



Chile: DE LAS UTOPIAS A LA AUTORREFLEXIÓN EN EL TEATRO DE LOS 90

MARÍA DE LA LUZ HURTADO
Universidad Católica de Chile

El diálogo a que nos invitan los Centros Chilenos y Alemán del ITI y la Sociedad de Teatro y Medios de Latinoamérica se centra en el teatro en medio de los escombros: ¿despegue o caída? Esta pregunta surge de la ola de crisis y reconstrucción de los sistemas político-sociales que coincidentemente viven Alemania, Europa Oriental y algunos países de América Latina, especialmente del Cono Sur, hacia y desde los 90. Berlín es un epicentro simbólico, cuya caída del muro expresa corpóreamente el resquebrajamiento de los gobiernos socialistas vinculados al bloque soviético. Chile, en los 90, es también el símbolo del término (o al menos la transición) de las dictaduras militares en América Latina. Ambos puntos de ruptura son la culminación de largos procesos de transformación en los valores, ideales, sistemas de vida, formas de organización y prácticas sociales que, desde la vida cotidiana y la sociedad civil, se proyectan a la conformación del Estado.

El teatro chileno, quizás más honda y sensitivamente que otras artes en este país, ha tenido una persistente interacción con el entorno, reelaborando sus sistemas expresivos y percepción de la cambiante historia social y de los sujetos que la experimentan.

El despliegue creativo que se observa en el teatro chileno está sostenido por creadores de la escena y de la dramaturgia pertenecientes a una multiplicidad de capas generacionales que coexisten en ese espacio. A pesar de la diversidad, hay finos hilos que los unen y que les dan una impronta propia, distinguible como movimiento, originados en aspectos peculiares de la historia teatral y del momento sociocultural actual. Tras bos-

quejar algunos de estos elementos, los ejemplificaré con obras especialmente vigentes y representativas de este teatro de los 90.

TENSIÓN HISTÓRICA ENTRE LA DRAMATURGIA Y LA EXPRESIVIDAD ESCÉNICA

Chile empezó su experiencia profesional en la escena muy tarde en relación a América Latina y especialmente el Cono Sur. La combinación de las influencias ilustradas con las conservadoras en un espacio cultural con escasa autonomía hizo que durante el siglo XIX se desarrollara sólo la literatura dramática. La escena era animada por compañías en gira de Argentina, Uruguay y Perú y también de España, Francia e Italia. La profesionalización del oficio de escenificar sólo ocurrió ya entrado el siglo XX, en 1917, cuando se creó la primera compañía chilena profesional de teatro.

En la década de 1940, y desde una intelectualidad más moderna, se crearon los llamados teatros universitarios: de las universidades de Chile y Católica en Santiago, luego los de Concepción, Antofagasta, Valdivia, Valparaíso, generando una red nacional de teatro universitario. Estos, mediante un régimen subvencionado o semi-subvencionado, alcanzaron una institucionalidad muy fuerte, produjeron profesionalmente un repertorio clásico y contemporáneo y formaron en sus escuelas a las nuevas generaciones teatrales.

Su proyecto estético global fue justamente reparar la carencia en el dominio de la escena. Valorizó el dominio de todas las disciplinas que confluyen al espec-

táculo con una particularidad que ha sido históricamente muy marcadora: los montajes profesionales estaban entrañablemente unidos a la idea de la docencia, de aprendizaje y de búsqueda en el perfeccionamiento y creatividad de los lenguajes. Por algo estos primeros teatros/escuela se llamaron Experimental (U. de Chile) y de Ensayo (U. Católica). El otro fundamento era un concepto humanista del teatro, al servicio de las grandes preguntas, necesidades e inquietudes del ser humano y su sociedad. Esta base ético-estética, al hacerse hegemónica hacia los 60, implicó que en Chile no se desarrolló lo que en otros países o grandes metrópolis, como Buenos Aires, se entiende como teatro netamente comercial.

El aprovechamiento de las propuestas teórico-metodológicas del teatro mundial condujo a tomar como modelos inspiradores de la puesta en escena a Appia, Meyerhold, Craig, Stanislavski, los teatralistas, y ya en los 60 a Artaud, Brecht, Grotowski, el Living Theatre, etc. Igual cosa ocurrió en la dramaturgia, en la cual Arthur Miller, Williams, Brecht, Beckett, Ionesco, etc. ejercieron notable influencia. Los grandes espectáculos, los más exitosos en términos estéticos, solían ser las puestas de obras bien estructuradas de autor extranjero; la dramaturgia chilena tuvo dificultad en encontrar una expresividad acorde y propia en el escenario, al corresponder a tendencias reconocibles dentro del teatro occidental.

BASES INMEDIATAS:

QUÉ SE CONSTITUYE Y RESQUEBRAJA

En los 60, el énfasis en la problemática político-social del país y de Latinoamérica revitalizó la dramaturgia. Esta puso el acento en los grupos económicos y culturalmente marginados, como también en los sujetos sociales en constitución, vinculados a la lucha por el poder social. El descubrimiento del cuerpo, del sonido, de la plasticidad corporal, junto a los elementos que confluyen al espectáculo (dramaturgia, producción, iluminación, diseño, etc.), especialmente desarrollado por la creación colectiva, no logró generar un lenguaje diferente por el énfasis en lo temático, en

proyectar en primer lugar un sentido crítico y una perspectiva histórica utópica. Los códigos visuales ilustraban, sustituían enunciados que podían también ser expresados verbalmente. La transparencia y eficacia comunicativa fue buscada, por mucho que en los 70 e inicios de los 80, ya bajo el Gobierno Militar, el teatro tuviera que exacerbar el mecanismo metafórico por efecto de la censura.

Sabido es que durante el Gobierno Militar, desde sus mismos inicios en 1973, el teatro chileno, apoyado en esta base ética-estética, estuvo en la primera línea de la resistencia cultural, vivificando una visión de mundo humanista, de rescate de valores populares, de desencubrimiento de las violencias del poder y de denuncia y conmoción por las violaciones a los derechos humanos. Puso ante la mirada pública las situaciones que ocurrían en los márgenes económico-políticos, las silenciadas por la censura; recompuso el sentido de pertenencia a un colectivo que comparte identidades históricas y proyectos de transformación. Enfrentó el dolor y la perplejidad, hizo la catarsis y también la autocrítica.

Hacia 1985, en las estructuras dramáticas de obras de autoría chilena fue quedando plasmada la evolución desde una cultura de contestación al poder y de autoafirmación popular, aún ligada a la lógica política, a otra que fue alejándose de modelos preestablecidos para aventurarse en preguntas abiertas. Fue un paso desde la polarización entre protagonistas y antagonistas como eje principal de oposición a un tratamiento más narrativo, que explora las contradicciones de los personajes en un contexto de mayor ambigüedad. Fue también una toma de conciencia de las posibilidades del juego con los lenguajes, de la creatividad surgida del aporte de cada miembro del grupo, despojado de todo apoyo institucional y económico.

EN LOS 90:

AUTORREFLEXIÓN DESDE LA ESCENA

Existe una diferencia bastante significativa en los procesos político-culturales vividos en Europa Oriental y en el Cono Sur hacia 1990. Tienen en común que

quedó en evidencia el fracaso de los socialismos reales y la incapacidad de sus modelos de análisis de dar cuenta y orientar certeramente la práctica social. En América, esto produjo en los sectores de izquierda (a los cuales han estado ligados tradicionalmente los artistas y gente de teatro) una revisión de sus lealtades y un distanciamiento de la política, justamente en momentos de culminación de luchas sociales y de conquistas en el plano de las libertades de opinión, organización y derechos humanos.

