

Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena

María de la Luz Hurtado

Como socióloga, me he esforzado por conectar las interpretaciones de las ciencias sociales acerca de los procesos políticos, económicos y sociales a la forma como los individuos, gente concreta, vivencia estos aspectos en sus cuerpos, sentimientos y mentes. Las construcciones dramáticas en el teatro y el cine chilenos han probado ser extremadamente ilustrativas de esas esferas en donde lo privado y lo público necesariamente se encuentran, especialmente en lo que concierne al contradictorio proceso de modernización del capitalismo. La migración desde el campo a las grandes ciudades, las condiciones laborales, la movilidad social, las construcciones de género y su redefinición con la incorporación de la mujer a la fuerza laboral y el sistema educacional, las identidades sociales con respecto a modelos foráneos y locales, la secularización, la adhesión a movimientos políticos y a la lucha social, la elaboración y promoción de las utopías, las relaciones familiares y su incidencia en las personalidades, las fantasías colectivas, los mitos, tradiciones y costumbres han sido recogidos y elaborados en los dramas y escenarios chilenos durante los dos últimos siglos.¹ Por supuesto, cuando las crisis sociales explotaron en diversos momentos de esta historia, en especial en las décadas recientes, esos temas se tensionaron en el teatro y en todas las formas de elaboración simbólica de la experiencia.

Sabemos que la creación teatral siempre tiene como referente último la época y el *ethos* socio-cultural del artista, incluso si lo proyectan al público en forma distorsionada, con espejos convexos o con un juego de espejos contra espejos. El lenguaje estético es una voluntad de forma desde el cual el dramaturgo o director construye su visión profunda del mundo: es en él donde se reproducen, construyen o reconstruyen las identidades sociales. La especial contribución de las artes de la representación a este proceso es, por una parte, su estructura dramática, sea o no aristotélica. La trama teatral es por definición sintética; es en sí misma un modelo abstracto de acción social. Debe ser capaz de desarrollar en corto tiempo la situación psicológica, social, política de los personajes. Las fuerzas que los mueven y las que los detienen. En este conflicto de protagonismo y antagonismo, ellas deben alcanzar un

punto de tal tensión que el cambio sobrevenga transformando la situación original. Todo esto, demasiado similar a las formas dialécticas en las cuales se mueven la historia y la acción social. Y cada personaje debe retratar su propia verdad, debe moverse y hablar por sí mismo.

Por otra parte, el lenguaje del teatro debe ser lo suficientemente evocador como para crear una atmósfera que remita a un cierto espacio social o mental reconocible, tocando la inteligencia, la sensibilidad y el yo interno de los espectadores. Su recurso principal es la corporalización; cuerpos humanos actuando como vehículos del lenguaje, exhibiendo su riqueza antropológica (sus características físicas y étnicas, su género, vestuario, lenguaje vocalizado con un cierto acento, gestualidad corporal), moviéndose en un espacio virtual que construya convencionalmente un determinado tiempo y lugar mediante objetos, sonidos, música, iluminación y color. Y muchos de los elementos están inspirados, reproducidos o tienden a crear lo que, a falta de una palabra mejor, ha sido llamado identidad, sea regional, nacional, o grupal. Esto es, esas peculiaridades culturales que se han formado a través de largo trecho de práctica histórica en un ambiente y condiciones sociales específicas.

Pero lo que más me interesa de los modos en que el teatro y el drama producen y expanden el conocimiento de los conflictos más profundos y de los procesos socio-personales de la sociedad, es que la corporalización permite a los ejecutantes y al público activamente involucrado experimentar en su aquí y ahora lo que nuestra mente y nuestro cuerpo se resiste a aceptar, presionados por el contexto social y sus propias barreras psicológicas a considerarlo como imposible o inexistente. Vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad es todavía incapaz de vivenciar como un todo es una forma de ampliar imaginarios y acompañar los procesos de cambio personales necesarios para apoyar las transformaciones en áreas especialmente conflictivas y resistidas.

Cuando hablamos sobre las últimas décadas de la historia de Chile, creo importante resaltar los procesos vividos por los chilenos y que sustentaron los eventos políticos, económicos, y macrosociales: la explosión de las utopías, la conciencia de la injusticia social, la dramatización de la revolución en los sesenta; el quiebre de las identidades bajo la dictadura, el asombro ante los cambios de la revolución neoliberal, la reconstrucción de nuevas identidades, la reconciliación con uno mismo y con el otro para respaldar nuevas estrategias y programas para la democracia. Todos estos aspectos fueron expresados, anticipados, estimulados o criticados por las artes de representación, en una retroalimentación activa con la sociedad. Probablemente, colaboraron en muchos aspectos a hacerlos no sólo políticamente sino culturalmente sustentables.

Es en esta senda que mi artículo enfoca el tema de la construcción y reconstrucción de las identidades sociales, basado en una amplia muestra de teatro y cine creado por

chilenos durante estas tres décadas. Es importante tener en cuenta el principal filtro de esta mirada, provisto por la peculiar institucionalidad teatral: los dramaturgos, directores, actores y actrices han sido formados preferentemente en las principales universidades (nacional y católica) las que, durante el período del primer Frei y Allende estaban luchando por tener estudiantes de diferente extracción social y por estar ligadas a las principales realidades del país. Durante la dictadura, esta gente intentó mantener una acción artística significativa dentro de estas instituciones, ahora restringidas por las fuerzas militares, y desarrollar sus propios proyectos en el espacio independiente (no oficial). La mayoría pertenece a movimientos culturales progresistas, ligados a posiciones de centro e izquierda en la sociedad, no expresando el tercio o la mitad (dependiendo de cada proceso político) de la sociedad chilena que respalda una sociedad más conservadora.

