

DOMINGO PIGA*

EXPERIENCIAS TEATRALES DE HOY, CHILENAS Y LATINOAMERICANAS

Desde hace unos cincuenta años el teatro busca una expresión nueva para adecuarse al mundo contemporáneo, tanto en formas nuevas como contenidos nuevos que respondan al continuo cambio del pensamiento y la realidad social y económica. En la década del 20, Piscator realizó la mayor y más profunda transformación teatral hasta ese momento conocida con su revolución expresada, en síntesis, en las formas épicas y el Teatro Total. Se trataba de dar al arte teatral una dimensión social y de finalidades políticas para que el teatro fuera una respuesta al momento alemán en el cual el proletariado jugaba un papel preponderante. Después de la revolución de Piscator no ha habido en el teatro creadores que hayan dado nuevas expresiones que sean grandes respuestas a las demandas con las transformaciones sociales que desafían al creador artístico. Sólo Brecht, en un terreno ideológico, siguió la línea épica, evolucionando a su realismo épico basado en el distanciamiento.

La ideología burguesa desarrolló, hasta destilar su última gota, el vanguardismo incoherente y hermético del hombre solo, incomunicado, angustiado de un mundo en disolución. Esta expresión que alcanza en Pirandello su línea máxima, expira con el teatro de la crueldad, de la desesperación y la angustia contenidas en morbosidad sexual y violencia, con participación del público, no como integración positiva de éste en objetivos comunes de orden ideológico o emocional, sino que al través de la provocación, al través de elementos que le producen rechazo, indignación, asco.

En América Latina se ha vivido de cultura refleja. Países subdesarrollados, monoprodutores, sometidos al colonialismo, no han producido en teatro nada que pueda homologarse con la pintura de los muralistas mexicanos o la poesía de los chilenos, o la novelística de Colombia, Perú, Argentina o México. La dependencia cultural se manifestó en influencias directas por afinidad o por imposición de la política económica de mercados de consumo. De España, de Francia y luego de Estados Unidos penetró la influencia, sin rechazo, la cual ha conformado una mentalidad y cuyos resultados son el teatro costumbrista, realista de las más variadas formas, el teatro vanguardista incoherente, hermético con reverencias a Ionesco, a algunos ingleses y norteamericanos. Todas estas tendencias formales extranjeras impuestas, o adoptadas por los autores latinoamericanos, configuraron el mapa teatral latinoamericano.

En el campo de las relaciones sociales, en el de la economía y en el de la política se produjeron transformaciones tan profundas que van desde los procesos revolucionarios socialistas hasta las quiebras irreversibles dentro del mundo capitalista y de la sociedad burguesa. Hay cambios en el campo y el campesino surge a la vida cultural. Hay cambios en las zonas urbanas, fábricas, poblaciones, desde donde un proletariado pujante, den-

tro de una economía capitalista, entra en conflictos cada vez más significativos, en la permanente contradicción dialéctica de la lucha de clases.

Todas estas transformaciones, lentas y pacíficas, o rápidas y violentas, tienen eco en manifestaciones teatrales. Todos los sucesos que históricamente han tenido significación en las luchas obreras o campesinas han tenido su escenificación consiguiente en dramas que reproducen esas luchas. El Romanticismo, la larga historia del Realismo, tienen muchas páginas que ilustran las luchas reivindicativas y revolucionarias, ya sea en las diversas formas del teatro tradicional o en busca de nuevas formas con respuesta a nuevas necesidades.

Y es así como surgió en la década del cincuenta en la Emilia cuyo centro es Bologna, Italia, un teatro campesino, diálogo intelectual-obrero del campo como búsqueda de una expresión teatral nueva que sirviera a una realidad nueva. Y también la Liguria, centro Génova, en los centros obreros, surgió un teatro que tendía a su vínculo artista-obrero para expresar experiencias políticas y de lucha sindical. Y a partir de los sucesos de mayo de 1968 en Francia, surge también la búsqueda de un teatro que sirva a esa línea de acción que se intentaba como camino político de unión obrero-universitaria. No todas estas expresiones se tradujeron en obras, nacimiento de autores, porque fueron obras de creación colectiva en las cuales el actor, profesional, aficionado u obrero, rebasaba los límites del teatro tradicional y el contenido, la ideología, la línea política, o la consigna pasaban a ser lo fundamental. Fueron experiencias de teatro político, como lo fue el de Piscator, aunque sin la profundidad ni la calidad formal artística del creador alemán.