Por otra parte, en Chile hacia 1990 estaban asimilados los fuertes shocks sociales iniciados a fines de 1970 por la reconversión de una economía y administración del Estado según el modelo socialista a uno de libre mercado. La economía ya tenía índices macroeconómicos positivos, probablemente uno de los mejores de su historia (tasa de crecimiento anual: 6.5% aprox., inflación anual cercana al 10%, desempleo, 6%; políticas de seguridad social y habitacionales que favorecen a los sectores medios/bajos, etc.). La modernización de la actividad productiva, de la informática, etc. parecían proveer una esperanza de mejoría en la calidad de vida de la población y en el funcionamiento racional de la institucionalidad social. A diferencia de lo ocurrido en las ex-naciones comunistas que debieron cambiar al unísono su organización económica, política y cultural, en Chile las líneas económicas y administrativas del Gobierno de la Concertación fueron relativamente continuistas tras 1990, aunque asegurando que pondrían énfasis en la plena democratización institucional, en la clarificación de los casos pendientes de derechos humanos y en la superación de la pobreza, promoviendo un desarrollo con equidad. De aquí que el espíritu con que se asumieron en Chile los cambios del 90 fueron más bien festivos y de confianza en el plano económico-político (*La alegría ya viene* era el slogan que actores y actrices divulgaron en la propaganda televisiva de apoyo al nuevo régimen).

A medida que la reorganización política y de la prensa libre se acrecentó, el teatro dejó de tener un rol subsidiario de estas funciones sociales y recuperó una autonomía relativa que había pospuesto por un teatro de urgencia. Otras artes que no habían te-

nido la oportunidad de cumplir ese rol, por haber sido mayormente controladas como el cine y la literatura novelesca, se pusieron al día con la reflexión crítica de la experiencia histórica. Pero en el teatro, las pocas obras de denuncia o de memoria de la historia reciente realizadas en un lenguaje realista-testimonial fueron un estruendoso fracaso artístico y de público (incluido el éxito internacional de Ariel Dorfman **La muerte y la doncella**, estrenado en Santiago en 1991). Ciertos analistas atribuyen este hecho a una incapacidad o intolerancia a la memoria dolorosa, o a un desinterés por poner en el tapete temas conflictivos del pasado reciente. A un espíritu, de nuevo, de *borrón y cuenta nueva*. Mi tesis al respecto es diferente. Creo que los tiempos de la creación no son simétricos con los de la historia. En el caso chileno, concentrar la mirada en la producción de los cinco primeros años de recuperación de la democracia no alcanza a comprender ni las pausas reflexivas, de adaptación, ni los cambios de énfasis dentro de una cultura teatral que había estado diciendo su palabra paralela a los acontecimientos, y que ahora realizaba una traslación simbólica no mecánica.

Algunos realizadores que iniciaron su teatro en los tiempos tempranos del Gobierno Militar sin conexión con las escuelas y las tradiciones universitarias chilenas, como fue el caso de Ramón Griffero, cuyas *pasiones esenciales* en la creación dramática *estaban nutridas por la necesidad de enfrentar una dictadura a partir de una resistencia artística* tuvieron dificultades para continuar su trabajo en el nuevo contexto. Griffero confiesa una afasia teatral de cinco años, entre 1988 y 1993, fecha en que estrena **Extasis o la senda de la santidad**², en tanto el dramaturgo Juan Radrigán expresa algo similar con ocasión del estreno de **El encuencramiento**, 1996:

Esos seres de creciente desolación no son hijos de la nada, aquí sucedió algo terrible. Y aunque ningún acto, ninguna oración propiciatoria, ningún castigo o

2. Griffero, Ramón. 1994. **La senda de una pasión**. Revista Apuntes de la Universidad Católica de Chile N° 108, Stgo., pg. 78.

arrepentimiento pueda devolverles lo perdido, humanos al fin, esperan una palabra.(...) Y entonces qué hacer, y entonces qué decir. (...) Hablando largamente de todo esto conmigo mismo, pasó un año, luego dos más, largos, muy largos, y estaba por pasar el cuarto, cuando me encontré con una leyenda que me miró con ojos solidarios y me ayudó a seguir juntando palabras.³

También algunos grupos tan fuertes como Ictus, casi el único que logró sortear la debacle teatral de 1973, y que habían puesto todas sus basas en el teatro crítico y contestatario, tuvieron grandes dificultades en readecuar su repertorio tras la añorada vuelta a la democracia, y se dispersaron como grupo en esta nueva coyuntura, aparentemente más favorable...

su trabajo. Las motivaciones eran múltiples. Por ejemplo, algunos de los jóvenes, ante la sensación de falta de maestros teatrales por la ruptura acaecida por el exilio y las exoneraciones de profesores, se vieron incentivados a proponer desde ellos mismos una alternativa teatral que interpretara este vacío y permitiera una reconstitución de la personalidad, una aceptación de la pérdida.⁴

Pareciera que el espacio virtual del escenario se constituyó hacia 1990, durante la transición a la democracia, en un lugar de búsqueda vital, en el que la pérdida de certezas hizo que tanto el qué como el cómo fuesen un mismo y gran desafío, respondido desde el juego y el ritual escénico. Los realizadores teatrales, especialmente las generaciones post 1970, se sustentan fundamentalmente en actores que, desde esa experiencia, se



Juan Radrigán



Andrés Pérez



Alfredo Castro

Aquellos creadores cuya actividad profesional ha sido más variada (docencia, dirección, actuación, dramaturgia escénica) y que, o bien tuvieron una intensa vida artística previo al golpe militar de 1973, o se capacitaron dentro de la tradición universitaria durante la dictadura, teniendo una red de conexiones generacionales con los cuales experimentar y compartir proyectos, tuvieron mayor facilidad para reciclar

proyectan al campo de la dramaturgia, la dirección y el diseño. Esa base común de pensar y hacer el teatro desde las posibilidades del actor en la escena es decisiva. La ludicidad se convierte en una energía fundamental, por una parte, y por otra, se amplían los códigos que soportan el modo de significar en las obras.

Siendo generaciones que nacieron en la era de la explosión de lo audiovisual, y que también vivieron la

3. Radrigán, Juan. 1996. **Encuentro con la palabra**. Revista Apuntes N° 111, op. cit., pg. 52.

4. Ver Zagall, Juan C., citado por M.L. Hurtado, 1995: **Recorrido a través de La Tropa**. Revista Apuntes N°109, op. cit., pg. 58-59.

desconfianza hacia la palabra y las ideologías totalizantes, tienden a volcar en su modo de expresión su manera de estar en, y ver, el mundo. La multiplicidad de códigos empleados genera espectáculos de rica visualidad, por una parte, y por otra, una discontinuidad del discurso. Una generación que tiene sus vivencias ligadas a la TV, al cine, los comics y la música más que a lo literario, integra esta plasticidad visual y sonora a su mirada y expresión del entorno. Por eso, se identifica más con el barroco y el romanticismo, y con los clásicos de estructura libre en la relación espacio/tiempo, como Shakespeare, y menos con el periodo ilustrado y con el realismo.

Este dinamismo escénico se corresponde también a la caída de las utopías y de los modelos paradigmáticos de explicación de la realidad. Al no haber una

elaborando una aproximación múltiple a lo dramático, que da cabida a lo subjetivo, a la atmósfera de las relaciones, a caracterizaciones expresionistas.