Pobreza y utopía: de Frei a Allende (1964/1973)

La producción dramática y teatral durante los sesenta experimentó un fuerte cambio de tema, punto de vista y estética. Incluso, puede probarse estadísticamente que una abrumadora mayoría de las obras escritas por dramaturgos chilenos y escenificadas durante los cincuenta ocurrían en los livings de familias burguesas de clase media, siendo sus conflictos y estética realistas-sicológicas. En cambio, durante los sesenta, esta proporción favorece a la gente pobre, cuyos espacios de interacción son las calles de la ciudad, sus insalubres poblaciones periféricas, los depósitos de basura o lugares indeterminados donde distintos tipos de personajes pueden reunirse. Esta *gente pobre* incluía desde la extrema pobreza hasta la clase media baja.

Aunque darle protagonismo a este sector social no es algo nuevo en el teatro chileno (los años veinte produjeron un fuerte *teatro social*) o en otras artes, es nueva la apabullante prioridad dada a él. Mencionaré las principales formas en las cuales la sociedad chilena, especialmente la *pobre*, fue definida dramáticamente y activada por el teatro durante este tiempo.

Enfoque antropológico

Un primer acercamiento (en obras como *Dioniso*, Alejandro Sieveking, 1964; *El wurlitzer*, J. Guzmán, 1964; *La niña en la palomera*, F. Cuadra, 1967, y en películas como *Valparaíso mi amor*, A. Francia, 1969, y *Largo viaje*, P. Kaulen, 1967, y en un sentido, *El Chacal de Nahueltoro*, M. Littin, 1969) fue reconstruir, basados en entrevistas con gente que vive en la pobreza o está involucrada en trabajo profesional con ellos, su ciclo de vida típico, destacando todas las determinaciones sociales que llevan a la pobreza, la marginalidad y la anomia (formas desviadas de la norma valorada para

ganarse la vida y establecer relaciones sociales). La situación de los niños y jóvenes fue especialmente señalada como el eslabón más débil de la cadena.

La teatralización realista psicológica de este material enfatizó la peculiaridad del habla de esta gente, sus precarias pertenencias materiales y medios de supervivencia, el hambre, las enfermedades, la falta de cariño y guía de sus padres, la no escolaridad y la exclusión total de los programas del estado, camino de entrada para la prostitución, el pandillaje, el tráfico de drogas y la delincuencia. Cuando se trata de la baja clase media, la influencia alienante de los medios de comunicación masivos, de los ídolos ofrecidos por la industria cultural norteamericana y los cantos de sirena de la sociedad de consumo son condenados como reforzadores de la desviación.

El tratamiento realista de las historias pretendía ser una prueba documental de la verdad de lo mostrado, instando al público a reconocer situaciones y personajes que se habían tornado en habituales en su vida diaria sin hacer, quizás, una reflexión sobre ellos. Para la gente de teatro, esto significó investigar y ponerse a sí mismas en los zapatos y las bocas de los *marginales*, como fueron llamados siguiendo la terminología demócrata-cristiana. Para el público, fue una experiencia golpeadora ver en los mismos escenarios en donde habían visto antes a *gente como ellos* (suponiendo que la mayoría del público teatral pertenecía a las clases media y alta) a estos marginales ocupando roles protagónicos y no de sirvientes o de personajes extraídos de un folclore esclerotizado.

El reconocimiento por parte del público de esta gente como miembros legítimos de la sociedad chilena fue importante; además, el adquirir conciencia de que estaban en una situación desesperada, atrapados por mecanismos sociales que ellos no podían vencer. Estas obras buscaban desarrollar conciencia sobre cómo vive *el pobre* y estimular conductas promotoras del cambio de las condiciones sociales que reproducen la marginalidad. Se instaba a una mirada no moralizante, que no juzgara condenatoriamente sus conductas y forma de vida: más bien, se proponía que su condición actual y futura era nuestra (tu) responsabilidad.

La visión naturalista que predominó al comienzo del siglo veinte, que dio a la herencia y al ambiente natural un rol determinante, en los sesenta cambió a una explicación socio-antropológica de las fuerzas determinantes, en consonancia con los trabajos antropológicos como *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, y con las interpretaciones funcionalistas de las recién creadas ciencias sociales.

El énfasis en revelar los problemas socio-económicos de la mayoría de los chilenos y las chilenas en ese preciso “aquí y ahora” llevó a no valorar en ese momento otros tipos de construcción de identidad popular. Ese fue el caso de *Animas de día claro* y *La Remolienda* de A. Sieveking, con música y puesta en escena de Víctor Jara en 1965, que enfatizaron los mitos campesinos y su visión inocente y fantástica del mundo en

oposición a la modernidad y a la moral urbana. En una atmósfera festiva, con música y bailes de raíz folclórica, estas obras buscaron tocar claves ligadas a la identidad agraria originaria. Paradójicamente, de las obras de esta época, éstas han sido las más remontadas, ahora consideradas clásicos de nuestra dramaturgia, mientras aquellas que enfatizaron las condiciones contingentes de los sesenta son consideradas apenas algo más que un testimonio social. Eso nos permite establecer que la mayor motivación de la gente de teatro fue volverse socialmente útiles en su preciso momento, respaldados por el racionalismo ilustrado, rechazando las esferas de misterio en la cultura popular.

