haciendo la obra bastante cerrada y casi clandestina.

"Los Payasos..." la estrenamos en la parroquia de la Plaza Nuñoa, perteneciente a la Vicaría Oriente. Durante los primeros días tuvimos una gran asistencia (400 personas) compuesta por trabajadores y organizaciones vinculadas a la Vicaría. Posteriormente llegaba muy poca gente. Terminamos dándola para 15 o 10 personas. Por razones obvias, la obra no se publicitaba. Casi no apareció en los medios de comunicación. Prácticamente no existía. Hasta tal punto que cuando se me otorgó ese mismo año el premio de la crítica por la dirección de "Home", los periodistas trataban de no mencionar la otra obra que había dirigido. Bueno, tuvimos un error de táctica. Nosotros pensábamos que el sólo hecho de plantearnos como un teatro popular iba a atraer a las masas y nos íbamos a convertir efectivamente en un teatro popular. Nos dimos cuenta que habíamos fracasado en el teatro de la parroquia y comenzamos a salir a otras partes. Pero nadie conocía la obra ni el grupo, salvo el estrecho círculo de trabajadores vinculados a la Vicaría, ésta

no estaba presente en la colectividad social. Ya todos sabían que cuando tratamos de salir a las poblaciones y sindicatos, la incapacidad de las organizaciones sociales existentes hizo que la obra fracasara en su difusión.

En la segunda obra "Tres Marías y una Rosa", quisimos aprovechar la experiencia anterior. Cambiamos la forma de promocionarla, no la explicamos ni tratamos de usar los medios de comunicación para dar nuestra opinión sobre ella. Queríamos llegar a todo tipo de público y que la obra, por sí sola, se convirtiera en un hecho público. La "vendimos" como feminista, chilena, que trataba de la mujer chilena que luchaba contra la adversidad, etc. En el fondo, todos los clichés que podían ser captados por el gran público, no por el público popular. Ni siquiera nombrábamos a la Vicaría de la Solidaridad. Hasta tal punto que salió antes del estreno una foto de la obra, a todo color, en la portada de La Segunda, habiéndose publicado un par de semanas atrás, en ese mismo diario, un artículo condenatorio de estas "malas chilenas" o "difamadoras de Chile" que eran las arpilleristas. Nosotros no les habíamos dado el dato que la obra se basaba precisamente en el caso de las arpilleristas.

Cuando se estrenó la obra ya se conoció de lo que se trataba. Y ahí sucedió lo que todos sabían. La obra se intentó parar. Nosotros fuimos citados al Ministerio de Defensa; luego se supo lo del informe de la DINA sobre la obra, etc. Pero no se paró la obra. El mismo informe recomendaba no tomar represalias en contra de ella ni contra los realizadores por la imagen exterior del Gobierno. Era preferible que la obra pasara sin mayor repercusión, que la vieran las 3 mil personas que usualmente es el público de una obra de teatro. El asunto es que la obra pasó y llegó al público. Y la fue bien. Tuvo éxito de crítica y de público. En realidad todo estos fueron pasos bastante medidos, calculados de parte nuestra. Pero quizá eso diera resultado para un grupo joven, prácticamente desconocido. Me preguntó qué pasa

con las compañías que llevan una trayectoria definida, clara, que les resulta bastante difícil soslayarla o atenuarla frente a cierta crítica u opinión-pública.

G. MEZA Hay un aspecto importante en esto, que es casi una norma. Nosotros no la cumplimos muchas veces porque somos muy burros. Pero la hemos confirmado. En general, la prensa espera y desea que uno le dé algún subterfugio para poder mencionar nuestras obras. Porque, por último, la gente que se dedica a una cosa especializada como es el teatro desea escribir acerca de él. Incluso hace un tiempo, cuando la cosa estaba más dura, existía cierta coordinación entre los críticos y periodistas de espectáculos. Se reunían y decidían a quién iban a mencionar, a quién iban a salvar y a quien iban a omitir de sus comentarios. Eso es efectivo.

R. OSORIO Sí, en nuestro caso habían algunos periodistas que a pesar que no concordaban con lo planteado en la obra, se interesaban y a veces publicaban otro tipo de datos anexos a ella. El contenido no lo tocaban, pero sí el método de trabajo, los antecedentes artísticos míos o de las actrices, etc.

Continuando la exposición, una vez salvados los escollos del estreno y con la obra atrayendo ya público, no nos quedamos tranquilos. Incluyendo la pequeña gira al sur, hemos tenido 55 mil espectadores en 16 meses de funciones. Pero lo interesante es el desglose. Sólo 27 mil corresponden a público general. La otra mitad corresponden a conventos a precios rebajados con Visaría, trabajadores, estudiantes, instituciones. Con los estudiantes secundarios por supuesto que no tuvimos contacto a través del Ministerio de Educación, sino directamente con los profesores. Estos mandaban a sus cursos y a su vez recomendaban la obra a colegas suyos. Esta fue una verdadera red que se estructuró. Una tercera iniciativa fue la de establecer un día, "popular". Así, los Martes se daba la función popular; Miércoles y Jueves, funciones por convento; y Viernes, Sábado, y Domingo para público general. Este mismo sistema es el que

usamos en las giras. En fin, este trabajo no es tan difícil de hacer. Un contacto va llevando a otros y así sucesivamente. De hecho, todo esto se hacía por teléfono, con una sola persona dedicada a él.

Otra cosa que despertó interés en el público fue la realización de foros después de la función. Al principio nosotros hacíamos un foro para recibir opiniones que pudieran incidir en nuestro entrenamiento artístico. Pero la verdad es que con el tiempo nos servían harto poco. A la gente le interesaba hablar mucho más de sus propios problemas. La conversación con el escenario se cortaba rápidamente y terminaba en la platea. Esto ocurría con los públicos organizados que provenían de un mismo lugar. Muchos convenios entonces se establecían con la condición de parte de las instituciones que hubieran foro. Era una instancia de intercomunicación importante para ellos. Ellos mismos lo dirigían. La obra era un estímulo para hablar entre ellos de las cosas que le interesaban. Nos proponían incluso temas para próximas obras.

J. M. SALCEDO Veo que el establecimiento de convenios con instituciones es un elemento básico no sólo para asegurar público a las compañías, sino que para ampliar su composición social. Creo que esa fórmula debe estudiarse más, y ampliarse.

Como sugerencia práctica, planteo la posibilidad de que entre todas las compañías se contrate una promotora, que se instale con un teléfono todo el día a contactar organizaciones que pudieran ir a los teatros. Ello implicaría, por supuesto, poner todos los contactos en una bolsa común.

H. NOGUERA Respecto a la captación de nuevos públicos tengo la impresión que la mayoría de los teatros en el país se encuentran utilizando un sistema mixto. Por un lado, apelan a los medios de comunicación oficiales para llegar a los públicos tradicionales. Y por otro lado, buscan otros sistemas para captar públicos nuevos. En esta bi-polaridad de funcionamiento, ¿qué significa lo oficial? Pagar un aviso en El Mercurio, pagar una sala bien ubicada, pagar el

IVA, hacer estreno con críticos, conquistar a los periodistas para obtener crónicas previas al estreno de tal manera que informen al público oficial para que asista a la sala. En suma, tratar de atraer a una burguesía que cada vez más se retira definitivamente del teatro, que incluso ha rechazado a sus propios exponentes como el teatro de Silvia Piñeiro o el Teatro Casino Las Vegas. Una burguesía que con nosotros mantiene una actitud ambigua, entre la atención y la sospecha. Sobre todo, la sospecha. En este sistema mixto caen incluso los teatros subvencionados por las Universidades, que se han dedicado a un público escolar o de instituciones. Sólo el fin de semana lo destinan a un público general. El uso de todo este sistema tiene la intención de tratar de mantener una forma heredada de hacer teatro, que se corresponde con la idea de que en Chile existe teatro, existe un público de teatro, que existe una burguesía urbana, capitalina, que normal y "naturalmente" asiste y mantiene al teatro profesional. Creo que desde los últimos dos años estamos al borde de que Chile sea un país en el que no hay teatro. Por lo tanto, como ese peligro ya las compañías lo están viendo, han estado buscando nuevas formas de llegar a los públicos: ya sea yendo a los lugares en que estos se encuentran o llevándolos organizadamente a sus salas. Y esto, como digo, lo hacen ya los teatros subvencionados. El teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, es prácticamente un teatro estudiantil. Sus repertorios se eligen para este tipo de público y sólo un 10% de su público no corresponde a los estudiantes secundarios.

En fin, todos estamos en lo mismo. Yo no sé qué va a pasar. Algún día tendremos que acordar que definitivamente este es un país sin teatro y que debemos buscar una forma alternativa de realizarlo. Por lo demás, esto ocurre en muchos otros países del mundo. Se hacen Festivales de este tipo de teatro, que atraen mucho más la atención que el teatro profesional. A lo mejor tendremos que dejar de ser profesionales. Asusta esto, aterroriza. Pero es algo que hay que empezar a considerar. Internacionalmente incluso, tampoco se habla ya de teatro aficionado. Este es un término bastante obsoleto. Se comienza a hablar de teatro alternativo, es decir, el que no es oficial, ni subvencionado ni comercial. Por lo demás, en nuestro caso, la diferencia entre el teatro profesional

soy el aficionado que reside más que nada en la experiencia de trabajo ac-
 -cumulada y no tanto en factores económicos. Las compañías pro-
 -fesionales independientes en la realidad poco tienen de comercia-
 -les. Yo creo, entonces, que el teatro se encuentra en esta coyuntura,
 -enfrente a este tipo de opciones. ¿Seguimos utilizando los canales
 -institucionalizados? ¿oficiales que nos están asfixiando o intentamos
 -buscar alternativas, y hasta quizás desprofesionalizarnos? El caso
 -es que la burguesía santiaguina no alcanza a sostener más de dos
 -compañías. Y no seremos precisamente nosotros los favoritos.
 -La búsqueda de nuevos públicos es entonces vital, imprescindible.
 -Respecto a la iniciativa de Salcedo, estoy de acuerdo con ella. Hay
 -que colectivizar nuestra experiencia y nuestras posibilidades.
 -J. M. SALCEDO. Yo comparto absolutamente el planteamiento de Noguera.
 -Creo que central por lo demás la discusión en lo esen-
 -cial. El fenómeno que él plantea como posibilidad, la desprofesio-
 -nalización y el temor frente a eso, o bueno, es algo que está ocurrien-
 -do todos los días. Lo peor de todo es que al no haber buscado pre-
 -cisamente formas alternativas de trabajo artístico, este fenómeno
 -no está provocando la búsqueda de una salida, sino la deserción. Y
 -esto es extraordinariamente grave. La desprofesionalización es un
 -problema meramente económico, no compromete la calidad artística.
 -En todo caso, esta nueva fórmula de teatro tiene que ser capaz de
 -auto-abastecerse. No puede ser un teatro subvencionado. En ese
 -caso, sería contradictorio consigo mismo. Creo, por ejemplo, que
 -el espectáculo conjunto que proponía, tendría que tomar en cuenta
 -este asunto. Aunque lógicamente se necesitaría alguna plata para partir. Y creo
 -que un esfuerzo colectivo podría reunirlos. Estoy absolutamente se-
 -guró de ello. Habría que formar un fondo común para explorar las
 -posibilidades de un teatro alternativo. Por lo que no es oficial, ni subvencionado ni comercial. Por lo
 -demás, en nuestro caso, la diferencia entre el teatro profesional

EL ROL DE LA CRITICA EN LA
CONFORMACION DE UN MOVIMIENTO ARTISTICO
NACIONAL

Bernardo Subercaseaux

Preguntarse por el rol de la crítica en la constitución de un movimiento artístico significa partir del supuesto de que la crítica efectivamente juega un rol, y que por lo tanto no está limitada a ser una caja de resonancia o un mero epifenómeno de la actividad artística. Esto supone -- como actividad independiente -- una relativa autonomía y la potencialidad de desempeñar un papel conductor hacia los creadores y hacia el público en general.

Para algunos, sin embargo, esto no pasa de ser un ideal o un deseo. Por ejemplo, opinaba en 1939 lo siguiente: "La verdad es que en Chile no tenemos crítica... hay sí, buenas animas a quienes nos dirigimos al publicar un libro o al estrenar una obra para que digan algo". Esto también es el crítico profesional, aquel que sueña con el crítico oficial de alguna revista o periódico ("T. E. Elliot habla del 'super-crítico'") y que con los años se va llenando de manías y chocherías... Está también el crítico del espíritu que sólo puede en la crítica sus venganzas y sus ataques a aquellos que han hecho de él la víctima de escape de sus complejos y frustraciones... Hay por fin los periódicos que de vez en cuando por conveniencia copian algunos artículos de ciertos días a la semana para darlos

4 CRITICA Y PERIODISMO TEATRAL

Este es...
--con justicia-- un poco menos serio. Habría que agregar al crítico que es fundamentalmente un creador y que concibe la crítica como un subproducto de su actividad creadora, está también el crítico académico, aquel que tiene ciertas inclinaciones técnicas, que ejerce la docencia, que suele escribir ensayos de ensayo y sólo ocasionalmente en las páginas de un diario o de una revista. Está finalmente los re-

EL ROL DE LA CRITICA EN LA

CONFORMACION DE UN MOVIMIENTO ARTISTICO

NACIONAL

Bernardo Subercaseaux

- I -

Preguntarse por el rol de la crítica en la constitución de un movimiento artístico significa partir del supuesto de que la crítica efectivamente puede cumplir tal rol, y que por lo tanto no está limitada a ser una caja de resonancia o un mero epifenómeno de la actividad artística, sino que tiene --como actividad intelectual-- una relativa autonomía y la potencialidad de desempeñar un papel conductor hacia los creadores y hacia el público en general.

Para algunos, sin embargo, esto no pasa de ser una utopía o en el mejor de los casos un ingenuo desideratum. Benjamín Subercaseaux, por ejemplo, opinaba en 1939 lo siguiente: "La verdad es que en Chile no tenemos crítica... hay sí, buenos amigos a quienes nos dirigimos al publicar un libro o al estrenar una obra para que digan algo. Está también el crítico profesional, aquel que suele ser el crítico oficial de alguna revista o periódico "(T. S. Elliot habla del "supercrítico") "y que con los años se va llenando de mañas y chocherías... Están también los solterones del espíritu que han puesto en la crítica sus venganzas más refinadas o aquellos que han hecho de ella la válvula de escape de sus complejos y frustraciones.... Hay por fin los periódicos que de mala gana, y más por espíritu de imitación que por convencimiento, consienten en gastar un poco de papel ciertos días a la semana para darnos alguna nota o comentario". (1).

Este esbozo de tipología que hasta el día de hoy podría llenarse con algunos nombres concretos puede, sin embargo, completarse y hacerse --con justicia-- un poco menos sombrío. Habría que agregar al crítico que es fundamentalmente un creador y que concibe la crítica como un subproducto de su actividad creadora; está también el crítico académico, aquel que tiene ciertas inclinaciones teóricas, que ejerce la docencia, que suele escribir ensayos más extensos y sólo ocasionalmente en las páginas de un diario o de una revista. Están finalmente los re -

porteros culturales, ya sea de prensa, radio o televisión. Dentro de esta gama se dan distintos registros y orientaciones estéticas (2) y un espectro que va desde la crítica de altura que guía hasta las sociedades de bombos mutuos o los editores que como dice Subercaseaux "prostituyen la crítica" al nivel de un simple aviso para tal o cual obra recién estrenada.

La crítica es, en suma, una cadena con muchos eslabones, con un extremo más fuerte y otro más débil, un polo en que se encuentra lo que podría llamarse la crítica trascendente y otro en que está aquello a que más bien conviene el nombre de publicidad. Vale la pena insistir en la distancia que separa estos dos polos. Trascendente es aquella crítica que vincula la obra con totalidades más amplias, ya sean de índole artístico, moral o social; que no se limita a juicios de valor sobre un autor individual sino que relaciona e intenta generalizar, una crítica que es más analítica que descriptiva y que se aproxima a la formación más que a la información. Una crítica ambiciosa que de alguna manera trata de tener en cuenta las tres instancias del proceso creativo: autor, creación propiamente tal y lector o espectador. El aviso o réclame, pertenece en cambio, al ámbito de la publicidad o de la simple información, y está por lo tanto entretelado en las condiciones de circulación de la cultura y en los vaivenes del tráfico espiritual. Entre ambos polos hay, por supuesto, una escala que pasa por el comentario (con cierto grado de explicación inmanente); por la reseña (examen muy somero) y por la nota (casi una noticia y en el mejor de los casos una mini-reseña). En un polo está el crítico propiamente tal, en el centro el comentarista y en el otro el reportero cultural. No son estos, claro está, compartimentos estancos ni ontológicos; se trata más bien de funciones, de modo que potencialmente una misma persona puede desempeñar una y luego otra.

Ahora bien, lo importante a partir de este esquema es preguntarse por el papel que cumple o pueden cumplir cada uno de estos niveles de la crítica en la conformación de un movimiento artístico nacional. Para nosotros lo que llamamos crítica trascendente (que no es necesariamente la que ejerce el crítico profesional) es el eslabón más sólido de la cadena y el que está llamado a cumplir una función orientadora. Mientras este nivel puede influir en el gusto los otros probablemente influirán sólo en la moda. El comentario y la mera difusión, aunque por sus carac-

terísticas se asemejan a las cajas de resonancias, juegan empero un cierto rol. Sabido es que la estimación da alas al talento y que la indiferencia suele impedir su vuelo. Para muchos creadores o artistas la condición previa de una confianza en si mismo es la confianza de los demás. Nos guste o no el hecho es que la propaganda contribuye a crear un espacio e interés por ciertas tendencias. Hay casos en la historia de la cultura en que lo artísticamente valioso no se impone por si solo, sino que sucede más bien al revés: aquello que se impone es lo que termina por considerarse de valor (3).

Estas consideraciones generales y en cierta medida abstractas no pueden, empero, hacernos olvidar que la crítica está inserta en la historia, y que por lo tanto las condiciones de su ejercicio no dependen exclusivamente de la voluntad o lucidez de los críticos, podría incluso afirmarse que esas condiciones los preceden y hasta condicionan la actividad. El crítico habla -- como ha señalado T. W. Adorno -- como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico; sin embargo, él mismo participa esa entidad por encima de la cual se imagina egregiamente levantado (4). Teniendo en cuenta el esquema, ejemplifiquémoslo; entonces, con ciertos momentos del desarrollo histórico del país.

La primera promoción intelectual que contribuye a la constitución de un movimiento artístico nacional es la que se conoce como generación de 1842, y que tiene su núcleo en la Sociedad Literaria de ese año y en la figura de Lastarria. Al revisar las actas de esa Sociedad llama la atención la variedad de materias que se tratan en sus sesiones: Francisco Bilbao lee un trabajo sobre la sicología y la soberanía popular; Juan, hijo de Andrés Bello, lee una obra de teatro; Valdés diserta sobre el espíritu feudal y aristocrático, varias sesiones se dedican a planificar un libro para "la instrucción general del pueblo" o a discutir aspectos de una posible cultura nacional. No hay para estos jóvenes una separación entre lo analítico y lo imaginario, literatura es para ellos toda expre -

sión escrita, toda actividad intelectual o artística que tienda a transformar los residuos de la mentalidad de la Colonia en una nueva conciencia nacional.

Otro aspecto que llama la atención es la seriedad y normatividad de las sesiones: está prohibido fumar, ningún socio puede salir a la calle durante la reunión --por reglamento-- un fiscal que debe controlar la asistencia y sentarse siempre --también por reglamento-- al lado izquierdo del Director. Por encima de lo anecdótico estos rasgos de solemnidad revelan la conciencia de pertenecer a una generación predestinada, a una generación que a través de actividades culturales entendidas en un sentido amplio se siente destinada a participar creativamente en las vicisitudes de la historia. "Estamos --dice Lastarria en mayo de 1842-- en la alborada de nuestra vida social... este es el momento crítico"... Amparados en las ideas ilustradas y liberales estos jóvenes se sienten responsables de una tarea tanto o más importante que la que llevaron a cabo los líderes de la Independencia: se trata de la fundación de una nación y simultáneamente de la fundación de su cultura, de renovación artística y simultáneamente de renovación de la sociedad. La idea básica que los anima es que se ha conquistado la independencia política pero no todavía la independencia cultural. En este contexto se va gestando una crítica que será programática, fundacional y trascendente. "La verdadera crítica --dice uno de los miembros de la Sociedad-- confrontará continuamente la obra con la historia, comentará la una por la otra, y comprobará las producciones de las artes por el estado de la sociedad". Desde estas concepciones los jóvenes de 1842 dan la lucha --orientados por Bello-- por el teatro, al que la Iglesia y algunos conservadores se oponían por considerarlo inmoral. Desde este núcleo surgirán también más tarde las ideas de Amunátegui, quién hacia 1850 planteaba que la cultura del país había vivido ya un primer período que él llamaba de plagio, que también había pasado por el segundo, que llamaba de imitación, y que por lo tanto había llegado ya el momento del tercer período, el de la originalidad. El nacionalismo cultural de esos años y sus grandes hitos como Martín Rivas no son tampoco ajenos a estos planteamientos (5). Se trata de una generación de intelectuales que se percibieron a sí mismo como conciencia crítica del país, de una etapa en que el pensamiento --o si se quiere la crítica-- a pesar de su voluntarismo y de esgrimir a menudo una concepción mediatizada del arte, contribuyó claramente a configurar una tradición artística nacional.

