

Centro de Indagación y Expresión
Cultural y Artística
CENECA

LAS TRANSFORMACIONES DE LA ACTIVIDAD TEATRAL
NACIONAL ENTRE 1970 Y 1980 (*)

TEMA I : Los teatros universitarios entre 1968 y 1973

Ponencia de:
M. de la Luz Hurtado
Carlos Ochsenius

(*) Extracto de una investigación realizada en CENECA, la que será publicada pronto en su versión completa.

I N T R O D U C C I O N

El teatro llega y termina la década con un cierto sentimiento de crisis o de perplejidad frente a una sociedad que en 10 años no deja de experimentar un proceso de profundas, contradictorias y hasta violentas transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales. Proceso en el cual el teatro ve desplazado su lugar tradicional dentro del proceso artístico-cultural del país y el rol que de acuerdo a él había tratado de ocupar históricamente en nuestra sociedad.

En consecuencia es este un período de revisión interna y en cierta medida de diversificación de experiencias en las distintas esferas comprendidas en el trabajo teatral. Esto es, en las formas de producción y de difusión; en los lenguajes, géneros y formatos expresivos-estéticos, en los espacios de representación escénica, en los circuitos de circulación social de las obras, en las formas de recepción del hecho teatral, etc.

También es este un decenio en el que coexisten y se alternan distintas funciones sociales y culturales del quehacer teatral: de apoyo al cambio social o a la organización de determinados movimientos sociales; de afirmación, evasión o negación del orden histórico-social vigente; de búsqueda, rescate o defensa de una cierta identidad nacional, popular o grupal o de reconversión de esa identidad en una cultura cosmopolita y elitaria o en otra de carácter transnacional y masiva.

En fin, el teatro llega y termina la década con enormes desafíos: reconquistar un lugar definido al interior de la cultura y la sociedad actual, ocupando un nuevo rol que pueda orientar su desarrollo futuro.

Como se ve, se trata de un proceso complejo y heterogéneo pues en todos estos años no es todo el medio teatral el que se transforma o responde a sus crisis y desafíos de la misma manera, en los mismos plazos o apuntando a una misma dirección.

En este decenio se han multiplicado las opciones y se han cerrado otras, de acuerdo, por una parte, a los distintos grupos que conforman el medio teatral, o mejor, de acuerdo a cada configuración económico-institucional en la que se insertan estos grupos y, por otra parte, de acuerdo a las determinaciones, posibilidades y demandas que sobre esas estructuras de producción teatral ha ejercido cada momento histórico particular en las que puede sub-dividirse el período que va desde 1970 a 1980.

En consecuencia esta intervención la seccionaremos en dos partes : de 1970 - 1973 y de esta fecha hasta 1980. Viendo al interior de ellas las transformaciones de la práctica y las concepciones teatrales que han operado en las dos sub-estructuras del teatro profesional de Santiago. Esto es, universitario e independiente o comercial. Haremos también una breve referencia al teatro aficionado y a los teatros subvencionados por otros organismos estatales o por organizaciones sociales.

II. EL TEATRO UNIVERSITARIO : 1968 - 1973

Decíamos que el teatro nacional arribó a la década del 70 con un cierto sentimiento de crisis. Quizá donde se manifieste mejor esta situación es en el ámbito teatral de Santiago el que había sido por muchos años el principal conductor, teórico y práctico, del proceso de renovación que vivió este arte desde 1940 en adelante. En efecto, desde su fundación en esa fecha, los teatros universitarios de Santiago, especial

mente el de la U. de Chile, realizaron una extensa actividad de producción y difusión escénica, de docencia y, posteriormente, de fomento a la dramaturgia nacional, así como de apoyo técnico y organizativo al teatro aficionado y a los restantes teatros universitarios de provincias.

Sin embargo, con más de 20 años transcurridos desde entonces, este proceso de renovación, a los ojos de muchos de sus protagonistas y de generaciones más nuevas, pareció ir perdiendo vigencia y validez.

Es así que desde aproximadamente la segunda mitad de los años 60 y hasta principios de la siguiente, se acumulan una serie de indicadores y síntomas negativos que conforman un cierto diagnóstico crítico de la realidad teatral profesional del momento.

