NOTAS PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO EN CHILE

Claudia Rodríguez Monarca

Algunos antecedentes del teatro hispanoamericano

Desde sus orígenes, el teatro en América va sufriendo los cambios que le exige la historia. Como manifestación artística literaria no existe un teatro prehispánico, simplemente porque la literatura no es concebida con los mismos patrones occidentales que llegan desde Europa. Sin embargo, muchas de sus expresiones artísticas tienen un gran contenido teatral (pensemos, por ejemplo en el drama de *Ollantay*). Este tipo de manifestaciones se irán transformando, a partir de la llegada de los conquistadores y los misioneros, en espectáculos mestizos:

> "La forma se latiniza y el contenido se cristianiza, a la vez que, según pasan los siglos, las expresiones teatrales netamente españolas sufren adaptaciones al ambiente, las costumbres y los gustos indígenas y criollos, incluso - y esto es muy importante - el contenido de crítica social de las obras españolas se convierte en crítica de la realidad local" (Rodríguez - Suárez, 1971:15).

En la época en que se consolidan los virreinatos en América comienza a desarrollarse en sus capitales un teatro de formas predominantemente españolas, en especial en la elección de subgéneros, como los corrales de comedia, cuyas representaciones se hacían en conventos y atrios de iglesias y cuyos autores eran españoles o criollos. Este tipo de teatro tiene mucha aceptación, decayendo luego junto con el dominio colonial español. Es entonces, entrando al siglo XIX, cuando cobra vitalidad y exaltación el sentimiento nacionalista en los países de América. Esta reivindicación nacional se plasma en el teatro, convirtiéndose en leit motiv en la mayoría de estos países, muchos de los cuales tienen guerras post independencia, por lo que deben resaltar el sentimiento patriótico y nacionalista.

El siglo XIX culmina en un movimiento romántico que se prolonga hacia las primeras décadas del nuevo siglo, época en que el teatro latinoamericano encuentra una fórmula propia, a partir de una síntesis y reflexión del teatro de los siglos precedentes, y también de distintas variables como el grado de mestizaje o inmigración:

> "Donde las culturas autóctonas habían alcanzado mayor nivel los temas procedentes de aquéllas permanecieron vigentes y permanecen vigentes aún en nuestros días. Donde las culturas indígenas fueron más pobres las influencias ajenas a las españolas procedieron de fuentes africanas o, en el caso de países como Argentina y Chile prácticamente de ambas, se entremezclaron las influencias españolas con otras europeas nacidas al calor de la inmigración" (Rodríguez y Suárez, 1971:16).

Nace por estos años en el Río de la Plata el teatro costumbrista, con la obra *Juan Moreira* de José Podestá, extendiéndose posteriormente al resto del continente. Estos países incorporaran nuevos autores sin perder el punto de partida de costumbristas anteriores, como es

el caso en Perú de Manuel Ascencio Segura y en Chile de Daniel Barros Grez. El costumbrismo se enmarca en el realismo naturalista, utilizando un lenguaje popular que acerca a los espectadores/lectores. Sin embargo, el teatro costumbrista se modifica al optar por un género vernáculo (el apropósito o el sainete), en el que la realidad es presentada superficialmente, sin comprometerse con ella, e incluso sin plantear los problemas como el de la injusticia social.

Este género de carácter frívolo y superficial es superado en los años treinta con un movimiento de teatro independiente argentino, el 'Teatro del Pueblo', creado por Leonidas Barletta, que surge también como respuesta a un teatro comercializado. Este espacio alternativo que ofrece el 'Teatro del Pueblo' formula una nueva concepción de teatro, tanto en el texto dramático (en los aspectos formales, y en su temática de compromiso social, con una problemática nacional de crítica frente a los sistemas culturales, políticos y económicos) como en la representación teatral, reformulándose las concepciones de actuación, montaje, luminotecnia, recursos acústicos y escenografía, además de la consideración del espacio físico en el que trabajan (como los galpones y los sótanos).