El rol cumplido por la crítica trascendente en ese período no se dió, por supuesto, aislado, sino inserto y como parte de un movimiento social y político más amplio. Aunque en condiciones distintas y siendo la crítica una actividad intelectual ya diferenciada, sucederá lo mismo casi un siglo más tarde, en el momento del Frente Popular y de la Generación de 1938, período en que el pensamiento dominante sobre el arte sale también en busca de la realidad chilena, en que el teatro se desprende de los moldes españoles, de María Guerrero, de Jacinto Benavente y de los Álvarez Quinteros, en que se revaloriza a Acevedo Hernández y se sientan las bases para el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y para el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. A comienzos de la década del 70 la crítica trascendente --inserta en un movimiento social más amplio-- juega también un papel en la configuración de una cultura nacional, pero es a menudo una crítica que suele perder de vista la peculiaridad estética, envuelta como estaba en el supuesto de que todo era político, ilusión que hoy en día tiene su contrapartida en la ilusión de que nada lo es.

- III -

Contrariamente a 1842 que representa uno de los polos del esquema, el momento actual nos parece más bien anclado en el otro extremo de la cadena, con pocas excepciones parece faltar una crítica que esté cumpliendo conscientemente un rol significativo en la configuración de un movimiento artístico nacional, y hasta tenemos dudas de que en las actuales condiciones pueda cumplirlo o de que pueda ser algo más que una quinta columna. Pero vayamos primero a la realidad: el chileno que regresa después de ciertos años a su país, a este país que le pertenece pero que en cierta medida también le es ajeno, se encuentra con signos contradictorios. Junto a los edificios, a las rotondas, a las multicanchas y a los surtidores se encuentra con indicios que me atrevería a calificar como de envilecimiento público. Menciono algunos: la existencia de un colegio en un sector de clase media baja que se llama "The Chilean Eagles"; el ejercicio constante de un nuevo deporte: el cachiporrismo nacional; la noticia que mes a mes dan los diarios de que un ex-carabinero o un ex-detective baleó a una persona sin que quede claro si

dejo de ser funcionario antes o después de apretar el gatillo; la pérdida de la capacidad de asombrarse; la señora que compró una enceradora a pesar de tener un piso de tierra; la cantidad desorbitada de chilenos que todas las semanas funda sus esperanzas en las apuestas al pollón, la polla, el pollito y toda la cada vez más extensa familia avícola... y así podríamos seguir y seguir... Y bien, dirán ustedes ¿qué diablos tiene que ver todo esto con el rol que está o no cumpliendo la crítica? Para discutir, sin embargo, el género de una pieza teatral o para juzgar su fuerza alegórica o para aclarar la recurrencia del absurdo y del irracionalismo en distintas manifestaciones artísticas, se hace necesario tener también en cuenta el "género" de la historia en que vivimos. ¿Es acaso una comedia, una tragedia, una gesta épica o simplemente la fantasía de una cárcel al aire libre?

Si nos aproximamos al terreno de la crítica pareciera que el papel que ella podría cumplir lo está hoy día cumpliendo el mercado. La creciente mercantilización de la cultura ha afectado también a la crítica y tiene mucho que ver en que ésta se encuentre inclinada hacia el polo de la publicidad. Especialmente en los medios masivos la pregunta clave -- con Yolanda Montecinos a la cabeza -- parece ser ¿cuanto vale el show? Por otra parte, entre los críticos más serios las necesidades de sobrevivir y al baja cotización de la cultura obligan al crítico a diversificarse, y a un recargo de trabajo que muchas veces no les permite la lectura completa de la obra comentada ni la meditación necesaria para juzgarla. Sin que se de cuenta el crítico corre el riesgo de verse convertido de pronto en un "agente del tráfico espiritual", su estatuta se mide por su éxito en el mercado y empieza a ser por lo tanto él mismo un producto del mercado. Se va asemejando objetivamente a la tendencia dominante de la sociedad aunque subjetivamente sea contrario a ella. Está también la censura y la autocensura, situación que es interiorizada tanto por críticos como por creadores, terreno que exige prudencia pero que conlleva también el problema de que a veces es difícil distinguir los límites entre la prudencia y la falta de entereza.

Pensamos, empero, que no todo ha de ser un llanto jeremiaco. Ahí está este Seminario y la actividad de CENECA en el campo del teatro y de la canción, que parte justamente de la idea de registrar lo que hay y de

incidir en la configuración de un movimiento artístico nacional. Allí están también algunas críticas trascendentes en revistas que van dejando de ser revistas fantasmas como APSI y LA BICICLETA, y también algunos destellos en HOY, MENSAJE y hasta una vez al año en EL MERCURIO. Pa reciera, sin embargo, que esto es insuficiente y que hay ciertas funciones que la crítica trascendente debería abordar con mayor vigor: una de ellas es la reunificación de la cultura chilena. Seguir, dar cuenta e integrar lo que hacen los creadores chilenos en el exterior. Qué duda cabe que en 20 años más la historia de nuestro cine tendrá que considerar a Patricio Guzmán y a Raúl Ruiz y que ambos van a ser hitos del cine chileno; que la historia del teatro va a tener que tomar en cuenta a Jorge Díaz, a Alejandro Sieveking o a Nelson Villagra, que no se trata, en definitiva, de dos culturas distintas sino de dos facetas de una misma cultura, de dos alas de un mismo pájaro. Otra función es reestablecer puentes con el resto de latinoamérica, con lo que es por idíon a y geografía nuestro ámbito natural de cultura. Otra: esforzarse por lograr una mayor lucidez acerca de los supuestos y las condiciones en que se ejerce la propia actividad crítica, lo que sin duda permitiría afinar la lucha por la cultura y por los valores espirituales en un medio hostil; sería también deseable que los críticos ampliaran la vista, que pensarán a la cultura como proceso y como sistema, que no descuidaran por ejemplo al teatro aficionado, la cultura popular, la subliteratura o la telese- rie.

Quisiera terminar señalando que sólo he compartido en voz alto algunas reflexiones con carácter de conjeturas y que por lo tanto son susceptibles de ser corregidas, lo que espero que ocurra hoy día, aquí en esta sala, y no mañana en un oscuro y desconocido sótano.

NOTAS

1. Contribución a la realidad, Santiago, 1939, 233-234.
2. John P. Dyson en La evolución de la crítica literaria en Chile, Santiago, 1965, distingue los que él llama "linajes" gramatical, humanístico, histórico, sociológico, impresionista y estético. Aunque el libro es casi una guía de teléfonos organizada por barrios (linajes) es el único intento que conocemos de revisar la crítica en Chile.
3. Levin I. Schücking Sociología del gusto literario, La Habana, 1969, cap. 7.

4. T. W. Adorno, Crítica cultural y sociedad, Barcelona, 1969, 205-120.

5. Sobre este aspecto véase nuestro trabajo "Nacionalismo literario, realismo y novela en Chile, 1950-1860", Revista de crítica literaria latinoamericana, 9; Lima, 1979.

6. Nombre de un programa de alta sintonía en que los "críticos" evalúan "en billetes" la actuación de los invitados.

que para los críticos literarios de la cultura chilena, la crítica literaria es un espacio de reflexión y de debate. En el ámbito de la crítica literaria, el crítico debe ser capaz de analizar y evaluar los textos literarios en sus contextos históricos, culturales y estéticos. La crítica literaria no debe ser un mero ejercicio de erudición, sino una práctica que busca comprender y explicar la función social y política de la literatura. En este sentido, la crítica literaria debe ser un espacio de diálogo y de intercambio de ideas, que permita a los lectores y a los escritores comprender mejor el mundo literario y su relación con la realidad social.

NOTAS

1. Contribución a la crítica literaria, Lima, 1979, pp. 23-24.
2. John P. Dwyer en La evolución de la crítica literaria en Chile, Santiago, 1965, distingue los dos tipos de crítica literaria: la crítica literaria tradicional y la crítica literaria sociológica. La crítica literaria tradicional se centra en el análisis formal del texto literario, mientras que la crítica literaria sociológica busca comprender la función social y política de la literatura.
3. Levin, Schickel, Sociología de la crítica literaria, La Habana, 1968, cap. V.

LA CRITICA TEATRAL, LA INFORMACION Y EL COMEN-
TARIO EN EL PERIODISMO CHILENO ACTUAL

Ana María Foxley

I. INTRODUCCION

Cualquier diagnóstico sobre la realidad actual en este terreno, o cualquiera declaración de objetivos o metas ideales, parten de la base de que no hablo como crítica de arte, esa "fábrica de enemistades", como alguien definió a esta actividad alguna vez.

Si lo fuera, quizá estaría bastante frustrada, ya que como expresó ácidamente hace pocos días en esta sala Gustavo Meza, "las críticas no las lee nadie y a nadie le importan. Sólo las leen los actores cuando se refieren a ellos o a los que les caen mal".

No pretendo aquí ni sumarme a los ataques contra los críticos, ni defenderlos a ultranza. Sólo intento aclarar ciertos rasgos y características de los distintos géneros que existen en el periodismo-- y en especial en el periodismo cultural--, ubicarlos dentro de un contexto social, económico y político y trazar ciertas líneas de acción concretas que podrían ayudar a resolver en parte, las carencias y los vicios dentro de ese campo.

Soy periodista profesional y trabajo hace sólo siete fatídicos años. En este acto de fe y en esta búsqueda de la verdad, la "objetividad" y el ejercicio de la libertad de expresión, como base del equilibrio y del control del poder por el pueblo. Esos principios e ideales tan exóticos y extravagantes, que algunos solemos defender e intentamos cultivar aún hoy día.

El hecho de haber trabajado en el periodismo económico, laboral y político me permitió llegar a profundizar y abarcar globalmente los objetivos, metas, estrategias y contradicciones internas y en relación a sus opositores, de los que ejercen el poder hoy día, lo que configura un sistema valórico e ideológico que influye y determina el marco en que se desenvuelve la acción cultural.

Este contexto social, económico y político en que se desenvuelve el arte y los Medios de Comunicación de Masas, demuestra cómo no se puede descalificar a priori a todos los artistas o a todos los periodistas y críticos que trabajan hoy en Chile.

Aunque puede parecer majadero me parece conveniente revisar algunos de los rasgos que delimitan el campo de acción de artistas y periodistas. Entre otros:

- Autoritarismo manifiesto entre los que detentan el poder y la cultura oficial y autoritarismo latente, entre los que lo sufren (por sentido de impotencia o espíritu de revancha);
- Represión directa o indirecta, censura, autocensura; explotación del factor miedo para paralizar cualquier acción de periodistas o artistas independientes. Ejemplos tenemos de sobra en los últimos siete años y sólo durante el año recién pasado vimos detenciones, seguimientos y/o secuestros de artistas y periodistas; rechazo de permiso para publicar revistas y libros, etc. ...
- Privatización de la cultura y del financiamiento para las actividades artísticas, considerada como objeto de consumo, que va encerrando a artistas y grupos creadores en un callejón sin salida: o aceptan el mecenazgo o se asfixian.
- Ausencia de apoyo del Estado y/o las Universidades a través de subvenciones, auspicios o exención de impuestos. Cuando se da la exención del IVA a los espectáculos, se hace en términos subjetivos, sin normas claras y a criterio de un funcionario de gobierno, que cree estar por encima del bien y del mal, pero que no es más que otro censor.

-- Competencia exacerbada en todas las relaciones sociales, laborales o intelectuales; desconfianza, "aseo" o miedo a todo lo solidario. Esto es fomentado por los más fuertes en términos económicos nacionales y transnacionales.

-- Mercantilismo en usos, costumbres, valores, y prioridades vitales

-- Dependencia y enajenación; provocada por la cultura del "star system", la televisión, la publicidad, las empresas y grupos económicos, los programas envasados y predigeridos por y para otras culturas, ...etc...."

II. MEDIOS DE COMUNICACION SOCIAL

Es en ese contexto que los Medios de Comunicación se desenvuelven en su tarea de mediadores y enlaces entre los creadores y el público, frente al poder central.

Pero tampoco se puede analizar en paquetes a todos los medios. Porque entre ellos se dan diferencias, o contradicciones internas en el enfoque; "la línea" y por lo tanto, la mayor o menor apertura y profundidad con que tratan el movimiento artístico cultural.

En este sentido existen:

- a) Los medios oficiales y de grupos económicos, que abarcan la mayoría de los medios actuales: televisión, radios, diarios, revistas semanales de orientación política;
- b) Medios independientes o alternativos; algunas radios, algunas revistas, como HOY, APSI, ANALISIS, La BICICLETA, Boletín Solidaridad y otras que tuvieron corta vida como CAL y OJO;

c) Periodistas y críticos independientes, con algún grado de compromiso con el movimiento artístico-cultural alternativo, y que trabajan --por razones de subsistencia-- en medios oficiales o de grupos económicos.

Como no hay normas claras que regulen el interés de la comunidad, ni hay control sobre el poder central y los grupos económicos que se amparan en él, en los medios de comunicación se dan paradojas y contradicciones, que tienen que ver a veces con lo que puedan hacer ahí los periodistas y críticos a nivel individual o también con el predominio de una u otra línea política oficial --los "duros" y los "aperturistas" de la derecha liberal

Un caso significativo para analizar es el de la Televisión y dentro de ella, los mensajes que se dan en el canal de gobierno (Canal Nacional); canal de la U. de Chile (con predominio de los duros) y canal de la UC, con el predominio de los "blandos" o "aperturistas".

No es la ocasión para profundizar en un análisis de contenido de los distintos canales, lo que por lo demás debería hacerse en una investigación rigurosa y científica, pero sí se pueden delinear ciertas tendencias observables a simple vista y que son significativas, en relación a la menor o mayor cabida de los artistas y sus obras en los medios de comunicación.

En el caso de los artistas plásticos, la televisión no juega ningún papel en su difusión pública. Las excepciones pasan por algún premio oficial de algún concurso de empresas o financieras, --sustentadoras de los mismos canales de TV--; por alguna obra realizada por artistas "alineados" (estatua de Mekis o del Cardenal Caro); y rara vez, alguna crónica periodística con una breve opinión del artista expositor.

Por su parte los compositores, intérpretes o grupos musicales, tienen varios niveles de entrada que se han ido abriendo progresivamente. Roberto Bravo, Juan Pablo Izquierdo etc... han constituido un avance en materia de apertura a artistas no oficiales.

Intérpretes populares han podido entrar también el año pasado a programas como Chilenazo (canal de la U); Sábados Gigantes de la UC y algunos otros programas. Es el caso de Nano Acevedo; Capri; Aquelarre; Santiago del Nuevo Extremo; Payadores; Pedro Yáñez, Florcita Motuda. ... En la música popular, ha habido avances, pero lo que predomina, son las "Noches Fiestas" televisivas, con cantantes y compositores del "establishment", que participan del esquema del circo, de la "gente linda", de la vida como show permanente o como desfile de modas para los escaladores sociales de última hora, todo esto acompañado de mucho "aplauzo" y de avisos multicolores y encantadores, con gente más y más linda, cada vez más sonriente y más feliz, que bebe, fuma y baila apretado, anda en auto super sport y se divierte con un toque de "cultura ornamental", ajena, farsesca y chabacana.

En el caso de los actores y gente de teatro, ustedes pueden aportar muchos más datos sobre la mayor o menor apertura de televisión. Lo que sí se ve es la entrada de algunos actores a programas que por su formato o contenido, desvirtúan o limitan cualquier acción independiente y no enajenada en ese medio. Algunos casos: los que tienen "estómago", (aunque lo tengan vacío) se integran a la publicidad, frente a la cual parece que los canales dejan de tener escrúpulos por ciertas caras o nombres y se olvidan de las tachaduras y listas negras que ellos mismos poseen en sus archivos. (Caso de S. Icedo, Gallardo, Sharim, Delfina Guzmán, Jaime Vadell, etc.); los que aceptan tomar parte un rato del show de los viernes, sábados, tardes o noches "de gigantes" (Yael Unger, Coca Guazzini, Gonzalo Robles, etc.); los que integran el elenco de compañías ad hoc para obras de directores de "buena voluntad internacional", como José Villar o de adaptaciones de "teatro instantáneo o nesteatro", donde se les da brillo y esplendor a ciertas novelas u obras nacionales que bien podrían dar para interpretaciones más profundas del ser chileno. (Martín Rivas).

III. CRITICA DE ARTE

Toda obra de arte, que nace de una conciencia individual o de varias, es un llamado artístico a otra conciencia individual y colectiva, que son los espectadores y el público. Entre ambas conciencias debería estar la del crítico, como una conciencia apreciadora que elimina sus prejuicios éticos, estéticos, religiosos o ideológicos, para entrar al campo del juicio estético, con intuición e inteligencia abiertas para descubrir el valor, in-

interpretar, buscar el sentido, en un lenguaje ni tan técnico que nadie lo entienda, ni tan vulgar que termine por transformar la obra en otra cosa.

Quizá sea en el campo del cine y del teatro donde hay más críticos preparados en Chile. De lo que no estoy segura es de si hay una buena crítica o movimiento crítico.

Lo que comenta Marco Antonio de la Parra en un documento anexo sobre la crítica e interpretación en el arte -- como "de un tedio infinito, (que) lo admiro como arte parásito, según la calidad del analista" -- seguramente se basa en la experiencia de la crítica chilena. Lo que se da generalmente en este campo, dentro de los medios oficiales, es una descripción de lo que el artista o grupo teatral hace en un momento dado sin insertarlo dentro de una trayectoria o movimiento artístico; una serie de impresiones personales que esa expresión le causa al crítico y a veces, un frío razonamiento sobre la corriente artística que estaría representando el autor, normalmente en referencia a movimientos de otros países...

Esta labor no satisface ni a los especialistas, ni a los artistas, ni al público.

El tedio de que habla de la Parra es natural que se produzca, si el crítico no hace el menor esfuerzo por dar una visión integral, no se atreve a comprometerse con la obra, partiendo desde dentro de ella misma y situándola en su contexto ni tampoco se atreve a aclarar el marco referencial de que él parte para analizarla. En vez de eso, lanza una serie de generalizaciones, descalificando todo lo nuevo como copia o plagio, de algo similar hecho en Europa o Estados Unidos o abundando en citas y elucubraciones estéticas, con lo que se logra captar más las motivaciones del crítico y no la obra que está comentando.

En general yo me atrevería a decir que la crítica se ha quedado atrás respecto a los nuevos movimientos artísticos que han surgido dentro de Chile en los últimos diez años. Hay una carencia de puesta al día, de información sobre métodos nuevos de análisis. Cuando hay algo que no entra en el marco de lo ya visto, cuando hay una obra con mayor complejidad --

ejemplo en el campo de la plástica o de las técnicas mixtas-- o algo que podría caer dentro de un compromiso más directo con la realidad social-- o se lo tilda de panfletario o se lo descalifica como "arte conceptual". Asimismo cuando algún crítico quiere abordar una obra con una mayor profundidad, sin dudarle dos veces se lo tacha de "estructuralista"; como si esto fuera un vicio o un delito. En general, disminuyen o desaparecen, por completo la crítica cuando una obra o concepción estética es ruptural, o pretende simplemente usar un nuevo lenguaje frente a una situación social, cultural y política nueva y cambiada.

En este sentido hay algunos críticos que, cerca o en conjunto con los artistas, del campo de las artes plásticas, se han destacado por sus nuevos enfoques sobre las manifestaciones artísticas en el Chile de hoy. Es el caso de Enrique Lihn, Cristián Huneeus y Adriana Valdés que provienen del campo de las letras, pero que también opinan de plástica; y por otra parte, los teóricos Ronald Kay y Nelly Richard. Es importante sí señalar y prevenir, porque de pronto, por elevar el nivel de análisis o por el afán llevado al extremo de no institucionalizar la crítica ni el arte, algunos de estos críticos se ponen sofisticados y utilizan un lenguaje a tal punto críptico que sólo los "iniciados" pueden seguirlos. Esto, por cierto, tampoco contribuye a la comprensión, revitalización y democratización del arte, ni a darle libertad al espectador para que haga su propia lectura sobre los contenidos artísticos.

Por cierto que más vale que exista una crítica, aunque sea para las elites intelectuales, antes que no exista nada más que crónicas y comentarios que transforman en un fetiche a la obra y a su autor, como productos aislados de una situación histórica y de un movimiento social y cultural, como fenómenos desarraigados de un proceso social general.

IV. PERIODISMO CULTURAL

Este es el campo en que yo me muevo y dentro de él, fundamentalmente, en el medio escrito.

Lo primero que hay que comprender es que en el periodismo hay distintos géneros que cumplen funciones distintas, todos igualmente importantes en su nivel.

Por un lado está la nota informativa, que a veces es un párrafo pequeño con el "qué, quién, cómo, dónde, por qué y para qué" y a veces puede consistir sólo en una foto y su lectura breve.

