

filme. El tema religioso se halla mezclado con incisiva ironía en un contexto político. La película produce interés y un gran impacto en el espectador.

Argentina es quien lleva la delantera en el momento actual del cine latinoamericano. Hemos visto recientemente **La historia oficial**, **Camila**, **Miss Mary**, **Esperando la carroza**, **Hombre mirando al Sudeste**, todas películas destacadas. Este primer Festival mostró tres nuevos filmes y culmina con **Tangos, el exilio de Gardel**, de Fernando Solanas. Durante la Dictadura, el cine se mantuvo reducido potencialmente a un promedio de 20 filmes anuales, mientras que la creatividad se volcaba en la dramaturgia, el teatro, los espectáculos musicales y el acervo de excelentes actores, antiguos y nuevos. Esta infraestructura, unida al perfeccionamiento técnico del cine publicitario, derivó en la brillante cinematografía de la democracia que hemos empezado a conocer. Fernando Solanas (**La hora de los hornos**, 1968) realizó en una década de ausencia en París sólo **Tangos, el exilio de Gardel**. Es el descubrimiento de un nuevo género, una "tanguedia", estructurada visual y musicalmente a partir de los elementos esenciales del tango. Incluye la tragedia y la comedia, el teatro y la poesía, el drama del exilio y el erotismo de París. Provoca risas y también lágrimas, con imágenes y parlamentos que cada uno desearía haber pronunciado. (¡Mamá! ¡Quiero decirte cosas que nunca te dije...!). La puesta en cámara es deslumbrante y acertados los efectos del cine publicitario en la coreografía de los tangos. Lo más importante es haber sabido medir con precisión intuitiva la armonización de todos estos elementos tan variados. Una película única. 

## 1988: Reflexiones sobre las indigencias del teatro independiente

JUAN ANDRES PIÑA

Entre el primero y el quince de diciembre pasado, visitó el país el grupo **Odin Teatret**, dirigido por el italiano Eugenio Barba, creador del Teatro Antropológico, y que funciona hace 25 años en Dinamarca. Durante su estadía se realizaron talleres, seminarios y presentación de sus últimas obras, donde se exhibió la destreza de sus actores, el profesionalismo casi místico de su trabajo y la solidez de sus propuestas. Al margen de concordar o no con ellas, hubo un unánime reconocimiento a la profundización en una línea teatral sostenida y coherente.

En las funciones había, claro, mucha gente de teatro: actores y directores, fundamentalmente. Terminadas las presentaciones, algunos de ellos comentaban el impacto que los montajes les habían provocado, trasluciendo, por analogía, una cierta sensación de modestia, inestabilidad o falta de continuidad en sus propios trabajos. También se dejaban ver ciertas ansias porque las posibilidades de realizar una labor así les fuera concedida: con tiempo, con dedicación y tranquilidad para ahondar en una forma de hacer teatro. Pensaban, quizás, en algo que cada vez era más evidente: en la pobreza teatral de la temporada que se cerraba, a pesar de que hace dos o tres años muchos nuevos grupos y dramaturgos insinuaban si no aires renovadores, al menos la fuerte presencia de varios teatristas interesados en oxige-

nar los escenarios, que estaban indicando algún grado de superación y relevo respecto de un período anterior (1977-1982), ya agotado.

Pero todo aquello parece haberse diluido, a pesar de algunos montajes interesantes el año pasado, como el de Andrés Pérez y **La negra Ester**, o los experimentos con las obras de Jean Genet. Aún cuando han existido esas propuestas, no se podría hablar de 1988 como de un año de exploraciones, búsquedas o encuentros suficientes como para formar un **corpus** teatral con tendencias definidas o momentos destacables. Muchos de los estrenos y reestrenos —que sí los hubo— pusieron su acento en la seguridad de la taquilla, más en el aspecto puramente comercial que en el de riesgo, repitiendo fórmulas probadas que ya habían dado un buen resultado en períodos anteriores.

Pero bien mirado el asunto, en rigor no tendría por qué haberse producido nada muy destacable o renovador, ni mucho menos en varios montajes. Ello, porque la presentación de espectáculos con estas características no son el producto iluminado de alguna genialidad ni tampoco son resultado del azar de alguien que por casualidad acertó en una obra antologable. En materia teatral —está visto— esos frutos sólo aparecen después de un trabajo sostenido de un grupo y/o de algún autor. En suma, los protagonistas del hecho teatral habi-



tualmente deben estar sometidos a la búsqueda en el tiempo y a la continua exploración de un camino expresivo que irá entregando resultados con los progresivos montajes a lo largo de los años.

## ¿Entonces qué?

Lo que normalmente ocurre en Chile —y no sólo aquí, es verdad— es que pueden existir muchas compañías que montan una obra y desaparecen, pero no compañías que montan muchas y persisten, lo cual no implica necesariamente permanecer encerrado en ese grupo como única fuente de alimentación. En síntesis, son pocos los grupos que perseveran en una línea de trabajo sostenido y permanente, arriesgando en cada estreno —el que tampoco debería ser urgente— y pudiendo equivocarse. Es posible que el montaje de **Los negros** y **El balcón**, ambos de Genet, no reportaran las utilidades que se esperaban o que sus experimentos de puesta en escena no fueran del todo acertado. Pero al existir allí la indagación de expresiones diferentes y la aventura de ensayar y experimentar, su resultado no necesariamente quedará demostrado de inmediato o se medirá por el éxito, sino seguramente se probará en el futuro, cuando esos mismos actores y directores prueben e insistan en ese camino teatral. El renacimiento del teatro chileno a partir de 1977 no fue casual: él provenía de las experiencias de Teatro Taller que independientes y universitarios desarrollaron a fines de los años 60.

Para muchos de los actores chilenos no es fácil pertenecer a un grupo, probar, experimentar y trabajar con un mínimo de rigor, aquel que todos añoraban observando al **Odin Teatret**, porque las filmaciones de televisión y publici-

dad quitan todo el tiempo y desgastan. Y mediocrizan a intérpretes excepcionales, se podría afirmar. Estas actividades no pueden abandonarse, dicen los actores, porque las elevadas sumas que allí pagan —escandalosas, se oye decir— nunca las cancelará el teatro. De persistir ese criterio y no buscarse una solución ecléctica, los ojos deberían volverse, otra vez, sobre las universidades, para que nuevamente cumplan la función

de entregar rigor, trabajo y experimentación, como lo hicieron en 1940. La otra posibilidad es pensar en organismos o instituciones que financien el desarrollo de compañías cuyo objetivo no sea el estrenar un número de obras al año, sino probar sistemas y vías que exploren el teatro y desde allí el país.

Porque en el teatro independiente parece difícil encontrar respuestas adecuadas. **(M)**