

Rojo, Grinor. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985. 198 pp.

Existe la noción de que los gobiernos dictatoriales no sólo no fomentan el desarrollo de las artes, sino que las someten a un servilismo que termina por debilitarlas y aun extinguirlas. El considerable interés que ha despertado entre los estudiosos el teatro chileno durante el gobierno de Augusto Pinochet podría a primera vista hacer pensar que tal noción no tiene fundamento, pues dicho interés estaría demostrando la existencia de un teatro vigoroso. Pero lo que Grinor Rojo, siguiendo una línea de trabajo semejante a la de otros destacados críticos chilenos, demuestra en este libro es precisamente que el teatro de su país ha resurgido *a pesar* de la censura y de la represión, y que la naturaleza contestataria de esa práctica le ha dado al teatro chileno actual, principalmente a lo que el autor denomina el “teatro profesional independiente”, sus características más sobresalientes.

Grinor Rojo, desde el exilio, siente la obligación de contribuir con este estudio “a desalojar del poder a la dictadura fascista que ya desde hace más de una década nos oprime y avergüenza” (11). Establecida desde el principio su solidaridad con quienes dentro y fuera de Chile luchan contra el régimen de Pinochet, el autor procede, sin desmedro de la objetividad científica, a trazar un metódico y riguroso panorama del teatro de su país, comenzando con la etapa dominada por el movimiento universitario entre 1943 y 1973.

Inmediatamente después del golpe de estado, comenzó la desmantelación sistemática del teatro que, por su naturaleza comunitaria, por su “socialismo necesario” (28), fue foco favorito de la violencia estatal. Esta se despliega en una gama ominosamente amplia, que incluye el bombardeo y destrucción del Teatro de la Universidad de Chile, el incendio del teatro-carpa del grupo La Feria, el retiro o semi-retiro forzoso de numerosos teatristas, las trabas innumerables para la práctica profesional, y el destierro. El autor ilustra la trágica situación del teatro al referirse detalladamente a la persecución de que fue objeto el grupo El Aleph,

cuyo director, Oscar Castro, fue hecho prisionero, y uno de cuyos actores al igual que la madre de Castro fueron “desaparecidos”. Y todo esto “no por participar en actos cualesquiera de resistencia contra el nuevo gobierno, manifestaciones públicas, propaganda callejera, reuniones clandestinas, etc., sino por representar una obra de teatro (*Al principio existía la vida*) ... que estaba comenzando a tener éxito y a la que la dictadura ... juzgó que debía silenciar” (31). Hoy El Aleph, activo en Francia desde 1976, forma parte de ese veinticinco por ciento de los profesionales chilenos de teatro que, según Rojo, tuvieron que emigrar.

Mientras el nuevo régimen destruyó, por un lado, la infraestructura teatral laboriosamente montada desde los principios de la década del cuarenta en torno a los teatros universitarios, por otro imposibilitó o dificultó considerablemente la vida profesional de los vencidos a través de un eficaz aparato de censura y de obstáculos económicos. Por una ley decretada en 1974 se abolió la Ley de Protección del Artista y se impuso una tasa del veintidos por ciento sobre el ingreso bruto a todos los espectáculos, “con excepción de aquellos a los que una comisión del gobierno juzga provistos de valor cultural... Es así como algunos espectáculos comerciales obvios, pero ideológicamente neutros (como *El hombre de La Mancha*) son clasificados por el régimen de culturales, en tanto que otros espectáculos culturales igualmente obvios, pero ideológicamente críticos, son clasificados de comerciales” (41). Con ardidés como éste se estrangula sin visos de represión a la mayoría de los grupos profesionales independientes.