Concretamente se habla de una crisis de público, de autores, de creación y de conducción.

a) crisis de público.

La cifra de público de los montajes universitarios se mantiene estacionaria. Los teatros de las Universidades, e incluso los independientes, no logran convocar más que a un público reducido, proveniente de sectores medios y altos, no superior a un promedio de entre 20.000 y 25.000 espectadores potenciales por obra. Esto corresponde solo a un 1% de la población de Santiago, una ciudad que cuenta ya con tres millones de habitantes. (1).

(1) Orlando Rodríguez: "Realidad y perspectivas del teatro chileno" en Cuadernos de la Realidad Nacional N°2, Santiago, Enero de 1970.

b) Crisis de autores.

Debilidad cuantitativa de la dramaturgia nacional. Desde 1962 los concursos dramáticos se declaran desiertos, disminuyendo el número de autores y obras nacionales estrenados por el teatro profesional --universitario e independiente-- de Santiago. Desde 1958 a 1965 se habría montado un promedio de 10 obras nacionales; de 1966 a 1969, sólo 6. (2).

c) Crisis de creación.

En cuanto a la expresión propiamente cualitativa de la dramaturgia nacional, se advierte en ella una gran insuficiencia en descubrir, desarrollar o renovar fórmulas expresivo-estéticas adecuadas al momento histórico vigente del país, es decir, a las inquietudes de las necesidades de vastos sectores sociales que se incorporan a la vida nacional. Por otra parte, se observa que la diversidad de grupos sociales y de perspectivas culturales pertenecientes al "mundo" popular, se encontrarían en general, deficitariamente registradas en la indagación dramaturgica. Según el crítico teatral Hans Ehrmann, los dramaturgos nacionales "limitados en su experiencia y firmemente atados a su inserción social --de clase media-- en su mayoría carecen de una visión crítica de la sociedad chilena... (y de) un conocimiento de cómo vive el 80% restante de la población(3).

La idea es, entonces, que existe un divorcio entre el teatro y las condiciones, aspiraciones y formas de vida que en ese momento caracterizan al conjunto de sectores y grupos sociales que conforman

(2) Orlando Rodríguez, op. cit. y Hans Ehrman: "A middle class conundrum", Drama Review, Año 14, N°2, 1970.

(3) Hans Ehrmann: Theatre in Chile: a middle class conundrum, Drama Review N° 14, 1970.

mayoritariamente la sociedad nacional.

d) Crisis de conducción.

Decaimiento de la actividad teatral en provincias por falta de apoyo económico y orientación estético-expresiva; a-sistematicidad, incoherencia y ausencia de una concepción clara acerca de lo que debe ser la actividad de "extensión" de los teatros universitarios en medio populares. Aquí, piensa, se estaría actuando con un criterio "paternalista" que no fomenta una expresión propia de los problemas, realidad y anhelos de esos sectores por medio de un lenguaje dramático y escénico apropiado a sus emisores y a sus receptores.

En síntesis, la visión crítica y auto-crítica hecha por algunos agentes del movimiento universitario apunta a indicar la insuficiencia que ha tenido el desarrollo teatral de 1940 en adelante, en cuanto a dotar a dicha expresión artística de un definido carácter nacional y popular. Concretamente, se cuestiona el contenido cosmopolita o dependiente de los países desarrollados que muestra su línea de producción teatral y el alcance reducido y elitista de su línea de difusión.

La superación de este conjunto de problemas se veía en esos años por la asunción de parte del Estado de una política cultural destinada a impulsar y fomentar masivamente una práctica teatral que diera cauce a las necesidades de expresión de las mayorías nacionales. Y en lo que respecta a la actividad de los elencos universitarios, fomentar la experimentación en un sentido de búsqueda y elaboración de un lenguaje teatral propio y original renovando temáticas y fórmulas dramáticas y escénicas, e innovando en las formas de producción teatral y en las de circulación social de las obras para ganar a un amplio sector de la población como público de teatro. Todo ello en un afán de dotar de teatro de una función estimuladora del proceso de cambio social.