Por los mismos años, y como un tema cantado en canon, van a ir apareciendo otros movimientos teatrales significativos en el concierto latinoamericano. Es el caso del Teatro Independiente Uruguayo; a principios del cuarenta aparecen los Teatros Universitarios de Chile, el "Teatro Jovem" en Brasil; en la década del sesenta, el Teatro Trashumante en México, la compañía Teatro y Danzas Negras del Perú, el Teatro Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, la representación anual de 'La Pasión de Cristo con Entraña Panameña', el Teatro Experimental Penitenciario en Montevideo; y en la década del setenta el Teatro de los Barrios en Caracas.

Rodríguez y Suárez señalan algunas características generales que se pueden extraer de estos movimientos, sin perder de vista sus propias influencias y tendencias: *Temática nacional* (vinculada a la realidad social, originando un teatro de denuncia que se aparta del costumbrismo característico del sainete finisecular); *participación de la juventud; independencia* (se rompe con las formas caducas, y se buscan estilos propios); y *penetración en los grandes sectores de público*, desarrollando su actividad en carpas, sindicatos, locales estudiantiles, etc. En este sentido, se considera al teatro como un vehículo de mensaje valórico; como un instrumento de acción y capacitación social que plantea los problemas del pueblo porque nace desde el pueblo.

La dramaturgia no se escapa de estos planteamientos y cambios teatrales, sino que su trayectoria está estrechamente vinculada a estos procesos. Podemos, por tanto, afirmar, al igual que en el teatro, que existe un espacio común en la dramaturgia latinoamericana:

> "Está surgiendo una nueva dramaturgia, una dramaturgia auténticamente popular, que hace evidente el derecho inalienable del pueblo al disfrute de la cultura no sólo como impresión, sino como expresión" (Rodríguez y Suárez 1971:14-15, III).

Ricardo Descalzi se refiere a la función social del teatro ecuatoriano, pero que, sin embargo, podemos extrapolar a todo el continente:

"Intrínseca a la problemática por un teatro nacional, expresión y representación de nuestro sentir, está la preocupación por un teatro social que abarque en comunión de intentos y propósitos a todos los ecuatorianos. Un teatro reflejo y pálpito de nuestra inconformidad y complejidad, un teatro tribuna y testigo de lo que hemos sido y de lo que somos, de lo que no somos y queremos devenir. Un teatro que nace de nuestras angustias y pesares, de nuestras esperanzas y nuestros sueños, raíces de nuevas y antiguas inquietudes. Un teatro de dimensión americana y esencia ecuatoriana..., que no es ni puede ser un instrumento de intereses particulares y privados, sino un puente echado entre las realidades y las aspiraciones de la comunidad en cuyo interés el teatro actúa."[1]

Si el teatro hispanoamericano en el comienzo del siglo XX tuvo una fuerte influencia del surrealismo europeo, con su particular estética, luego se sentirá atraído por los temas clásicos, recreándolos: "Hispanoamérica toda se da a la tarea del calco. Quizá, en un principio, el espíritu americano volaba sin saber dónde posarse, y encontró adecuado escondrijo en Europa" (Rodríguez y Suárez, 1971:10). Sin embargo, y como solución a este tipo de invasión de temas clásicos, cambia el paradigma; aunque ahora la tarea no consiste en cerrarse a lo europeo y rescatar sólo lo indígena, cayendo en lo folklórico, sino en una unión de elementos, planteándose un "teatro de conciencia continental americana", que integre lo americano con lo hispano. Paralelo a ello se vigoriza el interés por los temas históricos y empieza a producirse, a partir de los años cuarenta, un número significativo de obras teatrales; muchas de las cuales llevan la marca de lo continental.

Precedentes del teatro chileno contemporáneo: Los teatros universitarios.

Para comprender el teatro chileno actual debemos remitirnos a sus antecedentes inmediatos, el teatro de las décadas del 30 y del 40. La década del 30 está marcada por un teatro de corte naturalista, costumbrista, y criollista que, finalmente, no puede sostenerse, experimentando ya en esos años la mayor crisis de su historia. El naturalismo criollista representó una imagen del mundo realista, construida bajo la sólida estructura de la tradición. Los últimos exponentes de esta generación son los dramaturgos Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. Cruchaga representó la última obra de valor de corte naturalista, *La Viuda de Apablaza*[2]. Después de esta obra vino un periodo de estancamiento, haciendo su aparición un cierto tipo de obras menores, con algunos rasgos costumbristas y que sólo servían de complemento de alguna obra mayor. Por otra parte, los grupos teatrales se apoyaban en la elección de una "buena obra" y en sus actores estrellas,

---

[1] "Notas a un programa del Teatro de Ensayo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana", *Teatro Selecto Contemporáneo Hispanoamericano*.