Como consecuencia de estas condiciones impuestas de trabajo, a partir de 1976 tiene lugar un intenso debate sobre el “apagón cultural”, que efectivamente da comienzo a lo que el autor denomina la tercera gran etapa del teatro chileno moderno, superando la segunda connotada por la praxis universitaria, la cual a su vez superó varias décadas de un teatro comercial no ajeno a la revista frívola y al teatro de digestión. “Piezas que discrepaban de lo que se venía haciendo sobre las tablas chilenas desde el golpe, y que en más de un sentido discrepaban también de los códigos de producción escritura-

ria y escénica previos a él, empiezan de pronto a ocupar la cartelera” (43). La primera de ellas es una creación colectiva del grupo ICTUS, de larga tradición, titulada sencillamente *Pedro, Juan y Diego*, inofensiva en apariencia, pues se amparaba, al igual que otras piezas que le siguieron, en el costumbrismo y el folclor chilenos, aunque entregaba su mensaje en clave, a un público cómplice, desde su “trastienda alegórica”.

El cambio ocurrido en el modo de producción dramática y teatral, al que alude el autor, se centra, por un lado en el método de creación colectiva, que minimiza la división entre dramaturgo y actor, y en la que han participado no sólo dramaturgos como Sergio Vodánovic sino también novelistas como José Donoso, y por otro en un contacto más dinámico entre el escenario y el público. Tenemos, pues, que también en Chile, en razón de un proceso histórico muy peculiar, el teatro arribó al modo de creación colectiva, en el cual habían desembozado años antes los conjuntos colombianos por razones históricas también muy particulares. Esta coincidencia no debe explicarse, como advierte correctamente Rojo, en términos de modelos teatrales externos, del Living Theater o de quien sea (49), sino de un resultado necesario de una praxis específica. Pero quien se interese en una visión comparativa o continental encontrará notables parecidos entre la práctica teatral chilena y la colombiana, uno de los cuales es su gran teatralidad (a expensas de la literaturidad), precisamente por ser ambas resultado de un modo de producción que privilegia al elenco teatral, que tiene al actor como pivote del proceso creador.

Grinor Rojo dedica un capítulo de su libro a analizar brevemente cuatro piezas de esa etapa instaurada en 1976. Son ellas: *Pedro, Juan y Diego* (Texto de ICTUS y David Benavente, 1976), ¿Cuántos años tiene un día? (ICTUS y Sergio Vodánovic, 1978), *Los payasos de la esperanza* (Taller de Investigación Teatral, Raúl Osorio y Mauricio Presutic, 1977) y *Tres Marías y una Rosa* (Taller de Investigación Teatral y David Benavente, 1979). El autor encuentra que la semejanza estética de estas piezas de creación colectiva, al igual que la mayoría de las obras de los teatristas profesionales indepen-

dientes del período, se debe, no necesariamente a la común formación de sus autores, sino a “un consenso previo y tácito que tiene por blanco no tanto la afirmación de una perspectiva de clase unitaria... como la negación de la del régimen... El desenmascaramiento de las inquietudes de la vida social bajo la dictadura... A eso se debe el empleo de una fórmula estética común” (50).

El autor parece que no quiso entregar este libro a la imprenta sin antes verificar por sí mismo en Chile la imagen que de su teatro tenía desde el exilio. En 1982 hizo un breve viaje a su país, y las observaciones sobre los espectáculos que presencié entonces allá constituyen el penúltimo capítulo del libro. Divide los espectáculos en pertenecientes al dominio del teatro estable (teatro comercial, teatros universitarios y un sector del teatro profesional independiente), teatro inestable (teatro callejero y otro segmento del teatro independiente), y el de “fuera de la cartelera” (teatro estudiantil, popular, obrero y campesino). A pesar de la diversidad del teatro chileno observada, Rojo se afirma en su convicción de que la pauta “hegemónica” está dada por el teatro profesional independiente, aunque señala que, “pese a ser la práctica de mayor peso y cuya influencia sobre las demás se puede demostrar sin problemas, la de los independentistas no ejerce ni puede ejercer hoy su hegemonía con la misma fuerza con la que en la fase anterior fue capaz de ejercer la suya el teatro universitario”, debido especialmente a su vulnerabilidad económica (155).