Una y otra solución se postulaba en función del cambio de la correlación de fuerzas sociales y políticas a nivel del Estado y la Universidad, que efectivamente se vivía en la época. Como se sabe, entre 1967 y 1968 habían desatado los procesos de Reforma Universitaria, impulsados por el movimiento estudiantil, y posteriormente la alianza política de izquierda --Unidad Popular-- ganaría las elecciones presidenciales en 1970.

Ambos procesos transformarían, como veremos, las concepciones y prácticas del teatro universitario, el que buscaría superar, al menos algunas de estas limitaciones detectadas.

Para los teatros de las Universidades el proceso de Reforma significó en primer lugar una reorganización de sus estructuras (compañía y escuelas). Ambos teatros pasan a integrar estructuras académico-artísticas inter o multidisciplinares. En 1969, en el caso de la U. de Chile, a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación. En 1970, en el caso de la U. C. a la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC). Así, el teatro comienza a verse más integrado a otras manifestaciones del arte y las comunicaciones.

En segundo lugar, se democratiza la gestión y dirección de esos planteles, creándose nuevos órganos electivos y colegiados de poder para docentes investigadores, alumnos y empleados administrativos. Se produce lógicamente, un recambio de los directivos y en ocasión de los integrantes de esos planteles.

Lo característicos, sin embargo, serán las nuevas políticas de producción y difusión que se tratarán de implementar en este período, en un clima de creciente discusión interna polarización política y movilización social, dentro y fuera de la Universidad. Se aprecia que cada institución teatral-universitaria intenta dar una respuesta específica a tal tarea.

1. El Teatro de la Universidad Católica.

En la U. C. funcionan entre 1968 y 1973 dos grupos teatrales diferentes : el Taller de Experimentación Teatral (T. E. T.) entre 1968-69 y el Taller de Creación Teatral del Centro de Teatro de la EAC, entre 1970 y 73.

Ambos se plantearon en un primer momento, realizar un trabajo creativo de tipo experimental, buscando renovar y ampliar el lenguaje teatral dominante en el teatro universitario anterior, pero sin plantearse cambios en otras esferas de la práctica teatral. Para ello el TET echó mano a los aportes que entregaban la experiencia teatral internacional más reciente (Living Theatre, Peter Brook, Grotowski, etc.) al servicio de problemáticas nacionales contingentes.

Por ello, dos de los tres montajes realizados "Feligro a 50 metros" y "Nos tomamos la Universidad", se acercaron a una modalidad de teatro "do comento".

En cuanto a su forma de producción eran el resultado del trabajo mancomunado y no jerárquico de autor, director y actores en que todo y puesta en escena, se elaboraban simultáneamente y colectivamente. Asimismo concedieron atención a la ampliación y renovación de los recursos expresivos de la actuación y del espacio escénico. Se trabaja sobre todo la expresión corporal y se fomenta un uso más fluido de la sala por parte de los actores. Finalmente la estructura dramática se quiebra y desagrega en pequeñas escenas adoptando una forma más libre y dinámica de sucesión que el tradicional desarrollo lineal de la anécdota.

Estas obras, si bien no tuvieron una difusión masiva, representaron un paso significativo en el desarrollo del teatro chileno por cuanto comenzaron a dar una cierta pauta a otros grupos teatrales, especial -

mente aficionados, acerca de como ir respondiendo concretamente a las necesidades de expresión estética de la época.

El segundo grupo, el Taller de Creación Teatral, siguió una línea similar al T. E. T. aunque sin convertirlo en una política de producción permanente. De hecho, luego de dos montajes se abandonó.

"Todas las Colorinas tienen Pecas" y "Paraíso para Uno" también fueron obras producto de creaciones colectivas, basadas esta vez sobre textos previos del poeta Nicanor Farra y el cuentista Alfonso Alcalde, respectivamente. Allí el esfuerzo se dirigió preferentemente en ganar para el teatro aproximaciones literarias contemporáneas a la realidad nacional, que no estaban proveyendo las nuevas generaciones de dramaturgos, más atraídos por el cine y televisión que por el teatro. Ambas obras fueron, sin embargo, un fracaso de público.