[2] Esta obra reproduce el esquema naturalista, señalado en un medio primario tanto cultural, social como doméstico. Por otra parte sus personajes corresponden a campesinos del sur de Chile, estos representan, para Julio Durán Cerda, una "amalgama de la sobriedad estoica del araucano y del vigor pasional del español", en "El Teatro Chileno de nuestros días", *Teatro Contemporáneo. Teatro Chileno*, Ediciones Aguilar, México, 1970, pg. 11. La obra también tiene el rango de documento humano, ya que Cruchaga viviendo en aquella zona del país, aprovechó para dejar constancia de cómo se vivía allí, a través de apuntes y de fotos testimoniales en los que pudo registrar esas situaciones que luego se convertirían en motivos de sus obras.

figuras de gran popularidad, siendo nulos sus conocimientos sobre montaje. Esta va a ser una de las grandes diferencias y distancias que se van a establecer con la década posterior. Otras razones sobre la crisis del teatro en los años treinta, están dadas por la irrupción del cine sonoro que, además de quitarle público, utiliza sus salas, y por recesión mundial que repercute a nivel nacional.

En la década del cuarenta aparece el teatro universitario, hecho que renovó la concepción teatral, produciéndose un cambio radical en las bases del teatro chileno. Primero hace su aparición el "Teatro Experimental" de la Universidad de Chile, en 1941[3], y un año después lo hace el "Teatro de Ensayo" de la Universidad Católica de Chile[4]. Estos teatros surgen por la inquietud de un grupo de estudiantes motivados en aquellos años por un par de acontecimientos teatrales previos. Primero la llegada al país de la compañía de Margarita Xirgu[5], que estimuló a estos jóvenes a que coordinaran sus esfuerzos en entidades que pudiesen plasmar y plantear una propuesta diferente; y luego por las temporadas teatrales entre 1937 y 1944, en las que participó la compañía de Xirgu. En ellas se representaron obras de García Lorca, revelándoseles un mundo dramático sorprendente, en especial porque trabajaba el mundo poético, cargado de magicismo (en oposición al prosaísmo del teatro chileno de la época). Fernando Debesa recordando aquellas representaciones señala en relación a García Lorca "nos sorprendió, nos maravilló y nos conquistó por su estética. Fue como una gozosa transfusión de sangre que todos los jóvenes de esos años sentimos en lo más profundo de nuestro ser" (1982:5). Un aspecto importante que rescatan de aquellas temporadas es la renovación de la técnica escénica del espectáculo, con una clara determinación de las funciones de director, iluminador, escenógrafo, diseñador de vestuario, etc. Otro fenómeno impactante, aunque con menor grado de injerencia, lo constituye la temporada del ballet moderno "Ballets Jooss", en 1940, produciendo un vuelco en el modo de expresar los valores humanos, coincidiendo con

---

[3] Durán Cerda señala respecto a la gestación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, " El nombre parece indicar que la entidad surgió en virtud de una disposición administrativa, debidamente financiada, de esa corporación universitaria. No fue así. No había remuneración alguna, ni a nadie se le ocurría pedirla. Era la energía espontánea de un grupo de jóvenes universitarios del Instituto Pedagógico, que acudió a la Universidad del Estado a solicitar un apoyo, más bien moral, indispensable para llevar adelante un anhelo cuyos verdaderos alcances no podían aún representárselos claramente, pero que sentían como imperativo ineludible de su generación."; op. cit., pg. 17.

