

EL TEATRO CHILENO DE CREACION COLECTIVA DESDE SUS ORIGENES HASTA FINES DE LA DECADA DE LOS 80: Algunas Reflexiones

María Soledad Lagos

INTRODUCCION

Durante el último simposio acerca del teatro latinoamericano moderno, celebrado en Berlín del 20 al 23 de julio de 1991, quedó claro que el teatro alemán había renunciado voluntariamente a convertirse en tribuna crítica y había exagerado, en cambio, durante doscientos años su papel de institución didáctico-moralizadora, descuidando al mismo tiempo el de instancia de diversión. Con un sistema teatral subvencionado por el Estado que convierte a actores, directores, escenógrafos, iluminadores, maquilladores, diseñadores de vestuario, etc., en funcionarios estatales, el teatro no constituye ninguna propuesta interesante para cuestionar la convulsionada vida "desarrollada", anquilosado en la función de llevar a escena obras clásicas. La televisión, en cambio, en cuanto medio de comunicación y en su calidad de productora, más que de mera reproductora o emisora de productos envasados, ha cumplido durante veinte años la nada despreciable tarea de mostrar registros de representaciones teatrales y de contribuir de este modo a fomentar el interés por el teatro; es decir, ha servido de institución con fines pedagógicos respecto al teatro (1).

En la República Federal de Alemania, la consecuencia de este problema es el surgimiento y desarrollo de una red de grupos no subvencionados, adscritos al movimiento de grupos *off* y *off-off*, que trabajan en forma experimental y la mayoría de las veces se dedican a itinerar por pueblos y ciudades como exponentes de la mejor tradición juglaresca medieval. Estos grupos buscan canales de difusión a través de festivales de teatro,

fiestas populares o actividades culturales interdisciplinarias y atraen cada vez a mayor cantidad de público hambriento de originalidad e irreverencia (2).

A partir de la escisión que significó para Chile el golpe militar de 1973, contar con una red de teatros subvencionados por el Estado que a la vez pudiesen presentar un repertorio atrayente y dar cabida a la experimentación, se volvió una utopía. La tribuna crítica la constituyeron más bien los teatros independientes, sujetos desde 1974 al pago del IVA, es decir al impuesto del 20% de los ingresos por concepto de taquilla de las compañías teatrales respectivas (3). En estas condiciones, la lucha por la supervivencia determinó el proceso de selección natural en la más pura concepción darwinista y fueron pocos los grupos que pudieron seguir funcionando en sus salas. La consecuencia lógica fue la proliferación de grupos que comenzaron a descubrir espacios tradicionalmente no considerados espacios teatrales donde montar sus propuestas. En este contexto, la creación colectiva pasó a constituir un método de trabajo funcionalmente apto para la concreción de las mismas. De la creación colectiva "institucionalizada" se llega en el Chile de los 80 a la creación colectiva "otra", "callejera", "popular", "postmoderna", "heterodoxa", "mixta", "impura", "desmitificadora"; es decir, a la creación colectiva con texto pretexto y/o director y/o colaboración de un dramaturgo, practicada por grupos aficionados y profesionales sin discriminación.

En este artículo me he propuesto una

visión sinóptica del desarrollo del teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80. De antemano debo hacer la salvedad de que se trata de una apretada síntesis de los postulados teóricos que estoy desarrollando en mi trabajo de doctorado *El teatro chileno de creación colectiva*, que incluye análisis detallados de las siguientes obras: *El monstruoso orgasmo de Tokito*, *No +*, *La historia sin fin*, *Lo que está en el aire*, *Los jueces y los reyes*, *El herrero y la muerte* (4).

En la primera parte proporcionaré algún material sobre el problema de la definición misma del método o modalidad de trabajo "creación colectiva" y en la segunda delimitaré diacrónicamente las tendencias imperantes entre los grupos que practican esta modalidad de trabajo. Se privilegian las reflexiones acerca de la década de los 80 debido a la necesidad de aportar a la investigación del tema y contribuir a una necesaria difusión del teatro chileno de creación colectiva anual. En tanto artículo concebido como síntesis sinóptica, las reflexiones ofrecidas caerán en el marco descriptivo-caracterizador del fenómeno mismo de la creación colectiva y apenas sugerirán pautas de referencia para la investigación y el análisis teatral dirigido a aquellos estudiosos del tema que enfoquen el fenómeno estético en primera línea y como sistema autónomo, sin por ello descuidar el contexto en que éste se genera.