Frente a esto, el Centro de Teatro de la EAC termina con las experimentaciones. Entre 1971 y 1973 se vuelven a montar obras "de autor": dos nacionales y dos latinoamericanos. Quizá debido a la ausencia de autores jóvenes y también a las debilidades que habían mostrado las anteriores creaciones colectivas, se recurrió a dramaturgos chileños de principios de siglo y a latinoamericanos contemporáneos. De entre los primeros se seleccionaron las obras "Alzame en tus Brazos" de Armando Moock y "Almas Perdidas" de Antonio Acevedo Hernández. Estas obras de perspectiva costumbrista o crítico social y de género melodramático reflejaban el interés por revalorizar un lenguaje teatral que pudiera tener mayor arraigo social y cultural que los montajes anteriores considerados **excesivamente** "vanguardistas".

Las obras latinoamericanas también procuraron guardar correspondencia con la realidad social del momento, esta vez por sus problemáticas y su perspectiva ideológica. "La goeta en el comedor" del uruguayo Jacobo Langsner expresaba en forma simbólica y surrealista

de las clases medias latinoamericanas frente a la crisis política y económica global de sus sociedades.

ta el problema del "reformismo" de las clases medias latinoamericanas frente a la crisis política y económica global de sus sociedades.

Por otro lado, en un contexto de lucha y transformación político-social.

Por otro lado, "Tres de última" del argentino Alberto Paredes insertaba la problemática amorosa en un contexto de lucha y transformación político-social.

Finalmente, en este período, se pone en escena una antología didáctica de diferentes obras teatrales chilenas ("Croni-Teatro" de Fernando Cuadra), con un objetivo de difusión en medios estudiantiles.

Finalmente, en este período, se pone en escena una antología didáctica de diferentes obras teatrales chilenas ("Croni-Teatro" de Fernando Cuadra), con un objetivo de difusión en medios estudiantiles.

Política que, luego de 1973, continuaría con mayor alcance y sistematicidad el teatro de la U.C.

Todas estas obras, exceptuando quizás la última por contar un "mercado" asegurado de público, no concitaron un reconocido ni masivo interés de parte del público, ni innovaron en sus formas en la circulación social de las obras, para captar un público nuevo. Se siguió usando preferentemente la sala céntrica tradicional, de 245 butacas.

Todas estas obras, exceptuando quizás la última por contar un "mercado" asegurado de público, no concitaron un reconocido ni masivo interés de parte del público, ni innovaron en sus formas en la circulación social de las obras, para captar un público nuevo. Se siguió usando preferentemente la sala céntrica tradicional, de 245 butacas.

Se siguió usando preferentemente la sala céntrica tradicional, de 245 butacas.

1. Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

2. El Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH).

Iniciado un año después el proceso de Reforma en la U. de Chile, (1968) su elenco y Escuela definen tras largo proceso de discusión la nueva política a seguir a partir de 1969 en adelante. Se propone hacer un "teatro nuevo que responda a la ideología de la nueva Universidad: anti-imperialista y anti-burguesa".

El énfasis que pondrá tal teatro, entonces, estará en tres elementos: una política de producción teatral "ideológicamente consecuente con los principios de un teatro como instrumento de cambios sociales" al mismo tiempo que "de gran calidad artística". Segundo, una políti-

una política de producción teatral "ideológicamente consecuente con los principios de un teatro como instrumento de cambios sociales" al mismo tiempo que "de gran calidad artística". Segundo, una políti-

Segundo, una políti-

Segundo, una políti-

Segundo, una políti-

Segundo, una políti-

ca de difusión teatral masiva destinadas a crear un nuevo público de entre los "muchos miles de obreros, empleados, profesionales y estudiantes... que son los que financian con sus impuestos a la Universidad".

En tercer lugar, crear una línea docente a nivel aficionado así como darle a la ya existente, de nivel profesional, "un sentido social".

La puesta en práctica de estos postulados, sin embargo, estará cruzada de **conflictos** tanto en el elenco como en la escuela. En el elenco del teatro producto del desacuerdo con uno y otro aspecto de la política de producción teatral de la U. de Chile se producen varias escisiones y en la Escuela la discusión e implementación definitiva del programa docente se prolonga por varios años.

a) Política de producción teatral.