[4] Fernando Debesa narra cómo surgió la idea de formar un teatro propio de la Universidad Católica, contando la siguiente anécdota "El Teatro Experimental de la Universidad de Chile había presentado su primer espectáculo a mediados de 1941. Al año siguiente, con motivo del matrimonio del director del Coro de la Universidad Católica, Juan Orrego, un grupo de miembros de ese Coro representamos un auto sacramental burlesco titulado La Arquitectura y la Música disputándose a Juan Orrego. En ese grupo el director era Pedro Mortheiru y yo representaba el papel central de Juan Orrego. El éxito - dentro de la Universidad - fue grande. Pedro Mortheiru, Teodoro Lowey y yo estudiábamos arquitectura, y los profesores de mayor prestigio de esa Facultad nos animaron a seguir con esa iniciativa teatral. Fue así como a comienzos de 1943, Mortheiru, Lowey, Gabriela Roepke y yo fundamos el grupo teatral que después se iba a llamar Teatro de Ensayo, y que presentó ese año El Peregrino, auto sacramental de Joseph de Valdivieso", en "Tres Dramaturgos Chilenos", Teatro Chileno Contemporáneo, Editorial Andrés Bello, Chile,1982, pg. 9.

[5] La visita que realiza Margarita Xirgu a Chile en esta ocasión y poco antes de la segunda guerra mundial, no es la primera ya que, como señala Julio Durán Cerda, "MX hizo su primera visita al país en el rango de dama principal de la Compañía Española de Emilio Thuillier, también en vísperas de la guerra anterior, en agosto de 1913", en "El Teatro chileno de nuestros días", op. cit., pg. 15.

las obras de Lorca, en una representación poética y simbólica de la realidad, sin dejar de lado el contenido social. Este ballet tuvo tal fuerza que dio origen al Cuerpo de Ballet de la Universidad de Chile, en 1941. A estos procesos simultáneos se le debe sumar la formación de la Orquesta Sinfónica de Chile[6].

Todo ello es el punto de partida para una generación nueva en el ámbito artístico chileno; renovación que cristaliza en el teatro con el surgimiento de un grupo de actores, directores, etc., pero que, sin embargo, aún no puede consolidarse puesto que carece de una dramaturgia propia; faltan los dramaturgos chilenos que se atrevan a innovar en los mismos términos que en la cuestión teatral. Por esta razón la Universidad de Chile impulsa, a partir del año 1945, un Concurso Anual de Obras Teatrales que, con los años, va a ir adquiriendo mayor prestigio, relevancia y protagonismo dentro de la literatura chilena de la época. De esta manera el teatro experimental logra completarse y proyectarse como unidad, en que van de la mano tanto los nuevos dramaturgos como la gente de teatro, con la misma intención de representar obras chilenas. Señalamos a continuación algunos textos dramáticos que ganaron el Concurso Anual de Obras Teatrales entre los años 1945 y 1967:

La isla de los bucaneros, de Enrique Bunster (1945)
Fuga, de Juan Tejeda (1946)
El hombre que regresó, de Santiago del Campo (1947)
Las medeas, de Fernando Cuadra (1950)
El invitado viene de lejos, de Hernán Millas (1951)
Fuerte Bulnes, de María Asunción Requena (1953)
Mama Rosa, de Fernando Debesa (1956)
Discípulos del miedo y *Mansión de lechuzas* de Egon Wolff (1957)
El camino más largo, de María Asunción Requena (1958)
Parejas de trapo, de Egon Wolff (1959)
El abanderado, de Luis Alberto Heiremans (1961)
Todo se fue, se irá, se va al diablo, de Alejandro Sieveking (1967)

Los teatros universitarios, a pesar de compartir un mismo anhelo, el de impulsar y renovar el teatro chileno, no coinciden en algunos criterios para lograr estos objetivos. Por esta razón haremos una breve síntesis de los modos en que trabajaba cada uno de ellos.

El Teatro Experimental

Fue creado en 1941 en la Universidad de Chile, por un grupo de estudiantes que fue realizando un teatro cada vez más serio y profesional; para ello elaboraron una especie de

[6] Otro par de hechos artísticos cooperan con la renovación del teatro. Primero, el retorno al país de Augusto d'Halmar, escritor consagrado en el continente, quien al haber estado fuera no se contaminó del dominio naturalista, sino que, por el contrario, su experiencia en Europa y Oriente, estaba imbuida por el simbolismo y por un estilo de lenguaje poético. Y segundo, al apoyo de dos publicaciones, las revistas, *Letras* y *Revista del Pacífico*, que cobijaban a los escritores llamados por ellos mismos "imaginistas".