Los directores tienen un rol fundamental en la teatralización de los textos, al imponer una fuerte impronta a la estética resultante. Aun cuando se trabaje con un texto que posee una dramaturgia, ésta es intervenida fuertemente por el director y los actores. Pero, en realidad, se prefieren textos que tengan una estructura narrativa. Se aprovecha la intensidad, penetración vivencial, recorrido existencial, configuración de mundos de los relatos, sean éstos cartas, declaraciones, poemas, novelas, cuentos o entrevistas, o incluso, textos de historiadores. Esta *verdad* básica del relato, ya sea literaria o antropológica, es traspuesta al juego escénico en una propuesta de inter-



Rodrigo Pérez



Inés Stranger



Marco Antonio de la Parra

tesis a demostrar, se abandona el relato aristotélico entendido como un pensamiento racional deductivo y demostrativo, que contiene una verdad última a transmitir. Se elabora una dramaturgia que fragmenta el discurso, que deconstruye el relato, que sustrae a los personajes a una identidad socioeconómica y conductual fija, que se pasea verticalmente por el tiempo y el espacio. Se observan, como es habitual en el teatro occidental de fin de este siglo, construcciones caleidoscopias que, a través de la conjunción contradictoria de luz, color, movimiento, gesto, palabra, sonido, música, volúmenes escenográficos, utilería y vestuario, van

cambio activo de significados apprehendidos sensorial, emotiva e intelectualmente por el espectador.

El nivel de madurez y de tradición teatral en Chile logrado en los 90, a cincuenta años de la fundación de los teatros universitarios, permite finalmente una síntesis fuerte entre dramaturgia y escenario, entre director y actores. Una capacidad de generar lenguajes autónomos, propios, que no reediten mecánicamente los grandes modelos internacionales sino que propongan una modalidad ligada a las búsquedas desde el oficio y la exploración en los fantasmas interiores de los creadores teatrales.

UN NUEVO ESCENARIO DE REVELACIONES Y OCULTAMIENTOS

Los acontecimientos y formas de vida del Chile del Gobierno Militar están incorporados de maneras contradictorias pero fuertemente vivenciales en la gente del país. Incluso, los que eran muy niños tienen una percepción básica de las fuerzas que entonces se movían y cómo los afectaba.⁵ De otra manera no se explican las movilizaciones masivas que agitaron al país en todos los frentes en las llamadas *protestas*, iniciadas en 1983 en adelante, que favorecieron la reorganización política y la vuelta a la democracia. Aparte de las campañas radiales de oposición (como la Cooperativa, de una altísima audiencia en todos los estratos), de la prensa, de circuitos de videos alternativos, recitales de música y por cierto el teatro, hubo un entorno informativo y reflexivo diverso y extendido que documentó y calificó los hechos y valores puestos en juego.

Al asumir el Gobierno de la Concertación, el Informe Rettig que consignó las demandas e informaciones de las víctimas de violaciones de derechos humanos fue ampliamente difundido. Aunque los procesos judiciales de estos casos solían entrabarse con la Ley de Amnistía, ciertas figuras claves que dirigieron las operaciones de inteligencia militar y que estuvieron involucrados en asesinatos connotados lograron ser llevados a prisión. La transición pacífica implicó un proceso de negociación y, como tal, quedaron casos pendientes y prácticas autoritarias y de control social persistieron en diversas instituciones. Es un proceso que la cultura democrática debe ir conquistando tanto a través de movilizaciones sociales como de la transformación profunda de las prácticas cotidianas.

Esta concepción humanista e integradora de la sociedad está en tensión con la fuerza avasalladora de la lógica de mercado, cuya competitividad extrema exacerbó la privatización, el individualismo, el consumo

conspicuo. A pesar de la remodelación arquitectónica de Santiago y de las principales ciudades con grandes torres, complejos comerciales e industriales, de la modernización del equipamiento tecnológico incluso a nivel de usuario, etc., a medida que se recorrió la década del 90 ya en democracia van saliendo también a luz las miserias de un país en muchos ámbitos subdesarrollado: la violencia intrafamiliar, en especial contra la mujer y los niños, la precariedad educacional en los sectores más pobres, las pocas perspectivas de los jóvenes sin mayor capacitación laboral para ingresar al mundo del trabajo, las malas condiciones habitacionales, en fin, la gran disparidad de ingresos entre los grupos más ricos y más pobres de la sociedad y la concentración en Santiago sin posibilidades de descentralización. El desarrollo con equidad es así un tema candente, como también el del desarrollo sustentable en relación a la protección del medio ambiente.

En el plano práctico, por cierto que hacer teatro en los 90 cuenta con un apoyo institucional muy superior al de décadas previas; concursos, premios, apertura de espacios de representación, festivales, acogimiento de las municipalidades, repertorios de dramaturgia chilena en teatros institucionales como la Universidad de Chile, etc. dan comparativamente una mejor base de trabajo. Aun así, salvo el teatro recién mencionado, no hay compañías propiamente subvencionadas y mantener grupos en acción es una tarea desgastadora y difícil, que empuja a muchos creadores de valía a trabajar parte de su tiempo en el extranjero o a hacer teatro sólo esporádicamente, mientras se ganan la vida en la televisión. Una política cultural que dé rango y proyección nacional a la cultura y al teatro está aún pendiente. La vocación y necesidad expresiva de la gente de teatro es la que mantiene un movimiento bullente, de gran atractivo para los más jóvenes, quienes ingresan por cientos a las escuelas de teatro y luego forman grupos que realizan decenas de estrenos anuales.

5. Testimonio de ello es el film documental de Ignacio Agüero *Cien niños esperando un tren*, filmado en poblaciones periféricas de Santiago en 1987.

TRASLACIÓN DE SENTIDOS EN LA FIESTA, EL DOLOR Y LA DESOLACIÓN

En este contexto, ha habido ciertas tendencias recurrentes en las búsquedas teatrales, las que han ido variando en la medida que pasamos, como dijera en una entrevista televisiva el diseñador y director teatral Claudio de Girólamo, desde el gobierno de *la alegría* ya viene con que se regresó a la democracia a la del *país triunfador*, con el que se continuó en el segundo período de gobierno de la Concertación, desde mediados del 90.

A mi entender, hay tres sentimientos básicos que animan el teatro de este tiempo; algunos espectáculos lo presentan de modo más puro, otros, los fusionan: el sentido de la fiesta, el del dolor y el de la desolación.

El sentido lúdico de la fiesta, que se da en El Gran Circo Teatro y en las direcciones de Andrés Pérez, en los espectáculos de La Troppa, en los del Teatro Circo Imaginario dirigidos por Andrés del Bosque y en los del Teatro Provisorio dirigidos por Horacio Videla, por ejemplo, es una expresión de afirmación de la vida, de vitalidad gozosa y sensual de culturas que aún sienten el asombro de existir y de descubrir un entorno, de estar abiertas a las diversas formas de conocimiento de la existencia y de la naturaleza, especialmente abordadas desde la fusión mestiza popular.

La celebración tiene su contraparte en el duelo. El dolor es una emoción central de la dramaturgia y teatro chileno de este tiempo, al que se quiere exorcizar mediante la catarsis para seguir viviendo en un nivel de mayor comprensión de las contradicciones, reintegrando ritualmente la experiencia. Teatros como el de La Memoria en dirección de Alfredo Castro, de Fin de Siglo en dirección de Ramón Griffero, de La Magdalena con autoría de Inés Stranger y dirección de Claudia Echenique, Imagen con autoría y dirección de Gustavo Meza, van por esta cuerda.

En tanto, la desolación aparece como un desamparo hacia la violencia, la impiedad, la pérdida de lazos de contención amorosa; también, hacia la indiferencia ante los proyectos de imaginación creadora y fantás-

tica, que relegan al ser humano a su corporeidad degradada. La dramaturgia última de Marco A. de la Parra, algún repertorio del Teatro Camino que dirige Héctor Noguera, las obras de los nóveles dramaturgos Pablo Alvarez y Juan C. Burgos están en esta línea. Los muy jóvenes, en tanto, evadiendo la exposición de sentimientos, prefieren la ironía esperpéntica para enfrentar la violencia y la manipulación despiadada de unos sobre otros: por ejemplo, **Mala leche**, de Verónica Duarte.