PRIMERA PARTE

En el artículo *Creación colectiva: la pasión de los setenta*, el crítico español José Monleón hace hincapié en el hecho de que "...cada creación colectiva, como cualquier espectáculo teatral, independientemente de su génesis, debe ser examinada por separado o, como máximo, dentro de la trayectoria seguida por el grupo que la realizó" (5). La necesidad de restringir el sentido de un término que se plasmó inserto en los cambios sociales de fines de la década de los 60 y que, en tanto concepto aplicado a manifestaciones estéticas extremadamente disímiles entre sí en diferentes puntos del continente latinoamericano, demostró ser una designa-

ción tan viva, y por ende tan sujeta a modificaciones, como lo designado por ella, lleva a Monleón a intentar fijar un marco que garantice un análisis serio y evite la mayor cantidad posible de equívocos. No obstante compartir la intención subyacente a este juicio, creo que de todas maneras se requiere reflexionar acerca del fenómeno de la creación colectiva incorporando criterios contextuales —entorno socio-político-económico-cultural-histórico— que complementen el análisis estético individual de cada obra de creación colectiva.

Tradicionalmente, y reducida a su esencialidad, se define la creación colectiva latinoamericana como una posibilidad de disidencia (en oposición a la que el teatro de índole comercial por lo general prefiere no ejercer). Es así como se aplica el término al movimiento del "Nuevo Teatro" colombiano con Enrique Buenaventura y Santiago García a la cabeza del mismo y referido a un movimiento al servicio de una redefinición de los factores que componen el hecho teatral —texto, dramaturgo, director, actor, público, por citar sólo algunos— y en tanto posibilidad de disidencia, herramienta política destinada a modificar estructuralmente el fenómeno teatral mismo y el contexto en que este fenómeno se inserta (6). Sin embargo, el rótulo "teatro político" o "teatro popular" obviamente no es privativo del teatro de creación colectiva. Teatro político en el mejor sentido de la palabra puede ser la representación de una obra como *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en un contexto de represión; teatro popular, cualquier celebración de una fiesta religiosa en cualquier pueblo de cualquier país latinoamericano (7).

En el caso específico del teatro chileno de creación colectiva, surgido al alero de las reformas de fines de los años 60, cuya finalidad era la de declarar agentes a los pacientes en el proceso social, y que a partir de 1973 irían a ser declaradas utopías aberrantes, no se trata de un movimiento teatral cohesionado en torno a un solo grupo ni mucho menos de un movimiento homogéneo. A partir del derrumbe de la institucionalidad democrática surge, eso sí, a nivel de grupos de teatro independientes, subvencionados o no, la necesidad de practicar algún tipo de solidari-

dad. Esta base ideológica subyace, a mi entender, a una práctica teatral que pasará por una inevitable revisión y habrá de modificarse con el correr de los años. Si bien es cierto que a comienzos de los 80 la primera asociación que surge al tratar el tema del teatro de creación colectiva es el nombre del grupo ICTUS, veterano de esta práctica, y si también es cierto que el mérito de dicho grupo radica fundamentalmente en haber logrado una permanencia, una continuidad en cuanto grupo abocado a la creación colectiva que opera desde una sala propia, "La Comedia", pese a los vaivenes de la historia y la economía chilenas, no se puede afirmar que ICTUS haya sido monopolista de un método de trabajo y/o la única escuela de sus colegas de oficio o de sus discípulos. En cuanto a labor de extensión, es innegable que los grupos como el Gran Circo Teatro, que alcanzara fama casi legendaria a partir de su estreno de la obra *La Negra Ester* en diciembre de 1988, en la Plaza O'Higgins de Puente Alto, mostrada luego en el Cerro Santa Lucía de Santiago, o el grupo en torno a Juan Edmundo González, la Compañía de Investigación Teatral de Valparaíso, que estrenó *Un extraño ser con alas* en mayo de 1989 en esa ciudad, por nombrar sólo dos que basan su trabajo en la modalidad de la creación colectiva con director, han marcado un hito en cuanto a descentralizar la cultura.