'manifiesto teatral'; es decir, un programa básico que tuviese las pautas a seguir por aquellos que pretendían el teatro en Chile. Este programa contenía los siguientes puntos:

Difusión del teatro clásico y moderno: El Teatro Experimental reincorpora a su repertorio obras clásicas y modernas, con el fin de retomar los valores teatrales universales y de abrir el horizonte de expectativas a un público que se había acostumbrado a ver obras estereotipadas, de corte liviano[7]. Es así como llega a representar, además de obras chilenas, obras de Cervantes, Valle Inclán, Lope de Vega, Tirso, Goethe, García Lorca, Brecht, Ibsen, Ionesco, entre otros autores.

Formación del teatro escuela: Se refiere a la necesidad de una preparación profesional, seria y sistemática de cada una de las personas que se involucran con el quehacer escénico, tanto en el aspecto técnico como en el interpretativo. Esta tarea es difícil en un comienzo puesto que hay que formar a la gente contando con la poca experiencia de quienes pretenden ser los formadores; es por eso que se dejan influir, por ejemplo, por las lecciones de Stanislavski (en relación al intérprete) y por Jacques Copeau (sobre la moralidad del arte). Uno de los cambios más significativos es el paso del individualismo (del culto por el actor principal, especie de divo de la época, a quien se subordinaba el resto del espectáculo teatral), al trabajo colectivo.

Creación de un ambiente teatral: Es la consideración, en conciencia, del público, como un elemento indisoluble a la representación y al teatro en general. Para Julio Durán Cerda es la concepción del fenómeno teatral como "tríada indivisible de autor, intérprete y público" (1970: 9). Este ambiente teatral nuevo, significa también una nueva concepción de público, ya no el inculto, ni tampoco el culto de *elite*, sino un público cercano afectiva, intelectual y estéticamente; además de ampliar sus límites a sectores sociales más amplios: movilizándose a escuelas, hospitales, cárceles, barrios marginales; y también en forma itinerante visitando distintos pueblos del país. Todo ello va a gatillar, además, la creación de nuevas compañías teatrales menores, llamadas "teatros de bolsillo" que trabajan con la misma modalidad de los teatros universitarios. El ambiente teatral comienza a difundirse en diarios y revistas que le dedican una sección especial: "El ambiente teatral no sólo se formó, sino que se amplió, se vigorizó con una conciencia receptora y crítica que no poseía antes, y ha llegado a ser el estimulante más activo y el vigilante más severo del desarrollo del teatro chileno." (Durán Cerda, 1970: 23).

Presentación de nuevos valores: El Teatro Experimental con el concurso anual para dramaturgos abrió una veta que no existía hasta entonces, la posibilidad de una producción más numerosa de dramaturgia chilena. Sin embargo, este punto no se limita a la dramaturgia sino

---

[7] Al respecto Julio Durán Cerda señala lo siguiente: "Los jóvenes del Teatro Experimental combatieron esa perversión (de obras para un público inculto y perezoso) ya en su aparecimiento inaugural, el 22 de junio de 1941, con una función integrada por una obra "clásica", *La guarda cuidadosa*, entremés de Cervantes, y una obra moderna, *Ligazón*, esperpento de Valle Inclán. La labor posterior del conjunto se ha mantenido fiel a esa norma (...)". Op. cit., pg. 19.

que lo extiende a toda la labor teatral, promoviendo nuevos artistas, creadores y técnicos en cada una de las áreas de la actividad teatral. Un buen estímulo para los dramaturgos es el hecho de que se representa cada año la obra ganadora, además de ser invitado el autor a participar en esta puesta en escena; esto le ayuda también a darse cuenta de las limitaciones, dominando finalmente los recursos técnicos como iluminación, sonido, tramoya, música, etc.