Por otro lado existe el comentario o artículo interpretativo que, dependiendo de su extensión y complejidad, puede asumir la forma de crónica o reportaje, que intenta abarcar varias fuentes y varios puntos de vista o posiciones sobre un tema. Esto se puede dar abordando las causas y consecuencias de un hecho o fenómeno; sus implicancias, sus efectos, el apoyo o rechazo que éste recibe, etc.. (Es lo que normalmente intenta hacer HOY, Ercilla, Qué Pasa, Apsi, etc. desde sus particulares puntos de vista ideológicos). Aquí también entran los foros, encuestas o entrevistas paralelas sobre un hecho polémico. Se usa también en esas revistas y en suplementos de diarios.

Un tercer nivel es el de la entrevista a uno o más personajes, con mayor o menor profundidad y dependiendo del medio en que se dé, es orientada más a una profundización psicológica-personal o a una explicación y análisis de la obra de ese personaje o de su pensamiento específico respecto a su quehacer.

Se supone que todos estos géneros, bien orientados, ayudan a informar, interpretar, comprender, además de entretener y educar.

V. POSIBILIDADES Y LIMITACIONES DEL PERIODISMO CULTURAL:

A continuación se señalan ciertas carencias, traumas o defectos que se dan entre los periodistas que desempeñan su labor dentro del campo cultural, y entre los propios artistas en relación a los profesionales de la prensa.

En general, este tipo de periodismo cultural se ubica dentro de las páginas rotuladas como "Arte y Espectáculos"; o "Espectáculos" a secas; o a veces "Cultura", lo que indica hasta cierto punto el concepto que existe entre directores y editores de medios de información sobre la cultura y las actividades artísticas: como entretención, espectáculo o show.

1. Problemas de los periodistas

Para entender el trabajo que realizan los periodistas hay que partir de la base de sus múltiples limitaciones tanto en su formación como en el ejercicio profesional.

-- La formación universitaria no incluye una especialización en Crítica de Arte, Estética, Historia del Arte, Literatura, Teatro...

-- En la práctica profesional, para la elaboración de crónicas, artículos de fondo, etc... es difícil contar con estudios serios, trabajos de investigación y conocimiento acumulado con un pensamiento crítico de los procesos y movimientos culturales contemporáneos, ni de Chile ni del mundo. (Es interesante en este sentido la línea de investigación que abre CENECA tanto en el campo del cine, como en el del teatro y la nueva canción chilena).

-- La práctica periodística está en directa dependencia de la "actualidad noticiosa, ya sea una revista semanal, un diario o una radio. Esto implica en algunos casos mucha premura en la elaboración de los artículos o notas periodísticas. En el caso de las revistas, las crónicas se preparan con una semana o más de anticipación.

-- El trabajo de los periodistas está --más o menos-- sujeto a la línea de la dirección o del editor específico de la sección donde trabaja. Esta "línea" pasa por prioridades ideológicas, políticas, económicas, o prejuicios personales de esos personajes. Así se ve que hay temas que son simplemente interesantes y de actualidad; hay otros que "es conveniente" enfocar; hay otros que "venden" más a nivel masivo o dentro del grupo al que se dirige la publicación.

-- Los medios periodísticos dependen de factores de mercado (publicidad, relaciones públicas), lo que conforma la mayor parte del financiamiento total. Esto, indirectamente y en mayor o menor grado según sea el poder y la independencia del medio, influye en la línea, ya que es obvio que no se puede atacar despiadadamente a los mismos "benefactores" que hacen posible la publicación.

-- En el área cultural hay una restricción del espacio dedicado a las actividades artísticas y al análisis de los movimientos culturales,

muchas veces provocada por los puntos anteriores que privilegian la información política y económica que es la que más atrae al público.

En los medios "alternativos", más o menos dentro del sistema, prácticamente no hay restricciones en la selección de los temas, pero sí hay criterios de prioridad según actualidad, importancia relativa en el contexto noticioso general, y calidad en la obra o actividad artística. Pero estos criterios de selección también son vulnerables ya que pasan por la subjetividad del editor o del periodista que elige el tema.

A menudo el problema mayor que se presenta es la falta de compromiso y de comprensión de los periodistas en relación a lo que hacen los artistas. Esto puede deberse a diversos factores: a veces simplemente desidia, mente burocrática, estrechez mental para abordar los fenómenos o movimientos nuevos; a veces es el contacto mínimo, parcial, esporádico entre artistas y periodistas, solamente limitado al momento de la entrega de la obra, la inauguración de una exposición, un estreno. Esta falta de contacto es provocado por un error de enfoque de las mutuas relaciones entre artistas y periodistas y porque estos últimos no pueden dedicarse a un área determinada --por la no especialización dentro del área: deben escribir de teatro, cine, música, plástica, etc.-- y por la falta de tiempo a que conduce el ritmo agitado del periodismo. Esto lleva a que la obra de un artista no se juzgue en relación al conjunto de su producción, tampoco en relación a su trayectoria, ni en relación a un movimiento artístico global y alternativo.

Otros problemas dentro del campo del periodismo cultural se dan porque a veces el periodista, o por complejo o por querer entrar en la categoría de "crítico" por encima del bien y el mal, es decir sin un compromiso ideológico ni valórico claros, usa un lenguaje neutral, que pretende ser elevado, y que en definitiva no dice nada. Un lenguaje aséptico, que evita el "quemarse" o "arriesgarse", o "jugarse" en el juicio.

Otro fenómeno muy usual es el de proselitismo político de los periodistas de izquierda o centro con los artistas de derecha y de los de derecha con los de izquierda, o centro, o cualquier tendencia "sospechosa" por su ideología democrática o simplemente disidente del actual régimen. En un caso este proselitismo o rechazo se produce por sobreabundancia de poder y de tribuna y, en otro caso, por carencia total de ambos.

PROPOSICIONES

-- 1.º El problema subyacente a todo el trabajo periodístico es por supuesto la censura indirecta o directa a través de llamados telefónicos a la dirección, o prohibiciones de informar de ciertos temas políticos, o clausura de medios informativos, o prohibición de editar otros. En el caso de los periodistas en particular, están sometidos a la mayor o menor autocensura que exista en su medio y a la propia autocensura que tengan ellos como individuos. Este fenómeno se ha mantenido y agravado por épocas, pero es imposible de medir en términos objetivos.

2.º Problemas de los artistas

-- 1.º Los artistas tienen a menudo una desconfianza visceral hacia los periodistas, que incluso puede llegar al desprecio y que creo se debe al desconocimiento de su labor y a un sentimiento de que son "inferiores" intelectualmente.

-- 2.º Los artistas en general no saben como generar noticias o hacer de lo que hacen una noticia digna de ser reportada por un medio de comunicación. Esto tiene que ver con el hecho de que los artistas y también la gente de teatro no se ven a sí mismos como comunicadores y no tienen conciencia del poder de medios no tradicionales que podrían utilizar paralelamente a sus propias exposiciones, montajes de obras, etc. Por ejemplo podría idearse un sistema de foros; actos callejeros con contenido artístico; difusión a través de hojas a mimeógrafo, volantes, afiches, y por último programas especiales en cassettes o incluso videocassettes para aprovechamiento de grupos comunitarios o poblacionales.

-- 3.º Otro problema es que quedan todavía artistas que rechazan por principio cualquier medio que esté dentro del sistema y no aceptan participar --ni lo intentan-- en programas considerados "fívolos". Esta actitud puede ser muy respetable y digna, pero por otro lado, sin perder de vista los propios puntos de vista ideológicos y estéticos, sería una posibilidad de penetrar espacios clausurados para los sectores no oficialistas.

... Muchas veces provocada por los gustos anteriores que privilegian

-- El desconocimiento de los artistas sobre el trabajo de los perio-
 -- distas lleva a considerarlos como "servidores" de ellos y no co-
 -- mo servidores o intermediarios para un público que necesita de
 -- información, interpretación y comprensión del fenómeno artístico.
 -- Aquí hay una falta de respeto implícita hacia el periodista y hacia
 -- el público, ya que incluso se llega a tal punto que algunos artistas
 -- pierden el sentido de las proporciones y sobrevaloran su obra co-
 -- mo "lo único" o "lo mejor" del año. Esto los lleva a acosar al
 -- periodista hasta conseguir no una crónica periodística sino un re-
 -- chazo visceral de éste, que no quiere ser manipulado. (Por su -
 -- puesto que esta actitud obedece a veces a una situación desespera-
 -- da, de marginalidad total, de rechazo permanente en todos los o-
 -- tros medios de información existentes y de un intento de darse a
 -- conocer que es muy válido, no sólo en razón de un juicio del es-
 -- pectador sobre la obra, sino de una necesidad de subsistencia).

-- Por otra parte, un problema grave que afecta directa o indirecta-
 -- mente al contacto entre periodistas y artistas, es la rivalidad que
 -- existe entre creadores individuales o grupos de trabajo artístico;
 -- hay un antagonismo latente o manifiesto y una falta de perspectiva
 -- para dimensionar su creación en relación al conjunto de creadores
 -- de su área. Esto les impide enfrentar colectivamente la necesidad
 -- de difusión social de sus obras.

-- Hay que considerar también como una posible causa de la falta de
 -- interés que provocan ciertas obras artísticas, el hecho de que los
 -- artistas no haya renovado su lenguaje ni los contenidos. Ya se
 -- ha discutido algo de esto aquí: no basta con el lenguaje de denun-
 -- cias, lo obvio, el humor porque sí, o un ambiente popular para que
 -- una obra diga algo nuevo, o tenga éxito artístico y por lo tanto de
 -- público y por lo tanto, económico y por lo tanto provoque un hecho
 -- noticioso imposible de silenciar en crónicas periodísticas. En li-
 -- teratura, plástica y música popular, se está comenzando a ver
 -- desarrollos imprevistos y búsquedas de nuevos lenguajes más útiles
 -- e indirectos, que cuestionan tanto el lenguaje tradicional, como los
 -- modos de producción en sí mismos, y la transformada situación so-
 -- cial en que estamos viviendo.

... por carencia total de ambos.

PROPOSICIONES

Aunque la meta última de un sistema democrático con una política cultural coherente y que responda a las necesidades e intereses de toda una sociedad es utópica, es necesario luchar por metas intermedias que sirvan de soporte a ese ideal último.

Para eso es necesaria la unidad dentro de organizaciones o de movimientos artísticos que luchan por sus intereses y por una difusión mayor de sus obras y una toma de conciencia en los distintos sectores del pueblo sobre su expresión artística en el contexto social, político y económico vigente.

Los artistas deben entender que mientras más se amplíe su espacio de expresión es mejor. Es necesario vencer las barreras de prejuicios, ascos o miedos ante los medios oficiales y ante las nuevas técnicas de comunicación que los mismos artistas pueden utilizar directamente.

Aunque es poco probable que los propios artistas sean invitados a realizar una labor educativa, es posible luchar porque en las escuelas, liceos y colegios tengan talleres de teatro, danza, artes plásticas, etc., para el desarrollo del criterio estético y de la creatividad desde pequeños, ya que en definitiva ahí están los que serán artistas o serán espectadores potenciales de arte.

Ya que es poco probable que existan cursos de especialización para los periodistas en las universidades --en la nueva Ley de Universidades incluso esta carrera queda marginada de las aulas de Educación Superior-- es necesario dar la posibilidad para que los periodistas y críticos puedan especializarse a través del contacto directo con grupos de artistas o teóricos del arte. Esto se puede realizar a través de charlas, seminarios sobre un tema específico, encuentros sobre un movimiento artístico determinado, dirigido --por ejemplo en el caso del teatro-- por directores y actores, en algún local de uso habitual por el teatro independiente. A estas charlas o encuentros se podría convidar a los estudiantes de periodismo con algún interés en una especialización artística. Se pueden hacer también reuniones con grupos de artistas de distintas áreas. Espacios posibles: CENECA, Academia de Humanismo Cristiano. Por otra parte, es posible aún presionar, en forma lo más cohesionada posible a los medios de información para que destinen más espacio --páginas o tiempo-- o imágenes-- a la labor creativa de los artistas, y, en general, al movimiento cultural chileno.

SINTESIS DE LA DISCUSION

INCOGNITO

... que puede deberse a la falta de familiaridad que tengo con la crítica teatral.

B. SUBERCASEAUX : Un alcance a la última ponencia, que puede deberse a la falta de familiaridad que tengo con la crítica teatral. Me dió la impresión que presentó a la crítica oficialista como un bloque, con un claro proyecto estético e ideológico, casi sin resquicios. Por lo menos en el campo de la literatura, con el que estoy más familiarizado, eso no es así. Por ejemplo, Ignacio Valente ha sido el "padre" de Zurita. Y ha escrito una crítica en El Mercurio sobre un libro de publicidad justamente para atacar, desde un punto de vista muy personal, ciertas tendencias actuales. Me pregunto hasta qué punto es real esta visión de bloque, muy coherente, o se trata simplemente de una variedad compuesta por algunos ignorantes, por otros diabólicos y por otros tontos.

A. CASTILLO : Tienes razón. En la exposición aparece esta idea de bloque, pero fue una manera de abordar el tema. Existen distintos matices. No creo tampoco que exista una coherencia mayor; sin embargo, sus efectos o consecuencias sobre nosotros a veces son muy similares.

M. PESUTIC : Siento que hay una escisión muy grande entre la actividad teatral y el crítico. Si bien el crítico debe ser un mediador entre la obra y el público, pienso con Bernardo que más que un informador debe ser un formador del público. Creo que al interior del movimiento teatral no hay nadie que cumpla esa función. Eso es grave porque los movimientos teatrales más grandes que han existido en la historia del teatro, han contado con una crítica desde su interior que aclara y orienta lo que esos creadores están haciendo. Así como hay espacio para los actores, directores, dramaturgos, etc. dentro de un grupo teatral, o más bien, dentro de un

(*) La ponencia de Alejandro Castillo, que enfocaba la crítica desde la perspectiva de lo que llamó "teatro contemporáneo" no fue entregada a tiempo para su publicación.

movimiento teatral, así también debería haberlo para los críticos. Creo que los críticos y comentaristas de teatro deberían ocupar un lugar dentro del proceso de creación. No sé si ocurrirá en otras áreas artísticas, pero en el teatro, en Chile, nunca he visto que se haga. A lo más como mediador con los públicos, pero nunca como acompañante, como orientador de una búsqueda estético-teatral determinada.

N. SHARIM : De repente tengo la impresión que nos estamos refiriendo a la crítica en los mismos términos en que lo hacíamos en el tiempo de la "República". Desde 10 o 15 años que escucho los mismos problemas : que los críticos no ven los montajes, que hacen críticas parciales, que no saben de teatro, etc. En fin, creo que frente a los medios de comunicación hoy día lo que nosotros debemos preocuparnos es intentar levantar los obstáculos que existen para que la gente llegue a los teatros. Creo que esa es una parte de la función periodística que tenemos que aprovechar al máximo. !Pero qué ilusiones nos podemos hacer dentro de la actual estructura social, y después de escuchar a Ana María y a Alejandro, de la crítica como herramienta para el desarrollo de nuestro arte! Ya esto era difícil en épocas pasadas... Lo normal ha sido que cuando un gallo llegaba a un periódico a aprender, lo mandaban a hacer crítica de teatro. No es el caso de los redactores de fútbol que antes de llegar al diario saben de fútbol, lo conocen, les apasiona. Bueno, si esto ocurría antes, !cómo será ahora! Entonces me pregunto si tiene sentido ilusionarnos con lo que podría hacer la crítica para contribuir al perfeccionamiento y orientación de nuestro trabajo

G. MEZA : Yo quisiera hacer otra pregunta : ¿quiénes de los que estamos aquí leen completas las críticas ajenas? Creo que muy pocos, incluso las críticas que se refieren al mismo trabajo que uno hace. Además, con esa modestia que nos caracteriza a todos los que nos dedicamos al teatro, uno valora solamente la crítica que nos halaga y encuentra pésima aquella que nos trata mal. Pero esa actitud creo que no se debe a una falta de rigor de uno, sino de la crítica. Más aún, a una falta de significación, de relevancia de la crítica en relación a lo que más nos importa : la lle-

gada de gente al teatro. La crítica no tiene la más mínima incidencia en la llegada de gente al teatro. No ocurre lo mismo con el comentario, por idiota que sea, ni con las fotos que aparecen en la prensa. De repente en las cosas que nos planteamos, caemos en un romanticismo empedernido. Pedimos una crítica limpia y aportadora pero... ¡de dónde! Algunas cosas que planteaba Ana María me sonaban de esa manera.

A. M. FOXLEY: Pero en esto de la llegada de gente al teatro hay varios niveles en los que se puede trabajar. En la mañana hablamos de algunos de ellos. Uno sería una mayor organicidad entre los mismos teatristas, enfrentando colectivamente una llegada sea a un público tradicional o a uno nuevo, con nuevas técnicas y estrategias comunicativas. No son las únicas las que ofrecen los medios de comunicación usuales. Hay varias formas, directas incluso, de conectarse con los públicos. No hay que ilusionarse con el nivel que puede alcanzar la crítica en los medios de comunicación actuales. Habría más bien que enfrentarse a la prensa con diversos estímulos, que por cierto, son limitados. Son más bien estrategias de publicidad. En tercer lugar, había que tomar contacto más estrecho y estable con aquellas personas (periodistas, entre otros) que están más comprometidos con el arte. Con ellos se podría organizar seminarios y encuentros reflexivos, donde se prepararan artículos, ponencias respecto a los temas que están interesando a la gente de teatro. Estas cosas no creo que sean tan románticas. Al contrario, las veo muy factibles de llevar a cabo.

G. MEZA Sí, créo que todo eso podría caer en la incapacidad que tenemos la gente de teatro para relacionarnos entre nosotros y con gente de otros medios. Ahora, si existiera más interés de parte de la crítica, habríamos tenido más asistencia de ellos a estos encuentros y no sólo de visita. Y si vinieran, el tipo de comentario que escribirían partiría así: "Cuatrocientos cafés, un vidrio quebrado y varios dolores de cabeza: saldo más importante de reunión de teatristas".

A. CASTILLO: El hecho de que estemos reflexionando sobre la crítica, de alguna manera, nos está entregando algunas herramientas para exigir y exigirnos un mayor rigor para el análisis de nuestro trabajo. En este sentido, creo que hay algunos gérmenes muy auspiciosos. Tuve la oportunidad, por ejemplo, de ser invitado hace poco a un seminario de estudiantes de periodismo por egresar, que querían especializarse en crítica de espectáculos. Tenían un diagnóstico de la realidad periodística y artística muy certero. Coincidimos plenamente en la visión del rol que hoy día juegan los medios de comunicación de masas y del rol que el arte debe jugar en la constitución de una identidad nacional. De manera que junto con crear un nuevo teatro, de formar un nuevo público, yo creo que es importante pensar también que vamos a necesitar nuevos elementos que contribuyan a nuestro trabajo: sociólogos y periodistas especializados en arte, que estén presentes desde el inicio de la creación ayudándonos a profundizar nuestro proyecto teatral. Pensando en esas fuerzas de relevo, es que hay que estudiar la manera de establecer una forma de contacto.

E. YENTZEN: Existe este nivel de clarificación teórica en el que, de hecho, algunos teatreros o algunos acompañantes -- como se les ha llamado -- están empeñados en hacer respecto del proceso de la creación teatral actual. Y creo que más o menos existen las instancias donde hacerlo. CENECA, podría ser un caso. Pero existe otro nivel que es el de la calificación artística, que requiere de una cierta independencia de juicio, que nadie quiere hacer. Esa ha sido la experiencia de la revista La Bicicleta. No me he detenido a analizar las razones, pero el hecho es que nosotros no hemos podido conseguir gente que critique o evalúe, desde los propios parámetros que se han fijado una determinada producción teatral, de los montajes del teatro independiente. Creo que contar con este nivel de crítica resulta aportador al desarrollo de un movimiento teatral.

H. MONDAÇA: Yo también quisiera referirme a la crítica como un elemento que contribuye al desarrollo de un movimiento teatral. Yo creo que la discusión ha tocado varios niveles que habría que desarrollar. El primero radica en la prensa, dividido en dos sec-

De uno - la prensa y periodistas oficialistas - creo que poco se puede esperar para cumplir con esa función. Pero hay un segundo sector de la prensa en el que no hay periodistas individualmente considerados, interesados en el medio artístico o son medios que se plantean en una línea no oficialista. También incluyó en este sector a los estudiantes que aspiran a formarse como periodistas de espectáculos y a los críticos independientes, que mencionaba

Yentzen. Un segundo nivel se refiere a la búsqueda por conformar una crítica desde el interior del propio movimiento teatral. Yo creo que el caso, entre otros, de Nelly Richards en la plástica es bastante ilustrativo. Lo que aquí habría que resolver es cómo en el proceso de creación teatral se va elaborando un pensamiento crítico que lo oriente.

Un tercer elemento, y que se ha mencionado mucho, se refiere a cómo despertar a ese "gigante dormido" que es el movimiento social, en donde hay una riqueza de pensamiento crítico que puede contribuir al desarrollo del movimiento artístico-teatral. En este

punto hay algunas experiencias. Por ejemplo, en la mañana, Raúl Osorio hablaba de los foros que se realizaban después de la función de "Tres Marías y una Rosa" con diversos sectores sociales organizados. En fin, se trata de establecer diversos mecanismos para recoger este importante elemento.