Si bien se podría afirmar entonces que en sus comienzos la creación colectiva chilena surgió como consecuencia del afán experimentador de grupos formados en las universidades en su calidad de garantes de un continuo proceso de formación, revisión y ruptura a nivel de innovación teatral —en 1941, 1943 y 1948 se fundaron en la Universidad de Chile, Católica y de Concepción, respectivamente, los primeros teatros universitarios del país—, dicha experimentación fue encauzándose más y más hacia una estrecha relación con la contingencia, primero, y adquiriendo rasgos constitutivos no siempre ligados en forma explícita a la contingencia, más adelante.

En 1968, Pablo Delmonte escribió una crítica sobre la obra *Peligro a 50 metros*, estrenada ese año por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y considerada en

la bibliografía especializada la primera creación colectiva en Chile, en la cual resaltaba el afán de búsqueda y experimentación observable en el montaje, la presencia de un lenguaje corporal definido como equivalente al lenguaje basado en la palabra y la dimensión social o colectiva del material dramático empleado (8).

Hurtado y Ochsenius basan su definición de la creación colectiva chilena en un enfoque interdisciplinario crítico. Es así como la creación colectiva, para ellos, utiliza el lenguaje visual propio de la televisión en tanto coherente herramienta para presentar la convulsión imperante, con el fin de reaccionar "...contra la impersonalidad y verticalismo de los envasados televisivos de la industria cultural, que suelen universalizar visiones de mundo particulares de otras culturas dominantes, sometiendo al espectador a una recepción pasiva e indiscriminada" (9). Formalmente, la creación colectiva se sustentaría además, en torno a la imagen a partir de la expresión corporal del actor, los sonidos, la música y la iluminación; más que de un texto dramático en sentido tradicional se debería hablar de un teatro fragmentado en sketches.

A lo largo de un proceso de desarrollo que intentaré caracterizar en la segunda parte de este artículo se llega, en la década de los 80, a una concepción de creación colectiva más abierta y flexible que en sus inicios, a fines de los 60. De una creación colectiva en la que se redefinen las funciones de los participantes en el proceso de creación de un fenómeno estético en pos de la abolición de todo tipo de jerarquías, pero nacida en el seno de una sociedad acostumbrada a la práctica de la democracia, se llega a fines de los 80 a una creación colectiva "con", ya sea con director o autor de texto dramático definido a su vez como pre-texto. El director se redefine como coordinador de impulsos y ordenador de ideas. Subyace a esta definición el propósito de poner en práctica una convivencia democrática posible a nivel de seres capaces de detentar opiniones divergentes y, a la vez, de conformar un grupo con una propuesta conjunta, sin por ello perder necesariamente sus individualidades específicas; es decir, el deseo de recuperar un ejercicio democrático perdido. Se percibe al

mismo tiempo como necesario contar con una instancia unificadora, centralizadora de propuestas diversas, estimuladora y capaz de profesar el respeto por la opinión del otro. Todas estas necesidades van íntimamente vinculadas al proceso de redemocratización del país.

SEGUNDA PARTE

Como reacción a la implantación de un gobierno autoritario en septiembre de 1973, el movimiento teatral chileno asumió, en momentos de gran peligro y en diversas etapas post-golpe militar, la función de tribuna popular en términos de instancia de encuentro de corrientes disidentes. Toda forma de disidencia era censurada y riesgosa. Los grupos cuya modalidad de trabajo era la creación colectiva, ICTUS, La Feria, Aleph, entre los independientes; los grupos aficionados surgidos en torno a la ACU, Agrupación Cultural Universitaria, por nombrar sólo dos corrientes, practicaron una disidencia más explícita, aunque restringida, al código imperante de alusiones cifradas, que los grupos de teatro universitario, obligados a representar obras clásicas. Con un repertorio impuesto, la actitud de practicar una disidencia inteligente cobró innegable vigencia (10).

El teatro independiente contó a fines de los 70 con un margen mayor de libertad que el teatro universitario para llevar a la práctica la función de tribuna popular de encuentro, pese a la aplicación de la ley de autofinanciamiento aludida más arriba, entre otras cosas por la reacción de apoyo de un público hambriento de reencontrar su centro, sus referentes, en un sistema desestabilizador y empeñado en sofocar todo asomo de crítica. Aun cuando las cifras indican éxitos de público en el caso de ciertas obras de esta etapa, es necesario precisar que el despertar crítico-cívico de vastos sectores de la población no se produciría sino más adelante, en la década de los 80.