En la abigarrada geografía americana en donde proliferan las vergonzosas dictaduras militares y los regímenes civiles y democráticos son la excepción, hay la permanente lucha de la resistencia de la clase obrera y campesina, de los intelectuales, universitarios, de la iglesia progresista que se traduce en lucha clandestina, urbana y rural, o en abierta guerrilla en contra de esas tiranías. En aquellos países, en donde la lucha contra la represión policial de los llamados gorilas constituye una actividad cotidiana de las fuerzas progresistas y democráticas, el teatro se ha convertido en un arma poderosa. Por su capacidad de síntesis, el lenguaje teatral puede condensar situaciones, pensamientos, ridiculizar a algunos personajes, aclarar posiciones, enseñar. Basta una caricatura, un gesto, un chiste oportuno, una pequeña anécdota y se produce la síntesis y el público recibe un mensaje más preciso y claro que el que puede dar un artículo de un diario o un discurso.

Además, es muy fácil hacer este tipo de teatro en donde no son necesarios los actores profesionales, ni el autor, ni los medios técnicos. Basta un grupo de personas que improvisen frente a un

* Chileno. Profesor titular de la cátedra de Historia del Teatro, Jefe del Depto. de Teatro de la Universidad de Chile

público y que se hayan puesto de acuerdo con la idea central que hay que desarrollar. Estamos en presencia de un teatro sin personajes y sin estructura, que se realiza sin director, sin autor, sin actores, sin decorados ni trajes. Hay que decir algo y se dice, con o sin escenario. Se hace este teatro improvisadamente en plazas, ferias, en cualquier sitio público.

Los brasileños lo llamaron en São Paulo "Teatro do Jornal", porque se partía de una noticia del diario o de la radio, se nutría del periodismo, de la crónica diaria. ¿Qué es lo que importa en esta nueva forma teatral?: destacar una contradicción de la sociedad, hacer crítica a la realidad en que se vive, destruir mitos, atacar a la tiranía, a la oligarquía, denunciar injusticias y privilegios. No es un teatro trascendente, sino del momento, con objetivo de tipo circunstancial, contingente al servicio de una causa política. Este teatro es un arma política al servicio de los que luchan contra las dictaduras.

Pueden presentarse en forma organizada con propaganda previa y en recintos cerrados, pero suele hacerse sin previo aviso aprovechando el público reunido con otros fines, como reuniones relámpago que se disuelven de igual manera.

Con ligeras variantes y según las circunstancias se hace este tipo de teatro de guerrillas en todos los países latinoamericanos, como arma de protesta. También se hace con la colaboración de sociólogos, realizando estudios previos en el terreno y seleccionando los materiales a fin de hacer una obra coherente en cuanto a contenido y que conduzca a un final en el cual se resuelva el problema o se indique la vía de solución. Todas estas formas, que son prácticamente infinitas y que se realizan sin influencias mutuas, son más bien ensayos de interpretación de situaciones nacionales que se sirven de la instrumentación teatral, que experiencias artísticas teatrales.

De todos estos ensayos no quedan obras ni huellas para una continuidad progresiva teatral. Dada su finalidad política contingente, mueren con el cumplimiento de su objetivo.

En Argentina, en México, en Chile, en Uruguay y en Brasil se realizan experiencias como las señaladas. En Chile, para servir a fines propagandísticos durante la campaña del actual presidente Salvador Allende se hicieron variadísimas "acciones teatrales" en barrios, en ciudades de provincias, en los campos. Las líneas generales que se seguían eran éstas: se hacían pequeñas encuestas en sindicatos, poblaciones, e inmediatamente se improvisaba sobre el tema frente a un grupo del barrio o sindicato y se dialogaba con ese público haciendo una intervención política. Esto, como se ve, servía a una campaña política. La autora Isidora Aguirre, ("Pérgola de las flores", "Los que van quedando en el camino"), el taller de Autores del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, los grupos de extensión del mismo, realizaron innumerables experiencias de este tipo con fines de edu-

cación cívica de los pobladores, especialmente. En la Universidad de Concepción también con un taller de experimentación, se realiza un trabajo parecido.