Enfoque sociológico

Si en el drama basado antropológicamente los principales antagonistas de los pobres eran sus circunstancias inmediatas, su propia mentalidad y esfera de posibilidades y determinaciones y la sociedad indiferente y excluyente, rápidamente surgió el modelo de antagonización entre clases sociales basado en sus posiciones e intereses económicos. Las obras que adoptaron o desarrollaron esta orientación tomaron claramente el favor de los desposeídos, explicando su situación mediante la estructura económica, ideológica y política de la sociedad. Los dueños de los medios de producción eran frecuentemente la base de esta red de poder, que incluía a las fuerzas armadas, la iglesia, los medios de comunicación masivos y escuelas. Ahora, no se trataba de ser dejado de lado (marginado) sino de ser explotado (desposeído de sus bienes).

El realismo basado en conductas observables, dichos, gestos, vestimentas del enfoque anterior es reemplazado, en las obras basadas sociológicamente, por una construcción más abstracta. La individualidad de los personajes se disuelve en el rol social que representan: el capitalista, el policía, el líder, el pobre, la madre.

Más aun, la representación de protagonistas y antagonistas tiene diferente tratamiento de lenguaje dentro de la misma obra. Mayoritariamente, los protagonistas pertenecerán a los más desheredados, a la más pura representación del pobre: aquéllos que no tienen nada, que sólo logran sobrevivir de la recolección, comiendo y viviendo en los depósitos de basura. En estas obras, ellos pueden desarrollar sus pensamientos internos, sus memorias, sus afectos, sus valores: probablemente llorarán su angustia en un lenguaje refinado y poético. Además, estarán anclados a los sistemas simbólicos que operan en la sociedad (bíblicos, por ejemplo). El estilo de actuación propuesto para ellos apuntará a comprometer la identificación emocional de la audiencia.

Por el contrario, aquellos que los antagonizan, los que representan el poder, serán tratados en una forma paródica y farsesca. Dramáticamente, sólo se movilizarán por intereses egoístas, con conductas sexuales sádicas y distorsionadas o perversas. Probablemente, serán además muy poco inteligentes. El estereotipo se levantará

rápidamente, destinado a provocar desaprobación y repulsión en la audiencia y a disminuir su imagen de poder mediante la burla popular.²

El argumento tenderá a explicar y seguir los variados mecanismos por los cuales el poder es ejercido y reproducido en la sociedad, en una red que va desde las instituciones privadas al sistema público. Algunos de éstos están internalizadas por las víctimas, aceptándolos y aplicándolos en sus pares. Pero el real ejercicio del poder y la victimización de los pobres es controlado por los dueños de las fuerzas de producción, aquellos que poseen la llave de las instituciones públicas y privadas. Ellos aplicarán la represión extrema a esta gente (que generalmente está sola o desconectada de otras fuerzas sociales, o aliada a quienes no pueden cambiar la situación), incluyendo la tortura y el asesinato (incluso masivo). *Topografía de un desnudo*, J. Díaz, 1965; *Los papeleros*, Isidora Aguirre, 1963; *Viña*, Sergio Vodanovic, 1965; *El lugar donde mueren los mamíferos*, Díaz, 1963; *Erase una vez un rey*, Aleph, 1972, y en un sentido, *El Chacal de Nahueltoro*, Littin, 1969; expresan esta clase de construcción dramática.³

El punto de partida de estas obras suele ser un hecho conmocionante ocurrido en Chile o Latinoamérica. La opción de entenderlo a partir de todo el sistema social que contextualiza el hecho está ligada a los modelos de sociedad latinoamericana desarrollados por los científicos políticos y sociales (CEPAL) y por los líderes ideológicos, prevaleciendo, desde 1965 en adelante, un esquema de interpretación histórico-materialista deudor del marxismo. En la forma expresiva prevaleció el brechtianismo, visto como una forma de extrañar al público y al actor de la situación representada, para iluminar el entendimiento racional de las circunstancias en que la gente está ubicada. La orientación didáctica en estas piezas es evidente, y su objetivo es que cada persona de la audiencia entienda cuál es su lugar en el actual orden de la sociedad, cuál es el lugar de cada uno de los otros miembros y, consecuentemente, cuál debiera ser el lugar futuro para uno mismo y los otros, en un orden por sobre todo justo y moral que será construido mediante el cambio de la posición de poder de las fuerzas de la historia.

Este tipo de construcción de identidad, como fue desarrollado en el teatro chileno, tendió mayormente a trazar un tipo universal de individuo y sistema, sin entrar en particularidades contingentes o nacionales históricas o regionales. Una obra que adaptó de un modo particular esta corriente fue *El evangelio según san Jaime* de Jaime Silva con música de Luis Advis, que interpretaba la Biblia, del Génesis al Nuevo Testamento, en términos de conflictos de poder, especialmente entre Dios Padre, el patrón de fundo explotador, contra Cristo, el joven moderno y rebelde. El lenguaje, sin embargo, apeló a la expresividad tradicional en poesía métrica, música, imagería visual popular y barroca, con un humor sarcástico, pícaro y de doble sentido (probablemente, la versión criolla de *Jesucristo Super Star*). La recepción conflictiva de la obra significó riñas en el teatro, mientras los defensores y atacantes discutían apasionadamente tras cada función.

Enfoque político

Hacia el final de los sesenta y principio de los setenta, los movimientos sociales y las colectividades fueron frecuentemente los personajes protagónicos en el teatro, consonantemente con su protagonismo en la vida política durante el final del gobierno de Frei y el gobierno de Allende: pobladores en *Los marginados*, J. Pineda, 1967; guerrilleros en *Un elefante y otras zoologías*, J. Díaz, 1967; estudiantes en *Nos tomamos la Universidad*, S. Vodanovic, 1969; campesinos en *Los que van quedando en el camino*, I. Aguirre, 1969; obreros textiles en *Tela de cebolla*, G. Cordero, 1972; mineros del carbón en *Una casa en Lota Alto*, Víctor Torres, 1973. Las identidades están construidas socialmente y tienen vínculos orgánicos con la política.