En todo caso, lo que tienen en común estas creaciones teatrales es un alejarse del relato informativo o documental sobre la contingencia y el próximo pasado. Estos temas, antes restringidos por la censura, se plantean como parte de un saber y de una experiencia personal que coexiste en la memoria con otros recuerdos de variada índole. La fuente, el lugar desde donde se realiza la indagación, es la subjetividad, aquella zona tan postergada en los años recientes de la urgencia coyuntural. Se trata de una subjetividad abierta a su estar en el mundo, a conocerse a través del otro. La concepción de Rimbaud de que *el yo es el otro* parece ser una clave en esta búsqueda.

Existe en el trasfondo de la creación teatral de estos últimos años una conciencia profunda del daño moral e institucional sufrido por la cultura chilena y latinoamericana en muchos ámbitos, como también, de la inutilidad, desinterés y descreimiento de las utopías que otrora animaron dichas luchas. Frente a ello, la pregunta por la propia identidad aparece como vital. Hay una necesidad de tal sensibilidad emocional y psíquica de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, haciendo explotar las contingencias para remontarse a los factores originarios, que pareciera necesario remitirse al mito y al rito para poder asirlos. Es justamente este tipo de lenguaje el que es capaz de iluminar simultáneamente zonas profundas de la síquis como los fundamentos antropológicos y culturales de larga data histórica. Entonces, sin ocultar o evadir el enfrentamiento de la memoria histórica reciente, se metaforiza esta realidad en un ámbito traspuesto que lo engloba y proyecta en el espacio y el tiempo.

ACERCA DE LA PROPIA IDENTIDAD DEL ARTISTA
y del CREADOR DE IMAGINARIOS

Un primer tema reiterado en los 90 ha sido justamente el de la identidad del artista, del creador.

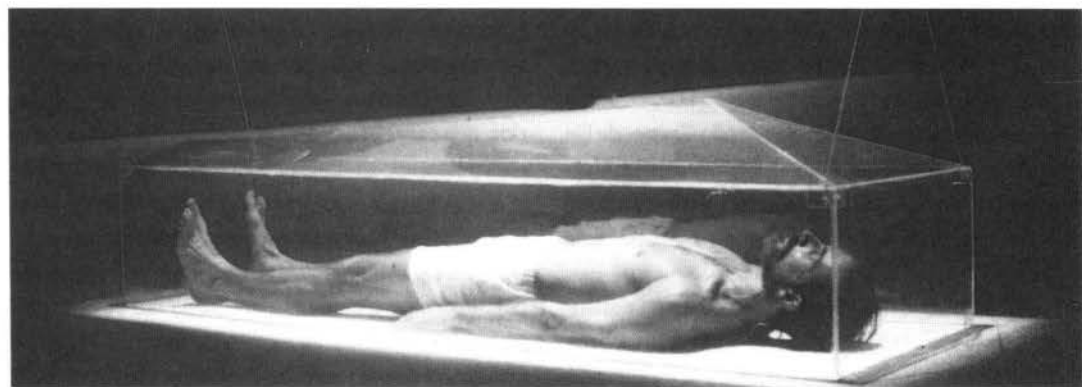
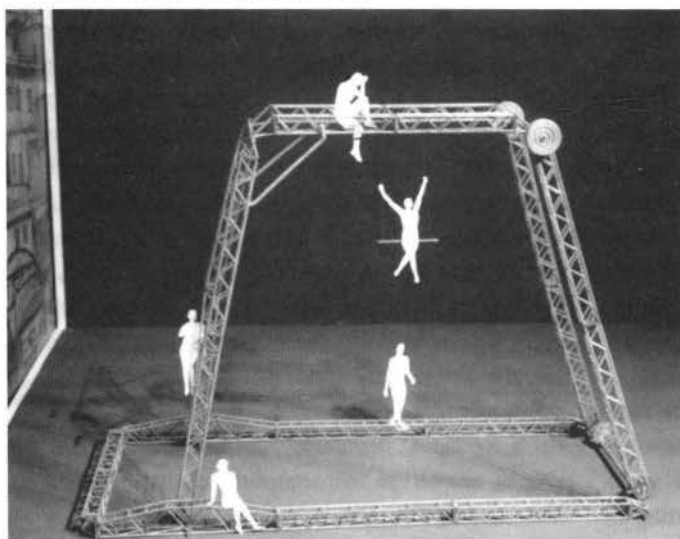
Theo y Vicente cegados por el sol, 1991, J. Menaud/A. Castro/Teatro Universidad Católica; **El paseo de Buster Keaton**, 1988, García Lorca/Teatro La Memoria; **Malasangre**, 1990, M. Celedón/ Teatro del Silencio, basada en la vida de Rimbaud, y recientemente del mismo director y grupo, **Nanaki**, 1997, basado en la vida de Artaud; obras que recogen aspectos de la vida de la poetisa chilena María Luisa Bombal, del

poeta Vicente Huidobro, de la folklorista Violeta Parra, del payaso Tony Caluga, indagan en los mundos personales, obsesiones, marginaciones, sueños de estos artistas. La mayoría son abordados en su aventurarse en mundos ignotos, en abismos de amor, dolor, angustia existencial y en sus compromisos con el ser humano y la historia. Su rebelión contra lo establecido choca con el mundo, terminando muchas veces aniquilados en esa pugna. Otros grandes visionarios, como Einstein, se asimilan a las contradicciones vitales, morales y sociales

Malasangre, de Mauricio Celedón, Teatro del Silencio, 1990.



Nanaki, Teatro del Silencio, 1997.



Theo y Vicente cegados por el sol, de J. Menaud/A. Castro, Teatro Universidad Católica, 1991.

de quienes descubren y abren una nueva realidad, de quienes tocan y transforman la percepción del entorno. (Einstein, G. Emanuel/Ictus/Sharim, 1995). Los recorridos subjetivos, el impacto de la obra creadora en la vida personal de los artistas son rescatados en estas producciones teatrales. La fuente: biografías y autobiografías, cartas y testimonios, estudio de aquellas huellas que delatan el recorrido vivencial de estos creadores en contrapunto con su medio.

Durante décadas, el teatro chileno se abocó a fomentar y elaborar las identidades sociales de diferentes sectores, ya sea en rol de servicio o en rol crítico, confundiendo su identidad con la de los grandes grupos y sus reivindicaciones colectivas. El cambio del rol y relación del artista con la sociedad en los 90 lo transformó en sujeto de su propia indagación a través de su confrontación, a través de obras como las aludidas, con otros artistas que experimentaron con intensidad tal condición, ubicando un punto desde el cual redefinir su proyecto.

Edipos atormentados y el problema de la filiación

Si en los años 60 y 70 el énfasis central fue lo sociológico y la transparencia comunicativa, desmitificadora de todo símbolo que dejara zonas de penumbra no explicables racionalmente, en los 90 la subjetividad es un área a explorar, un punto de partida desde la cual se percibe y experimenta la realidad.⁶ Tras la confianza depositada en los modelos explicativos, en la historia progresiva y en sus líderes y teóricos, hay el ánimo de volver al ser, a la introspección, a la sabiduría de los poetas y de los visionarios que acumularon experiencias humanas hasta plasmarlas simbólicamente en los mitos y relatos universales. Shakespeare, los mitos griegos, especialmente el de Edipo, géneros tradicionales como el melodrama, aportan estructuras de interpretación a las que se recurre en este tiempo una y otra vez.



Cartas de Jenny, de Gustavo Meza, 1990.