La política de producción realizada por el DETUCH en el período tiene un énfasis similar al de la UC: aumentar la producción de obras nacionales que dieran cuenta, retrospectivamente o en su momento presente, del proceso político-social vigente hasta 1973. De un total, de 14 obras montadas, entre 1968 y 1973 casi la mitad (seis) corresponden a autores chilenos; la otra (ocho obras) a dramaturgos extranjeros. Entre los primeros se encuentran autores consagrados de la llamada "generación del 50" (Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Jaime Silva) así como algunos nuevos (Edmundo Villarroel, Gerardo Werner, Víctor Torres). Entre los autores extranjeros sobresale ampliamente Bertold Brecht, con cuatro montajes.

La selección del repertorio se ciñe rigurosamente a los temas y problemas propios de la pugna ideológica y política que agitaba a la sociedad chilena en ese momento. Así, por ejemplo, los montajes asumen una perspectiva anti-imperialistas ("Viet-Rock") anti-nazis-

ta ("La gran prescripción" de Gerardo Werner); anti-publicista y anti-dictatorial ("Las Troyanas"); al desarrollo de una conciencia de clase autónoma en los sectores sociales subordinados entretendidos a las clases dominantes ("El señor Puntilla y su criado Matti" y "Los que van quedando en el camino" de Isidora Aguirre); a la concepción de mundo, contradictoriamente crítica y mítica de las clases populares tradicionales ("El Evangelio según San Jaime" de Jaime Silva y música de Luis Advis y "Chiloé, cielos cubiertos" de M. Asunción Requena) y a la decadencia social, política y moral de las clases dominantes ("El Degenéresis" de Edmundo Villarroel y música de Jorge Rebel, "El Jardín de los Cerezos", "Jorge Dandin").

En cuanto a los recursos expresivos empleados en las puestas en escena éstas mantuvieron en general la specularidad y profusión que le es tradicional al teatro de la U. de Chile; gran despliegue de actores, escenografía, iluminación y vestuario. En el estilo de las puestas dominan ampliamente el realismo en sus distintas versiones: poético, épico y documental, primando éstos dos últimos. En algunos montajes existe una cierta renovación al incorporar la expresión corporal ("Viet-Rock"); la música y la danza en "El Degenéresis"; "El Evangelio según San Jaime" y "Chiloé, cielos cubiertos".

Sin embargo, al igual que en la UC, no se conforma un estilo estético definido o coherente en la producción teatral el que se van probando vía "ensayo y error" en los diferentes montajes de acuerdo a cada director.

Si bien tampoco parece haber logrado esta producción una decidida adhesión de parte del público -- más bien al contrario conquistó rechazos en lo que había constituido su audiencia tradicional, -- algunas obras ("El Evangelio...", "El Degenéresis") despertaron al menos un debate público tanto al interior mismo de la sala como en los medios de comunicación de masas. Ello reflejaba de alguna manera, un teatro vivo.

b) Extension

A partir de la Reforma, el recientemente creado DETUCH hace de este concepto su orientación clave. "Ahora asistimos a la reivindicación de la Extensión, que es la más importante actividad del Departamento, pues hasta la docencia misma y la investigación se hacen en función de la Extensión. Será ella en donde recaerá el gran acento del quehacer universitario del Depto. de Teatro.

De acuerdo a estos principios implementar un programa de difusión masiva de la producción del elenco, para lo cual se lo dividió en dos grupos de actividad simultáneas, uno en gira durante dos meses, el otro en la sala del DETUCH en Santiago. Por lo menos esta mecanismo consta que fue usado con las obras "los que van quedando en el camino", "El Evangelio según San Jaime" y "Los Desterrados". Al mismo tiempo en convenio con la CUT y otras entidades gubernamentales se realizaron dos giras, con dos obras cada una. Una al Norte, cubriendo especialmente la zona minera, y la otra, al Sur austral (de la provincia de Valdivia hasta Chiloé).

También se llevaron a cabo actividades de extensión en el plano de la docencia. El curriculum de la escuela de teatro reconocía y fomentaba la práctica de monitorías que desarrollaban sus alumnos en diferentes industrias y poblaciones de Santiago.

Otro esfuerzo significativo fue la creación de un programa docente vespertino para instructores de teatro aficionado, el que funcionó por espacio de dos años (1972-73).