Si bien ya en 1974 el grupo Aleph presentó la creación colectiva *Al principio existía la vida*, que confrontaba al espectador con la situación imperante en el país a través de alegorías y metáforas, la desmesurada reacción represiva ejercida contra sus miembros dejó en evidencia que cualquier

tipo de disidencia desde el medio teatral en ese entonces era verdaderamente cuestión de vida o muerte. De este modo, recién a partir de 1976, los grupos teatrales que practicaban la creación colectiva comenzaron a mostrar obras que trataban problemas contingentes, censurados en los demás medios de comunicación. La reestructuración que tanto la televisión como la radio y la prensa sufrieron en cuanto al libre ejercicio de su labor informativa fue de tal envergadura, que de pronto casi se volvió natural que el medio teatral reaccionara a tanto cinismo institucionalizado. En el caso de la obra *Pedro, Juan y Diego*, del grupo ICTUS y David Benavente, estrenada en 1976, se aplicó la modalidad de la creación colectiva con un dramaturgo incorporado al grupo de trabajo. Como es bien sabido, esta obra abordó el problema de la cesantía enfocándolo a los diversos estratos de la sociedad, no sólo a los desposeídos o a aquellos definidos como los "pobres de siempre". La combinación creación colectiva con dramaturgo se volvió cada vez más usual y se practicó con éxito hasta casi finalizada la década de los 80. Valgan sólo tres ejemplos como muestra: *Tres Marías y una Rosa*, del Taller de Investigación Teatral (TIT) y David Benavente, en 1979; *Sueños de mala muerte*, de ICTUS y José Donoso, en 1987, e *Infieles*, de Marco Antonio de la Parra y el Teatro de la Pasión Inextinguible, en 1989.

En la etapa comprendida entre 1976 y 1980 las obras de teatro de mayor relevancia se centraron en temáticas como por ejemplo la pérdida del trabajo, el marco de arbitrariedad en el que de pronto se tenía que situar la existencia propia y la ajena y la falta de solidaridad o la delación entendidas como herramientas necesarias para sobrevivir en un medio definido de acuerdo a las leyes del terror.

Desde 1980 en adelante, la denuncia cedió su sitio a la necesaria actitud de revisión de lo ocurrido, desde una óptica algo más reposada y en el macrocontexto de una institucionalidad que yo denominaría de transgresión. En 1980 se aprobó el plebiscito que selló el desarrollo del denominado "proceso" de transición hacia la democracia. El general Pinochet fue ratificado en el poder por ocho años y se le confirieron

poderes especiales para actuar sin necesidad de consultar a ningún organismo fiscalizador toda vez que lo estimara conveniente. Con este tipo de institucionalidad redefinida, una política de represión abierta se tornó incongruente y se produjo una relativa apertura a nivel de órganos de prensa, información y comunicación, en los cuales la autocensura ya no se debía ejercer del mismo modo que en los años posteriores a 1973. La población, por otro lado, comenzó a sacudirse del miedo y/o la indiferencia iniciales y a volverse agente, no sólo paciente, expresándole al gobierno su disidencia en forma activa en concentraciones y marchas callejeras. El movimiento teatral, por ende, ya no era el único canal encauzador de disidencias desarticuladas.

En la década de los 80 el teatro chileno de creación colectiva codeterminó, condicionó, apoyó, ayudó a generar y/o se nutrió de los siguientes fenómenos observables en el movimiento teatral:

a) La búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos, principalmente basados en la imagen, que subrayan la idea de un espectáculo integral e integrador y cuestionan la exagerada preponderancia del lenguaje escrito y transformado en lenguaje articulado oralmente; es decir, redefinen el texto dramático. Aquellos aspectos que constituyen el espectáculo teatral y que por lo general se consideraban anexos o complementarios (escenografía, música, iluminación, vestuario, maquillaje, estilos de actuación, por ejemplo), pasan a constituirse en lenguajes equivalentes al lenguaje escrito/hablado y autónomos en sí y por sí mismos. La obra *No +*, surgida a partir de una investigación sobre la pantomima en Chile, creación colectiva con director, constituye un buen ejemplo sintetizador de esta búsqueda.