Los temas de la filiación, de la pertenencia, de la definición sexual, de la pasión amorosa explotan en sus raíces de abandono, de culpa, de celos, de avidez, de ruptura y muerte. El drama suele ir en busca de reconocerse y reelaborar sentimientos, autoimágenes, prácticas sociales. Este reencontrar un lugar en el mundo remite tanto a lo originario como al devenir, y confunde sus raíces personales con las del pueblo o la nación.

Esta problemática está en obras como **Cartas de Jenny**, 1990,⁷ de Gustavo Meza, la que se centra en la relación posesiva de una madre con su hijo, y en su tensión con el triángulo formado al contraer éste matrimonio. La madre es una inmigrante europea a Chile y su proceso dramático es relatado por cartas a su hermana que permanece aún en ese continente. En su arraigo dificultoso, extrañada en América, se aferra ávidamente a su hijo e inconscientemente prefiere

6. Ver Muguercía, Magaly. 1991. **Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano**. Apuntes N°101, Stgo., op. cit., 88-100.

7. Meza, Gustavo. 1990. **Cartas de Jenny**, Revista Apuntes N°99, op. cit.

desencadenar su muerte a que éste fructifique su matrimonio con descendencia en lo ajeno, dejándola fuera de esa triada. **Cariño malo**, 1990,⁸ de Inés Stranger/Claudia Echenique, es el recorrido ritual de una mujer dividida en sus diferentes temperamentos, sentimientos y afectos ante un amor desgraciado. Su dolorosa contradicción vital la enfrenta a los arquetipos de femineidad que la constituyen y logra finalmente matar el amor desencantado que la ata a dicho imaginario. Al sufrir el duelo y expiar la culpa, sepulta también esa forma de vivir el amor en pareja. En una regresión al útero materno, aspira a volver a la virginidad para, tras limpiar su cuerpo de la invasión masculina, recomenzar la vida. El gran dolor de ese amor es la traición del hombre, su entrega a otras pasiones más atractivas que la pareja: otra mujer, pero también, su

turales más amplias, es la dificultad de los personajes de aceptar la relación triádica, cuando hay voracidad por lo dual madre-hijo, padre-hija, relación hombre-mujer.⁹ La pregunta principal que surge al reconstruir lazos e identidades, tras una experiencia autoritaria fuerte y la pérdida de las propias utopías que disgregan el colectivo en una pluralidad de vivencias y opciones, es: ¿cómo relacionarse con un otro que no está fundido con uno mismo, sino que tiene su propia identidad y proyecto, que pugna por la autonomía? ¿Cómo hacerlo cuando en muchos aún priman los impulsos primarios, sin capacidad de tolerancia al dolor de percibir en toda relación una necesidad insatisfecha?

La figura fuerte del Dictador, del Padre Autoritario durante el Gobierno Militar, para algunos habría llevado a la sociedad chilena a un cierto infantilismo, al no haber podido ejercer plenamente sus derechos y sus opciones de vida y permanecer bajo un control externo que dispensa culpas y aprobaciones, castigos y premios. Este tema de la carencia fundamental ha sido desarrollado en algunas obras, como también, otras han optado por su correlato positivo: la ampliación de las facultades propias y la audacia para desafiar la regulación del entorno, superando los miedos y dependencias como requisito para vivir con plenitud y contribuir a una sociedad humanista y plural.

Este último es justamente el impulso central que ha guiado a un grupo primordial del teatro chileno que atravesó los 90, iniciado a fines de los 80: el grupo La Troppa. Sus obras, adaptaciones de novelas y cuentos fantásticos como **El Quijote**, **Pinocchio**, **Lobo** (de Boris Vian), **Viaje al centro de la tierra** (Verne), son viajes de iniciación de los personajes. Estos, puestos en el contexto de la sociedad moderna, buscan desarrollar sus rasgos de humanidad a través de abrirse



Ofelia o la madre muerta, de Marco Antonio de la Parra.

involucramiento con la cosa pública. Los graffitis políticos de las calles de esos tiempos, *ni perdón ni olvido*, son resemantizados por la mujer en función de su propia memoria subjetiva.

La investigadora Consuelo Morel ha demostrado que un problema recurrente en la historia del teatro chileno, derivado probablemente de estructuras cul-

8. Stranger, Inés. 1991. **Cariño malo**. Revista Apuntes N°101, op cit.

9. Morel, Consuelo. 1996. **Identidad femenina en el teatro chileno**. Ediciones Apuntes de la Universidad Católica de Chile, Stgo.



Lobo y Pinocchio, del Teatro La Troppa.

lúdicamente a la aventura, mientras se exponen a fuerzas internas y externas que los arrastran hacia su anulación y muerte.

Un grupo teatral que se sitúa en la primera problemática, en la del dolor por vivenciar el mundo como pérdida constante de afectos y de identidad, es el de La Memoria, dirigido por A. Castro. Esta característica de los personajes los relega a los límites culturales de la sociedad, puesto que su insatisfacción los impulsa a la transgresión constante, a violar tabús, a abrir caminos propios de acción y existencia que chocan violentamente con los seres amados/odiados y con el entorno. Nos encontramos así con prostitutas/travestis en **La manzana de Adán**, 1990, y con criminales pasionales en **Historia de la sangre**, 1992, ambas basadas en personajes reales. Las obras trazan retazos de estas vidas hechas girones por la primacía de los afectos duales obsesivos e insatisfechos, los que se reconocen como dominantes y generadores de un dolor y violencia constante, como un destino trágico ineludible y reiterado metafóricamente en todos los chilenos (de ahí el final de **Historia de la sangre**, que concluye con una asesina confesando su drama de

amor diciendo etcétera, etcétera, etcétera....). Estas historias de vida poseen alusiones históricas, geográficas, míticas relacionadas con Chile, estableciendo un permanente paralelo entre estos cursos de vida y aquellos seguidos por la Nación.

Finalmente, el tema de vivir la diferencia, del destino trágico de la condición humana que impulsa a ciertos seres a romper con las pautas consideradas sagradas por la sociedad, inscribiéndose en una identidad que ésta ve con horror y rechazo, aparece en la última obra del grupo, **Hombreros oscuros, pies de mármol**, 1994. Con dramaturgia, dirección y actuación de A. Castro, está basada en **Edipo rey** de Sófocles y en el diario de vida de autodefensa del juez alemán Screber, confinado en un manicomio, en el que relata la extrema crueldad y represión ejercida contra él por su padre en su infancia. El asesinato del padre perpetrado por Edipo se cruza así con la represión de este instinto en el caso del hombre internado en el hospicio, víctima ahora de una identidad enrarecida, planteándose la disyuntiva de cuál opción es más liberadora o más dolorosa, siendo ambas personal y socialmente trágicas.

Pasión y pérdida EN EL MELODRAMA POPULAR

Aparecen en este tiempo estructuras interpretativas de la realidad que están profundamente ancladas en la cultura chilena y latinoamericana, y que el teatro rearticula en cada época, como el melodrama.¹⁰ Por su carácter popular, tiene una gran convocatoria en públicos amplios y diversos, reforzado por una estética de los 90 que lo presenta como gran

10. Hurtado, M. de la Luz. 1985. **El melodrama, género matriz de la dramaturgia chilena**. Revista Gestos N°1, Irvine, Ca., USA, 121- 130.

espectáculo. Hay una recurrencia a arquetipos que están en el imaginario social; emplea un lenguaje verbal reconocible en sus giros y modismos, propiciando la identificación del público. El recorrido de los protagonistas nuevamente se vincula a la fidelidad o traición a la madre o al padre, a los desequilibrios provocados por su ausencia, a los excesos sensuales, al sojuzgamiento al poder económico y a la modernidad, a la degradación por efecto del materialismo. La expiación de la culpa por estas transgresiones culmina con la muerte.