3. El teatro de la Universidad Técnica.

Faltaría por agregar brevemente la actividad realizada por el tercer teatro universitario que opera en Santiago : el TEKNOS, fundado en 1958 por alumnos y profesores de la U. Técnica del Estado.

Esta compañía posee un carácter diferente al de las Universidades analizadas. Hasta 1970 fue un teatro aficionado, donde la Universidad no lo subvenciona en forma amplia, sino que le facilita ciertos recursos y elementos de infraestructura (sala, equipo de luces, utilería, etc.) y ninguna remuneración a los integrantes del elenco. Sólo desde esa fecha este último se profesionaliza y la Universidad le arrienda una sala donde actuar permanentemente. Aún así el TEKNOS, desde su nacimiento, mantuvo una producción teatral continuada. Montó en sus 18 años de existencia --hasta 1976-- un total de 39 obras dramáticas, lo que les da un promedio de dos montajes anuales.

Su política entre el 68 y 73, es clara y simple. Define como principal receptor al público estudiantil (secundario y universitario) y a sectores amplios de clase media y popular no solo de Santiago sino de provincias. Sector esta última, poco cubiertos por los restantes teatros profesionales, tanto universitarios como independientes de la capital. Para ello realizó numerosas giras a través del país cubriendo más de 50 ciudades y pequeñas localidades urbanas y rurales, la mitad de las cuales se las visitó en más de una ocasión. Asimismo, efectuaron permanentemente funciones en barrios periféricos y localidades aledañas a Santiago, además de las temporadas oficiales en su pequeña sala. Dado este carácter casi de compañía "itinerante" y a sus limitaciones económicas, el TEKNOS no desarrolló como tal actividades docentes, de investigación teatral, ni de apoyo al teatro aficionado.

Su opción por la "extensión" teatral les hace por una parte, seleccionar un repertorio amplio, destinado a dar a conocer obras de diversas épocas histórico-culturales y procedencias nacionales que desde la segunda mitad de la década del 60 y hasta 1973, van adquiriendo una expresividad de "crítica" social concretamente, en el período que nos interesa, se montan obras clásicas y contemporáneas de autoras extranjeras y 4. de autores chilenos : 2 de María Asunción Requena , una de Elizaldo Rojas, y una obra infantil de Maité Fernández. Por otra parte, esa misma opción hace que el TEKNOS

enfrente sus montajes de manera particular, adaptando las obras tanto por razones económicas y operativas (simplicidad, movilidad) como, sobre todo, en función del tipo de público al que se dirige. Se busca que la puesta en escena y el texto dramático sea de fácil comprensión y al mismo tiempo atractivas. Para lo cual se re-
 decían las estructuras dramáticas y la caracterización de personajes al contexto nacional y se busca dinamizar la escenificación en base a recursos expresivos como el "sketch" la música, el canto, el baile. Estas adaptaciones eran realizadas usualmente por el director del grupo --Raúl Rivera-- quien desempeñó un rol decisivo en la implantación de la línea de producción del TEKNOS.

4. Algunas conclusiones del período 1968 - 73.

Este período resulta difícil de evaluar en término definitivo. Hay en él avances, estancamientos y hasta retrocesos en el intento de resolver aquella crisis detectada desde los años precedentes.

En primer lugar, la crisis de público sigue abierta, quizá si de manera más aguda todavía que antes. Si bien el teatro de la Universidad de Chile realizó los mayores esfuerzos con respecto a este punto, no logró asentar una red comunicativa alternativa para captar masi-

vamente a ese público nuevo al que quería acceder. Al mismo tiempo, su línea de producción teatral centrada en lo político-ideológico contingente, ahuyentó como se ha dicho a su público tradicional. Como lo señala Ehrmann: "la polarización política desde fines de 1971 hizo a la clase media cerrar filas en torno a la oposición al gobierno de Allende. Obras que habían sido aplaudidas anteriormente fueron, a partir de entonces, consideradas como un intento más de adoctrinación política. Ese tipo de obras se redujeron pues a predicar solamente a los ya convencidos (...) La Universidad de Chile, que enfatizó el contenido social en sus obras, pagó el precio de una maciza abstención de público "(5).