El Teatro de Ensayo

El Teatro de la Universidad Católica de Chile no se plantea las mismas cuestiones que el Teatro Experimental, sino que, desde su formación en el año 1942 hasta el año 1956, va a centrar su preocupación en restablecer el nivel artístico, representando obras extranjeras y siguiendo técnicas escenográficas escogidas de modelos europeos y estadounidenses[8]. Sin embargo, a partir del año 1957 este teatro decide arriesgar y apostar por una dramaturgia nacional, realizando un Ciclo de Teatro Chileno, que va más allá de los dos años pensados, convirtiéndose finalmente en el aspecto central de su producción teatral; por lo tanto la presentación de obras extranjeras disminuye, aunque se siguen representando obras de Molière, Marcel, Benavente, Lope de Vega y Shakespeare.

Por estos años el director Eugenio Dittborn, en una toma de conciencia de la dimensión de la dramaturgia chilena, redacta un manifiesto en el que apoya la producción nacional. Al igual que la gente del teatro experimental reconoce que es el turno de los autores y que con este complemento se cierra el ciclo[9]. La tarea del Teatro de Ensayo se multiplica, presenta a nuevos autores quienes van a formar parte de la generación del cincuenta, como Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, Gabriela Roepke, Egon Wolff, Jorge Díaz y Alejandro Sieveking, entre otros; además logra formar una academia de actores y una revista; consolida su forma estética y realiza giras dentro y fuera del país, cumpliendo con la meta de difusión y extensión de su teatro. Ambos teatros universitarios van a ser reflejo de los cambios que se producen dentro de las universidades, a su vez espejo de la situación nacional. Recordemos que por estos años, fines de los 60 y principios de los 70, van a imponerse ideologías de izquierda (antimperialistas y antiburguesas). Los teatros se van a ver afectados por un giro hacia un teatro "nacional y popular". La elección de las obras entonces estará supeditada al grado de cercanía histórica, de situaciones concretas con las cuales el público se

---

[8] Juan Andrés Piña menciona que en este periodo (1942- 1956) "el Teatro de Ensayo estrenó 45 obras, de las cuales sólo ocho (el 18 por ciento) eran dramaturgos nacionales". "Dramaturgia, Teatro e Historia en Chile (1950 - 1990)", en *Teatro Chileno Contemporáneo. Antología*. Fondo de Cultura Económica, Quinto Centenario y Ministerio de Cultura, España, 1992, pg. 24.

[9] Ditborn expone las siguientes razones " Hemos pensado mucho en la mejor forma de trabajar en el teatro y para el teatro, y creemos que ahora corresponde sin reservas entregar ese afán al fomento de la dramaturgia chilena. El entusiasmo despertado en Chile en los últimos quince años, hace pensar en su solidez definitiva, y no hay duda que para obtenerla se precisan autores(...). Este es el momento de los autores, es su turno. Trabajando con ellos quedará cerrado el ciclo (...) Y por último está la obra chilena que nos describe, que recoge y sintetiza lo que pensamos, que observa y traspasa lo que hacemos, que trata de encontrar nuestra manera de ver los grandes y pequeños problemas, que emprende la tremenda tarea de mostrarnos ante nosotros mismos o quizá ante el mundo entero, algún día." Citado por Juan Andrés Piña, op. cit., pgs.24- 25.

sienta identificado; es por ello que los dramaturgos escogidos serán en su mayoría nacionales o latinoamericanos. Otro aspecto que se notará será la opción por una estética pobre, es decir, una representación desprovista de montajes espectaculares; esto se compensará con un realce del cuerpo y de la actuación. No obstante, al privilegiar un teatro de corte ideológico, utilizándolo como instrumento de cambio social, cruza el límite de la calidad artística, lo que conlleva un quiebre dentro del teatro, especialmente en el Teatro Experimental, alejando a un público que hasta entonces tenía asegurado.

Por su parte, el Teatro de Ensayo también sufrirá la decadencia que llegará a su completa disolución, principalmente por la tiranía del director y la arbitrariedad de la elección de las obras; creando, sin embargo, la Universidad Católica en 1967, el Taller de Expresión Teatral, produciendo obras desde un trabajo colectivo y eligiendo las de temática contingente. En 1970 este taller pasa a llamarse Taller de Creación Teatral.