En todas partes se siente la real necesidad de crear un teatro nuevo que no sea el realista burgués, ni el del absurdo, hermético e incoherente, expresión de la agonía burguesa, un teatro que corresponda a esta era que en parte es científica, en parte convulsionada muestra de los cambios que se avecinan en toda América y que ya han empezado a realizarse en Cuba y en Chile. Pero nadie sabe cómo hacer ese teatro. Únicamente se sabe lo que no hay que hacer.

Para Chile es especialmente apasionante este desafío. Chile realizó una revolución socialista por la vía pacífica y está en pleno desarrollo del proceso revolucionario. Se han efectuado los grandes cambios de la economía dentro del marco político de las instituciones de la democracia burguesa. Este hecho inusitado, único en la historia de la humanidad, ha abierto un camino nuevo que sorprendió al mundo, en especial al capitalismo que nunca creyó en el triunfo popular, dentro de un esquema en que las reglas del juego las dicta la burguesía capitalista.

Desde un punto de vista sociológico podemos afirmar que no hay recetas para los cambios de la sociedad, ni para las revoluciones, y que cada pueblo resuelve su ecuación a su manera. Las experiencias ajenas no son decisivas y en general aportan poco o no sirven como guía de acción. Con simplismo histórico algunos —extrema izquierda— han creído o creen que hay sólo la vía violenta, la guerrilla rural o urbana, la experiencia cubana, para hacer la revolución. La historia ha demostrado que cada pueblo tiene su realidad propia que es la que va a determinar, por esas circunstancias, un proceso que le es propio y que no se repite geográfica, temporal ni socialmente. Y por lo tanto consecuentemente sigue a la revolución de un pueblo, su revolución cultural que no puede dejarse, por ser fenómeno superestructural, sujeta al azar y a la espontaneidad histórica, sino que hay que producirla, orientarla, conducirla ideológicamente.

Los mismos que creen en los trasplantes revolucionarios del extranjero, creen que la revolución cultural, la única, es la de China. Aceptar este criterio y lanzarse en esa aventura puede traer graves consecuencias. Ni la revolución cultural china, ni la soviética, ni la cubana nos sirven como modelos para ser copiados. Nuestras experiencias, nuestra realidad, dará el camino que tenemos que seguir. Nuestra revolución cultural tenemos que encontrarla nosotros, así como hicimos y seguimos desarrollando nuestra propia revolución socialista que no fue china, ni cubana, ni soviética.

En Chile vivimos un período de transición dentro del proceso revolucionario. Se forma un hombre nuevo para una sociedad nueva. Nadie está preparado para el socialismo. Esta adecuación



significa un paso muy serio y profundo que sólo puede hacerse con base ideológica y con experiencias. Y esta praxis se realiza con sabia paciencia y con modestia. La prisa por resolver los problemas y la ambición de querer abarcarlo todo constituyen serio peligro en la solución de los asuntos culturales. Al artista se le exige que produzca, que cree rápidamente un nuevo arte para las masas del país que inició su revolución. Pero el arte nuevo no se produce por decreto. Es más fácil resolver los problemas, nacionalización de riquezas básicas, de socialización de las industrias, de estatización del crédito, porque los economistas tienen estudiada y resuelta la transformación estructural.

Pero la superestructura, que no está determinada por leyes científicas ni sujetas a normas tan objetivas y que no puede transformarse hasta no haberse producido los cambios de la estructura, tiene una maduración y un desarrollo más lentos.

Para Chile es muy difícil, en este momento, período de transición en que subsisten formas burguesas y en que la economía se ha socializado, dar la solución justa a la demanda de una expresión teatral útil.

El teatro es entretenimiento, fundamentalmente. Es formalista en una sociedad burguesa, tiene fin en sí mismo, es el entretenimiento por el entretenimiento, es clasista, sirve a la clase dominante; en una sociedad socialista es una necesidad fundamental y debe servir a todo el pueblo, debe orientar y educar. El teatro entonces debe ser una necesidad y no un artículo de lujo. El pueblo tiene ahora derecho a exigir, como obligación del Estado y de los artistas, que se le de teatro.