D. GUZMAN: Creo que en estos momentos la crítica institucionalizada no nos es tan importante porque se suple en parte por el interés de analizar y discutir el trabajo de las distintas compañías independientes por parte de los mismos colegas. A pesar de la diversidad de búsquedas, e independientemente de los resultados, ese interés y esas oportunidades existen entre nosotros. Por supuesto que considero importante también formar un grupo de críticos que pueda contribuir a nuestro trabajo creativo. Pero pienso que el potencial creador que advierto en los distintos grupos teatrales, que coincido con Castillo en llamar "democráticos", que todo ese esfuerzo por construir un producto artístico renovado, no está sien-

do acompañado al mismo tiempo por una actividad colectiva de defensa de nuestro trabajo teatral. Creo que estamos blandos con respecto a este problema. No es sólo un problema de organización, sino también de darse vuelta un poquito la cabeza. Cuando vemos que el Ministerio de Educación hace de las suyas (al ICTUS le acaban de retirar el carácter de "cultural"), los críticos hacen de las suyas, los clanes económicos que controlan los medios de comunicación hacen lo que quieren, creo que tenemos que enfrentarnos colectivamente a nuestra condición de marginación y exigir un mínimo de respeto. Creo que a algunos críticos o periodistas, por ejemplo, no se les puede permitir la entrada a nuestros espectáculos. Porque es gente malintencionada que ya no tiene ninguna posibilidad de cambio. A los grupos más conocidos puede que esta gente no les afecte tanto, pero a los grupos jóvenes simplemente los destruyen. Cuando ocurren estos hechos, ya no basta firmar una declaración pública. Hay que tomar otras iniciativas. Qué se yo: poner un cartel a la entrada del teatro donde se diga que la obra que se presencia no es cultural, pasar el sombrero entre los espectadores para que ayuden a pagar el impuesto del 22%. En fin, son maneras de activar al público en defensa del teatro al que asiste.

Tenemos que salir al encuentro de los acontecimientos, no ir detrás de ellos. Tenemos que prepararnos para defender lo que tanto nos cuesta mantener.

P. HERRERA Creo que hay una perspectiva positiva que los grupos teatrales pueden asumir hacia la crítica o el comentario de prensa. Es algo que nosotros hacemos caseramente: la preparación de un material explicativo de la obra y del grupo. Sabemos que muchos periodistas no están preparados para criticar o encarar el trabajo artístico que va a presenciar. Entonces, ante esto, preparábamos una carpeta que después veíamos publicados prácticamente entera en los diferentes medios, reproduciendo hasta la terminología que usábamos. Creo que esta tarea habría que reforzarla. La prensa recibe bien esta iniciativa, porque, como se decía acá, los periodistas están bastante atareados.

R. SOTOCÓNIL. El debate que estamos teniendo me suena un poco repetido. En otras ocasiones, años ha, se hacían más o menos las mismas quejas y los mismos planteamientos. Es evidente que no se les puede pedir a los encargados de hacer crónicas de espectáculos que sean críticos en el buen sentido de la palabra, con las exigencias que Castillo les hacía: que sean versadas, que estén inscritos en el movimiento cultural nacional, que sepan orientar la opinión y el gusto del público. Parece que esto sigue siendo imposible después de tantos años. Nos queda, pues, la insatisfacción y la necesidad imperiosa de contar con un enfoque crítico serio, profundo, que nos ayude a mejorar nuestro trabajo. Entonces, ¿cómo hacemos cargo de esta situación? Haciendo una analogía con el ofrecimiento de CENECA de organizar un taller de experimentación teatral, ¿no podría éste u otro instrumento cultural hacer cargo de una revista que cultivara esta crítica que nosotros necesitamos?

Pero existen algunas revistas como La Bicicleta, por ejemplo.

A. PARODI. Pero yo advierto en esa revista una especie de ahogo interno. Como que la gente que escribe ahí no comprende a veces ciertos fenómenos que están sucediendo al interior de los grupos teatrales. Ahora bien, si nosotros estamos tratando de crear nuestras propias categorías de análisis, se trataría de participar o colaborar en la redacción de artículos para esa u otras revistas que ya existen, y de esa manera nutrir las. No creo que haya que duplicar esfuerzos. Hay que fortalecer lo existente.

M. L. HURTADO. Otra iniciativa que se podría implementar sería volcar las discusiones y sesiones de evaluación que los mismos teatristas están haciendo de su producción --por ejemplo, en el Taller de CENECA-- hacia un órgano de expresión. Respecto a la idea de hacer cursos para periodistas, hay algunos que le han pedido a CENECA que organice uno. No se ha hecho solamente por incapacidad personal nuestra. Pero interés existe en el medio periodístico. Lo ideal sería que actores, directores y dramaturgos co-participaran en el diseño e implementación de un curso de esta naturaleza, bajo

una forma no-tradicional. Por ejemplo, invitando a estos periodistas a presenciar los ensayos o la preparación de un montaje teatral. Así éstos irían aprendiendo en la práctica elementos de puesta en escena, etc.

DI GIROLAMO Yo no quisiera que esta reunión se transformara en una de viejas materas que se dedican a "pelar" y quejarse. Hay que buscar algún tipo de soluciones concretas y factibles. Entre nosotros hay algunos grupos que cuentan con una sala estable. Por qué no organizar periódicamente un encuentro entre teatristas y periodistas o críticos interesados para intercambiar puntos de vista? No podemos esperar que otros lo hagan, menos aquellos que no muestran un interés en hacerlo, como las Universidades.

5

FORO-PANEL:

El teatro visto desde
las otras artes y
las ciencias humanas

EL LENGUAJE COMO FUNDAMENTO DE LA
EXPRESIÓN ARTÍSTICA

Gregory Cohen

1. Pocas artes --por no decir ninguna-- gozan del privilegio y de las dificultades inherentes a un sistema de signos como el teatro, en que los marcos y variados niveles de acción artística se ordenan unos tras otros, en una sucesión plágada de relaciones de influencia mutua, consiliarias, con el fin último de la praxis pensada: el montaje.

En efecto, una exposición rigurosa sobre el teatro debería considerar cada uno de estos estratos en su momento de independencia y en su momento condicional, realizando el espectáculo mismo. Más aún, una rigurosidad se vuelve evidente cuando se tiene en vista una profunda relación del teatro hacia otras disciplinas y, por lo tanto, un análisis del mismo según las categorías de la disciplina en cuestión. Por de pronto, nos interesa el teatro en relación con la literatura, las funciones sociales y culturales que éste cumple, y por supuesto también es de fundamental interés, una atención a las fuerzas que le son propias.

5

FORO-PANEL: **El teatro visto desde** **las otras artes y** **las ciencias humanas**

EL LENGUAJE COMO FUNDAMENTO DE LA
EXPRESION ARTISTICA

Gregory Cohen

I.

Pocas artes --por no decir ninguna-- gozan del privilegio y de las dificultades inherentes a un sistema de signos como el teatro, en que numerosos y variados niveles de acción artística se ordenan unos tras otros, en una sucesión plagada de relaciones de influencia mutua, auxiliares, con el fin último de la praxis pensada : el montaje.

En efecto, una exposición rigurosa sobre el teatro debería considerar cada uno de estos estratos en su momento de independencia y en su momento coadyuvante, catalizador al espectáculo mismo. Más aún, esta rigurosidad se vuelve evidente cuando se tiene en vista una prolongación del teatro hacia otras disciplinas y, por lo tanto, un análisis del mismo según las categorías de la disciplina en cuestión. Por de pronto, nos interesa el teatro en relación con la literatura, las funciones sociales y culturales que éste cumple, y por supuesto también es de fundamental interés, una atención a las formas que le son propias.

Una base amplia, susceptible de recibir las ideas que luego se darán a conocer y de impregnarlas de cierta consistencia y validez, es aquella que considera que toda actividad humana, toda actividad social, es una práctica. Ahora, si pensamos que el teatro puede ser pensado como un proceso de producción de significaciones, ya sea que estas se produzcan completamente en la instancia del montaje, o que se interrumpen dejando un margen de suspenso, como en Brecht, llegamos al concepto de práctica significante, donde el trabajo humano del dramaturgo sobre la realidad que le circunda y que recrea, el proceso de transformación del director sobre la obra, el trabajo del diseñador sobre el material escogido para dar cuenta del decorado que se adecúe al espectáculo, la manipulación del iluminador sobre el tablero, la confección del vestuarista, el trabajo sobre el motivo de los movimientos en escena, del coreógrafo, y en fin, hasta llegar al trabajo vital del actor sobre el personaje, designan trabajos humanos utilizando medios de producción pertinentes a fin de producir un sentido, ya sea en estado manifiesto o de latencia.

El basamento teórico anteriormente expuesto, considero, sirve para acercarnos a las características especiales de otras prácticas significantes, la novela por ejemplo, y luego de esto, para establecer interesantes influencias recíprocas, de acuerdo a las condiciones especiales de una circunstancia histórica determinada.

Pero, así como ya estamos en terrenos más firmes para relacionar, analizar, sintetizar, enunciar ciertos comportamientos generales entre la literatura de un país y su teatro, y considerando que también aquí participa el hombre, y por ende un sujeto social por cuanto queda aludido por sus condiciones reales de existencia social, también más confiadamente podemos adentrarnos en las funciones culturales, sociales, y según esto, en las formas específicas de un teatro que hace de su vinculación con estructuras más complejas una meta fundamental.

Pero ya es tiempo tal vez de toparnos con las inevitables preguntas ¿qué es la Literatura? ¿quién es el escritor? ¿cuáles son sus funciones específicas en el desarrollo de los pueblos? ¿cómo y por qué el teatro recoge elementos esenciales de la novela, por ejemplo, y en virtud de ello alcanza formas más elevadas y consistentes, y por tanto universales y eternamente vivientes?

Con estas interrogantes podemos ampliar hacia otros campos las complejidades inherentes a la dialéctica del teatro que relaciona al público con el poeta, al individuo con la historia.

Jean Bloch en su "sociología y destino del Teatro", alude al papel del novelista diciendo que son aquellos que ayudan a los pueblos a tomar conciencia de sí mismos. Y luego continúa "Los pueblos sin novelistas, los siglos privados de novelas: es como decir mujeres sin espejos". Así como ésta, existen muchas otras opiniones que redundan en un consenso pleno acerca del tono de introspección vital que implica la función del novelista y en general del escritor en la sociedad. Podremos inferir, entonces, que mientras más conformada se sienta una colectividad, más se reconozca a sí misma, pueda delimitar su entorno claramente, logre dibujar sus tipos, criticarlos, satirizarlos, más posibilidades reales tendrá el dramaturgo al intentar represen-

tarlos en una obra determinada. De hecho, el mismo Bloch, a tal punto seguro de la importancia de los novelistas, enuncia un teorema que asocia la comedia con la novela, y que nos dice que "por lo menos una generación de novelistas ha de meter manos a la obra sobre una época, antes de que esta época se transforme en material cómico" (dar mención de las restricciones que aporta el genio). Por supuesto lo anterior no es taxativo y sólo debe considerarse como una base que asegura o acelera la efectividad de ciertos criterios e intenciones del dramaturgo y de los otros artistas que según la obra de teatro enfocan su trabajo humano. Claro que nuestros pensamientos no se circunscriben sólo a la novela; existen más de un ejemplo en que períodos de transición, en países que vienen surgiendo de crisis, llenos de nuevos proyectos, análisis, evaluaciones, coinciden con una mentalidad literaria cercana al Ensayo, u otros ya en vías de un camino elegido de motus propio, en que un factor emocional importante incide en el desarrollo cuantitativo y muchas veces cualitativo de la Poesía, y otros --y aquí volvemos a lo anterior-- en que surge el momento de decantar, de describir, de "doblar lo real" (sin unirsele) --como dice Barthes--, que es el momento del novelista, para después pasar al momento del teatro, donde el país ya comienza a adquirir conciencia de sí mismo, y a sentirse dueño de toda una visión de mundo que le permite actuar, dramatizar y burlarse.

II.

Avanzando así, nos damos cuenta que cada vez caben menos dudas acerca de "la siniestra red de posibilidades" con la cual nos topamos al enfocar las prácticas del escritor, del dramaturgo, del director, etc. dentro de un contexto más complejo como es el contexto social. En efecto, pocas cosas quedan sin unirse al carro, todo resulta concatenado en forma más o menos evidente; las anomalías o aberraciones, las restricciones brutales, gráficas o subterráneas de "un estado de cosas", irredargüiblemente quedarán aludidas en el trabajo significativo del escritor, contribuyendo a esa arcilla fresca donde el artista imprime su forma, su sello. De esto último, no cabe duda. Lo interesante comienza cuando se escarba en el acto creador íntimo, en las variables que se barajan en ese momento de soledad trascendental, donde se escoge la manera de actuar, de narrar, de dirigir, de diseñar, etc., y luego cuando se jerarquizan dichas maneras a fin de apuntar a nuestro objetivo, a nuestra interrogante:

¿Cómo el artista puede ayudar a conservar un patrimonio, a evitar la malinterpretación de héroes e himnos; cómo puede él culturizarse y perfeccionarse en su oficio en medio de la violencia, la desconfianza, el abuso de autoridad, de la irracionalidad, a fin de develar todos estos vicios, sin por ello volverse esclavo de una forma impuesta, muchas veces fácil y efectista, cómo puede elegir el mejor lenguaje para denunciar las irregularidades de un sistema aberrante, sin ser absorbido por las fauces voraces de una bestia que parece todo asimilar? Creo que aquí, en estas preguntas y en sus infinitas variantes, residen temas dúctiles de todo interés. Ya no se trata solamente de develar la situación misma, la causa de una crisis, se trata además de superar una coyuntura, perfeccionarse, alcanzar madurez en el oficio elegido, ampliando la visión de las cosas, reflexionar permanentemente, y ya no solo burlarse amargamente de una realidad adversa, ni inclinarse en forma total o parcial a un tono compasivo, lastimero o didáctico, sino que conjugarlo todo y propender a un tono sempiterno, universal, más allá de necesarias reconstituciones veristas, pues no sólo está en juego una simple denuncia o reacción frente a determinada política o gobierno, sino que de por medio existe un compromiso con un patrimonio, una cultura de un país o de un continente, y lo más importante, un compromiso con la propia dignidad que implica aquel acto tan noble y originario como es el de crear.

Ya hemos entrado a la periferia del problema singular: el problema del escritor en Chile, ahora, en 1980. Hemos entrado al dilema: todo se vuelve tanteo, acierto y tropiezo, búsqueda, esperanza.

Anteriormente habíamos relacionado la función del escritor con cierta toma de conciencia: y como además se había sugerido que toda actividad social, incluida aquella que tiene por finalidad producir significaciones, es una práctica, nos queda por saber qué forma adquieren estos supuestos en nuestro país. Esta muestra dista mucho de ser un trabajo detallado acerca de las fluctuaciones del fenómeno artístico en los últimos años; con menor razón puede hablarse de un análisis riguroso, en términos sociológicos, políticos y económicos, categorías cuya atención específica ayudaría a comprender integralmente el problema señalado. Diremos solamente que se han generado fundamentales cambios en lo que se refiere al aparato gubernamental y a las relaciones entre los ciudadanos, si es que así, aún, podemos llamarnos.

Es, por lo tanto, una situación de evidente inestabilidad donde aún no se ha configurado un autoreconocimiento pleno, donde los cambios "designados" aún gravitan en la conciencia de los individuos, donde el desconcierto frente a decisiones muchas de ellas sin precedentes en la historia de nuestro país, toma una forma indefinida, impredecible.

Es por tanto un terreno fangoso, interesante, pero también peligroso. En estas condiciones, en que los esquemas en que se basa el dramaturgo o se puede basar, aún no han sido completados, ni simplificados, el oficio pasa por un sinnúmero de altas y bajas, de experimentaciones, de intentos fallidos, de rupturas prometedoras, de peligrosos conformismos eunucos, de evasión, etc.

¿Y qué pasa con el escritor, con el novelista, el poeta? Según lo anterior, ellos tienen un papel importante en cuanto a aportar elementos necesarios al dramaturgo, a delinear personajes tipos a fin de que éste los explote y logre hacerlos trascender, universalizarlos. Bueno, hoy por hoy, también poetas y prosistas se hallan empeñados en ese camino. Por otro lado, no todo es nuevo en nuestro país. Condiciones parecidas a las actuales han habido hace cuarenta o cincuenta años; por lo tanto un buen material sería aquel constituido por los artistas de esa época; sin duda que su repaso motivaría y daría una ampliación a lo de ahora.

La poesía joven ha pasado por varias y variadas etapas. En varias de ellas aparecen elementos y situaciones, personajes, que se encuentran ligados con este nuevo estado de cosas del país, y cuyo tratamiento revelan, ahora último, una madurez, un compromiso del oficio, una intención de trascendencia, que se opone al lamento catártico, a la evasión, que caracterizó el violento schok que significó en todo orden de cosas el golpe militar del 73.

Por supuesto que esto no es propiedad exclusiva de la poesía joven posterior a esta fecha. La poesía de gente con mayor trayectoria, en muchos casos, reflejan las transformaciones que ha remecido a Chile, incorporando sus especiales distintivos.

En lo que respecta a la prosa, esto es más difuso. No hace falta aquí ni mencionar siquiera la correlación de las fuerzas de poetas y prosistas.

Sin embargo, también encontramos aquí, ya sea en un lenguaje lleno de señales e indicios, como el de Donoso, como en uno más directo de algunos prosistas jóvenes, una alusión a las especiales relaciones, personajes y otras características que se han introducido a la fuerza, furtivamente, en nuestros esquemas.

En efecto, la relación de desconfianza entre las personas, el desconcierto debido a pautas irracionales, la falta de garantías, el desprecio a la vida, la introducción del torturador, como funcionario pagado y de facultades extraordinarias, al espectro laboral, además del delator, del delincuente a sueldo, del amedrentador y muchas otras larvas de la misma escala única, conforman elementos sobre los cuales el poeta, el novelista, el cuentista debe trabajar, probar para su tratamiento diversas formas, hasta finalmente poder llegar a finiquitar un dibujo logrado, afiatado, que recree a la sociedad chilena y pueda imprimir, no una simple fotografía, puesto que el creador no le puede bastar con registrar, catalogar, describir, ya que su temperamento siempre es determinante, sino que imprimir modelos, arquetipos que sirvan a cada individuo tomar conciencia del tiempo que vive y de las amenazas que lo ciernen.

¿Cómo se lleva a cabo este efecto?

Me referiré especialmente al desarrollo que en este sentido ha experimentado el escritor joven. En los 74 y 75 mucha gente escribía, y escribía fundamentalmente poesía. Los trabajos de esta época tienen mucho de reflejo inmediato, de denuncia, con alto contenido ideológico, deteniéndose poco en el carácter particular de la forma o del lenguaje del género asumido. Este argumento puede ser perfectamente extendido a otras disciplinas, como la canción, la pintura, etc. Sintomático de esto fue la, en primera instancia, fuerte organización que a nivel de las diversas manifestaciones artísticas se llegó a obtener y que redundó en un gran número de agrupaciones culturales cuyo trabajo de rescate y de integración, fue sin lugar a dudas valiosísimo, pero que precisamente por

enfocar la labor artística circunscrita a una coyuntura determinada, dependiente de sus fluctuaciones, sin renovarse, ni reflexionar de manera constante hacia adentro del trabajo artístico a fin de proyectarse abiertamente, terminó, en gran parte, por quedar desmantelado, dejando resultados que deben ser reasumidos con una nueva mentalidad, reacomodadas a las nuevas condiciones, a fin de no perder su sentido del compromiso, del entusiasmo, de la organización que primara en sus comienzos.

Para la persona que concibe el escribir como un acto primordial, como una forma de vida, dentro de la cual la función social de la literatura es importante, pero no por ello la única, la instancia de reflexión para con el oficio mismo, el deseo de perfeccionarse en él, adquiere una importancia fundamental y que hace a su vez potenciar y valorar al arte en cuanto a tal, más allá de vehículo o medio para denunciar ciertas realidades sociales. Esto es importante que quede bien claro: no se trata de que la ideología o el compromiso social del escritor sea excluyente con respecto a la especificidad misma del oficio artístico, muy por el contrario, sólo una obra que vigile ambas cosas, que las conjugue bajo un libre criterio, dependiente exclusivamente de su temperamento como artista, y que escape al éxito fácil o comercial, y que siempre deje un margen de interpretación, no ofreciendo soluciones parciales y esporádicas, estará cumpliendo con la seriedad que implica un acto creativo, y con honestidad y eficacia frente a su oficio y frente a la sociedad.

Con esto, ya podemos tender lazos comunicantes entre los trabajos del literato y del hombre de teatro. Ya mencionamos, con ejemplos concretos, algunos de los elementos que el escritor debe profundizar para ofrecer un material susceptible de que el dramaturgo se motive y cree según su temple. Es el momento pues, de aludir a los riesgos que corren el dramaturgo, el director, frente a los destinatarios de su obra: el público.

Resulta que lo que era válido para el escritor puede resultar también válido aquí. En efecto, podemos apreciar una fuerte motivación ideológica, preocupación por cierta festividad, caricaturización de ciertos "tipos", etc.