Estos actores colectivos están ahora comprometidos en la lucha política como vía para satisfacer sus necesidades y lograr conquistas: la propiedad de la tierra y las fábricas, el cambio de las autoridades y el sistema de participación en las universidades, la dirección de las minas estatizadas o socializadas. El realismo épico, el realismo socialista, el expresionismo paródico, incluyendo algunos momentos oníricos y simbólicos, estructuraba estas obras. Nuevamente, los dueños y las autoridades establecidas aparecen como figuras grotescas que, como sucede en dos obras, pueden ser quemadas simbólicamente en un carnaval. Pero mayoritariamente el esfuerzo didáctico apunta a la discusión de estrategias políticas de lucha, enfrentando la división y la debilidad (eso es, el individualismo, los intereses económicos particulares, la envidia de otros poderes) de los miembros del grupo, construyendo una conciencia y un compromiso místico con la causa política.

Todas ellas están orientadas de manera extremadamente contingente, llenan una necesidad política urgente, entendida desde un movimiento social específico, un partido, o incluso una rama de un partido. Sólo la obra de Aguirre mira hacia atrás en la historia (la masacre de campesinos en Ranquil a principios de los treinta) pero lo hace para reforzar la argumentación presente (el slogan de la obra es: *Ayer como hoy; hoy como ayer ¿y mañana?*). Aparecen algunos líderes carismáticos en esta invocación (ninguno tiene ese carácter en las obras que tratan ese tiempo presente) y, en todas, los sentimientos personales, el amor y la amistad han sido pospuestos y sublimados en la lucha política. No hay espacio para la realización privada.

Crítica y desacralización

La otra cara de la moneda de la construcción de una identidad popular fue la corrosión y la crítica ácida de las instituciones públicas y privadas, de las costumbres, escalas de valores, normas de vida diaria, especialmente en lo relacionado con la sexualidad, la educación, el amor y las relaciones familiares (padres/hijos). El diagnóstico sostenido es que la hipocresía, la represión, los tabúes y, consecuentemente, la injusticia,

la infelicidad y el ridículo gobiernan estas materias. Se debe romper por completo con los moldes tradicionales de roles e individuos para que un *hombre nuevo* (el masculino se usaba como género universal) en una *sociedad nueva* pueda emerger.

Los collages de obras cortas y sketches sostuvieron esta posición en los escenarios. El lenguaje del cuerpo, sonidos y otras expresiones escénicas generalmente ilustraban un pre-concepto: incomunicación, frigididad, represión, violencia, soledad. El grotesco, la parodia y el absurdo fueron nuevamente los lenguajes más usados (*Cuestionemos la cuestión*, Ictus, 1969; *Peligro a 50 mts.*, Universidad Católica 1967; *El de génesis*, Villarroel-Rebel, Universidad de Chile, 1970; *Todas las colorinas tienen pecas*, N. Parra/ Universidad Católica, 1971; *Agamos el amor*, Villarroel, El Túnel, 1972.) También, el programa de televisión dirigido por el Ictus *La manivela* ejerció este tipo de humor negro y absurdo, criticando, como los anteriores, a los burgueses de clase media.

La caricatura de *chilenos típicos* obligó a los actores, directores y guionistas a observar a la gente común y los personajes públicos, así como a trabajar personajes fácilmente identificables por la audiencia, incluyéndolos a ellos mismos. Crítica y autocrítica fueron de la mano cuando se trató de cuestionar las características que supuestamente estaban obstruyendo la construcción del *nuevo socialista*.

La creación colectiva fue el método utilizado en este tipo de obras, basadas en ideales de participación de grupo y de directa correspondencia entre lo que el actor piensa y opina y lo que actúa. El teatro tendió, hacia 1968-1973, a estar en este nivel de intercambio comunicacional, tratando de volver el mensaje transparente para lograr una perfecta correspondencia entre el enunciante y el entendimiento del receptor. Eso también significó abandonar la parafernalia de la elaboración estética de la escena.

Presión de los estereotipos políticos en la esfera personal y cultural

Sintiendo la saturación de la actividad y la discusión política durante la Unidad Popular, el grupo teatral de avanzada Ictus decidió salir de la contingencia para enfocar lo permanente, problemas más universales: por ejemplo, el amor. La pregunta fue ¿cómo hacen el amor los chilenos? La creencia de que el “ser” es histórico, y más aún, determinado en cuanto clase, por lo que no existe una única identidad chilena, los llevó a hacer tres piezas cortas, situadas en la clases alta, media y baja, nombrando al espectáculo completo *Tres noches de un sábado* (1972).

La construcción de identidad hecha por el teatro (y probablemente por otros lenguajes codificados, deudores de modelos políticos e ideológicos) estaba aquí nuevamente expuesta con claridad: La aproximación a los burgueses era extremadamente paródica, viéndolos como frívolos, sin conciencia social, viviendo vidas mediadas a través de la identificación con héroes eróticos y violentos del cine y la televisión, sexualmente impotentes. La clase media estaba tratada de forma realista, con ritmo de

bolero añejo: los personajes evidenciaban una confusión de ideas y sentimientos, se comportaban con pequeñas traiciones y celos, estaban orientados al sexo de manera hipócrita, sentimental, presionados por sus jefes, aunque al final, son capaces de unirse como grupo y re-establecer algo de su dignidad perdida. El último episodio construyó la clase popular como directa, honesta en sus sentimientos y contacto humano, con un humor agudo, capaces de solidarizar inmediatamente y hacerse compañeros de sus iguales, los únicos capaces de desarrollar y demostrar un amor honesto y disfrutable, junto a una proyección del sexo a la paternidad y la maternidad.