La idea de entretenimiento, como derecho de los pueblos, considerada imprescindible como la alimentación, la habitación, la salubridad, la educación pública, debe convertirse en una reivindicación y bandera de lucha de todos los pueblos. El entretenimiento como derecho de las masas es creador, no es opio, evasión, simple desahogo a las tensiones o frustraciones del individuo. Homologando el entretenimiento con la alimentación vemos que ambas tienen en común que son imprescindibles, una para que el organismo se mantenga funcionando normalmente, ingiriendo proteínas, sales minerales, vitaminas, glúcidos y lípidos y demás, y otra para que el espíritu funcione normalmente y el hombre refleje en su conducta social e individual equilibrio, satisfacción, alegría de vivir y tenga fuerzas para crear cada día. No se come sólo para subsistir o "engañar el estómago". Se come con placer, con agrado de comer, y los alimentos no sólo sirven desde un punto de vista fisiológico, sino que deben ser gratos a la vista y el paladar. Cada pueblo tiene sus gustos gastronómicos y en el extranjero la gente que vive lejos de su tierra natal, se junta a comer, a comer sus platos típicos, de su gusto nacional. Y el entretenimiento no puede ser, homologando, un simple engaño a la necesidad de diversión, para pasar el rato, sino que debe ser un

auténtico placer, que nutra y eduque, que sirva al que la recibe, haciéndolo más rico y más sabio. Y en el juego de las contradicciones dialécticas, el entretenimiento es lo excepcional, lo maravilloso, frente a lo común y rutinario.

El entretenimiento —teatro— en una sociedad burguesa tiene objetivos precisos, además de servir intereses clasistas, debe adormecer, aletargar, teatro-droga, servir a la evasión. En una sociedad que vive un proceso revolucionario socialista, sirve a la comunidad entera, a las grandes masas, al proletariado y debe despertar, alertar, aclarar ideas, inquietar y enfrentar los problemas y dar o ayunar a dar soluciones.

Cuando en el teatro predominan ideas y contenidos, no tiene por qué ser aburrido. El teatro no es ensayo ni filosofía, ni tampoco es reunión política, panfleto. El teatro es un género que, con variantes desde Esquilo hasta hoy, está bien definido y limitado. Todas las búsquedas, la mayoría muy inteligentes, son formales y tratan de renovar o de re-inventar el teatro. Y nosotros chilenos, gente de teatro, en este proceso revolucionario socialista, nos encontramos avocados al serio problema de encontrar una expresión teatral que formal e ideológicamente sirva al pueblo chileno en el momento que vive.

El papel más importante corresponde ahora al autor. En este período de transición no hay obras que reflejen las inquietudes ni los intereses de un público que vive una era esencialmente política. Aun cuando las grandes obras del pasado, el acervo cultural, que permanece y tiene vigencia por su raíz popular, tiene que seguir siendo espectáculo, hay necesidad absoluta de una temática nueva.

Mientras surgen los autores de este nuevo teatro, se han realizado algunas experiencias que son búsqueda de caminos y respuesta en parte a la necesidad de un teatro y espectáculo nuevos.

Una de esas avanzadas fue el Tren de la Cultura que recorrió el sur del país con un espectáculo integrado de danza, música, folklore, títeres, teatro y pintura. Artistas de la Unidad Popular presentaron espectáculos ante públicos numerosísimos que en muchos casos nunca habían visto ni oído danza, o teatro, o música. Fue una experiencia que sirvió como primer aporte popular artístico en esta nueva era. Junto a los actores y músicos y pintores iba un sociólogo para hacer estudios de las necesidades e intereses de ese público de campesinos y mineros y luego evaluar el trabajo realizado.

Hay una tendencia que se repite en otros países y que es extraordinariamente interesante: el arte integrado. Los pintores no quieren presentar sus exposiciones sin que se integren otras artes a su pintura. Que el poeta y escritor den un texto que aúne danza, folklore, teatro, música. El público ahora se acostumbra a encontrar en el arte una respuesta totalizadora y el



artista va a sentirse respondiendo a su pueblo con herramientas que antes no tenía.

El teatro juega en este arte integrado un papel central, pues resulta una obra nueva, con medios expresivos hasta ahora no usados.

En México también se ha realizado esta idea por Héctor Azar en sus espectáculos del INBA y de la Universidad, en especial en Atlixco.

Puede ser éste un camino riquísimo del cual surja en un futuro muy próximo un teatro extraordinariamente positivo, totalizador del arte y al servicio de una cultura popular.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas realizó en el verano pasado una gira por las poblaciones periféricas de Santiago con presentaciones de ballet, orquesta sinfónica, teatro, floklore y bandas bajo el nombre de "Arte para Todos".

En un gran escenario al aire libre se realizaron esas funciones para grandes masas populares. Antes se había hecho algo parecido en carpas y con sólo algunas de esas manifestaciones artísticas. Se recogieron experiencias del trabajo realizado y para una próxima temporada se corregirán errores cometidos en cuanto a selección de obras, formas de presentación y otros aspectos.