III.

Expandamos lo anterior. Debido a la incorporación a nuestra vida cotidiana de nuevas formas de vivir y relacionarse, ya hablábamos de la desconfianza y el miedo entre otras, las obras de teatro, motivadas por tales fenómenos han intentado dar una semblanza de lo que sucede, pero no siempre acompañadas de un acertado tratamiento del lenguaje específico teatral. En efecto, un teatro revolucionario no es necesariamente aquel que despotrica, en términos temáticos, a diestra y a siniestra contra un orden establecido, sino aquel que sin miedos se transforma en teatro de vanguardia proponiendo técnicas nuevas, proponiendo rupturas, moviendo al dramaturgo a un trabajo esmerado en torno a las formas. Con respecto a esto, Barthes nos dice algo muy útil: "Uno de los grandes peligros del teatro político es el miedo a caer en el formalismo burgués; este temor ciega hasta el punto de volver al exceso contrario: el teatro realista sucumbe demasiado a menudo bajo la timidez de la dramaturgia, el conformismo del lenguaje; por un afán de evitar la anarquía, se cae fácilmente en la incorporación de las viejas formas usadas del teatro burgués, sin comprender que es la materialidad misma del teatro, y no sólo la ideología lo que debe ser repensado. Y podría esperarse mucho de un autor dramático que supiera dar al nuevo arte político que deseamos, las facultades de descondicionamiento del antiguo teatro de vanguardia".

Hoy en día, en Chile, podemos ir al teatro y ver una obra que nos recuerda una realidad, estamos de acuerdo con lo que ella dice, y fuera de probar la validez y lo acertado de dicha proposición, no siempre nos inquieta, nos proyecta hacia otras dimensiones de la realidad y el lenguaje, no nos ayuda a construir modelos inmanentes al tiempo y al espacio, no nos vitaliza como espectador ni como ciudadanos de un país; en efecto, la obra, en esos casos, se disuelve apenas salimos de la sala, y a lo más nos quedamos con ciertas frases simpáticas o felices del héroe o el afectado. Esto pasa por que se nos da todo listo, incluso se nos ofrecen respuestas, soluciones; se nos trata de conmover, se abusa del factor emocional, se rigidizan los personajes transformándose en meros soportes de parlamentos unidireccionales, nos instan a identificarnos con el héroe obviando nuestra propia experiencia vital como sujeto en la historia y en el arte, y en ese momento, como cómplices objetivos de una realidad recreada. Y todo esto mueve a engaños a todo el mundo; un gran éxito de taquilla puede implicar la respuesta que se merece un tema interesante llevado a la escena mediante un montaje hábil, riguroso, y esmerado, creativo, pero también puede implicar

una respuesta evasiva, donde el público se identifica plenamente con las alegrías y penurias del héroe, frenando un cabal proceso crítico, y prestando poca ayuda a la evolución formal del teatro y también del arte en general. Y esto pasa porque en períodos restrictivos, oscurantistas, violentistas, todo aquello que el sujeto se ve impedido de expresar por el cauce normal de comunicación, la conversación con el vecino, con el compañero de trabajo, e incluso con miembros de su propia familia, por causa de la desconfianza y el terror a la denuncia, y que en la obra siente reflejado, en la mayoría de los casos, cuenta con su anuencia, apoyo, aplauso que muchas veces le obnubilan no dejando ver más allá, hacia el interior del propio lenguaje teatral. Es una tarea también de nuestros tiempos, no sólo esmerarse en montar obras, sino que también programar sesiones en que fuera de ayudarse en elementos técnicos, concretos, entre el teatro profesional y aficionado, poder llegar a una seria reflexión sobre el teatro y de ahí adquirir una buena base cultural y encontrar lazos sinceros y de ayuda entre los que producen la obra y el público.

IV.

Así es, un perfeccionamiento en la forma de producción de una obra artística debe redundar también en una recepción mejor, en una mayor educación del público a quien va destinada. No debemos dejar que la tormenta que se cierne sobre nosotros, esta batahola irracional que nos trastoca valores y sentimientos, nos saque del serio compromiso que la actividad artística implica. Ahora más que nunca es necesario escuchar opiniones como la de Bloch que en torno a este punto dice: "El espíritu tenso debido a resortes más estrictos comprende más rápido, se satisface con menos palabras...". Como no aprovechar esta receptividad de este público ávido; pero hay que buscarlo y llevarlo a formas más pulidas, porque en esa medida estaremos construyendo elementos indestructibles que ningún estado de cosas por muy apoyado que esté con fuerzas de aire, mar y tierra, y por todo una mañosa estructura represiva, podrá derribar, porque se trata de elementos eternos, que tienen que ver con la nobleza del hombre, con su aspecto originario, con su esencia de búsqueda y saber. Sabemos también entonces que este público es apto y espera, porque las condiciones así lo han modelado, nuevas formas y experimentos, que delatan, para usar términos vigentes, que el teatro es un organismo vivo, dinámico. Aprovechemos la capacidad de asociación del público, su madurez, pongámonos frente a sus ojos la realidad para que se incomode, no para que se identifique, para

EL TEATRO EN LA REVOLUCION

que conozca lo que se le muestra, no para que lo sufra, dejemos de lado formas aristotélicas con contenido revolucionario, para verdaderamente revolucionar el teatro en todo su aspecto, de una vez por todas no mutilemos la doctrina de Brecht, pongamos en acción sus planteamientos teóricos que ahora adquieren una vigencia indiscutible, dejemos que el público sea libre de juzgar las causas de tal o cual conflicto, y más tarde las soluciones a sus padecimientos, optemos en definitiva por una alternativa que considere el teatro en su integridad, vigilando cada detalle, cada elemento participante en su montaje.

Por esto, pongamos no sólo en contacto al psiquiatra, al sociólogo, al sicólogo junto al dramaturgo, sino también al poeta, al cuentista, al prosista, puesto que estos cumplen la importante función de contribuir al rostro de un pueblo, a delinear sus esquemas, y coloquemos de igual a igual las inquietudes de ambos, no sólo pasándose en obras o novelas terminadas, sino que entrar en los vaivenes misteriosos del acto creativo, intercambiar experiencias acerca de los modos de trabajo, no recojamos mecánicamente textos sin antes pasar por una experiencia vital de interrelación, de crítica mutua. En definitiva abogo por un sobrepasar las artificiales fronteras entre un arte y otro; no discutamos el papel de la poesía entre puros poetas, la importancia de la novela entre puros novelistas, la del teatro entre teatristas, apelemos a la creación colectiva pero yendo y consultando a otras disciplinas que sólo así haremos del tema, de la intención, un asunto trascendente y sempiterno.

(1) De volver a la explotación del trabajo por el capitalista...
(2) El teatro revolucionario es el teatro que...
(3) El teatro revolucionario es el teatro que...
(4) El teatro revolucionario es el teatro que...

POR LA AUTONOMIA DE LA EXPRESION(*)

Carlos Flores

Resulta opuesto para mí pontificar sobre un tema que no conozco bien. Me resulta opuesto porque soy partidario de evitar todo autoritarismo en el discurso comunicacional, ya sea en el cine o en una relación pedagógica. Me interesa realizar un ejercicio de un discurso anti-autoritario, como es el espíritu de este encuentro. Quiero aclarar que sólo hablo desde la perspectiva de una persona que "adivina el parpadeo", ya que no soy un experto en teatro. Soy un actor frustrado, por lo tanto un observador resentido y un observador ingenuo.

Respecto a la intervención recién escuchada(1) hay dos cosas que me preocuparon particularmente. Una de ellas es la reiteración de la alternativa de ser los teatristas la "voz de los sin voz", afirmación que como decía un amigo "de lo tan honesta me parece sospechosa". La otra es el concepto de lo cultural que se esgrimía, el que creo está sujeto a una cierta retórica que entorpece el trabajo artístico.

Yo creo que cada vez que un actor, un dramaturgo, un escritor se enfrenta a la sociedad global con el objeto de modificarla, ya está partiendo de un lugar equivocado. Uno como autor ya está parado en un lugar falso, en un lugar que pertenece a otro, que le pertenece al pueblo. El que tiene la tarea de explicar la globalidad social es, sin lugar a dudas, la totalidad social. Y cuando uno se plantea esta misión, te la tienes que plantear como parte de esa totalidad social y no asumirla como representante de la totalidad social. Es decir, como el que asume la voz de los sin voz. Porque eso significa decir que uno tiene la verdadera voz y que los sin voz no tienen voz. Cuestión que a mí me parece discutible.

(1) Se refiere a la exposición del trabajo presentado por CENECA: "El teatro Chileno en el período 73-80", publicado independientemente.

(*) Esta es una transcripción de la ponencia verbal, por lo que conserva en parte el lenguaje y sintaxis propios de este tipo de discurso.

-Lo que a mí me parece complicado --y perdonen que insista sobre este término- es que creo éste se constituye en un significante que está cargado de una retórica que envilece la acción que él mismo quiere sostener. Esta frase de "yo quiero ser la voz de los sin voz" es una manera elegante de plantear un problema; en vez de eso, se puede decir: "yo quiero ser un mecenas ideológico del pueblo", que es una manera bastante desagradable de plantear el problema.

Entonces, en la medida que seamos rigurosos con el texto, de esa misma manera iremos descubriendo nuestras pequeñas trampas y empezaremos a tener más cuidado cuando nos asignemos tareas como la de enfrentar la sociedad global para modificarla. Porque cada vez que nos enfrentamos a la sociedad global para intentar modificarla, en el fondo lo que procuramos hacer es modificar desde alguna instancia de poder, la conducta de los otros a partir de nuestros propios prejuicios, de nuestras propias pautas de comportamiento. Entonces lo que ocurre es que cuando no estamos en el poder, como es la actual circunstancia, nos encaramamos a cualquier lugarcito donde tenemos un pequeño marco de operación para tratar de modificar la conducta de los otros a través de nuestros prejuicios, y enfrentar nuestros prejuicios con los prejuicios del poder.

O sea, cada vez que queremos modificar la sociedad global estamos reemplazando a los verdaderos gestores de la modificación de la sociedad global, y estamos aplazando una tarea nuestra que es fortalecer la voz de los sin voz y no representarla.

Porque cuando uno quiere representar a la sociedad global, generalmente se enfrenta a un problema muy perogrullesco, que quiere decir la totalidad social, qué es lo que me plantea, qué quiero de ella, que evidentemente no es el lugar al que yo pertenezco, o no representa globalmente mis propias experiencias ¿De qué manera me acerco yo a esa totalidad social?

Las cosas que a uno se le ocurren para enfrentar el problema son simples: me acerco a través de la organicidad política de un partido, cosa bastante peligrosa y equívoca en este momento, o a través de una infor-

mación objetiva de un científico social, o a través de una secta religiosa o una religión bien instituída. De cualquiera de las tres maneras que yo enfrente el problema, llega el momento en que entre la institución y el artista se produce la crisis. O sea, la institución puede en cualquier momento tener una visión, una interpretación, una solución del problema que el artista o no percibe, o percibe de otra manera, o se niega a aceptar.

Quiero decir que estamos siempre entre un fariseísmo en que abandonamos el habla de nosotros al hablar por los otros, y el otro fariseísmo del que prefiere hablar de sí mismo por hablar de los otros. Ambas son situaciones que llevan implícitas un mismo equívoco: que es creer que no todos los hombres son intelectuales, que un sector de ellos solamente lo es, que ese sector intelectual de los hombres pertenecen a la izquierda o a la derecha. Que de alguna manera hay que ingeniársela para destruir el sector intelectual del otro, y ganar para el nuestro la opinión total de los no-intelectuales para que se adoctrine con nuestras pautas de conducta, y lleven a cabo nuestro proyecto.

Esta cosa autoritaria (a partir de ningún saber, sino que desde el que "adivina el parpadeo") noto yo en el teatro chileno. Y creo que con la mejor buena voluntad el teatro chileno se plantea modificar la sociedad global, criticándola, cuestionándola, entregándole pautas de conducta a la gente, y en ese mismo momento se enfrenta a una serie de problemas como la represión política, el financiamiento, formas de organización, etc. etc.

Y quizás por esto mismo, se genera una dramaturgia y una temática que se asienta fundamentalmente en el contenido y no en la producción de significantes, que quizás es la forma más revolucionaria y más seria de enfrentar una situación como la que vivimos. Tal vez no es lo más masivo lo que define el teatro revolucionario, ni tampoco la incidencia de este teatro en la modificación de la conducta de los otros, sino a lo mejor lo que define al teatro revolucionario en Chile hoy día es cómo incide en la transformación de otros teatristas.

Nuestra experiencia en el trabajo cinematográfico actual ha sido enfocar nuestras obras --bastante pocas, por lo demás-- como un modelo para otros productores de obras, no para la totalidad social. Entre otras co-

sas, porque no podemos llegar a la total idad social por una cantidad de factores, no sólo por la represión.

De momento, nuestro accionar es realizar una obra que tienda a interferir la obra del otro, a comunicarse con el otro. Nuestro público es el frente cultural, no la totalidad social. En esa medida, nosotros hemos tomado la experiencia de las otras disciplinas artísticas, especialmente de la **plástica**, que creo yo están trabajando en una línea revolucionaria y de importancia. Todos están trabajando sobre el **significante** de la obra y no sobre el contenido, que es lo que provoca el problema. Nosotros hemos descubierto que la indigencia del cine chileno no es tanto económica, como mucha gente ha dicho, sino que es fundamentalmente teórica, cultural y a esto hay que hincarle el diente, esto es lo que hay que tratar de afirmar. Yo tengo la impresión de que la indigencia del teatro chileno tampoco es económica, sino que es cultural, intelectual. Yo lo que percibo que le falta al teatro chileno no es tanto masividad, que la tiene, ni tanto llegada, que también la tiene, sino que --y esto lo digo con todo respeto-- solvencia intelectual, profundidad teórica.

LA PLAZA, LA FERIA Y EL TEMPLO, COMO FIGURAS
DE LOS ESPACIOS SOCIALES DEL TEATRO.

Rafael Echeverría.

Deseo partir de una consideración bastante personal. En diversas oportunidades personas que visitan a Chile, luego de ausencias prolongadas, me han comentado su sorpresa y satisfacción frente al desarrollo del teatro independiente; frente a su capacidad de sobrevivencia y de legitimación social. En el contexto de una fuerte recesión cultural, el teatro aparece como la expresión artística nacional de mayor fuerza. En condiciones de severa represión cultural el teatro independiente ha logrado conquistar un espacio de crítica social. No se trata de desconocer los problemas que han acompañado este desarrollo: los ha habido y serios. Sin embargo, ellos no impiden reconocer la validez de lo antes dicho.

Mi impresión es que esta situación no logra explicarse sólo por aciertos en los contenidos de los temas dramáticos que han sido puestos en escena, ni mucho menos por aciertos formales de oficio (estéticos o técnicos). Sin negar la existencia de tales aciertos, me interesa explorar en algunos condicionamientos sociales y preguntarme sobre la relación entre el Chile de hoy y su teatro.

Desde esta perspectiva, pienso que teatro posee algunas ventajas de carácter estructural frente a otras alternativas artísticas o, dicho de otra forma, que su propio carácter como forma particular de expresión cultural lo favorece para ocupar, hoy en el país, un papel destacado. Con ello procuro apuntar hacia dos rasgos que me parecen importantes.

En primer lugar, creo necesario destacar que por ser el teatro una alternativa artística marcadamente social, orientada a la representación de situaciones y dinámicas sociales, ello le permite recoger y reflejar con mayor transparencia y fuerza la tensión social que existe en la sociedad chilena.

En segundo lugar, pienso que el teatro no sólo es una expresión artística de naturaleza social sino que se funda en una comunicación interferida. Lo que normalmente se le plantea al espectador es el desarrollo de lógicas diferentes cuyo despliegue autónomo va conformando la trama y cuya incapacidad de absorción en una sola conduce al drama o a la comedia. En rigor, el teatro descansa en la opacidad de las situaciones dramáticas, en las interferencias a una comunicación transparente y en la pasividad del espectador a quien se le permite saber de que las interferencias existen siempre y cuando no intervenga para impedir el desenlace. Mucho se podría decir sobre el papel que cumple en el teatro la comunicación interferida; pero ello nos alejaría de nuestro propósito. Lo que quisiera plantear, como hipótesis, es que quizás pueda establecerse una relación positiva entre el grado de comunicación interferida que exista en la sociedad y la capacidad potencial de desarrollo del teatro.

En el fondo pienso que el teatro puede encontrar un ámbito de desarrollo mayor (de mayor estímulo a la creación dramática y de acogida pública) en situaciones como las que Chile vive hoy de profundas interferencias en la comunicación social. Ello no sólo se reconoce si se observan los medios de comunicación. Se trata de un fenómeno de mucho mayor alcance. En el fondo, lo que está en juego es el bloqueo de la comunicación social entre los miembros de la sociedad como expresión de una situación de dictadura y la destrucción del ámbito de lo político, terreno en el cual se expresaban, se encontraban, se agrupaban y se resolvían las diferentes lógicas que resultaban de diversos intereses sociales. No es extraño, por lo tanto, que en la medida que se permita la expresión del teatro, éste asuma y recree las condiciones

ciones de incomunicación que en la sociedad se han constituido. Se produce, quizás, un fenómeno de transferencia hacia el teatro de lo que acontece en la sociedad. Cuando sostenemos que el país vive una experiencia dramática pienso que de alguna forma estamos apuntando, evidentemente entre muchas otras cosas, hacia la posibilidad de un vínculo particular entre teatro y sociedad.

Se trata, claro, de una posibilidad y dependerá de muchos factores, entre ellos del propio teatro, el que ello pueda ser aprovechado. Mi impresión es que esos factores se han dado favorablemente en Chile y que el teatro independiente ha sabido aprovecharlos. Cabe preguntarse sobre la forma como la recreación teatral de lo social se ha llevado a cabo.

Haciendo uso de un cierto recurso analítico, diría que las posibilidades de recreación de lo social oscilan entre tres órdenes diferentes, los que a su vez apuntan a dimensiones sociales originarias: el orden de la plaza, el de la feria y el del templo. Ello no impide articulaciones diversas en las que se entrelazan rasgos de uno y de otro.

Estos tres órdenes dan cuenta de formas diferentes de consumación de lo social en las que los individuos se juntan y se relacionan. Se diferencian en la manera cómo la relación se lleva a cabo. El orden de la plaza, ligado a la figura griega, conforma lo social como esfera de lo público y se asocia con formas democráticas de ejercicio de la política. La comunicación social es directa y los hombres se relacionan, en forma individual o agrupados, con escasas intermediaciones. El orden de la feria es aquel del mercado y donde la relación se produce mediante el intercambio de objetos. Son éstos los portadores de la dimensión social mientras que los individuos que participan del intercambio lo viven desde la esfera de lo privado. En el orden del templo los individuos se congregan no en función de las relaciones que establecen entre ellos, ni del común interés por el intercambio de bienes, sino de un referente externo que trasciende la comunidad. El centro de gravedad de este orden se halla fuera de los hombres.

Hoy en Chile los órdenes de la feria y del templo predominan y el teatro independiente ofrece una alternativa que, en alguna medida, responde a la necesidad que existe por reconstituir el orden de la plaza, de lo social como espacio público. El país vive un profundo desgarramiento, una crisis de sentido. El orden político democrático se ha derrumbado y los partidos que lo animaban se encuentran reprimidos y en crisis. Ellos eran instrumentos destacados que conferían sentido a nuestro quehacer cotidiano. Los partidos asumían la representación de vastos intereses sociales que hoy no encuentran cauces de expresión. En estas condiciones el teatro independiente ha efectuado una importante contribución de sentido frente a lo que acontece; ha ofrecido una interesante alternativa de representación de lo social que se nos ofrece desde una cierta distancia y que nos permite mirarnos como país, como un pueblo que busca de un espejo para reconocerse. Ello se está cumpliendo con maestría. Es curioso, si en algo se tiene la sensación de vacío es en las dificultades con que tropiezan los desenlaces.

EN TORNO A ALGUNAS FUNCIONES SOCIALES

DEL TEATRO CHILENO ACTUAL

Manuel Antonio Garrétón M.

Se me ha solicitado que haga algunas consideraciones sobre el teatro chileno actual desde la perspectiva de mi disciplina, la sociología. Obviamente, no voy a hablar "a nombre" de la sociología, sino a título personal emitiendo opiniones como alguien a quien le gusta ver teatro y reflexionar sobre él. Y me referiré solamente al teatro que podríamos denominar disidente en el Chile de hoy. Partiendo de una evaluación básicamente positiva de él, quiero, sin embargo, detenerme en algunos aspectos problemáticos.

Mi impresión, es que, sin meterse en la dinámica interna del quehacer de los hombres y mujeres de teatro, si uno mira como actividad al teatro dentro de la sociedad, descubre que algo comparte con la sociología, y es que de algún modo ambos intentan dar cuenta de un mundo. Parten del principio de la incredulidad, o de la sospecha. Es decir, que lo que los hombres dicen que las cosas son o lo que los hombres dicen que hacen, no es necesariamente lo que son o lo que hacen. La sociología trata de develar esto recurriendo al conocimiento de mecanismos y estructuras ocultas a la conciencia. De algún modo, trata de reconstruir, a partir de éstos, la sociedad tal cual ella es. Y esa esencialidad que escapa a los ojos, devolverla y dar cuenta de ella.