Claramente, la última identidad construida intenta que la audiencia vea en la representación de las características y valores ideales del chileno de clase baja un modelo para las otras clases. La construcción de una nueva identidad necesitaba modelos positivos hacia los cuales esforzarse y negativos de los cuales liberarse, es decir, liberarme de *mis* claves de identidad y asumir aquellas de los *otros* (los pobres, las clases populares) como propias.

Dentro de la cultura artística e intelectual, al final de la década de los sesenta, este modelo de sociedad y de personajes era tan fuerte que los dramaturgos, actores y directores se sintieron presionados por él. El grupo Aleph, por ejemplo, creyó necesario declarar públicamente en el estreno de su primera obra producida durante el gobierno de la Unidad Popular: *Como grupo, somos pequeños burgueses atacados por los mismos males que denunciarnos. Los universitarios nunca serán el motor de los grandes cambios, sólo una buena ayuda, si es que somos capaces de actuar dentro de esta sociedad que nos ha educado de determinada manera. Como universitarios y gente de teatro, entonces, buscamos en nuestras propias vidas. Nos sentiríamos ridículos de representar obreros de fábrica en el escenario; por esta razón, nos sentimos incapaces de hacer lo que se ha llamado teatro popular*” (programa de *Cuántas ruedas tiene un trineo*, Aleph, 1971)

Paradójicamente, el grupo Aleph fue la compañía teatral que más represión sufrió durante el Gobierno Militar. Recordando su experiencia en los campos de concentración, el director del Aleph, Oscar Castro, ha dicho: *Tengo buenos recuerdos de los campos de concentración. Es extraño, siempre fui un hombre de izquierda y cuando estaba en libertad, era un poco más complicado escribir mis obras. Era necesario que mi obra fuera demostrativa. Más aún, me gustara o no el teatro político panfletario, me gustaba que los que vieran mi obra dijeran “El que hizo esto es un gallo de izquierda.” Sufría haciendo esto y (...) cuando estuve preso eso cambió. No tenía ninguna necesidad de justificarme al frente de nadie. Ahí estaba yo, preso. Era de izquierda y hacía lo que quería :Escribía historias de amor. Escribía con toda libertad: Yo creo que nunca fui más libre para escribir que cuando estuve preso en los campos de concentración...*”⁴

En el periodo de Frei a Allende (1964/1973) creo que, en una perspectiva global, se puede afirmar que el teatro ayudó a que las imágenes de los más pobres cristalizaran en algún sector del imaginario chileno, operando como movilizador del cambio cultural en la lucha política. Una identificación básica con la gente que sufre fue reforzada, y los pobladores, obreros y campesinos fueron vistos como líderes protagónicos, como sujetos sociales de los cambios revolucionarios.

Pero hacia los 70, la estructura dramática dual, del buen protagonista versus el malvado y odioso antagonista expresó una intolerancia para escuchar las razones y formas de vida de otros sectores de la sociedad y llevó a plantear como única solución del conflicto al enfrentamiento violento y la supresión del *otro* mediante las fuerzas revolucionarias, o por lo menos, a producir un vuelco de las posiciones (un típico slogan coreado durante las demostraciones políticas era *Que la tortilla se vuelva, que los pobres coman pan y los ricos mierda, mierda*).

La historia tuvo finalmente el mismo desenlace dramático de fuerzas irreconciliables, aunque los vencedores no fueron los que habían profetizado .aquellos que tenían confianza en las leyes de la historia.

Dictadura: reintegración de las memorias y los yo divididos (1973-1989)

La dramaturgia chilena en los sesenta prefiguró cuán extrema podía ser la represión estatal, lo suficiente como para encender entendimientos y corazones y orientarlos hacia un cambio estructural. Imaginé el dolor del otro que se suponía sufría más y repudió, o al menos presionó para que se abandonara el confort personal y los privilegios de los que estaban dentro del sistema. Cuando sobrevino el Golpe de Estado, lo que se había dicho teóricamente sobre el otro empezó a sucederle a cada uno, o por lo menos, a la mitad del país que no destapó champagne para celebrar, aunque algunos de ellos también fueron tocados dolorosamente.

El artista ahora se vio a sí mismo como el protagonista dramático y no sólo como el que debía ser criticado, destruido y reconstruido: una energía nueva vino al acto de representar. Además, la sociedad como conjunto se vio arrojada a vivir nuevos roles y circunstancias que la llevaron cerca de la representación, y su relación con el teatro volvió a ser un ritual social profundo de compartir y entender lo que el discurso oficial ocultaba y distorsionaba, de lo que fue sustraído de la percepción pública.

El teatro chileno durante la dictadura hizo posible que lo que vivió la sociedad con una sensación de confinamiento al espacio privado pudiera socializarse y hacerse público. En el trasfondo de muchas obras estaba la convicción de que cuando la esfera personal pudiera coincidir con la esfera pública, entonces probablemente la memoria y la verdad podrían constituir un lenguaje compartido.