Concluye el autor, siguiendo de cerca a Louis Althusser, con una serie de reflexiones que constituyen el fundamento teórico del libro. Rojo establece la necesaria distinción entre obra dramática y obra teatral. Una y otra son el resultado de un proceso específico de trabajo en un momento histórico dado; así, la “comedia española es el concepto con el que solemos reconocer a uno de esos sistemas (dramáticos), constituido por un determinado nivel de desarrollo técnico, por unas ciertas relaciones del dramaturgo con sus medios y por un condicionamiento social deslindable” (172). La obra teatral es el “punto de llegada... que tiene por materia prima a la obra dramática

y por agentes al actor y al espectador” (175). En el proceso de producción teatral se transforman la obra dramática y el espacio, y también el actor y el espectador. Pero tal transformación no ocurre cuando, en vez de un auténtico proceso de producción, se da solo una reproducción de un trabajo hecho en otro lugar, como sucede con el montaje en Chile de una comedia musical norteamericana, realizado sobre la base de un “kit” comprado por el empresario, que incluye ya una banda de sonido, una coreografía, un diseño de vestuario, una planta de iluminación, etc. (183).

Consideraciones de este tipo contribuyen a dar a este “añejo” teórico, y al libro en general, un carácter eminentemente iluminador. *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983* no es una obra de pura información. Es un estudio que está guiado por una visión coherente y convincente, que ayuda a comprender el heterogéneo y contradictorio teatro chileno actual. Es también un trabajo apoyado en una investigación honesta y rigurosa, y escrito con gran claridad y precisión. Por todo ello éste es un libro serio llamado a convertirse en una indispensable fuente de referencia para quien se interese en teoría teatral y en el teatro chileno moderno.

Gerardo Luzuriaga

Osorio T., Nelson: *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia, volumen No. 61, 1985; 448 pp.

De manera todavía un tanto restringida a ciertos ámbitos académicos y universitarios, aunque con un destino que inequívocamente conduce al lugar de los textos fundamentales para el estudio de la literatura latinoamericana contemporánea, circula desde no hace mucho un medular trabajo de investigación cuyo propósito de más alcance consiste en invertir las valoraciones que la crítica y la historia literarias de nuestro continente suelen asignar a las vanguardias de

América Latina, descabalgando la difundida y equívoca versión de que aquellas no son, en nuestras tierras, otra cosa que un mero trasplante imitativo, más o menos servil, de las vanguardias europeas. Se trata del volumen *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela* (Antecedentes y documentos) del profesor Nelson Osorio, el cual da cuenta cabal y prolija de los objetivos que su título propone, y además, al articular el proceso de la vanguardia venezolana dentro del proceso de las vanguardias latinoamericanas —con las que aquella mantiene ciertas relaciones de homología—, da cuenta de las motivaciones históricas, básicamente de orden económico y social, que desde aquí disponen la formación (no el trasplante, aunque se reconoce que éste se dio en algunas actitudes y formas) de los movimientos de vanguardia literaria de nuestra América, con sus rasgos de originalidad y sus distancias respecto de la literatura europea. A la luz de este libro podemos ver, por añadidura, cómo es que los procesos literarios tienen cabal sentido y merecen sus valoraciones más justas cuando se los vincula con los procesos histórico-sociales de los que forman parte, cuando se los explica como sus manifestaciones sublimadas o conspicuas. Así, el libro que nos ocupa resulta ser el argumento más claro en contra de quienes pretenden resolver la historia literaria a base solamente de acaeceres literarios y estéticos y soslayando sus fundamentos materiales: aquello que Borges en una mala línea llamó “un sórdido conflicto económico”.

Pero el libro de esta reseña tiene su historia. En 1980 el profesor Osorio —chileno, exiliado y peregrino de varios países, a la sazón docente de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela y Jefe del Departamento de Investigaciones Literarias del Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”— mereció el Premio *El Nacional* de Caracas, en el rubro de Historia Cultural de Venezuela, con un voluminoso ensayo sobre los antecedentes de la vanguardia literaria venezolana y sobre la revista *válvula*, cuyo cincuentenario se había celebrado dos años antes. Cinco años después, y gracias a la participación editorial de la Academia Nacional de Historia de Venezuela, aparece por fin el volumen, tal como lo preparó Osorio en el año del premio, cuando se