La Negra Ester, de Roberto Parra/Andrés Pérez, con el Gran Circo Teatro, en 1988, dio nuevo oxígeno al teatro chileno justamente en esta línea. A partir del poema autobiográfico escrito en décimas tradicionales de Roberto Parra sobre su trágica historia de amor con una prostituta del puerto de San Antonio, el director y el grupo realizaron un montaje de gran ludicidad, con una imaginería exuberante y una estética expresionista de fuerte carácter popular, cercano al circo y al guignol. Esta síntesis de sensibilidad tradicional y contemporánea aunó las subculturas nacionales. También, la temática de la obra tenía una evocación íntima en la exaltación del amor, en la vivencia de la amistad y la traición, de la fiesta y el duelo pero, en otro nivel, logró una significación del más vasto alcance.

Desde la cima del Cerro Santa Lucía, corazón fundacional de Santiago, en un clima de reconciliación que permitiría la unidad de la Concertación para la democracia, frente a un público de las más variadas posiciones políticas y extracciones sociales, **La Negra Ester** puso en el centro del escenario a un personaje marginal en representación de *lo chileno*. Un personaje cuyo recorrido es el de la conquista de un amor total —su utopía—, cuya exigencia pasional, emocional y física es tan alta que lo lleva al borde del desquiciamiento y la muerte. Retorna entonces a sus orígenes, a su madre y su familia, y es reconfortado, limpiado, vuelto a su centro. Intenta algo similar para su amada, a la que da en matrimonio a otro hombre. Ella muere en el desamor, expiando su pasado, en tanto el protagonista se sume en el desconsuelo irreparable por haber provocado la muerte a quien más quería, en vez

de haberse ofrendado a sí mismo en esa encrucijada trágica. Hay aquí muchos puntos de metaforización de la realidad nacional de un modo traspuesto, no mecánico, que funcionan a nivel del inconsciente colectivo. Permiten un paso por la vivencia subjetiva de un otro que

evoca los recorridos de cada cual hasta llegar a conformar un fenómeno social, histórico y antropológico.

Algunos años después, en **El desquite**, 1995, también de Roberto Parra/Andrés Pérez y un elenco similar al de **La Negra Ester**, se vuelve a un melodrama amoroso de raigambre social, centrado en la figura a la vez abusiva y eróticamente magnética del patrón de fondo. Este engendra hijos *guachos* en una casi hija, jovencita huérfana entregada a su tutela. Lo interesante de esta obra es que transgrede un elemento fundamental del melodrama, cual es la tradicional pasividad femenina. En **El desquite** la mujer, tras ser abusada, toma la iniciativa sexual y trastoca los planes de poder y aprovechamiento económico del patrón y del segundo padre adoptivo. El desenlace trágico, en el que mueren ambos símbolos paternos, proviene de que ella ya está implicada en sus sentimientos y, aunque odia, también ama al patrón/amante.

En fin, en **El zorzal ya no canta más**, de G. Meza con producción del Teatro Nacional de la Universidad de Chile, 1996, el triángulo formado entre la madre, la hija y el padrastro también se resuelve, tras múltiples vejaciones, discusiones y arranques emotivos sufridos por ellas, en la confrontación activa de las mujeres al opresor/amante, esta vez, culminando en asesinato. Las vecinas que han sido testigos de estos hechos, y que viven situaciones similares, la respaldan ante la justicia.

Curiosamente, miembros de la generación más joven (actualmente, bordeando los veinte años) también incursionan en esta veta, a través de un lenguaje



Roberto Parra.



El desquite, de Roberto Parra,
dirección de Andrés Pérez.

menos barroco, de poesía depurada: **Nemesio pelao** de Cristián Soto trata de un niño con dos padres, por tanto con ninguno, ya que la madre está indecisa de a cuál de sus amantes asignarle la paternidad de su hijo. Ya hombre, el joven repite la historia al procrear en una mujer casada. Lucía de la Maza, en la Muestra de Dramaturgia de Secretaría General de Gobierno de 1997, presenta en **Que nunca se te olvide que no es tu casa** un tema similar de filiaciones confundidas, abandonos maternos y paternos, de violación del tabú del incesto al embarazarse del padre desco-

nocido, en un juego también de transgresión de clase social (en los tres últimos casos, los jóvenes abandonados y luego transgresores son sirvientes o subalternos que aman y tienen sexo con sus amos o patrones).

Ramón Griffero en 1995 en **Río abajo**, montada en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, también se acerca a la estructura dramática del melodrama, por cierto con una puesta en escena de gran visualidad y complejidad de planos.¹¹ El sí aborda directamente los temas contingentes y político-sociales de la transición, al poner el conflicto dramático en la traición de jóvenes pobladores a la memoria del país. Especialmente, la de un hijo de un padre desaparecido durante la Dictadura, el que se entrega al lucro fácil y a la disipación de costumbres que ofrece la sociedad de consumo modernizada y corrupta.

LA SANTIDAD y dislocación de la cultura popular

El mundo popular en el teatro chileno de los 90, es decir, el mundo campesino, semiurbano, portuario, de arrabal y población de gente de bajos ingresos, no se incorpora como sujeto colectivo en función de conquistar un lugar en el espacio público o del Estado. Las relaciones intrafamiliares, amorosas, vecinales e incluso interclases (cuando el patrón o el rico ejerce su poder económico y social), se despliegan en el ámbito privado, de afectos, herencias, sexualidad, paternidades. Cuando en las historias de vida se consigna la represión y la violencia policial (como ocurre en el Teatro La Memoria), es un dato más que denota un estado de cosas dentro del sistema de poder y de los límites de tolerancia de la *otredad*, pero no implica un estado de conciencia articulado ni una acción organizativa de los afectados. Hay una diferencia radical, como hemos dicho, en relación al teatro prevaleciente durante tres décadas, de 1960 a casi fines de los 80, y más atrás, con cierto teatro político-social de los años 20.¹²

11. Hurtado, María de la Luz. 1996. **El teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama**. Revista apuntes N°110, op. cit., 37-54.

12. Hurtado, María de la Luz: 1997, **Conjugation of identities in the dramatization of Chilean reality**. Fundación Frei/Stanford University, Stgo. 25 pgs.

Esto probablemente corresponde a olas dentro de las oposiciones generacionales de la cultura y el arte; en los años 1930 y 40, por ejemplo, el mundonovismo fue una corriente que se opuso al tronco ilustrado para introducirse en lo que pudiera ser lo específico latinoamericano, vinculado a lo telúrico que proyecta su fuerza poderosa a los seres que habitan estas tierras. Actualmente, hay una corriente teatral que busca también en esas capas de la cultura popular chilena y latinoamericana que viven en interacción libre, a veces lúdica, a veces dramática, con el entorno, sin aplicar una racionalidad eficientista y sin someterse a las normas del poder central o de la cultura establecida. Sus transgresiones los pueden enfrentar al control disciplinario de la sociedad (policía, por ej.), pero en relación a ella también desarrollan una picaresca para sortear el obstáculo. Habría una cierta estabilidad en esta cultura a través del tiempo, para la cual los procesos político-sociales serían fenómenos que no logran alterar mayormente su idiosincrasia.

A diferencia de los melodramas recién mencionados —en los que los personajes o el medio tienen introyectados una estructura moral que lleva a un desenlace trágico y que conduce al protagonista a reintegrarse a una estructura de pertenencia—, hay obras en las que el desarraigo material y familiar es vivido con un gran sentido de libertad respecto a la moral burguesa. No se destacan los aspectos de miserabilismo de la pobreza ni se desarrolla una mirada compasiva o asistencial; por el contrario, se sostienen como puntos éticos fundamentales la solidaridad y humanidad entre los que comparten una misma situación. Pareciera descubrirse en esa cultura un punto de libertad y goce ejemplares.