Desarticulación de los códigos y prácticas de identidad

Durante los años previos al golpe militar, la práctica cultural se había desarrollado de manera muy integrista. Velando por la autenticidad y la coherencia, la gente desarrolló una red de referencias y prácticas culturales que reforzó su posición y su visión de mundo: su trabajo, su sindicato, su barrio, su diario, su radio y programa de televisión favoritos, literatura, música, bar y colegio para los niños, incluso la iglesia para ir en caso de que mantuvieran sus prácticas litúrgicas, eran una forma de expresión y confirmación de las identidades, fuertemente apoyadas en la expresividad pública y colectiva. Incluso la moda y los peinados estaban claramente codificados en este sentido. Eso significó un fuerte traspaso de los límites, una democratización material y cultural en un país que históricamente mantuvo un sistema simbólico severamente estratificado.

Las consecuencias del golpe de 1973 en materias políticas y económicas son ampliamente conocidas, pero la alteración de la vida cotidiana en estos aspectos culturales es raramente tomada en cuenta. La desarticulación del sistema de la Unidad Popular significó migraciones muy intensas dentro del país, no sólo hacia el exilio. Con las escuelas, universidades, trabajos y sindicatos clausurados o intervenidos, la gente tuvo que buscar otros lugares para asentar sus vidas. Debieron reemplazar sus guardarropas, buscar otro periódico, otra radio, otra revista si las usuales habían sido censuradas. Incluso, otro lugar para comprar si el panadero o el almacenero había debido mudarse. Como la libertad de reunión fue restringida, había muy pocas posibilidades de compartir esta experiencia: el aislamiento, la incomunicación, la privatización rompieron la posibilidad de colectivizar respuestas.

El contexto obligó a la gente a adaptar su imagen y códigos en la vida cotidiana desarrollada en espacios públicos al área restringida tolerada por el régimen. Disfraz y representación fueron para muchos un arte de supervivencia, con el problema de que resultaron confundidos por cómo esta práctica, que comenzó como una estrategia, fue esquematizando sus espacios privados. El desafío fue sobrellevar la sensación esquizofrénica de estar dividido en dos, la culpa de estar traicionando una imagen de sí cuando se interpreta la otra. La cuestión era qué rituales podían seguir desarrollándose para mantener la vitalidad de lo que se suponía era el *verdadero sí mismo*, si se estaba desconectado de los símbolos públicos que daban soporte y respaldo a esa imagen, si aquellos que continuaban expresándola habían ido a parar al exilio, a la cárcel, a otros trabajos o estaban confinados en sus casas. El problema era cómo leer en otros su *yo* real si ellos y ellas no mostraban abiertamente cuál *yo* estaban actuando.

Durante los primeros años después del golpe, esos lenguajes que conforman la vida diaria como formas más o menos abiertas de identidad propia estaban tan tensionados que sus mecanismos de expresar opciones se volvieron socialmente

evidentes. En presencia y en ausencia, la política continuó siendo el código de definición en la sociedad.

¿Cómo aportó el trabajo teatral durante este período para reconstruir las identidades en una forma específica, junto con otras formas culturales de expresión?

El teatro tiene formas particulares de creación que se mantienen aun cuando las libertades personales estén restringidas: necesita reconstruir no sólo *yo* internos como lo hacen la poesía y los diarios íntimos, sino grupos trabajando en un mismo tiempo y lugar, reuniéndose abiertamente con una audiencia. No obstante, la rearticulación de los lenguajes y la función social del teatro comenzaron muy rápido. Aunque al principio se elaboraron metáforas demasiado oscuras o, por el contrario, demasiado inocentes, pronto aparecieron algunas tendencias:

Primero y más importante: compartir públicamente, en espacios teatrales (aunque un poco *underground*) códigos de rechazo al régimen y su discurso dominante, y de compañerismo con los otros alrededor, en el escenario y en el público. Fue una forma de unir nuevamente las identidades públicas y las privadas para lograr una sensación de pertenencia a una causa colectiva, combatiendo el aislamiento impuesto por el régimen. Traducir el sentido de un significante prohibido a otro aceptable para sentir la complicidad en la transgresión de la censura fue algo que la sociedad realizó por un acuerdo sin palabras, en un mecanismo extremadamente tenso durante las representaciones teatrales: por ejemplo, otorgándole sentimiento emocional a cantar abiertamente, en grupo, *La canción de la alegría* (coral de la novena sinfonía de Beethoven) como si fuera *La Internacional* u otro himno simbólico.

Resistencia cultural: manteniendo el paradigma utópico

Durante los primeros años del gobierno militar (1976-83) las estructuras del drama y la representación mantuvieron mayoritariamente los ejes desarrollados durante los sesenta, tensionando aquellos aspectos exacerbados por la nueva situación y buscando los lenguajes que pudieran mantener la ecuación verdad/evasión de la represión. Algunos de los principales temas desarrollados y las funciones sociales implícitas en ellos fueron:

Evidenciar, criticar, develar los mecanismos de poder económico y político: el modelo capitalista de libre mercado y el autoritarismo político, prediciendo su necesaria derrota histórica. La farsa y la parodia fueron nuevamente dominantes, aunque apelando a algunas metáforas evidentes. Había una suerte de deseo mágico en anticipar la derrota del antagonista (especialmente la caída y muerte del dictador), intentando sostener una resistencia política y cultural. Lo que fue gritado en las calles como un slogan político unos cinco años después (*y va a caer...*) fue establecido simbólicamente antes en los teatros (*Baño-Baño*, ACU, 1978; *El generalito*, J. Díaz, 1979, *Lo crudo, lo cocido y lo*

podrido, M. A. de la Parra, 1979.) Además el nuevo tipo de gerentes conocidos como los *Chicago Boys* fue severamente parodiado en *Cero a la izquierda*, G. Meza, 1981; *Renegociación de un préstamo relacionado en cancha de tenis mojada*, Bravo/Ictus, 1983.