El mismo nombre de "arte para todos" es muy positivo porque se reconoce claramente que el arte es y debe ser hecho por todos. Se trata de incorporar al teatro y demás artes a todo un sector vastísimo que no era público. Del 1% de la población de las grandes ciudades como público habitual, hay que pasar a otras cifras muy superiores, acostumbrando a la masa popular a esta nueva necesidad de ver, oír y gustar el teatro.

Los estudiantes de la educación básica y media forman un público al cual debe dedicársele una atención preponderante. La formación del adolescente y del niño en una proporción apreciable se da al través de medios que no son ni el hogar ni la escuela o liceo con sus materias programáticas. Su educación, como futuro ciudadano responsable, su conciencia como miembro de una comunidad que se transforma, hombre nuevo en una sociedad nueva, recibe al través del arte del teatro la mejor lección, la línea más clara de conducta, el camino y los principios que informarán su conducta cívica.

Y esta expresión didáctica no es necesariamente muy seria y muy grave. Al través de la ironía, de lo gracioso y lo cómico puede enseñarse mejor que con el peso del drama o un texto discursivo y panfletario. Recientemente se realizó una experiencia de difusión de los temas clásicos entre escolares de 8 a 12 años mostrando el mito de Edipo de manera liviana y graciosa, utilizando la ironía, y en cuanto a género, variando con danza y música, tratando el tema en comedia, en revista, en mimo. De esta manera el niño entraba en contacto con los grandes temas de la tragedia griega a manera de juego, como una diversión. De igual modo

pueden tratarse los temas históricos, los temas políticos, los económicos, los conflictos sociales. En grandes estadios asistieron los niños de las escuelas a este espectáculo y aprendieron divirtiéndose.

Con la revista, el mimo y el circo, el teatro puede enriquecerse y acercarse aún más a los grandes públicos y conseguir así, en plenitud, su función didáctica.

Además se ha visto la necesidad absoluta de utilizar los medios masivos de comunicación, televisión y radio, para conseguir de este modo que el teatro alcance a toda la población escolar del país en un solo acto. Hasta ahora no ha sabido organizarse la alianza del teatro y las demás artes con la televisión. Esto ha estado sirviendo más a los intereses comerciales que a los culturales. El teatro, danza, música, floklore, pueden constituir un espectáculo televisivo del mayor interés no sólo para escolares, sino para cualquier público y convertirse en la gran escuela para el país.

No nos hemos referido en este artículo a los autores que durante los últimos años han estado escribiendo, porque lo que interesaba destacar ahora, en Chile y en América Latina, es el nacimiento de un nuevo teatro y la búsqueda de un camino, que aún no produce frutos concretos, pero que será el comienzo del gran teatro de la nueva sociedad.

Los Sieveking, Cuadra, Aguirre, Wolf, Díaz, Vodanovic, Silva y demás autores —realistas o de otras tendencias— han hecho un aporte tan importante como para ser ellos la historia autoral de los últimos veinte años. Sus obras ya las hemos analizado en libros y artículos. Seguramente muchos de ellos van a ser los autores de la nueva era y al servicio del hombre nuevo. Isidora Aguirre, Sergio Vodanovic y Jorge Díaz ya están en esa búsqueda a que nos hemos referido.

Muchos jóvenes ven ahora la posibilidad de realizarse como escritores teatrales. En los festivales de aficionados, de obreros, de estudiantes, han surgido autores nuevos de gran calidad. Esto ha sido el factor novedoso de los últimos festivales, encontrar jóvenes de los liceos, de las fábricas y de las poblaciones que se inician como autores teatrales.

El teatro se orienta claramente en un sentido popular y masivo. Los exponentes de la angustia de la burguesía, expresada en el hermetismo y el absurdo, que equivocadamente se ha llamado vanguardia, no tienen nada que decir ni hacer en América Latina. Su afán de "épatar" es una voz que cae en el vacío, y apenas si la escuchan algunos cadáveres que posan de cultos intelectuales. Nuestra juventud, nuestra clase obrera, nuestros estudiantes, nuestros intelectuales saben cuál es su camino, sus necesidades y qué es lo que necesitan del arte. El teatro de ahora y para la realidad latinoamericana es una expresión popular, la gran síntesis de la cultura en función de la sociedad.