En estrecha relación con la búsqueda de lenguajes habría que destacar el alto despliegue de creatividad, pese a la limitación de recursos económicos, con que se solían montar las obras de teatro de grupos independientes subvencionados o no subvencionados, un punto al que me referiré cuando trate el problema de la carencia en este artículo.

b) La decisiva influencia de un grupo de directores jóvenes e innovadores, que me atrevo a apostrofar de generación de creadores reunidos en torno a la búsqueda de nuevos lenguajes mencionada en a). Aunque estos directores no siempre contaran en la década de los 80 con el reconocimiento de instituciones que los respaldaran, su labor ha dejado una huella profunda en el movimiento teatral chileno. Todos ellos aplican la modalidad de trabajo de la creación colectiva y se entienden como coordinadores de impulsos creativos más que como directores en el sentido convencional del término. Es el caso de Claudio Pueller y su búsqueda de la identidad latinoamericana; Guillermo Semler y su búsqueda de un teatro plástico en primera línea; Juan Edmundo González y su exploración actoral de nuevos espacios y de la ritualidad; de Horacio Videla y su enfoque postmoderno o de Ramón Griffero y su superposición de lenguajes y códigos reales-irreales en el centro de su propuesta (11).

c) La consolidación de nuevos autores teatrales, como Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra, que se acercan hacia el mismo macrocontexto por vías diversas. Ambos surgen y se desarrollan como autores teatrales insertos en la sociedad chilena postgolpe militar y escriben sobre ella. Radrigán elige la vía de la pelea por la dignidad humana tematizada a través de los personajes marginales que pululan por sus obras, en tanto que de la Parra ofrece la visión de una realidad plurivalente, basada en la ambigüedad absoluta, una realidad-irrealidad "otra" regida por las leyes de lo absurdo, lo grotesco, lo onírico.

d) El intento de difundir temáticas tratadas por autores nacionales o latinoamericanos como consecuencia de la pérdida del status de país democrático modelo en el concierto latinoamericano que poseyó Chile durante varios decenios y en consonancia con la inevitable similitud que adquirió de pronto con otros países que habían conocido, con anterioridad a Chile, el proceso de desgaste emocional, individual y colectivo que acarrearán los regímenes autoritarios empeñados en acallar la disidencia por la vía de la violencia. No es gratuito entonces que

en 1984, por ejemplo, ICTUS estrenara una adaptación de la novela de Mario Benedetti *Primavera con una esquina rota*, centrada en las consecuencias del exilio en una familia uruguaya, absolutamente aplicable a un Chile que de pronto se había visto enfrentado al problema de que su gobierno había expulsado a miles de disidentes del territorio nacional, en un desesperado y censurable intento de homogeneizar el pensamiento político.

e) El incremento de la actividad teatral de grupos jóvenes desconocidos, ora procedentes de academias teatrales —alternativas de formación especializada— en una etapa en que las Escuelas de Teatro de las dos principales universidades del país, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile, se empeñaban en seguir impartiendo una formación basada en métodos de actuación más tradicionales que experimentales (12), ora grupos mixtos de profesionales y aficionados formados a través de la práctica misma y que comenzaron a conquistar espacios escénicos no tradicionales para llevar a cabo sus representaciones. Dicho incremento no sólo fue de orden cuantitativo, sino también cualitativo. Como ejemplo de teatro callejero innovador valga el del grupo TEUCO, Teatro Urbano Contemporáneo, que en 1983 presentó una adaptación del cuento *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez y, en su otra vertiente, el Teatro-Escuela Q, surgido como iniciativa destinada a incorporar a jóvenes de sectores marginales a la creación y escenificación de obras de teatro. Este grupo practicaba en sus inicios la creación colectiva basada en improvisaciones y en propuestas generadas por diversas comisiones o grupos que trabajaban por separado y luego decidían la forma final de la obra (13).

f) Luego de haberse tratado fenómenos sociales en la década del 70, en consonancia con la función que asumiera el teatro de denunciar un estado de cosas inaceptable, los temas presentados en el escenario en la década de los 80 constituyen más bien reflexiones específicas más generacionales o individuales, insertas eso sí, la mayoría de las

veces, en la percepción de la evolución-involución socio-política-económica del país. Es el caso de obras aparentemente muy alejadas del tratamiento de fenómenos sociales, como la adaptación de *La historia sin fin*, novela de Michael Ende, presentada como obra de teatro infantil en Chile, o la pieza *El monstruoso orgasmo de Tokito*, ignorada en su alcance en su momento por la crítica especializada a través de análisis formales más que de contenido, o *El herrero y la muerte*, mucho más que una leyenda popular ingenua. Las características del teatro de creación colectiva de los años 80 en Chile enunciadas aquí surgen, a mi entender, centradas en torno al problema de la carencia, motor de las búsquedas estéticas de forma y contenido iniciadas a comienzos de la década. Me refiero tanto a la carencia económica con todas sus variantes y en todos sus matices como a la carencia psicológica en cuanto ausencia de mecanismos válidos y deseables de pertenencia a, o identificación con, un medio que se experimenta como adverso.