Corporizar, dando verdadera vida a través de los cuerpos presentes en el escenario y las emociones de los ejecutantes, aquellos aspectos oscuros de la represión, que ocurren o han ocurrido en lo oculto, en lugares escondidos, silenciados y retirados visualmente del resto de la sociedad. Re-vivenciar lo que las víctimas de la represión política habían vivido o estaban viviendo fue una manera de probar públicamente su realidad, de identificarse con los que sufren, de vivir una catarsis colectiva que pudiera ayudar a sobreponerse al dolor.

Algunas obras fueron basadas en testimonios, un importante género de expresión que surgió durante la primera década después del golpe y que apuntó a expandir públicamente la memoria herida, a alcanzar la curación personal colectivizando el sentimiento y la comprensión de la experiencia. Otras estaban basadas en ejercicios realizados por los actores, tratando de evocar la atmósfera, las sensaciones, pensamientos y conductas de los que, en el límite, no pudieron dar su testimonio: los que estaban muertos o desaparecidos. El que en esa época se haya visto, escuchado, sentido estas experiencias como público de teatro fuertemente tocado por las representaciones hizo posible que se conociera y compartiera parte de esa memoria personal y corporal, sustraída a la conciencia y experiencia colectiva.

Además, estas piezas apuntaban a desarrollar una convicción humanista de “no más,” colaborando con formas de defensa de los derechos humanos. Irrealismo, expresionismo, absurdo y esperpento, siempre con un toque onírico, fue la forma de penetrar el horror y la ansiedad que envolvía este tema. (*Noche de ronda*, Osses/Ictus, 1980; *No +*, Osorio/Universidad Católica, 1983; *Demential party*, F. Josseau, 1983; *Lo que está en el aire*, C. Cerda, 1986; *La morgue 99*, Griffiero, 1986; *Marengo*, Pesutic/Teatro dos, 1988)

Dar reconocimiento social a nuevas identidades y formas de vida que habían surgido como consecuencia de las medidas económicas y políticas del Gobierno Militar, y que significaron, por una parte, una ruptura violenta con las raíces y las formas de vida establecidas y, por otra parte, un proceso de recomposición de las identidades sociales. Los temas más sobresalientes fueron el exilio y el retorno del exilio (*José*, E. Wolff, 1981; *Regreso sin causa*, J. Miranda, 1984; *A fuego lento*, G. Cohen, 1986; *Ligeros de equipaje*, J. Díaz, 1987) y las medidas económicas de ajuste al libre mercado, que dejaron tras sí una cesantía masiva y la rearticulación de la fuerza laboral (introduciendo a la mujer, por ejemplo) a finales de los setenta y principios de los ochenta. El realismo psicológico fue mayoritariamente usado en el acercamiento a estas

temáticas, acorde a sus proyecciones antropológicas (*Tres Marías y una Rosa*, Benavente-TIT, 1979; *El último tren*, Meza e Imagen, 1978; *Pedro, Juan y Diego*, Benavente-Ictus, 1978)

Tratar de entender lo acontecido en el país retrocediendo un largo trecho en la historia, buscando sus bases culturales e idiosincráticas, especialmente las raíces sociales y culturales del autoritarismo (patronazgo, fuerte figura paterna, machismo, hacienda, etc.): *Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto*, G. Meza, 1982 y, en cine, *Julio comienza en Julio*, 1979; *La luna en el espejo*, 1990, ambas de S.Caiozzi.

Reconciliarse con las instituciones: los valores del pasado que habían sido tan despreciados recientemente son vistos ahora como un “*paraíso perdido*.” Las obras buscan inspiración sobre cómo enfrentar el presente restringido y violento en la experiencia humana y el bagaje adquirido durante la vida democrática, revalorizando la democracia en sí misma como el *ethos* y la atmósfera en la cual los derechos humanos y una vida social deseable pueden continuar. Reforzar los mitos y símbolos colectivos fue importante en un sentido de resistencia cultural para los más viejos y una escuela democrática para las nuevas generaciones que nunca la habían vivenciado. En este sentido, podemos entender la referencia al poeta Pablo Neruda y el vínculo del *pueblo* con el arte en *Ardiente paciencia (El cartero)*, A. Skármeta, 1986; el surgimiento de la revolución civil en tiempos del presidente Balmaceda en 1891, cuyas circunstancias tienen muchos paralelos con el de Allende en *Diálogo de fin de siglo*, I. Aguirre, 1988; el recuerdo de la atmósfera utópica y de los objetivos democráticos durante 1939 en el Frente Popular que dio nacimiento a un estado de bienestar y al Estado Docente en *Toda una vida*, M. A. de la Parra, 1980; las relaciones en la vida universitaria en *La mar estaba serena*, Ictus, 1981; el funcionamiento de los medios de comunicación durante la reforma y luego durante la dictadura en *Cuántos años tiene un día*, Ictus, 1978. La Iglesia Católica, que en el pasado fue objeto de ataques y burlas como un estorbo para los cambios y como un soporte ideológico de lo establecido, es ahora vista como un lugar de valiosa inspiración en lo que a derechos humanos concierne, un soporte para los pobres y sufrientes y un refugio para la libertad de expresión, liderando movimientos sociales a favor del cambio.