Creo que en el caso del teatro no se trata de dar cuenta de la realidad tal cual es, sino que su principio es --y en esto uso una expresión del novelista Vargas Llosa-- el de la distorsión. No se trata de reproducir sino de recrear esa realidad. Al distorsionarla, ya tengo un conocimiento. Aunque lo recreado pueda parecer una "mentira" en relación a la "realidad", me arroja luces sobre esa realidad de la que partí y me ilumina aspectos que no había conocido hasta entonces.

Pienso que en el caso del teatro chileno del último tiempo, y me refiero al período 1974-1980, ese principio fundamental del teatro --la distorsión-recreación de la realidad-- ha cumplido diversas funciones, cu

...yos aspectos críticos quisiera comentar brevemente.

Una es la función, a partir de la realidad distorsionada que he creado, de denunciar. Esta es una cuestión yo diría bastante central por una razón muy simple: por la perplejidad que se siente ante un mundo que se impone o trata de imponer. Hay una situación de perplejidad, hay un acto de rechazo. Esta sociedad y este régimen que se ve que se imponen a veces en forma demoledora, se denuncian. Quisiera señalar algunos problemas que puede acarrear esta función tan necesaria. Por un lado, hay un riesgo de conformismo: la denuncia bien alimentada de sí misma, bien cuidada y "regaloneada".

En ese sentido a veces la denuncia suele ser contradictoria con una función crítica. O sea la denuncia puede bloquear la capacidad crítica. Uno ve que de repente la gente aplaude en las obras de teatro algunas cosas sin valor, por el sólo hecho de tratarse de una denuncia. Sobre todo en la medida que este teatro se ha ido haciendo un público propio con la experiencia de la denuncia, se corre el riesgo de sólo confirmar impresiones ya adquiridas. Por otro lado, en la incapacidad de penetrar más allá, se pasa de la denuncia a la salida fácil. Por ejemplo, se ven muchas obras en que se resuelve el conflicto con un final feliz no problematizador, que alude al vago sentimiento de una chilenidad de valores ocultos de la que se supone el sujeto popular es portador. Pareciera existir la necesidad de pasar del rechazo a una mínima muestra de utopía, como único remedio al catastrofismo, aún sin fundamentos racionales en la historia real y sus contradicciones.

Por último, yo diría que esta función de denuncia, al introducir el modo de vida de los sectores populares que sufren la realidad que se denuncia, muchas veces corre el riesgo de su caricaturización, convirtiendo en motivo de humor, dado el tipo de público que asiste al teatro, una situación que muchos viven como trágica.

La segunda función es la función catártica, también esencial y que también tiene ciertos riesgos.

Si uno recuerda el período 70-73, hay ahí ciertas obras, ciertas formas de teatro que buscaban de alguna manera sacar a la gente de las experien

cías colectivas que todos -- desde uno u otro bando -- vivíamos. Así, en un momento de prevalencia de movimientos sociales, hay la búsqueda de alguna forma de individualización. Porque las grandes experiencias colectivas, los lugares en que la gente se encontraba y se reconocía como sujeto, estaban en las manifestaciones, en las acciones sociales, políticas, etc. En el teatro, había, entonces, cierta búsqueda de otra dimensión: el teatro se iba a ocupar de lo que se había ocupado el cine o el radio. Yo diría que la situación actual es exactamente al revés: vivimos en el triunfo de lo atomizado, de lo privado, de lo segmentado y por lo tanto existe la necesidad de experiencias colectivas y en este sentido el teatro entra a cumplir una función de reconocimiento. La gente va ahí y sale feliz y reforzada. Ve una obra y sale comentando primero que **no somos tan pocos porque tanta gente aplaudió.** Después, **Ego tiene también sus riesgos: junto con dar identidad a un colectivo se produce un encerramiento en un público, en un sector ya constituido.** Y, pasada una cierta época, un cierto momento, cuando se han ido abriendo otros espacios en la sociedad, uno diría que falta algo a esta pura dimensión catártica de reconstitución de una identidad perdida durante los años en que se instala el régimen actual. Una vez que se ha hecho eso hay algo que falta, que no lo da la denuncia ni la pura experiencia de haberse encontrado con otros percibiendo la realidad de la misma manera. Hay en ese sentido un cierto agotamiento de la función catártica y de la función de denuncia. **Ahora, esto tiende a expresarse en la dificultad que ha tenido la investigación teatral e intelectual de comprender una cierta globalidad.** No me extraña por ejemplo que en las obras se encuentren frecuentemente agregados de distintos tipos de escena, o de sketches, donde lo que hay en el fondo es sobreposiciones de situaciones de denuncia.

Hay ciertas obras que han cumplido otra función, que es la función de **crónica de un período.** Curiosamente estas obras, -- de gran calidad y

que se han dado con gran éxito por lo demás-- han sido crónicas hacia atrás. Uno de los grandes problemas planteados en "Cuántos Años tiene un Día", por ejemplo (el de "quedarse" o "no quedarse") que es uno de los principales problemas, que atraviesa a la pequeña burguesía durante un buen tiempo, se plantea cuando ya ha dejado de ser el problema crucial. Eso tiene un valor, un valor de memoria, de crónica, de lo que ha sido la problemática de un sector en la sociedad.

Pero quisiera plantear mi preocupación respecto de una última función que pudiéramos llamar de crítica intelectual o de conocimiento. Mi impresión es que las funciones denunciativa y catártica no ayudan necesariamente a la comprensión, al incremento de la racionalidad. Juegan fundamentalmente llamando a la emoción, lo que es insustituible. Pero al lado de ello, ha faltado hasta ahora un planteamiento de grandes contradicciones o disyuntivas en el cual el espectador tenga que razonar más que sentirse llamado o identificado.

Uno de los dramas de hoy, vivido como experiencia cotidiana en el último tiempo, es la dificultad de comprender cómo un nuevo escenario de sociedad se ha constituido y como desde ahí, se replantean formas de acción, para lo cual ya no basta una denuncia, para lo cual ya no basta apelar a los iguales para sentirse sujeto colectivo autoreconocido, para lo cual es necesario de algún modo desmenuzar, entender, proyectar, reconstruir.

Mi impresión es que en ese aspecto el teatro no ha avanzado mucho. Pero ello es también una autocrítica pues tampoco han avanzado mucho la sociología u otras disciplinas artísticas o intelectuales.

En consecuencia, yo creo que sin perder lo que está haciendo --porque siempre habrá necesidad de una función denunciativa y una función catártica-- que el teatro, que nos ha ayudado a saber algunas cosas, a sufrir y a identificarnos, tiene que ayudarnos ahora a pensar y a rehacer.

SINTESIS DE LA DISCUSION

N. SHARIM: Yo hasta donde pude percibir de las ponencias, creo que se contradicen los planteamientos de Carlos Flores con los de M.A. Garretón y R. Echeverría. En el sentido de que se propone encontrar una fórmula para sobrepasar la función de denuncia y catártica, para cumplir una de interpretación y comprensión de la realidad. Lo que según los planteamientos de Flores, implica una forma de suplantación de los elementos populares desde una vanguardia que intenta modificar la sociedad desde su punto de vista.

C. FLORES: Me interesaría aclarar que yo no planteo una alternativa ultrista de que no hay alternativas. Yo planteo esta utopía como una manera de orientar un quehacer. Aspira a que el arte sea un patrimonio de todos, entendiéndolo que todos los hombres somos intelectuales. Entendiéndolo que la consolidación de cualquier vanguardia artística tiene vigencia en tanto se prepare.

De tal manera que hay que traspasar el aparato de producción artístico al conjunto de la sociedad. Ahora, esto evidentemente con todas las mediaciones necesarias y condicionado al medio en que se vive.

Hay artes más difíciles de traspasar que otros, por ejemplo. El cine es una de ellos. Nosotros hemos conversado mucho mirando al teatro por ejemplo. Es mucho más fácil de traspasar como producción, no como discurso que el cine.

En la U.P. por ejemplo, se creó todo un aparato de teatro aficionado que provocó una tremenda producción popular y autónoma.

Sin embargo, en el cine se están creando condiciones positivas que tienen que ver fundamentalmente con la tecnología, y que puede llevar a un proceso de democratización del cine. El cine se va a ver empujado a democratizarse como consecuencia por el desarrollo de la producción tecnológica introducida en Chile por las transnacionales que se han instalado en el país.

La paradoja entonces es que esta instalación de las transnacionales democratiza al cine, en algún sentido. Hoy hay 35 Betamax, equipos de 1/2 pulgadas en video-tape en Chile. Lo que le permite por ejemplo, a cualquier productor de video-tape, entrar en un clima de producción de cine.

Yo no me veo en contradicción con el teatro-plaza, por ejemplo, porque creo que la plaza es el lugar donde todos pueden ejercer su actividad: los columpios, los patines, la conversación.

En el fondo mi proyecto es ir paulatinamente extinguiendo las vanguardias en que uno participa, lo que significa ir entregando el aparato de producción a la totalidad social e ir entendiendo el arte por lo menos el cine, que es el campo donde yo procuro moverme-- como una tarea de tantas y como un trabajo que en el futuro va a ser una cosa que se hace después del trabajo como tocar guitarra, como silbar, etc.

P.: ¿Cómo se organiza este propósito?

C. FLORES: Bueno de maneras simples. Por ejemplo, eliminando las exigencias de la producción. Cuando yo voy a ver una película de Ford Coppola el subtexto que leo es "A Ud. no se le vaya a ocurrir hacer una película, porque se necesita por lo menos tener cincuenta helicópteros, rayos laser,

etc. Pero si veo una película de Sanginés o una de Caiozzi, me dice, "mira, para hacer una película, se puede hacer por tanta plata", y es una plata a la que uno podría tener acceso.

Hoy hay plásticos, hay "videístas" que hacen películas con banda-de-sonido en video-cassette, y con películas que cuestan \$ 200. Entonces, cualquiera que lo ve puede decir: "Yo también puedo hacer esto".

En el fondo, la utopía consiste en quitarle el aura al trabajo artístico, sacarle el carácter de brujería y llevarlo a un plano de lo tecnológico, de lo práctico, de lo fácil.

Eso sería la etapa de hoy.

Por otro lado, eliminar todo culto al autor que significan por ejemplo las relaciones de trabajo en los diversos equipos. Lo que no significa entregar ideológicamente la obra, sino que ubicarse en una posición de democracia con el equipo, lo que significa equipos más pequeños. En fin, en el teatro hay una serie de otras cosas. Significa eliminar esa cosa puntual de la prensa con respecto al autor, por ejemplo, que también envilece las relaciones.

En el fondo, abrir el ghetto de esta cosa que pervierte toda actividad. Por ejemplo, abrirse a los sociólogos que están aquí, a otras disciplinas y también a las no-disciplinas, al ciudadano común y corriente.

El teatro y el folkloré son las dos artes que parecen ser más fáciles de realizar. Pero viendo desde fuera, si bien el teatro aficionado se ha democratizado lo que hace de alguna manera es reproducir las formas del teatro profesional. Se ha creado a su imagen y semejanza, y no ha creado una forma propia.

C. FLORES: Yo creo que la democratización no está en la creación colectiva. Está en tratar de reducir la distancia entre el arte como oficio complejo y el ser público, restarle al arte el carácter de iniciados. Como ocurre en la pintura. Hasta hace un tiempo la pintura consistía en un trabajo tan especializado y tan "bien hecho" que era muy difícil por ejemplo que yo me pusiera a pintar. Resulta que hoy día la plástica es un trabajo que puede hacer cualquiera a través de la organización de elementos.

N. SHARIM: ¿Cómo se notaría en el teatro profesional ese carácter de sentirse "los elegidos", que impediría su democratización?

C. FLORES: Por ejemplo, en el modo en que actúan los actores. Yo fui teatrista aficionado, y me daba cuenta que una de mis mayores aspiraciones era actuar como actor del ITUCH que yo veía. Y la gente de teatro que nos ayudaba, nos enseñaba más o menos lo mismo.

Por eso, para mí fue muy importante ver al ICTUS, y me sorprendió mucho, porque me di cuenta que no se necesitaban tantos requisitos normativos para ser actor. Se acercaba más a un teatro de comediantes que es accesible al pueblo. Y ese es el carácter democrático que uno debía ir buscando; es el valor político que tiene que tener el trabajo artístico. De alguna manera, establecer relaciones como la de un buen animador. El buen animador de un espectáculo es el que anima a los hombres contra él mismo. Lo que se debe hacer es que la gente le pierda el respeto a la obra, al autor, y a la condición de artista.

Para completar, qué es lo que pasa cuando tú democratizas. La gente no tiene la necesidad de entrar al fariseísmo del que tiene que hablar por los otros, porque yo soy la voz de los otros en tanto los otros no hablan. Pero si yo me preocupo de que los otros hablen lo más posible, yo tengo la voz de los otros y termino por último hablando de mí mismo, que es por último lo que me interesa.

M. L. HURTADO: Yo creo que ese término que tomé prestado de "la voz de los sin voz" tiene que ver con el espacio de la apertura existente: hay un momento en la sociedad chilena en que la restricción expresiva es muy fuerte, y la limitación existente en especial en los sectores subordinados es aún mucho mayor. Ciertos sectores artísticos son virtualmente los únicos que tienen en la sociedad un espacio expresivo por las condiciones orgánicas en que se desenvuelven: avales sociales, intelectuales, de clase, por ser figuras públicas, por el "aura" que les confiere su actividad artística, etc.

Pero yo creo que esa función se asumió como respuesta a esa circunstancia histórica, agravada por la atomización en que realmente unas arpilleristas, unos payasos, unos gallos del PEM no figuraban socialmente como existentes, y eran incapaces de plantear públicamente en ninguna parte sus reivindicaciones ni decir "estamos aquí en estas condiciones".

Por supuesto que todo eso se rearticula cuando el teatro aficionado empieza a recuperar su voz, y la empieza a recuperar justamente porque el proceso social y organizacional de los sectores populares empieza a crecer. Y si tú hablas con gente que hoy hace teatro aficionado, verás que no han podido recuperar esta facultad tan fácilmente. Diría que el 50% tienen problemas de censura, de detenciones, etc. y tienen que seguir hoy día bajo el amparo de la iglesia. Como yo decía, los espacios de expresividad pública en la sociedad chilena son de una diversidad enorme, y nuestros espacios no son los mismos espacios que los de esos sectores. Entonces es ahí donde la cosa se empieza a complejizar.

X yo creo que estamos en general por el ideal de que la sociedad entera se pueda expresar a sí misma.

C. FLORES: Al margen de tu texto, me pareció ese término muy ejemplificador. Porque los textos no son ingenuos; los textos dicen lo que dicen y no lo que uno quiere que digan. En el texto "la voz de los sin voz" está la idea de que hay gente que no tiene voz, y yo creo que en ningún momento de la historia hay gente que no tiene voz. Lo que pasa es que hay gente que no tiene manera de hacer uso de su voz, y tiene que inventar una manera; uno nunca deja de tener voz. Por ejemplo, White, un mexicano, hizo una película en la cárcel "Hablando de la libertad dentro de la cárcel". En cualquier lugar hay voz. No es un problema teórico solamente. El hecho de saber que siempre hay voz, hace que se reconozca que de lo que se trata es de darle una manera de constituir su voz diferente a la nuestra, porque o si no de veras se quedan sin voz. Como ocurre con el teatro aficionado.

N. SHARIM: Yo creo que es muy importante la intervención de Flores porque el equívoco que uno puede observar en la práctica estética e ideológica de los teatros que desarrollan algunas de las líneas que mencionada el informe de María de la Luz Hurtado, es que de pronto se enfrentan a una especie de proposición tácita de no sólo suplantar a los que no tienen voz, sino que de ejercer funciones que les son ajenas a los teatristas. Se transforma en un especie de revisor del trabajo que está realizando para ver si tiene la enjundia política necesaria, a nivel de lo que haría un secretario político de un partido.

En realidad, aún teniendo una serie de necesidades y de inquietudes, y entendiendo que el fenómeno teatral nuestro es un compartimento estanco, dentro del actual régimen, la verdad es que el fenómeno de la creación tiene una singularidad: la intención con que se comienza una obra y su proceso de gestación tiene poco que ver con las acotaciones que estamos haciendo aquí, aunque el análisis de los resultados pueden ser válidos en términos históricos, filosóficos o antropológicos.

En ese sentido, yo discrepo de la aseveración de Garretón de que en el teatro se parte de una distorsión de la realidad para alcanzar el conocimiento: no es así. Una parte de lo que está percibiendo, y lo distorsiona o no lo distorsiona en los términos que más le convenga. Pero no siempre se busca esta distorsión como elemento iluminador de tipo social solamente, sino que en función de su singularidad estética, que tiene un norte específico. De repente se busca caminos y formas que aparentemente a nivel de lo racional, en la superficie de la conciencia no están imbricados necesariamente al fenómeno social o político. Es en el resultado final donde de alguna manera se develarán los fenómenos y a la luz de la reflexión suscitada por la obra aparecerá la sociedad política, aparecerán los cimientos de la vida social. Pero la verdad es que eso no te lo planteas como "tema" cuando te enfrentas a la creación.

De manera que lo que dice Flores me parece bien interesante; pero no hay una pretensión -- y creo que tampoco lo quiso significar el informe que hemos escuchado -- de subrogación popular en la actividad artística. Más bien es al revés: hubo un momento inequívoco en el que de alguna manera se le solicitó a los teatristas ese tipo de subrogaciones por impedimentos de hecho que hemos vivido en el momento de la "noche oscura" de la expresión y del arte. Entonces los teatristas reaccionaron, creyendo que respondían con responsabilidad a este requerimiento.

Creo que las circunstancias han cambiado: hemos reflexionado al respecto y hemos visto que mantener esa actitud es un error, no sólo para los teatristas y su singularidad estética sino que también para el pueblo, sus organizaciones y el desarrollo político que nadie puede negarle.

A. CASTILLO: ¿No quería brevemente exponer una duda, que a lo mejor se puede responder por la vía de la sociología más que desde el punto de vista teatral y tiene que ver con lo que decía Garretón respecto a una ausencia de un quehacer de

tipo intelectual y de conocimiento de las obras que se señalaban y que produce un aglutinamiento del receptor.

La pregunta es la siguiente:

Por qué precisamente en el período de mayor represión y de mayor virulencia aparece la clase obrera en el escenario; si no la clase obrera directamente representada por ella al menos por los sectores que estén tapando con ella, como es el caso de "Los Payasos de la Esperanza" o de "Tres Mariñas y una Rosa".

Y no sólo se convierte en un éxito importante que genera una cantidad de movimiento en torno a estos teatros, sino que genera también un espacio aceptado por el oficialismo y también un éxito económico.

La pregunta mía es bastante concreta: ¿existiría un período de crisis intelectual? porque no hay todavía una interpretación de la realidad. Esas obras que hemos mencionado están solamente reflejando la realidad, y es a mi modo de ver una retaguardia de la intelectualidad pequeño-burguesa, que no autocritica su rol y su responsabilidad en la pérdida de la democracia en el período anterior.

Aún cuando se retrotrae de un análisis histórico, visualiza los problemas más elementales de la clase obrera los más sufridos, los más evidenciados. Por esa vía se llega a la denuncia y a la catársis de la que se hablaba. Pero no vamos a acceder todavía a mi modo de ver a un teatro que planteé postulados serios, de una forma artística, profunda como planteaba Gregory Cohen hasta que el intelectualismo pequeño-burgués no se meta en la realidad. Tanto es así que nosotros usamos la jerga: 'vámos a la realidad'. Cosa que yo he insistido hasta el cansancio que si no nos consideramos inmersos, sufriendo nosotros la realidad para

así adquirir una perspectiva para captarla, en esa medida nunca vamos a acceder a un lenguaje teatral que no sólo refleja la realidad sino que la saca en un lenguaje mucho más impactante, mucho más efectivo tanto en la recepción como en la entrega de conocimientos.

Es un problema que yo todavía no logro interpretar bien: por qué en este conflictivo momento emerge esta clase obrera como envasada, como un ente no-histórico.

Creo que el problema sigue estando en nosotros: hay una falta de valentía para enfrentar el problema político. Por eso nos alejamos de este punto central, y empezamos a pontificar desde el teatro con esta modalidad que amenaza con convertirse en una fórmula. Hay un punto muy interesante de dilucidar que se mencionaba recién: cuál es el antagonista real en estas obras, ya que se sumen en una nebulosa, o incluso se dan contradicciones al interior de estos espacios. Por lo que a mi modo de ver no hay una proposición crítica en esta fórmula.

M. A. GARRETON: No estoy contestando, pero no deja de ser curioso que los dos ejemplos que tú has dado corresponden a sectores que pueden ser muy desvalidos desde el punto de vista estrictamente económico, pero que son los sectores que han contado con más espacios institucionales, como es el caso de los dos talleres vinculados a Vicaría. En el fondo son sectores que, dentro de los sin voz, (por usar ese término que yo estoy de acuerdo en que no hay nadie sin voz), son los que tienen los mayores espacios. Pero hay ahí un grado más de necesidad para responder la pregunta central que tú planteas.