1. Carencia económica:

Si pensamos en teorías teatrales, no es novedoso hablar del concepto de carencia como estado que es preciso perseguir, cultivar y mantener. El teatro pobre de Grotowski, por ejemplo, se centra en la idea de despojar al hecho teatral de todos los elementos susceptibles de ser eliminados, accesorios, no imprescindibles, y concibe un modelo de actuación en torno al cuerpo del actor y sus posibilidades expresivas. Se elimina sistemáticamente todo lo que atente contra la esencialidad en torno a la cual se concibe el espectáculo teatral. No obstante, existe una diferencia cualitativa esencial entre el postulado grotowskiano —expuesto aquí en forma extremadamente sucinta—, producto de una reflexión teórica que nace luego de que Europa se ha repuesto, en el ámbito económico, no así en el de las secuelas psicológicas o morales, de las dos guerras, y ha conocido no sólo el bienestar, sino que además se acerca peligrosamente a la abundancia excesiva y la saturación, y la carencia real de medios económicos de un grupo de teatristas chilenos en los años 80. Estos últimos se ven enfrentados al difícil problema de paliar la precariedad para llevar a cabo su proyecto;

a ellos les cabe decidirse ya sea por desechar su proyecto o por montar su obra como obra de teatro pobre, no teatro pobre vía elaboración teórica, sino pobre real. Si la montan en estas condiciones, es obvio que deberán recurrir a lo esencial, sin por ello producir mal teatro. La carencia económica que sirve de marco a propuestas del tipo de *El monstruoso orgasmo de Tokito*, por ejemplo, se transforma, aunque parezca perverso afirmarlo, en garantía de búsqueda inteligente y creativa cuyo resultado estético es de envergadura. Apenas un ejemplo sacado de la obra: dos inodoros y un bidet son elementos suficientes para sugerir la polivalencia de un espacio que puede ser un baño, pero también transformarse en unas catacumbas, y en el cual coexisten, sin que nadie sepa muy bien por qué razón, personajes del mundo "real" con personajes provenientes de un universo mítico o conectados con un nivel onírico, que en su momento se encargan de ejecutar sentencias de destrucción ineludible.

2. Carencia psicológica:

En especial en el caso de aquellos jóvenes que no habían conocido sino de oídas o, en el mejor de los casos, durante muy breve tiempo, el ejercicio de la tradición democrática que se suponía había sido rasgo constitutivo y distintivo del sistema político de su país, la carencia psicológica adquiere dimensiones diferentes a aquella carencia en la que se ven sumidos quienes no se resignan a aceptar la pérdida de un sistema de referentes reconocibles, pues han conocido en la práctica las diferencias. Es entonces sintomático que surja un grupo de creadores jóvenes cuya búsqueda se centre en la forma de expresar otros contenidos y devenga en búsqueda de lenguajes escénicos nuevos. Indudablemente, la propuesta escénica presentada en *Pedro, Juan y Diego*, por ejemplo, no puede ni debe bastarle a un grupo de jóvenes estafados, castrados en su desarrollo como individuos por todas las consecuencias de un golpe militar en el que no participaron en forma activa, como sus mayores, co-agentes o co-pacientes, los mismos que de pronto se veían confrontados a la cesantía en carne propia y que intentaban expresar su desconcierto a través de propuestas teatrales más bien convencionales. El desencanto que se

respira en *El monstruoso orgasmo de Tokito* corresponde en forma cabal al de una generación de jóvenes engañados por un sistema interesado en formar seres conformistas y sin espacio real para albergar a otros dispuestos a creer en utopías tan antiguas como la de una existencia autodeterminada y digna.