El caso paradigmático es **Consagración de la pobreza**, basado en la obra homónima del poeta y escritor chileno Alfonso Alcalde, y dirigida por A. Pérez en 1995. Es un teatro tosco, que indaga en lo multifacético, aventurero de seres que habitan en la pobreza



El arte de la fuga, de Raúl Rivera, en dirección de Horacio Videla.

y que tienen mil recursos ingeniosos y hasta perversos para salirse con la suya en amores, placeres y sobrevivencia. Circulan allí amantes, hijos, celos, pasiones, ternura y diversión, mucho alcohol, violencia, bienes materiales de deshecho y dinero ocasional, con un humor irreverente y acciones disparatadas. Es la cara de la sociedad chilena que el discurso modernizador no consigna y que dio por superada al observar las altas tasas de educación escolar y alfabetismo en la población. Es aquella que es explotada muchas veces en forma sensacionalista por la prensa o que se atisba en los *reality shows* de televisión. Pero en estos últimos, se le impone una carga moralizante o de escándalo que en este teatro se enfoca lúdicamente, hasta ensalzatoria.

También **El arte de la fuga** de Raúl Rivera, en



Transfusión, de Mauricio Celedón.



Malinche, de Inés Stranger,
dirección de Claudia Echenique



La cocinita, de la Compañía Mutabor, 1995.
Dirección de Fernando Villalobos.

dirección de Horacio Videla, 1996, se puede asociar a esta veta, aún cuando aquí la mirada es más paródica.

CLAVES DE IDENTIDAD EN LA RE-PRESENTACIÓN DE LA HISTORIA Y DEL MUNDO

La revisión de la historia es otra fuente fructífera de indagación en estos años, en busca de respuestas de identidad y de comprensión de las fuerzas psíquicas y sociales que actualmente mueven a Chile y al mundo. El Quinto Centenario del Descubrimiento de América en 1993 llevó nuevamente a cuestionarse la conquista española, el mestizaje, el encuentro o confrontación violenta entre los pueblos. **Malinche**, de Stranger/Echenique en el Teatro de la Universidad Católica, 1993, explora en este acontecimiento desde la experiencia de la mujer indígena, asediada durante esta guerra. En una familia mapuche integrada sólo por mujeres, se desarrollan distintas formas de vivenciar esta situación; afirmación de la cultura autóctona; mestizaje por encuentro amoroso y por violación; conversión religiosa; aculturación por el lenguaje. Estas experiencias dan claves acerca de la conformación cultural y racial chilena generada y transmitida por vía materna, es decir, por la vía indígena, en su confrontación/integración con la masculina/española. Esta última deja su simiente en los cuerpos y las mentes femeninas, pero no participa de la reproducción cotidiana de la vida en el hogar. Nuevamente, el poder paterno ligado a la ausencia y la pérdida, pero también, en parte, abriendo posibilidades de desarrollo intelectual y liberación trascendente. El momento de la puesta en escena fue aquí ocupado como una instancia potente de recreación de las posibles emociones y vivencias allí ocurridas, a partir de las resonancias que la música, el sonido, los objetos, los cuerpos y sus energías van proporcionando a las actrices.

Este enfoque no parte de un diagnóstico de la contingencia que ocupa la historia como un paralelo que resalta esas coincidencias. Más bien intenta, a través del ritual, un descubrimiento de las diferentes emociones, relaciones, circunstancias, improntas que esa situación límite debió generar en las personas que

la experimentaron. En esa proyección al pasado, las equivalencias con el hoy no son mecánicas sino que brotan de intersticios, de configuraciones simbólicas, de haces de luz y penumbra.

Los mimodramas dirigidos por Mauricio Celedón en el Teatro del Silencio también buscan iluminar el acontecer a través de la historia, tomando partido por los desposeídos, por los violentados, por los que luchan por la transformación de la sociedad y de sí mismos. Acentúan las dinámicas del poder opresivo, por una parte, y la de los seres visionarios o heroicos que, con su obra y sacrificio, han cambiado la historia. Celedón también elabora un espacio de gran plasticidad, el que sintetiza el concepto total de la obra. A estos espacios simbólicos confluyen, atraídos o repelidos, personajes que pueblan el imaginario colectivo chileno y/o occidental. Celedón los hace moverse a partir de trazos fundamentales, gestuales, visuales y rítmicos, que encarnan a la vez una acción y una emoción básicas, las que afectan a un pueblo o a la humanidad en su conjunto.

Así, en **Transfusión**, 1989, el espacio, los objetos y el vestuario de un hospital psiquiátrico aúnan el gesto épico de los personajes de Europa y América que han propiciado o resistido la fusión de sangres, ideales e intereses en este último continente. La transfusión de la vida humana a través del Beagle; la transfusión de otra sangre y cultura desde Isabel la Católica, el Papa, Colón, Cortés, la Malinche y Moctezuma; y la transfusión de ideas de independencia ya sea más institucionalizadas o más liberales (O'Higgins vs. Manuel Rodríguez) constituyen algunos flujos constituyentes de la América mestiza. Unos *carritos de feria*, impulsados por tracción humana, movilizan a estos personajes en escena. Según su manipulación, se convierten en diferentes vehículos, connotando épocas y situación de poder. Los carritos expresan que finalmente es el pueblo el que ha servido de plataforma de apoyo y fuerza motriz de esta historia, aunque desde la segunda transfusión en muy raras oportunidades haya estado sobre los carros o dirigido su rumbo.

En 1993, en **Taca-taca mon amour**, el mundo entero es una esfera metálica con ejes, como la idearia Leonardo da Vinci, que rueda con la energía de perso-

najes claves que la impulsan, a veces lúdicamente, a veces, con afán de destrucción. Esta imagen se complementa con el espacio escénico y la gestualidad motriz de los personajes: una cancha y jugadores de fútbol tipo taca-taca, donde lo que se manipula para ganar son figuras de seres humanos enyugados entre sí, que no tienen opción de movimiento más que impulsar la pelota (el mundo) en la dirección y con la fuerza que su posición en la coordenada del juego les permite. Los colores usados son básicamente primarios (rojo, negro, verde, azul), los rostros son máscaras de maquillaje y la música en vivo, de bronces, vientos y percusión circense, marca insistentemente el ritmo y las melodías leit-motiv de cada personaje.

Los jugadores que mueven las perillas son los líderes políticos y los ideólogos del siglo XX: Lenin y su utopía revolucionaria, su militarización represiva con Stalin y el pacto con Hitler. Este último es el personaje más desarrollado de la obra, el que también se mueve con una kinética rígida de robot obsesionado por un gesto único. Junto a él, Eva, una mujer que lo induce a exacerbar el poder, en oposición a pensadores que rompen las barreras del movimiento del ser humano y del mundo como Einstein y Freud. Los personajes masificados son los soldados en la guerra, el pueblo en las revoluciones, los judíos en el holocausto. Todo este juego de fuerzas conduce al exterminio mayor de la locura o quizás a su liberación tras el horror.

Cuando los grandes sistemas ideológicos e interpretaciones del mundo se quiebran, dejando tras sí la huella de los sacrificados, la pregunta que plantea la escena final de **Taca-taca mon amour** es si el mundo occidental seguirá la inercia de juegos de poder y muerte impuesto al mundo entero por mentes febriles, o si otros impulsos podrán hacer que éste cambie la dimensión y el despliegue de su órbita, permitiendo a los seres que lo habitan la vivencia lúdica de integrarse a un cosmos fantástico.