ANTACH: RETROSPECTIVA DEL TEATRO AFICIONADO

CHILENO.

Pepe Herrera

El teatro no profesional agrupado en la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) dió respuesta a las inquietudes siempre manifestadas por los grupos teatrales de querer consolidar una organización propia. Hasta ese momento existía un sólo antecedente, cuando se crea la Asociación de Conjuntos Artísticos y el Ateneo Obrero en 1922. Organización principalmente compuesta por obreros, cubrió el país de norte a sur logrando su consolidación en 1925. Son muchas las referencias históricas que se podrían hacer en relación al teatro no-profesional. Tomaré sólo algunas para comprender mejor la importancia de ANTACH en el período 1968-73. En la Colonia, prácticamente todas las manifestaciones teatrales en Chile son canalizadas a través del teatro no-profesional. A los clamores de la Independencia, el sacerdote Camilo Henríquez declaraba: "El teatro tiene el valor de una escuela pública y bajo este aspecto es innegable que la musa dramática es un grande instrumento".

Don Bernardo O'Higgins en 1829, comprendiendo la importancia cultural del teatro, inaugura el Teatro Municipal y coloca en su frontis la siguiente leyenda: "He aquí el espejo de virtud y vicio. Miraos en él y pronunciad un juicio".

Hacia finales del siglo XIX surgen las primeras organizaciones obreras llamadas "filarmónicas", una de sus actividades eran las representaciones dramáticas de corte social. Las familias pudientes de principios del presente siglo también comprenden la importancia del teatro y realizan al interior de sus mansiones un teatro históricamente desconocido. En 1912 el periódico El despertar de los trabajadores dice: "consideramos al teatro como una herramienta de crítica a los defectos (sociales)". Más adelante, en 1922, un dirigente de Osorno anuncia: "Estamos preparando una gira artístico-educacional con nuestro conjunto artístico obrero". Todo este gran movimiento del teatro obrero, que contaba ya con numerosos grupos y espacios escénicos, logra realizar un concurso de elencos en 1926. Pero a partir de esa fecha y por varios años este ascenso de la cultura y el teatro obrero es desarticulado por

la represión. En 1932, reiniciada la normalidad constitucional y aprendiendo la lección de la movilización cultural de los trabajadores, se estimuló una actividad teatral controlada y orientada por el Régimen imperante.

Surgen con ello muchos grupos, especialmente juveniles, en donde se aprecia la ausencia de obras que expresen problemáticas e inquietudes de una clase social más amplia. Posteriormente, la base de donde surgirían los teatros universitarios, en la década del 40, fueron los grupos estudiantiles (no-profesionales). Se destacó ahí el CADIP, del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Igualmente al teatro no-profesional le cabe la responsabilidad en el resurgimiento de la actividad dramática en provincias. Consolidados los teatros universitarios, en 1955 la Universidad de Chile realiza bi-anualmente festivales de teatro no-profesional, tratando de levantar un espíritu similar al sostenido por el movimiento aficionado de la década del 20. Estos festivales se llevaron a cabo hasta 1968 y si bien permitieron mantener su vigencia no lograron asentar una base original y propia para el teatro no-profesional. Además de ser reiterativos en sus formas expresivas, estos teatros aficionados fueron orientados bajo las mismas concepciones del trabajo profesional que le trasmitían los funcionarios de la Universidad de Chile. Así por ejemplo, los festivales se realizaban en una sala céntrica, donde un jurado calificador evaluaba la actuación, la escenografía, etc. otorgando diplomas y estímulos a las mejores realizaciones. En 1968 la Universidad de Chile deja de patrocinar estos festivales. Pero en ese mismo año la Universidad Católica organiza un primer festival de trabajadores y estudiantes. Esta universidad más perceptiva a la inquietud de los grupos no-profesionales de la época, ofrece una instancia de participación a estos grupos. Se erige un comité coordinador que pronto realiza un seminario: "Realidad actual y proyección del teatro aficionado". Este seminario echa las bases para dar surgimiento a un organismo aglutinador de carácter nacional. En 1969 se organiza la primera convención de teatro aficionado. Su temario incluía: organización y unificación del teatro aficionado y principios del teatro aficionado en Chile. De esta convención surge en Diciembre de 1969 la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH). En 1970, ANTACH realiza el Primer Festival Regional de Teatro Popular en las comunas de Quinta Normal, Maipú, Barrancas (Pudahuel), San Miguel. Se presentaron un total de 12 obras. El mismo año se realiza en Temuco el Pri-

mer Festival Nacional de Teatro Aficionado. Se presentaron dos obras argentinas, tres de autores chilenos conocidos, seis de autores regionales inéditos y dos coros dramáticos con textos adicionales. La respuesta del público fue buena, considerando que en la sede no existe teatro en forma permanente.

Durante 5 días y en dos salas simultáneas, asistió un promedio de 500 personas por función. El financiamiento del festival se logra con el aporte conjunto de las Universidades de la zona, de la Católica de Santiago y con la recaudación de las mismas funciones. Existía un jurado tradicional pero algunos grupos comienzan a cuestionar su función, rechazando los estímulos o premios que se les otorgaba. Se acuerda, que en adelante, los festivales no tendrán un carácter competitivo. Esta actitud se compadece con la fraternidad que debe reinar entre los grupos participantes. El jurado sería reemplazado por sesiones de análisis crítico colectivo de cada uno de los montajes, resaltando los aspectos positivos así como sus limitaciones. Otras actividades complementarias se realizaron con ocasión de este festival: dos funciones especiales para obreros y pobladores en el Teatro Municipal, una mesa redonda con personalidades del teatro sobre realidad del teatro chileno y latinoamericano actual y la constitución del Consejo Regional (permanente) de ANTACH.

Ese mismo año, festivales regionales se llevaron a efecto en Coquimbo, La Serena, Antofagasta y otras ciudades.

A fines de 1970, ANTACH y la Universidad Católica organizan en Santiago el Segundo Festival Nacional de trabajadores y universitarios. Participan 24 grupos, de los cuales 5 eran extranjeros. De los restantes 4 eran poblacionales, 1 campesino, 4 de trabajadores de provincia y 10 universitarios de Santiago y provincias.

Durante 1971 se intenta lograr una mayor representatividad de ANTACH. En Agosto se realiza la segunda convención en la que participan más de 100 representantes de grupos de todo el país. También se realizan actividades complementarias: charlas, diálogos, muestra de obras, etc.

En 1972 la red de ANTACH se ha extendido prácticamente a todo el país. La actividad se multiplica. Se realizan jornadas de teatro en Arica, Antofagasta, Copiapó, Coquimbo, La Serena, Talca, Concepción, Temuco, Punta Arenas, Valparaíso, Coyhaique y Santiago. Un respetable crítico opinaba en ese año: "Los grupos aficionados de todo el país están dando lecciones a los profesionales... al estar realizando una labor concreta y conciente, a pesar de la modestia de sus medios. Se están dando el trabajo de interpretar nuestra realidad en el teatro. El futuro parece estar en sus manos".

Los directivos, al margen del trabajo que le depara la organización y realización de las jornadas, todos los domingos en la mañana efectúan sesiones de reflexión y análisis con la asistencia de representantes de provincias. Además, se confeccionaban allí programas de apoyo a organizaciones de base.

A fines de 1972, ANTACH contaba ya con 350 grupos afiliados en todo el país, sin contar a los estudiantes secundarios que tenían su propia dinámica y ciclos de encuentros. Mantenían sí contacto con ANTACH.

Muchos de estos grupos no sólo montaban sus obras con miras a una jornada, sino que mantenían una programación más amplia y estable. La directiva elaboraba y enviaba quincenalmente una correspondencia que contenía documentos, informativos instructivos. Se sacan dos números de una revista (*Etrota*). Este panorama puede dar la impresión de una organización perfecta, con mucho apoyo estatal o particular. Cabe señalar que no era así. Por ejemplo, los directivos no recibían sueldo alguno. Todo se hacía con mucha mística y muchas veces con soluciones al paso y de última hora. Sin embargo, se estaba conciente de la importancia de esta labor.

A fines de 1972 se llevó a cabo la Tercera Jornada Nacional de Teatro en Coquimbo. Los lugares de representación se distribuyeron en distintas localidades de Coquimbo, La Serena, Ovalle y Renueles. Cada directivo de ANTACH tuvo que hacer un estudio de cada lugar de representación así como crear las instancias de organización y evaluación de la muestra

con gente del lugar. Las recaudaciones en dinero, por concepto de entradas, iban en beneficio de la comunidad, especialmente orientada hacia la solución del problema del alcantarillado. Participaron 17 grupos de todo el país que hacían un total de 260 personas. Realizaron 87 presentaciones en los distintos lugares de la provincia durante 7 días. Aproximadamente 15 mil personas fue el público total de la jornada.

En 1973, el regional Santiago organiza un seminario teórico-práctico con el fin de replantear los lineamientos de ANTACH de acuerdo a la marcha del proceso social. Participan representantes de sindicatos, poblacionales y organizaciones de estudiantes. Al término del seminario se hace una jornada intensiva de creación (durante 3 días), cuyo resultado fueron 3 obras de creación colectiva. Estas se presentaron en diversos lugares de Santiago, especialmente calles y plazas públicas.

Ese mismo año, en Junio, el Regional Santiago efectúa un Primer Festival de sketches. Participan obreros, pobladores y estudiantes.

En Mayo se realizó una asamblea general de coordinadores de teatro en el que participan delegados de todos los regionales y representantes de instituciones y organismos patrocinantes. Se redefine la estructura orgánica de ANTACH, se renueva la directiva. Esta sería la última actividad de ANTACH a nivel nacional. La Tercera convención estaba programada para septiembre de 1973...

ACU: EL TEATRO UNIVERSITARIO DE HOY

Igor Rosenmann

Para nuestra agrupación es muy grato estar presentes aquí. Es en la Universidad de Chile donde el teatro aficionado estudiantil se ha manifestado con mayor intensidad y permanencia. En la Universidad Católica se han dado algunas expresiones puntuales, pero no son permanentes. En Concepción, Valparaíso y Valdivia, en las sedes de la U. de Chile, existen también talleres de teatro estudiantil, pero con muchos problemas en su gestación y organización. Por estas razones este informe se referirá a la situación de la Universidad de Chile, sede Santiago. En ella existen más de 20 talleres de creación teatral y se han realizado tres festivales anuales con bastante éxito. La casi totalidad de estos talleres, así como los festivales, están coordinados por la ACU. Los objetivos de la ACU y la función de la actividad teatral es lograr crear, comunicar, transmitir inquietudes, pensamientos, sentimientos, ideologías del joven universitario a través de la búsqueda constante de un lenguaje propio y renovador. En suma, desarrollar la función creadora que debiera tener la Universidad hoy. Así, el teatro aficionado se ha desarrollado en las diferentes escuelas en forma más o menos permanente. Los talleres, que como había dicho es la unidad básica de la expresión teatral, es una instancia de organización estudiantil y de creación teatral simultáneamente. La mayoría de ellos están ligados orgánicamente a la ACU, específicamente a su rama de teatro. Esta coordina la realización de dos o más encuentros inter-sedes, dos o más encuentros con el teatro profesional y un festival anual, con la participación de otras Universidades y talleres de provincias. En estos encuentros se puede observar una forma de expresión que es recurrente a todos los grupos: la creación colectiva. Los temas adoptan una perspectiva crítica hacia nuestra realidad, aunque es una crítica oblicua, llena de símbolos. En este sentido se da una búsqueda de nuevos y más ingeniosos recursos expresivos que soslayen la censura y la autocensura.

En cada encuentro o festival se ve que se renuevan las formas de expresión. Es casi una característica del teatro universitario actual. Incluso se reconocen lenguajes específicos. Por ejemplo, el Teatro de Medicina Norte o de Arquitectura desarrollan un lenguaje propio, que los distingue de las restantes escuelas. A veces estas formas teatrales resul-

APROXIMACIÓN AL TEATRO POBLACIONAL

tan herméticas en su expresión, pero profundas. La receptividad del público universitario hacia estas obras es inmensa. Se quiere el teatro universitario, se espera el Festival de la ACU. Es tanto así que a la final del Tercer Festival asistieron tres mil personas. Han existido también experiencias de llevar estas obras a otro tipo de público, como ser sindicatos y poblaciones. La experiencia ha sido rica pero en ocasiones no ha sido bien comprendida. Este es un problema del teatro universitario.

Otro tipo de problemas que enfrentamos es la permanente coartación de parte de las autoridades universitarias a las actividades de los talleres artísticos y de la ACU que se traduce en limitaciones y trabas para usar los locales universitarios. Lo lógico sería que los encuentros y el Festival se realizarán dentro de ellos. Pero no ha sido posible muchas veces. Está también el problema de infraestructura: no hay salas donde ensayar o donde presentar las obras. Por eso muchas de las obras se representan en cualquier parte, en espacios abiertos (los patios, etc.) y se inventan en la micro, en el casino, en cualquier ocasión en que el taller se encuentra reunido. Por ejemplo, la ganadora del último festival, "Lily, yo te quiero" se escribió en cuatro días. Aunque este es un caso especial porque la mayoría de las obras ni siquiera se escriben. Además van cambiando de acuerdo a cada coyuntura por la que atraviesa la Universidad o el movimiento estudiantil. Estas obras se representan durante el año en cualquier ocasión, en cualquier rato libre, en aquellas en que se requiera la actividad teatral: una reunión, un acto cultural, una protesta. Es un teatro totalmente espontáneo e inserto en todas las actividades del movimiento estudiantil. Por ejemplo, el grupo al que pertenezco (Arquitectura) decidió hacer un funeral por la muerte de nuestra Facultad. Nos motivó a hacerlo la expulsión de 30 profesores. Esto por supuesto no es un hecho aislado. Desde 1973 siempre se está echando gente en toda la Universidad. Por eso decidimos hacer el espectáculo del funeral. Trajimos un ataúd, formamos un cortejo que entró a la Facultad con coronas de flores que representaban el logotipo de la Escuela. La lápida decía: "Nuestra Facultad se muere". Se agregaba la lista de todos los profesores que se habían expulsado y de todos los ramos que han sido eliminados del curriculum -- ramos teóricos, sociológicos, etc. El funeral duró como una hora en el patio de la Escuela hasta que un grupo de choque de la Universidad lo sacó.

En fin, la misma precariedad económica que tenemos hace que la mayoría de los montajes prescindan de escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación, etc. Es un teatro que utiliza sobre todo el cuerpo de los actores. Y ello no lo hace menos rico en posibilidades expresivas, como han podido notarlo quienes hayan asistido a nuestros festivales. Esto es parte de nuestro lenguaje teatral. Por supuesto que tratamos de usar todos los recursos que están más a la mano. Seguramente si tuviéramos más tiempo, nuestros productos serían más acabados. Pero estas son las condiciones en que nos movemos. No tenemos mucho tiempo tampoco, dada las pesadas cargas académicas que tenemos. Por eso es un teatro que no tiene mucha rigurosidad ni sistematicidad. Pero esa espontaneidad, audacia e irreverencia con que hacemos teatro es algo que no queremos perder. Por último, lo podemos hacer así porque no nos ganamos la vida con el teatro. Pero es cierto también que a muchos grupos de la Universidad le hace falta una ayuda técnica que podría ser entregada por profesionales: eso sí que sin que pierdan su espontaneidad. Nosotros hemos intentado ese acercamiento. A través de la ACU, Gustavo Meza, por ejemplo, nos hizo una monitoría. La experiencia fue buena porque fue muy respetuoso de lo que nosotros queríamos hacer. Fue solamente una especie de guía teórica y técnica. Ese estilo de trabajo entre aficionados y profesionales podría estimularse más aún. Se trata de darse un aporte recíproco.

Bueno, para terminar la ACU lleva ya tres años de funcionamiento en varias disciplinas artísticas y comunicativas (musical, plástica, teatro, etc.). Incluso se han hecho dos películas en super '8. Y no sólo ha habido en este tiempo un fortalecimiento de la actividad artística, sino también organizativa, a pesar de los esfuerzos del oficialismo para aniquilarnos. Los estudiantes esperan ansiosos las actividades de la ACU, participan en ellas. La Agrupación forma parte importante del movimiento estudiantil en su conjunto.

APROXIMACION AL TEATRO POBLACIONAL

Juan Vera

- Dentro del duro marco que encierra nuestro quehacer cultural, trataremos de hacer una evaluación de una investigación-piloto llevada a cabo durante tres meses en los grupos y comunidades poblacionales que desarrollan la expresión teatral.

- Al comenzar el proyecto encontré dos caminos para llevar un catastro que permitiera tener una visión realista de la actividad teatral aficionada. El primero fue utilizando las listas y los antiguos registros almacenados años anteriores por diferentes organismos culturales.

- Estas tarjetas y direcciones me condujeron a los lugares de funcionamiento de centros comunitarios pero en los cuales el grupo de teatro no estaba funcionando o ya no existía, o sencillamente no existió nunca. Muy pocas veces coincidió el registro con la realidad. En otras, la tarjeta tenía sólo el nombre de una persona, la del director, quien había formado el grupo pero no había continuado trabajando con éste. En algunos casos el dato inicial coincidió, como es el caso del Centro Cultural Malaquías Concha, pero este centro no tiene un grupo de teatro propio. Es sólo un agente aglutinante de actividades y festivales artístico-culturales que realizan otros grupos.

Comencé a perder un poco la perspectiva del trabajo y resolví utilizar el método averiguador. Es muy simple y casi artesanal, pero dió resultados con el teatro rural. El problema estaba en dónde buscar. El hermetismo actual no permite hacer demasiadas preguntas.

El Boletín Solidaridad publicó en uno de sus números un reportaje al Teatro El Globo de Puente Alto y ese fue el camino que tomé para descubrir el actual teatro aficionado. Un grupo me ha ido conduciendo a otro. En la actualidad he detectado 13 grupos funcionando. Al comienzo no lograba organizar una metodología apropiada, pero con el conocimiento de los grupos; ahora se puede trabajar ordenadamente. Primero se los visita y se explica el proyecto (hacer un catastro de los grupos aficionados, sus

actividades y problemas). Pero a un grupo humano no le basta un funcionario que los codifique y luego los olvide. Creo que en este caso aunque no haya muchos grupos en el registro, el conocimiento total de sus problemáticas, incluso domésticas, serán el mejor camino para llegar a elaborar un diagnóstico, y más que eso, a elevar el nivel de relaciones entre la gente de teatro para que se haga un teatro más verdadero.

Durante el tiempo que dura la primera conversación sólo se consiguen datos escasos y siempre es necesario volver nuevamente a visitarlos. Es natural que estos trabajadores que hacen teatro desconfíen de extraños. Es el caso de los integrantes del grupo San Pedro Pescador, que por los problemas que han tenido con la policía, es difícil establecer vínculos de amistad desde afuera. Es necesario que el investigador atienda constantemente a estos grupos, por lo que se reduce cuantitativamente el catastro. Pero la activación de un reducido número de grupos, proporcionándoles obras, encuentros con autores y directores, los prepara para activar luego a otros, dentro de una línea definida de trabajo.

A continuación relataré brevemente las características de 6 grupos que he conocido. Los restantes siguen más o menos la misma línea de aquellos.

TEATRO EL GLOBO (Puente Alto)

La preocupación de cada uno de los miembros de este colectivo es por el sistema de vida adoptado por la juventud en esta área de Santiago. La juventud de Puente Alto parece una juventud provinciana, una isla dentro de la capital, pero al contrario, integra masivamente a su estilo de vida las actitudes superficiales y los valores de consumo que ofrece el mercado y los medios de comunicación. Este fenómeno no es nuevo. Cuando fui alumno del liceo de Puente Alto, la juventud adoptó fácilmente y más rápido que en otros sectores el valor heroico y rebelde

de James Dean y el brillo de Elvis Presley en actitudes y vestuario. Los modelos de rebeldía de USA fueron una constante entre los años '60 y '63. Hoy, el mismo fenómeno se repite con Travolta, copiándolo de acuerdo a los medios disponibles. Las drogas circulan fácilmente entre los círculos de jóvenes tanto de la clase media como en las poblaciones. El efecto negativo se ve primero en estos últimos, debido a su mala alimentación y al escaso número de literatura circulante. La única que se conoce es la que traen los textos de estudio, que muchos opinan es sólo para los que entienden algo. Los textos son oscuros y añejos y los profesores no se preocupan de aclarar estas dudas. Es más fácil la lectura masiva de Corín Tellado y los dibujos semi-pornográficos de las nuevas tiras de monitos para adolescentes.

Ante este problema, los de El Globo se juntaron con el objetivo de mostrar otra alternativa de entretención, tratando de educar, aunque sin poseer los medios culturales necesarios. Una actitud de intuición que fácilmente podría naufragar en aquel mar contaminado.