Este no pareció ser el caso de TEKNOS, cuya línea de producción no estuvo inclinada tan directamente, salvo quizá un par de obras, a la pugna ideológica coyuntural. La falta de información, lamentablemente, nos impide asegurar si su política de extensión permitió o no consolidar un público permanente a su alrededor.

En cambio, el teatro de la UC, como se ha dicho, no realizó ningún esfuerzo especial en este sentido.

En segundo término, la debilidad cuantitativa de la dramaturgia chilena se fue enfrentada por los tres teatros universitarios. Con más del 50% de las obras estrenadas por ellos en este período como promedio provenían de autores nacionales.

Entre ellos sobresalen los dramaturgos formados por las Universidades desde la década del 50, más que el apareamiento, en la misma proporción, de autores de nuevas generaciones. Este vacío en la continuidad y sucesión de la actividad dramática intentó ser paliado por dos mecanismos que se popularizaron rápidamente en otros

(5) Hans Ehrmann: "Chilean Theatre 1971-73". En Latin American Theatre Rev. Vol 7, N° 2, 1974.

ámbitos del medio teatral (independiente y aficionado). Se trata de las diversas modalidades de creación y adaptación colectiva, sea de espectáculos originales, sea de textos de autores de otros géneros literarios (narrativa, poesía).

Respecto a la representatividad o amplitud del universo social y cultural contenido en las obras dramáticas ocurrió, en general, que más que ampliarse se sustituyó abruptamente uno por otro. En el caso de la U. de Chile, se dedicó a presentar exclusivamente una visión de la realidad nacional tal cual ésta era difundida por el discurso político de la izquierda --fuertemente parapetada tras lo que se imputaba era la conciencia del "proletariado obrero-campesino", no sólo nacional, sino mundial, sin incluir, por tanto, a otros sectores sociales igualmente subordinados y de perspectivas ideológico-culturales menos avanzadas aunque no necesariamente antagónicas a las primeras. Sin embargo, no pueden desconocerse al menos dos elementos respecto a este problema. Primero, que este respondía a la concepción dominante de la izquierda de la época que, tendría a reforzarse en la misma medida en que las otras fuerzas sociales y políticas del país endurecían su posición hacia el gobierno de Allende, su base social de apoyo. Este fue una nota característica de la intensa "lucha ideológica" del período 70-73 que había que prestar atención.

En segundo lugar, que seguramente esta producción teatral presentó problemas, situaciones y personajes fácilmente identificables para una audiencia de extracción popular especialmente aquella de mayor tradición organizativa.

El caso de la U. Católica es otro. Aquí no fue tanto la sobre-ideologización la que atentó contra una mayor representatividad socio-cultural de su producción teatral. En ese sentido primaron más las temáticas y problemas propios de sectores radicalizados de clase media especialmente juveniles. Quizá si fue, al parecer, este "vanguardismo" --no ideológico sino estético-- de algunos de sus montajes, el que pudo dificultar una identificación mayor entre escena y audiencia.

Puede ocurrir así que, aunque esté presente un "universo" social y cultural amplio en la perspectiva dramática, la puesta en escena de hecho lo restrinja al convertirlo en un producto sólo de -codificado por un sector "especializado" de la población, por ejemplo, intelectuales universitarios. En todo caso, como poco se hizo por llegar a audiencias más amplias, no es posible comprobar si los cambios de línea seguidos por este Teatro (desde el realismo documental del TET hasta comedia dramática "costumbrista" hacia el final del período) pudieron efectivamente "universalizar" dentro del marco de la nación y sus grupos sociales mayoritarios de entonces, sus contenidos y perspectivas ético-estéticas. La falta de información nos impide evaluar en este espacio la acción de TEKNOS