PALABRAS FINALES

A nivel de obras de creación colectiva, la década del 90 comenzó con la actitud de elaboración intelectual y emocional de aquellos cambios transformados en nuevos rasgos constitutivos de una sociedad redefinida y que intenta encauzarse en la vía de una democracia que en su primera fase se presenta como una democracia protegida, con márgenes limitados de acción y claramente estipulados en la nueva Constitución aprobada en 1980. Dicha elaboración se produce por lo menos a través de dos vías:

- La primera persigue la comprensión e interpretación de fenómenos históricos y sociales, ocurridos en este siglo o en otros anteriores, pero con clara incidencia en el estado actual de la sociedad chilena, que ha internalizado los cambios sustanciales producidos en su seno, aunque en su momento haya intentado combatirlos. Tanto los defensores como los detractores de los modelos económicos y sociopolíticos implantados a partir de 1973 vivieron procesos de aceptación de valores que no compartían; se produce entonces ahora la meditación respecto a lo ocurrido. Como ejemplo explícito, valga el de la obra *Epoca 70-Allende*, del Gran Circo Teatro, creación colectiva dirigida por Andrés Pérez y estrenada en 1990. Como ejemplo enmarcado en un contexto histórico más vasto, *Cajamarca*, creación colectiva dirigida por Claudio Pueller y estrenada en 1991.

- La segunda vía se vale de temáticas aparentemente más universales referidas específicamente a la generación dañada, la de aquellos jóvenes que se sienten estafados por varios sistemas y que ahora deben aprender el ejercicio de una democracia que no conocen. A partir de la presentación de conflictos individuales, se transmite el desencanto y la lucidez alcanzados a la

fuerza. Como ejemplo muy actual, la creación colectiva del Grupo Aparte *¿Quién me escondió los zapatos negros?*, dirigida por Rodrigo Bastidas y estrenada en 1991.

Es posible pronosticar, luego del gran enriquecimiento experimentado por la influencia de la coexistencia simultánea de las vanguardias que redefinieron sin inhibiciones de ningún tipo todos los "ismos" disponibles

en el acervo cultural universal, los adaptaron y crearon manifestaciones propias "otras", profundamente enraizadas en su entorno socio-político-histórico-económico-cultural, que la década del 90 será una explosión de creatividad a nivel teatral y constituirá ya no el germen, sino la consolidación de estilos, tendencias, propuestas y generaciones surgidas en la década de los 80.

NOTAS

1. En este contexto cito específicamente la interesante ponencia conjunta de los profesores Buck, de la Universidad de Colonia, y Hicketier, de la Universidad de Marburg, denominada *Theater und Fernsehen-Sonderfall Deutschland (Teatro y televisión: el caso especial de Alemania)*. La publicación de las ponencias presentadas durante el simposio fue anunciada a fines del mismo para el próximo año.
2. Un ejemplo representativo: en Augsburg, ciudad con escasa tradición teatral de calidad, se viene celebrando desde hace siete años en verano el Festival Internacional de Teatro "La Piazza", en el que grupos provenientes de todo el mundo presentan sus obras. Tanto en 1990 como en 1991 los organizadores sugirieron un marco temático deseable para seleccionar obras y grupos. En 1990 el gran marco fue el de la confrontación con teorías modernas de teatro y su concreción a través de la puesta en escena; en 1991, el de las relaciones entre los seres humanos y su presentación en el escenario. Para 1992 el marco anunciado por el coordinador de las actividades de la Kresslesmühle, Casa de la Cultura de Augsburg, será el de los 500 años del llamado descubrimiento de América desde la óptica de la revisión de conceptos como "civilización", "barbarie", "desarrollo" y "subdesarrollo", y el encuentro entre culturas diferentes. Para preparar este festival se requiere una infraestructura dedicada a la búsqueda permanente. "La Piazza" cuenta con el apoyo financiero, siempre insuficiente, de la ciudad de Augsburg. Se ha dado a conocer y ha alcanzado un grado notorio de exclusividad, debido a que se trata de la única iniciativa abocada a la formación de un público crítico y a la difusión de tendencias experimentales que ha alcanzado un grado respetable de continuidad en la región del sur de Alemania.
3. Véase BIANCHI:1982. En dicho artículo se cita la respuesta que el Director del Departamento de Extensión del Ministerio de Educación de ese entonces proporcionó al ser consultado acerca de la razón de una medida de esa índole: "Que haya crítica está bien, pero no crítica subvencionada". En HURTADO/OCHSENIUS/VIDAL:1982, p. 44, se señala que el impuesto que se aplica sobre el ingreso bruto por taquilla asciende al 22% y no al 20%, como dice Bianchi.
4. Los textos dramáticos que sirvieron de base para la puesta en escena de los mismos me fueron amablemente proporcionados por Alvaro Pacull, Andrés Krug, Horacio Videla, Carlos Cerda, Juan Cuevas y Claudio Pueller respectivamente. Como complemento al trabajo de doctorado aludido, véase LAGOS DE KASSAI:1988.
5. Véase MONLEON:1990, p. 2.
6. Entre los trabajos más recientes escritos en Alemania acerca del teatro de creación colectiva, con especial énfasis en el teatro colombiano de creación colectiva, véase RÖTTGER:1991, p. 105-124. Véase además FRICKE:1990.
7. Debido a la profusión de ejemplos disponibles he preferido esta lacónica generalización, que de ningún modo podría ser exhaustiva y sólo tendría sentido en un estudio de otra índole.