El gran mérito de los teatros universitarios es que impulsaron la actividad escénica y animaron la creación del teatro aficionado (que en 1960 llega a contar 150 grupos), y un teatro profesional independiente, formado por las nuevas generaciones de egresados de las escuelas de teatro de ambas universidades. Los nuevos actores y directores profesionales comienzan a crear sus propias compañías, conocidas como "Teatros de Bolsillo", estos influidos por el móvil comercial deben redefinirse, tratando de conciliar su formación académica con las posibilidades del medio. Entre las nuevas compañías se encuentran el grupo Teatro Libre, Teatro de Arte del Ministerio de Educación, Sociedad del Arte Escénico de la Municipalidad de Santiago, Compañía de Silvia Piñeiro, ICTUS, etc. La creación de estas nuevas compañías significó que abrieran en Santiago nuevas salas pequeñas, como La Comedia, Petit Re y El Arlequín, entre muchas otras.

Compañía de teatro ICTUS

Esta compañía fue fundada por los estudiantes de la Universidad Católica de Chile, Claudio Di Girólamo, Jaime Celedón, Germán Bécker, Carla Cristi y Paz Irarrázaval. Ictus surge como alternativa al teatro universitario, pues el método de trabajo de esta compañía es más libre y con una fuerte importancia en el trabajo y en la participación colectiva. Una línea distinta también se observa con relación a las obras que representan, puesto que escogen autores contemporáneos extranjeros no conocidos en el país, pero del mismo modo apuestan por nuevos dramaturgos chilenos como el caso de Jorge Díaz, quien era integrante de Ictus, en un principio como actor y administrativo, y luego convertido en dramaturgo. La compañía estrena varias obras suyas, que son ya clásicos del teatro chileno. Ictus además va adquiriendo un sello particular, como señala Andrés Piña:

> "Ictus fue desarrollando una línea expresiva que tomaba los temas de la contingencia y los retrataba con humor y absurdo, una irreverencia tanto en las formas del montaje como en los contenidos. A partir de 1968, el grupo optó por una línea que con el tiempo se convertiría en la fórmula de creación colectiva, en la que se trabajó sobre la base de

textos de los propios integrantes[10], una modalidad relacionada con los Teatros Talleres de finales de la década que provocaron un cambio en el panorama del teatro chileno. En este sentido, la obra clave, sintetizadora de toda una tendencia ética y estética, fue *Cuestionemos la cuestión* (1969)" (Piña, 1992: 28).

De esta manera Ictus sintetiza el nuevo proyecto estético y supera la llamada "tiranía del director" para entregarse a la democratización, en relación a la participación del elenco en su producción.

En resumen, es a partir de la década del cuarenta que se va a ir consolidando, tanto en su gestación como en su vigencia, una promoción de "hombres de teatro"; un movimiento que supera el límite del dramaturgo para congregar a gente de un amplio espectro de actividades intelectuales y artísticas, con el común objetivo denominador de "vitalizar el teatro en todas sus formas", esto es, renovando sus concepciones de texto dramático, interpretación, puesta en escena e incorporando la labor y creación colectiva en la producción, incluyendo en ella un nuevo concepto de público.

Esta renovación alcanza a las distintas expresiones artísticas, como la pintura, la música, la fotografía, la literatura narrativa y poética, y llega también a ser percibida y manifestada en el ámbito estudiantil universitario. Comienza a gestarse un giro en el proceso artístico y cultural de Chile. Este cambio profundo entierra la etapa anterior para dar vida a otra que surge en un contexto político nacional también de transformaciones producidas por las reagrupaciones de partidos tradicionales y por el surgimiento de otros.

El contexto artístico es también otro, dado por las influencias (tardías) de la vanguardia europea. El teatro mantiene un paralelismo, una sincronía con los demás géneros literarios. No obstante, al teatro se le suma el obstáculo técnico-escenográfico, interpretativo y financiero; es decir, factores que retardan el momento de recepción por parte de los espectadores (desde el momento de producción del texto dramático, pasando por la puesta en escena); a diferencia del texto narrativo o poético que basta con su publicación para poder ser decodificado por un lector.

Instituto de Lingüística y Literatura
UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

[10] Basta dar un vistazo a las obras representadas por Ictus para darnos cuenta que muchas de ellas son obras escritas por ellos mismos como *Pedro, Juan y Diego; Cuántos años tiene un día y Lindo país esquina con vista al mar.*