Finalmente, un breve comentario respecto a la crisis de conducción del teatro universitario en relación a la actividad escénica nacional. Todo parece indicar que estos teatros --al menos las de Santiago-- pierden su lugar rector en esta materia dentro del período analizado. Otras instituciones estables creados en la época, recogen y desarrollan quizá si con mayor efectividad, una práctica teatral que se pone al servicio del cambio social y de la promoción de nuevos actores sociales y culturales, antes excluidos. Nos referimos, entre otros, a INDAP, Consejería Nacional de Desarrollo Social, Secretaría Nacional de la Juventud. Pero sobre todo son algunas organizaciones de masas quienes con apoyo de estas instituciones, e incluso otro de las mismas Universidades como las Vice-Rectorías de Comunicaciones de la UC y de la UTE, impulsan este tipo de teatro entre sus bases. Es el caso, por ejemplo, de la Central Unica de Trabajadores (CUT) Por otra parte, reflatado al alero de los teatros universitarios, el movimiento teatral aficionado busca en este período un autonomización orgánica y conceptual que lo diferencie claramente del teatro profesional. Este esfuerzo cristaliza en la Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) que funcionó entre 1968 y 1973. Para terminar, se consolida también la independización del teatro profesional independiente de los postulados éticos y estéticos del teatro universitario vigente. Y busca en este período sus "ventajas comparativas" que ofrecer a un público que se ha alejado de estos últimos o que no han sido cubiertos tradicionalmente por ellos.

Si el saldo de esta breve revisión no parece excesivamente favorable para la labor cumplida por los teatros universitarios, valga una última reflexión que quiere insinuar la dimensión de sus propósitos y los elementos con que contaban.

En todos estos años se abrió en las Universidades un espacio de absoluta libertad para realizar un teatro nacional ya sea de perspectiva crítica o de "vocación" popular que tuviera a su vez dimensiones democratizadoras no sólo en su creación sino también en su gestión, organización y difusión. En este sentido, se daba la búsqueda de un entendimiento entre el momento social, político y económico del país y las preocupaciones artístico-teatrales de sus Universidades. El teatro quería "ponerse al día" para vincularse activamente a la historia presente de la sociedad nacional. Pero su diferencia con la primera "revolución teatral" de 1940, cuya envergadura de propósitos podríamos asemejar, ésta nueva experiencia no se realizó utilizando un modelo ya conformado tras largo proceso de modernización, en este caso de los países desarrollados. Ahora el desafío era mayor. No existía o no se encontró, tal modelo: había entonces que inventarlo. Quizá no tanto sacarlo de la inspiración de algunos intelectuales -- como, en general, tendió a ocurrir -- sino elaborar uno arrancado de la práctica cultural más viva y extendida del país: la de sus sectores sociales mayoritarios tal como se postulaba teóricamente. Esta práctica sin embargo, no parecía haber estado demasiado presente en la tradición teatral previa. Más bien, había sido deficitariamente aprovechada por los teatros universitarios desde su origen. Estos al alzarse contra toda la realidad teatral vigente en el momento de su nacimiento, se desentendieron de lo que podría haber sido reivindicado artística y culturalmente de algunos exponentes del teatro obrero y social y del crítico costumbrista de las primeras décadas del siglo. Y posteriormente los teatros universitarios se mostraron poco flexibles para captar y atraer nuevas expresiones artístico-culturales que no provinieran invariablemente de la intelectualidad universitaria de clase media.

Tal vacío de continuidad histórico-cultural no podía sino pesar en los intentos de conformar un arte de proyección nacional y popular a partir de 1968. Básicamente este hecho parece señalar al desarrollo paralelo que había operado hasta entonces entre el quehacer creativo de los teatreros universitarios, por un lado, y el pueblo, en su vida cotidiana por otro.

A pesar de ello, el esfuerzo más serio y profundo de subvertir esta situación fue realizado durante este período, con los desfases esperables entre teoría y práctica. Concepciones sugerentes y renovadoras se empañaban muchas veces al momento de su actualización, o vice-versa, en que una práctica germinal intuitiva no alcanzaba a ser evaluada ni sistematizada. Pero el camino se había abierto y se necesitaba seguramente de una fase prolongada y persistente desarrollo para un proyecto alternativo y superior de hacer teatro desde la perspectiva de los intereses nacionales y su clases mayoritarias. Los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 vinieron a suspender indefinidamente la experiencia. Sin embargo, la inquietud y experiencia logradas por su intermedio volverá a rescatarse progresivamente años más tarde, años en que el contexto tanto nacional como teatral, así como las necesidades y condiciones del trabajo cultural se han visto modificadas radicalmente.