Esta decisión los unió en una campaña para formar el colectivo teatral. Los objetivos estaban claros y era necesario hacer una investigación a fondo del problema que los preocupaba. El tiempo de dedicación que se necesitaba en este trabajo era completo y para eso hubiera sido importante una ayuda o asesoramiento técnico y financiero que les diera libertad. La realidad es otra para los trabajadores ocasionales o de tiempo completo en una fábrica. La urgencia de mostrar algo los ha llevado todo este tiempo a recurrir a textos escritos y publicados que estuvieran al alcance de la mano. Así por ejemplo, los textos de Dragún, que se acercan un poco a la problemática que ellos quieren puntualizar. También han montado una adaptación de "La Cenicienta" de Rubén Sotoconil. Con estos textos, y bajo el alero de la Parróquia María Magdalena, comenzaron su trabajo después de un tiempo de inactividad. Pero pese a la conciencia que en El Globo existe, no hay suficiente material dramático para elaborar una obra que exprese el interés primitivo del grupo. Tampoco se puede recurrir al material dramático escrito hace veinte años. No corresponde a sus necesidades. Se trató entonces de experimentar con textos del teatro y de moda en el centro de la ciudad, sin resultado por que las situaciones están manejadas de manera muy ajena a

su realidad. Entonces, una adaptación de "La Guerra de los Yacarés" de Horacio Quiroga fue la tarea que El Globo me encargó. El cuento es poético, de claridad meridiana con respecto a los problemas de la intervención y dependencia económica de los países latinoamericanos. En la estructura dramática se sigue la misma línea del cuento, agregándosele canciones explicativas de situaciones como el trabajo en comunidad, la inversión de capitales extranjeros, la atomización de grupos nativos y sus organizaciones naturales para entrar al servicio directo de un sistema ajeno e inhumano. Luego viene una evaluación de la experiencia y estos grupos se unen en uno sólo, fuerte y organizado que dará las primeras directrices para una segunda independencia. El Globo programa esta obra, "Historia de Cocodrilos", para diciembre. El contacto que he tenido con ellos durante el proceso de la investigación los ha ligado a otros grupos y principalmente a algunos autores que plantean un teatro masivo como única alternativa de aislar a los trabajadores de los virus de los medios de comunicación masivos como radio y TV y mantener activa la participación y el derecho a crear al interior de las organizaciones populares. Es el caso de Juan Radrigán y Diógenes Villatoro, entre otros.

En varias ocasiones el director de El Globo y su colectivo han puntualizado que la creación colectiva es tan sólo una etapa útil para preparar actores pero no para producciones, porque un actor no es autor. Y se preguntan acerca de por qué el teatro profesional, que mantiene el método de creación colectiva, no avanza en el campo de la activación masiva de la comunidad.

En Enero esperan hacer un trabajo de investigación en la zona de Temuco. Durante un mes quieren conocer las comunidades araucanas y luego escribir una obra. Es indispensable el trabajo de un dramaturgo en el equipo.

Las actividades diarias de este colectivo son muy amplias. Organiza encuentros teatrales en Puente Alto con otros grupos, festivales de canción popular, participación activa en la vida de la Parroquia que los acoge, preocupándose de los intereses de la juventud. Su contacto activo con los trabajadores de la Papelera los mantiene informados en el aspecto

gremial y, a futuro, se pretende reactivar nuevamente al conjunto teatral de esta industria.

Actualmente, éste está detenido porque muchos de sus integrantes han sido despedidos debido a que la administración de la empresa decidió cerrar una planta completa y operar con celulosa importada, lo cual les abarata los costos de producción (Lo contradictorio de esta situación es que la celulosa importada de Brasil está elaborada con madera chilena). Creen importante hacer conocer a toda la comunidad de Puente Alto este problema a través de una pieza teatral.

TEATRO EL BUFO (Valdivia)

Aunque el único contacto que he tenido con ellos ha sido por carta y dos reuniones aprovechando la oportunidad del festival de la ACU, se puede contar algo de este colectivo.

Jorge Torres comenzó con este grupo. La idea no fue trabajada en conjunto, Poniendo plata de su bolsillo aunó actores y comenzaron a trabajar en una línea bastante sencilla : el montaje de textos de autores chilenos o latinoamericanos relativamente nuevos, que planteen una problemática de conductas humanas. La experiencia ha sido dura. No hay ayuda económica para desarrollar la tarea. Los autores que tienen que trabajar con ellos tienen que costearse el pasaje para llegar hasta Valdivia. La Universidad no les presta local, pero los estudiantes los apoyan con estímulos positivos; Dentro de las dos tendencias existentes en el teatro valdiviano, la tradicional en una sala, con público seleccionado y la itinerante-activista, El Bufo ha tomado una que trata de no perder su vinculación con la Universidad, pues el apoyo estudiantil y de algunos académicos es útil para desarrollar un teatro rural, muy olvidado en aquella zona y que El Bufo quiere reactivar; La mejor experiencia en esta dirección ha sido "El Loco y la Triste" de Radrigán. La obra plantea una

La diversa portada de poses de la ciudad de Valdivia ha nacido de la división de las pasturas. En este caso, por haber mucha gente joven

situación de seres marginados, extranjeros en su propia tierra. Este desplazamiento los obliga a crear valores propios pero debido a su precaria educación, su vida se reduce a la del "lumpen". A pesar que la obra es urbana, los campesinos comprenden e identifican esos problemas como propios, ya que ellos también están marginados del proceso social y económico.

El método de trabajo es diferente a los demás grupos aficionados que conozco. El director es el grupo comotal. Los actores son ocupados en un determinado número de producciones, un método utilizado en algunos teatros de sala estable. Una de las razones para usar este sistema es poder darle la oportunidad a la mayor cantidad de actores en los montajes durante el año y, además, transformar al colectivo en un grupo ágil, pues los trabajos tienen fechas muy precisas de estreno.

A cada lugar que ellos van, tratan de indagar en los problemas propios del público pero también chocan con el muro técnico. No tienen un dramaturgo que esté en condiciones de estar con la compañía un período largo de tiempo participando en la investigación. Tampoco existen medios económicos como para poder mantener al escritor en la zona, ni siquiera por una semana.

TEATRO PARRQUIA SAN ALBERTO (Conchalí)

Mi conocimiento de este grupo es más reducido. Unas dos o tres conversaciones con el coordinador me han dado pistas acerca de los objetivos del colectivo.

Habla el Coordinador, Asesor del Decanato Parroquial, Chato Rodríguez:

"En diversas parroquias ha nacido la inquietud de poseer un órgano oficial de difusión de las pastorales. En este caso, por haber mucha gente joven

en la vida parroquial, la Pastoral Juvenil es la que debe encauzar esta labor. El objetivo es recobrar los valores constructivos de la juventud, perdidos actualmente por todo el proceso negativo del consumismo dentro de un medio social proletario en el cual escasamente hay para comer. Ante este hambre real, la juventud tiende a escabullirse en valores menores como la droga o el alcohol, la pornografía o la moto inalcanzable, la delincuencia o la prostitución, o cualquier modo de vida que los ponga al alcance de los productos que el comercio ofrece a través del país. Pero donde más fuerte debe golpearse es contra los que no tienen fe. La reafirmación de ésta ayudará a seguir un camino cristiano verdadero. Las obras que se montan y para las cuales las parroquias damos el apoyo, deben ser entonces estrictamente pastoral. La misión de estos teatros no es tanto cultural como pastoral. El caso del grupo de La Pincoya, con más de sesenta actores, es un ejemplo de lo que no debe hacerse. Ellos comenzaron bien, pero poco a poco fueron entrando en otras problemáticas que están fuera de lo acordado y distraen de nuestros objetivos espirituales. Estoy de acuerdo que Brecht sea uno de los autores que mejor critica nuestra época, pero no está considerado dentro de la pastoral juvenil. No quiere decir que estemos dogmáticos, pero si la Iglesia pretende educar, esta educación debe ser cristiana, que en todo caso, tiene bastantes puntos similares con lo que creemos que debe ser el hombre integral. Queremos que el joven despierte y esté preparado para enfrentar la dura lucha de nuestros días y sea capaz de tener la fortaleza necesaria para soportar las bajezas que hoy pasamos. Por eso celebramos la Semana para Jesús, no por algo antojadizo. Esto será un comienzo para un apostolado que nos conducirá a una vida sin lujos y vicios. Será un hierro candente en nuestras manos y con él, nuestra juventud quemará la maleza y la suciedad que cubre a la virtud."

"El colectivo de La Pincoya, aunque distraiga con su actitud, es también muy útil, sólo que no cumple con el objetivo que nos habíamos propuesto. Lo malo está que ellos son sesenta que ya no trabajan bajo el alero parroquial y tienen la mejor gente, los mejores actores, la mejor técnica. Yo no los ataco... sería atacar a mi aliado, pero no fueron honestos al pensar en hacer obras fuera de este contexto. Por eso tuvieron que retirarse. Pero siguen actuando y los impulsaremos lo mejor posible".

El grupo de teatro de la Parroquia, San Alberto refrenda las palabras de Chato Rodríguez. En un festival interparroquial, el 21 de Octubre en la Parroquia El Carmen en el Salto, pude ver un acto cultural didáctico donde se aclaraba sus objetivos. Bajo el slogan "Chile, una mesa para todos", el grupo, formado por jóvenes obreros y estudiantes cristianos, presentaba una obra en que una familia proletaria, cuya hija está por casarse con un joven progresista que trabaja en una financiera, hace un discurso contra la situación existente en el país. Se pronuncia sobre problemas como los relegados, los exiliados, la cesantía y los desaparecidos. Termina afirmando que la violencia oficialista conduce a una violencia popular para conquistar la libertad.

TEATRO DE LA PARROQUIA EL CARMEN (El Salto)

Es un teatro ritual de un primitivismo que pocas veces se ve actualmente. Los actores representan con una pantomima el misterio religioso de la resurrección de Cristo. Similar a los actos rituales de alguna tribu del río Marañón o de Africa Central, precisan de la participación del público en la reafirmación de un compromiso más religioso que social o político.

La ayuda de los curas llega en forma generosa. Para las utilerías, la cocina de la Parroquia se ve invadida por actores recolectando platos, manteles etc.; las sillas del comedor del cura párroco también se ocupan, así como toda la infra-estructura del edificio mismo. El altar es utilizado como tarima o mesa y el templo se transforma rápidamente en un teatro circular.

TEATRO SAN PEDRO PESCADOR (Población José María Caro)

Este es uno de los grupos de montajes más tradicionales que existe dentro del catastro. Con obras como "El paso de la humita", "Un crimen en mi pueblo" y otras parecidas, mantienen el comedor infantil de la parroquia y la biblioteca comunitaria. Cobran diez pesos o un libro por la entrada. Actualmente, no están conformes con la línea que el director le ha dado al grupo. Necesitan dramaturgos jóvenes y quieren reactivar su grupo y comprometerlo más con la realidad actual de su comunidad. El director es un hombre autodidacta, formado en el teatro ferroviario, uno de los más vanguardistas en el teatro chileno.

Sin embargo, este hombre, que además tiene experiencia televisiva por haber trabajado en producciones de Moya Grau, parece ser un lastre para su base. La razón está en un problema que tuvieron dos años atrás debido al montaje de "Un crimen en mi pueblo" de Armando Mook.

Dice Ernesto Pérez, el Director:

"Teníamos todo listo para la primera función. En la obra aparecen dos carabineros, que son los personajes centrales. Pacos rurales de esos que sólo sabían apalear. Hoy es distinto, meten pura picana eléctrica. Uno de los integrantes de nuestro grupo era carabinero y con la ayuda de él nos conseguimos los uniformes y el permiso de la Intendencia para poder usarlos en la escena. En la Intendencia tienen que haber conocido la obra o de otra manera no habría dado el pase."

"Dos horas antes llegaron al local de la parroquia dos micros de la comisaría local y no dejaron entrar a nadie. El capitán dijo: "A ver... los responsables de este teatrillo los quiero ver en la comisaría". Y nos llevaron a mí y al coordinador. Nos empujaron y nos trataron bastante mal.

Pero señor, nosotros somos artistas populares, no nos puede tratar así.

- Uds. se están riendo de los carabineros.
- Tenemos el permiso, señor
- En primer lugar, si dicen que la obra pasó antes del año cuarenta, en ese tiempo el uniforme era otro... ¿Por qué están usando los uniformes vigentes?
- Fueron los que nos prestaron, señor...
- A callarse los desgraciados que aquí van a tener que actuar ahora. A barrer la comisaría. Están detenidos...
- Usted no nos puede hacer eso... No hay ningún delito... Tenemos el permiso respectivo.
- Oígame una cosa... Podrán tener permiso de Pinochet si quieren, pero mientras yo sea el mandamás aquí en esta comisaría, ustedes no presentan nada más en el teatro... ¿Y saben por qué? Porque yo, yo mando aquí chuchas de su madre. Y al que vea moviéndose, ensayando, juntándose... Hasta el cura va a llegar aquí, ... Hace tiempo que ese cura comunista necesita un castigo.
- Nosotros ayudamos a la biblioteca con el teatro...
- Aquí se acabaron los libritos... y no me vengan con la lesera del comedor infantil... Los padres de esos cabros son unos zánganos... En lugar de andar haciendo política deberían colaborar con nosotros. Así tendríamos una vida más tranquila".

"Y nos pegó con su propia mano. Al carabinero integrante del grupo lo puso bajo arresto domiciliario, allanó la parroquia... y todos los domingos para las misas había un destacamento afuera, armados como si fuera guerra. El capitán consiguió que el carabinero del grupo de teatro se lo separara de su trabajo. Para él ha sido difícil encontrar otro trabajo y se dedica tiempo completo a nuestro grupo. Hace poco cambiaron al capitán, pero

no queremos más problemas... Es mejor continuar con el grupo aunque sea con obras sin importancia a tener que desarmar todo".

La opinión del grupo, sin embargo, es diferente. Ellos piden a dramaturgos o monitores que se interesen a que contribuyan a reencauzar su trabajo teatral.

TEATRO GENTE JOVEN (Villa Kennedy)

Es uno de los grupos que ha desarrollado más profundamente su técnica expresiva, su capacidad de análisis del texto y su tarea dentro del teatro : educar,

"Oda al Hombre sencillo" está trabajado con la mezcla del poema de Neruda con situaciones de hombres sencillos, como estudiantes secundarios, obreros, desempleados, etc. Cada una de estas situaciones van ilustrando el texto de la oda.

El resultado es un teatro poético, delicado y combatiente que hace recordar al de Valle Inclán y García Lorca por su inocencia y frescura. Al mismo tiempo que muestra la problemática común de su vida actual.

Su trabajo teatral, así, está vinculado a la realidad de su población, que es la realidad de todas las poblaciones subdesarrolladas, tanto en Pakistán, Sri Lanka o Bolivia.

La experiencia que este grupo puede dar a los demás que recién comienzan es renovadora. Por ejemplo, cuando el grupo San Pedro Pescador

vió esta obra y conversó con el grupo quiso experimentar nuevas formas de expresión y buscar contenidos más comprometidos con el mundo donde viven.

El resto de los grupos en catastro actualmente presentan más o menos el mismo cuadro de desarrollo. He tratado de mostrar la realidad de los más activos y los que personalmente me atraen más por su dinámica interna. Con ellos será posible desarrollar un proyecto de formación de nuevos colectivos y nuevos dramaturgos.

ALGUNAS CONCLUSIONES.

1. LA COMUNICACION

Dentro de las comunidades culturales de las poblaciones surge la preocupación urgente por rescatar los valores especialmente de la juventud que en este momento pasa por una crisis de conducción moral y política. Los colectivos de teatro son el medio más activo para comunicar y localizar este problema.

Estas ganas de comunicar los problemas y de resaltar los fenómenos que parecen normales de tanto verse y que son una enfermedad crónica, responde a la necesidad de expresión de necesidades vitales de la población a través de canales como la palabra, la poesía, el teatro.

La falta de medios técnicos y metodológicos para realizar la indagación del problema transforman a las obras en hechos melancólicos o senti-

mentales, sin desarrollar una capacidad de análisis en el espectador. Muy pocos son los colectivos que han logrado superar este nivel, quedando pasos importantes que dar en el desarrollo de una dramaturgia popular.

2. INTERACCION

El aislamiento geográfico y cultural de los grupos teatrales populares no les permite coordinar actividades más allá de sus propios barrios. En contadas oportunidades se ven arrastrados a otros medios sociales por alguien que los ha visto y que quiere ayudarlos. La ayuda es generalmente negativa. Un grupo de una población que va a otra, choca con otra cultura. Nadie entiende lo que pretenden hacer, porque si bien presentan un problema común, el lenguaje es doméstico, inherente sólo a los participantes, dejando fuera la universalidad del problema.

Surge la necesidad de una coordinación teatral provincial y más tarde nacional, donde un organismo coordine y programe las actividades y lleve a los grupos que corresponden a los lugares exactos. Cualquier grupo no puede ir a cualquier parte.

3. LA DRAMATURGIA

Estamos frente a un problema grave, contradictorio, extraño y oscuro. El dramaturgo chileno tiene dos posibilidades : estrenar en los teatros comerciales o emigrar a reencontrarse con su realidad marginada y trabajar con los teatros populares en desmedro de su reputación de carteletera, que también es importante para un autor.

Un dramaturgo que decide comenzar nuevamente en los colectivos populares deberá trabajar con ellos en la elaboración del material cuyo resultado será una obra nueva.

Pero el dramaturgo tiene el problema de subsistencia. A veces no hay papel para sacar copias. Menos habrá papel para publicar las obras y hacerlas circular entre los grupos interesados. Surge la necesidad de crear un buzón de escritores donde las obras puedan ser distribuidas eficientemente a todos los grupos que las necesiten. El dramaturgo es un mal promotor de su trabajo. Necesitamos ayuda.

Si se propone el trabajo de escribir para un grupo debe hacerse con éste. No piense el dramaturgo que esto irá en contra de sus dotes creativas ni tampoco piense que por tratarse de un grupo con poca experiencia y con cerebros mal conformados proteínicamente, deberá trabajar una obra simplista. Debe mantener su estilo y su lenguaje. En cuanto al lenguaje, es necesario preocuparse en algunos puntos. La realidad de nuestro pueblo es bien conocida en este aspecto: no lee. La poesía se ha perdido en alguna estación vacía. El lenguaje cotidiano, cada vez más reducido, influye en los colectivos y minimiza cualquier situación. Se plantea la necesidad de un teatro poético, con valores y figuras literarias que venga a suplir la falta de palabra escrita. No se trata de un teatro literario, pero tampoco nos podemos permitir hablar en el escenario como lo hacemos al preparar el desayuno. El teatro es una síntesis de conceptos y acciones que conducen el análisis de una realidad. La realidad no está en el escenario mismo. Está afuera. Sólo debemos representarla en sus puntos más críticos. Para eso están los dramaturgos. No para reproducir una copia naturalista de la realidad, sino para interpretarla. La audacia del lenguaje poético y de alto vuelo se está perdiendo. No se pretende un cambio de estilo ni de unificarlos a todos en una corporación indiferenciada del lenguaje. Se trata, compañeros dramaturgos, de volver a tomar nuestras raíces por podridas que estén.

TALLER 666: UNA EXPERIENCIA DE MONITORIAS

Rodolfo Bravo

Actualmente nosotros tenemos monitores de teatro aficionado en 9 sectores de Santiago. Estos monitores se formaron en 1978 en el Taller, donde se les entregaron herramientas técnicas muy simples que se adecuarán a la realidad de los grupos en donde les tocaría desempeñarse. Posteriormente se enviaron a los lugares en que existían grupos teatrales en formación.

Ahora bien, el problema es que los grupos aficionados tienen una vida muy corta e inestable. Constantemente están en reestructuración. Tampoco existe algún tipo de vinculación orgánica entre ellos. Es este sentido, la ACU en el medio estudiantil, es una experiencia bastante envidiable. Nada de lo que habló Pepe Herrera, de lo que fue ANTACH, que da hoy día en pie. Algo de esto ha pretendido hacer el gobierno a través de DIGEDER pero no parece que se hayan obtenido muchos resultados. Por lo menos, no se ha sabido. Creo que el problema central es el de la representatividad del teatro aficionado que se realiza actualmente, los modos de convocación y llegada que éste tiene o debiera tener hacia la comunidad. Menos de un mes atrás, nosotros realizamos el IV Encuentro de Teatro Aficionado. Se trató de contar con la participación de toda la gama de teatro aficionado: el que se hace entre los estudiantes secundarios y universitarios, entre los pobladores y obreros. Lamentablemente no pudimos contactarnos con grupos campesinos. El trabajo que realizan estos sectores es muy variado. Son generalmente grupos nuevos, jóvenes, que desconocen la trayectoria anterior del teatro aficionado y que responden a necesidades muy inmediatas. Ellos generalmente parten tratando de hacerse conocidos, y eso significa reunir en un acto masivo a la comunidad a la que pertenecen. Su primer problema es cómo incentivar a la comunidad. Por eso pienso que el Taller no sólo debiera preocuparse de entregar herramientas conceptuales y técnicas acerca del teatro, sino capacitar a los monitores en todos los demás aspectos involucrados en la animación cultural.

Lo que se detectó en el Encuentro es la falta de contacto que existe entre los grupos. Todos los años vamos sabiendo que existen más gru

NOTA:

No hubo registro de la discusión. En ésta se acordó abrir una instancia regular que permita a los grupos teatrales de base intercambiar y orientar sus experiencias. Taller 666 y CENECA se comprometieron a facilitar sus locales y coordinar tal labor.