Un contrapunto a los excesos en la modernidad de la política y la ciencia que plantea **Taca-taca** es la visión del génesis del cosmos, de lo viviente, de lo sagrado y de los poderes del bien y el mal, y el lugar de lo humano en ello, que trabaja Andrés Pérez en **Popul-**

Vuh, 1992. Basado en el libro sagrado de los indios quiché de Centroamérica (hoy Guatemala), vivifica este mito en sus componentes rituales, sensoriales y mágicos. La dramaturgia y puesta en escena de Pérez y su grupo no intenta transformar el ritmo ni la secuencia del relato original, ni codificarlo según las estructuras dramáticas occidentales. Desde una apertura sensorial y mental en la puesta en escena que permita expresar imaginarios latentes en la cultura indioamericana, se intenta conocer e interpretar las estructuras de conocimiento del cosmos y de sus seres provistas por las culturas originarias de América.

EL MALESTAR ANTE LA MODERNIDAD

Hacia el segundo gobierno de la Concertación (desde 1995 en adelante), aparte de las preocupaciones por la identidad y por reubicarse en las grandes coordenadas espacio/tiempo y subjetividad/realidad, se hace recurrente la desilusión y distancia con el sistema político-económico y las formas de vida imperantes, aún en democracia. La primacía del modelo neo-liberal, la política de consensos y la de juegos partidistas, la insolvencia de otros poderes del Estado como el Poder Judicial, la falta de consistencia entre discurso y vida en la esfera pública vs. la privada, y finalmente la violencia y el desarrollo urbano inarmónico que dificultan el fluir de los afectos y la comunicación interpersonal, llevan a que el escepticismo y el desencanto sean actitudes preponderantes en muchos núcleos artísticos e intelectuales en Chile, incluyendo el teatral.

La violencia en las relaciones humanas, sentirse amenazados y desprotegidos en el amor y la amistad, desarrollar como arma de defensa la autoprotección y la ironía frente a la certeza de la traición y el golpe bajo, el abandono y el desamparo material y emocional como vivencia arrastrada desde la infancia, con carencia de memorias de acogimiento o de modelos sexuales y humanos afirmadores de la personalidad, la ausencia de Dios, son los entornos de muchas obras que los grupos actuales optan por montar o crear.

Algunos filósofos que vivenciaron el límite de la orfandad como Camus (**El malentendido**, dirección

de Rodrigo Pérez) o Nietzsche (**Así habló Zaratustra**) aparecen en los escenarios. Estas obras vuelven a desarrollar el lenguaje verbal con mayor profusividad, apoyando en él la expresión del mundo interior. Dramaturgos europeos como Koltés (**El ejecutor**, 1994, V. Carrasco) son recurridos, al igual que Heiner Müller (**Quarteto**, dirección de R. Pérez, 1996; **Medea material**, V. Steiner, 1996). También, obras de más jóvenes generaciones como el español Rodrigo García (**Notas de cocina**, dirección de R. Pérez, 1996) o **Caricias** de Sergi Belbel, por el Teatro del Cancerbero, (1996). Recientemente, **Restos humano o la verdadera naturaleza del amor**, basada en el film de Brad Fraser, lleva a la cotidianeidad urbana esta descomposición violenta de la identidad y de los cursos de vida. La despiadada competencia económica y por el poder social está vehiculizada en patologías sexuales que mutilan, asesinan, hieren, descomponen identidades; la violencia por envidia de lo que el otro ama, conquista o posee, exacerbada por la competencia que bloquea la comunicación y la confesión oportuna de la culpa, está en las obras recién mencionadas y en **Mala leche**, de la novel dramaturga chilena Verónica Duarte (1996).

Por su parte, el dramaturgo Benjamín Galemiri, puesto en escena por A. Goic, prefiere la ironía lúdica para desenmascarar los modelos de poder vigentes en la sociedad, cuya refinada elaboración intelectual impregna el violento erotismo de la relación hombre/mujer. Aplica un modelo cibernético de evaluación laboral en **El coordinador**, 1993, realiza una sátira de Don Juan en **El seductor**, 1996, o emplea la metáfora del alpinismo de alto riesgo en **Dulce aire canalla**, 1995, para desenmascarar los entremezclados mecanismos de control, seducción, competencia, culpa, celos, vigentes en las relaciones humanas posmodernas.

Los micromundos culturales del Gran Santiago caracterizan a **La cocinita**, creada y dirigida por Fdo. Villalobos y la Cia. Mutabor (1996). Aquí, las telenovelas, el mundo del espectáculo y la interpretación diaria del acontecer radiofónico y televisivo son grotescamente incorporados al lenguaje y comportamiento de pobla-

dores de la periferia de la Gran Ciudad. La pobreza, el hastío y la falta de horizontes poblacional tiene sus escapes en fiestas desbordadas y su expresión máxima en un espectáculo revisteril con elementos travestis. La madre de familia, que en un principio intenta poner diques a las conductas juveniles, se suma a esta forma de expresión subsidiaria de los fastuosos shows del espectáculo internacional.



La pequeña historia de Chile, de Marco Antonio de la Parra.

ALEGORÍAS DE LA DESOLACIÓN

Finalmente, hay dramaturgos que optan por alegorizar, en grandes composiciones textuales con proyecciones espectaculares, un sentimiento de finitud casi apocalíptica. Para Marco Antonio de la Parra, en **La pequeña historia de Chile**, 1995,¹³ lo que está en juego es la sobrevivencia de la nación chilena por la pérdida de la memoria y los valores de la República, arrasados por el presentismo consumista y competitivo, inserto en una globalización sin identidad. La opción de Pablo Alvarez en **La catedral de la luz**, 1995,¹⁴ no es menos apocalíptica, aunque carece de la nostalgia de la primera. En ella, imagina a un grupo de jóvenes que se pierde en el desierto del

Norte de Chile, el cual nunca logra rumbo ni salida. Se encuentran y desencuentran, se utilizan mutuamente y abusan con violencia, no pudiendo perdurar sus lazos de amor, compañía ni tan siquiera de memoria de uno respecto a los otros. Todo es traficable, perdido el tabú incluso respecto a los cadáveres. Venganza y codicia, sobrevivencia individual, redundante en violencia, son impulsos básicos de los seres que deambulan por este enorme espacio sin fronteras culturales, históricas o morales, poblado por fantasías ancestrales y la más moderna (e inútil) tecnología.

Concluyendo, existe una gran diversidad expresiva y temática en el teatro chileno de los 90. Se observa una transposición, deconstrucción y apropiación libre de relatos y estructuras de significado preexistentes, dándoles espesor cultural y teatral propios, referidos a la realidad histórica y a las preguntas que ésta plantea. En ello, el teatro chileno se hace parte de las diversas subculturas y culturas, las dominantes y las underground, las alternativas y las centrales que circulan en Chile, América Latina y el mundo.

La ebullición presente involucra a muchas personas y movimientos que manejan los códigos teatrales para expresarse, códigos que suelen encerrar un cierto hermetismo.

La captación de estas corrientes subterráneas requiere de un trabajo sutil, dada la ambigüedad y nivel simbólico de los lenguajes empleados. Pareciera que no pasara nada en la actividad cultural y teatral del país en estos años (a Chile se le acusa de ser *aburrido* durante la actual transición). Pero, en realidad, ocurren muchas cosas si se percibe lo soterrado, las corrientes profundas de una expresión que no quiere encuadrarse en dogmatismos ni modelos explicativos socio-políticos, sino que busca en estructuras culturales asentadas en los mitos y las obsesiones colectivas impresas en la memoria del pasado lejano y próximo.

13. De la Parra, Marco Antonio. 1995. **La pequeña historia de Chile**. Revista Apuntes N°109, op. cit., pgs. 17-38.

14. Alvarez, Pablo. 1995. **La catedral de la luz**. Revista Apuntes N°110, op. cit., pgs. 55-102.