8. Véase DELMONTE:1968, p. 381.
9. HURTADO/OCHSENIUS/VIDAL:1982, p. 10.
10. El Teatro de la Universidad Católica, por ejemplo, montó en la década de los 70 obras cuyo contenido estaba inserto en la práctica de la búsqueda de, al menos, un espacio individual de libertad. Véase HURTADO/MUNIZAGA:1980.
11. Pienso en *El herrero y la muerte*, estrenada en 1988 con el elenco del Teatro Nacional y dirigida por Pueller; *Don Juan*, de Molière, estrenada en el Teatro Cariola el mismo año y dirigida por Semler; *Tríptico*, estrenada en 1986 por el grupo El Clavo y dirigida por González, o *Un extraño ser con alas*, estrenada en 1989 en Valparaíso y dirigida por él también; *La historia sin fin*, estrenada en 1988 en la Sala 2 del Teatro de la Universidad Católica y dirigida por Videla; *Historias de un galpón abandonado*, estrenada en 1984, *Cinema Utopía*, en 1985 o *99 La Morgue*, en 1986, dirigidas por Griffero. Tanto Semler como Videla, y los integrantes del Teatro Provisorio en torno al segundo, se incorporaron al elenco del Gran Circo Teatro en 1988, generador, junto a Andrés Pérez como director y Roberto Parra como autor de las décimas que le sirven de texto base, de la legendaria puesta en escena de *La Negra Ester*, lo suficientemente documentada y celebrada, y en la cual no me detendré más en este artículo por considerarla más una síntesis de la exploración que se venía realizando en cuanto a los nuevos lenguajes escénicos en ese momento en Chile, que una obra verdaderamente innovadora. Sobre *La Negra Ester* véase, entre otros, Revista *Apuntes* 1989, p. 5-54.
12. Véase LAGOS DE KASSAI:1988.
13. *Ibíd.*, p. 21-26. La búsqueda de nuevos lenguajes aludida en a) recibió el impacto de las propuestas de los grupos de teatro callejero en especial, y es preciso examinar su labor de experimentación como elemento inspirador de grupos establecidos, independientes y comerciales.

BIBLIOGRAFIA

- BIANCHI, Soledad. "La política cultural oficialista y el movimiento artístico", en: *Araucaria de Chile*, Madrid, 1982, pp. 135-141.
- MONLEON, José. "Creación colectiva: la pasión de los 70", en: *La escena latinoamericana-El teatro latinoamericano 1965-1975: Una memoria*, Nº 4, mayo 1990, pp. 1-10.
- RÖTTGER, Kati. "Creación colectiva", en: ADLER, Heidrun (ed.), *Theater in Lateinamerika-Ein Handbuch*, Berlín, 1991, pp. 105-141.
- FRICKE, Almuth. *Theorie und Praxis des neuen kolumbianischen Theaters*, tesis de Magister, Maguncia, 1990.
- HURTADO, Marfa de la Luz; OCHSENIUS, Carlos; VIDAL, Hernán. *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, Santiago, 1982.
- HURTADO, Marfa de la Luz; MUNIZAGA, Giselle. *Testimonios de teatro (35 años del Teatro de la Universidad Católica)*, Santiago, 1980.
- LAGOS DE KASSAI, Marfa Soledad. *El teatro chileno de creación colectiva-Testimonios desde Santiago en 1988*, Mesa Redonda Nº 8, Augsburg, 1988.
- DELMONTE, Pablo, "Veinticinco años del Teatro de Ensayo", en: Revista *Mensaje* Nº 171, Santiago, 1968, pp. 379-381.
- VARIOS AUTORES. *Reportaje a "La Negra Ester"*, en: Revista *Apuntes* Nº 98, Santiago, 1989, pp. 5-54.