Discutir cómo mantener vivas las utopías, la identidad con un movimiento social, y combatir la tendencia a la privatización y a la satisfacción de los objetivos personales (Gustavo: *Por supuesto tengo la palabra y me declaro culpable. Culpable de querer llenar el cielo con palomas de la paz. Culpable de querer mear contra el viento. Pero todo se acabó. No juego más. Entiéndanme, una vida es demasiado corta para hacer la revolución. Uno necesita por lo menos dos vidas. Con el resto de vida que me queda, voy a pensar un poquito en mí. Yo ya di mi parte, que otros hagan el resto. No*

puedo ganar la revolución yo solo. Y al final, no puedo hacer lo que deseo. Tengo una familia que alimentar. (...) Sí, acuso a la gente que depende de mí de no dejarme hacer lo que yo quiero. Sí, yo no juego más. Yo estoy tranquilo. Voy a quedarme quietito en mi rincón. No voy a hablar con nadie. Y, con las cosas que estoy haciendo también voy a ser útil. Estoy escribiendo un libro sobre Colín y sigo siendo un hombre de izquierda. ¡Por supuesto que soy un hombre de izquierda! ¡Soy realmente de izquierda! ¡Ese soy yo, mierda! (*La noche suspendida*, O. Castro, Aleph, 1983) también se puede observar esto en *Cinema-Utopia*, Griffero, 1985: *Ya no creo más en las utopías. No pertenezco ni perteneceré* (a los movimientos nostálgicos de ex-revolucionarios) o en *Cuántos años tiene un día*, Ictus, 1978, que discute si la gente debe abandonar el país o quedarse en él, y en ese caso, si debe abandonar o quedarse en los trabajos donde es presionada o censurada, rendirse o luchar por sus principios.

Cuestionando los propios paradigmas: hacia la renovación

Aunque algunas de las tendencias mencionadas se trabajaron en continuidad con los modelos del 64-73 y los llamados códigos metafóricos eran usualmente formas de sustituir los términos censurados por otros que pudieran sortear la censura evocando la misma visión de mundo original, proveyendo un sentido de autoconfirmación en los realizadores y en su público orgánico, algunas obras y puestas en escena mostraron un cambio en la forma de construcción de las identidades. Eso significó romper con la concepción polar de la realidad (funcional a cierta idea de acción política) expresada en la dualidad protagonista/antagonista caracterizada esquemáticamente, para tender hacia la ambigüedad y la hondura en su construcción, vitalizando los lenguajes escénicos. Algunas formas de realizar esto fueron:

Creando imágenes y espacios escénicos metafóricos que expresaban y condensaban la proposición total de las obras (obras escritas y dirigidas por J. Vadell y R. Griffero).

Volviendo a los métodos de creación de inicios de los 60: investigación antropológica en aquellos grupos sociales que están enraizados en la sociedad, viéndolos como parte medular de ella. Se postula que esta identidad enriquece al conjunto de la sociedad chilena y que debe recuperar su sitio protagónico superando su condición de periferia expulsada. (*Tres Marías y una Rosa*: Benavente/TIT basada en pobladoras miembros de la bolsa de trabajo de sus iglesias; *El último tren*: Meza/Imagen: una familia de obreros ferrocarrileros en un pueblo pequeño, etc.)

Cuando son enfocados los extremadamente pobres, éstos están materialmente desposeídos y desarraigados metafísica y psicológicamente: han sido expulsados de su tierra y sus bienes, pero también del seno de sus padres y de los pensamientos y del amor de Dios. (J. Radrigán: *Hechos consumados*, 1980; *El loco y la triste*, 1984.)

Los poderosos y los opresores son tratados como el *otro*, pero al mismo tiempo, como dimensiones del posible *yo*. Un deportista se transforma en un exhibicionista, luego en un torturador que fue previamente víctima de la tortura, luego en un delator de crímenes y finalmente en un criminal. Además, los grandes modelos de la comprensión de la vida y la historia son primero confrontados y luego ligados mientras los personajes anteriores se transforman en Freud y Marx. (*La secreta obscenidad de cada día*, M. A. de la Parra, 1984). Un mecanismo similar ocurre con los personajes bíblicos Moisés, David, Raquel y otros en *El pueblo del mal amor*, Radrigán 1986. Aquí, el personaje de Moisés, líder de la gente, probablemente ya muerto, trata de averiguar cómo ocurrió la expulsión al desierto y la masacre del pueblo. El antagonista, que lo mantiene prisionero, lleva el interrogatorio de manera tan ambigua que puede ser su torturador, su siquiatra o su propia conciencia culpable que lo urge a verbalizar la verdad más profunda de la cual huye o que no es capaz de enfrentar. Así, durante la obra, aparecen una y otra vez diferentes valorizaciones e imágenes de los personajes que participaron de su vida y su muerte.

Deconstrucción e ironía en la obra de De la Parra; simbolismo y realismo poético en los sentidos abiertos, en las imágenes del yo, en las lecturas ambiguas de Radrigán. Estos fueron pasos expresivos y culturales dificultosos. Durante la Unidad Popular, la esquematizada visión de mundo tendió a reproducir figuras polarizadas una y otra vez (salvo excepciones como la obra de Wolff, Heiremans y Sieveking) y se continuó con esa visión al momento de la puesta en escena. Por ejemplo, el antagonista en la obra de Radrigán, *El pueblo...*, clave de su estructura dramática abierta, fue eliminado en el montaje para mantener a los culpables en una posición definida. Probablemente Chile fue uno de los últimos países en Sudamérica en relajarlas ataduras entre política, arte y cultura, en experimentar la caída de las utopías y la renovación de pensamiento en la izquierda y en la oposición a la dictadura. ¿Cómo pudo manejar la gente la disonancia cognoscitiva entre haber sufrido tanto dolor y tanta pérdida con el reconocer que tuvieron parte en ello, y más aún, que los objetivos por los cuales lucharon eran en algún sentido inútiles y estaban equivocados?

Las generaciones jóvenes, nacidas a la vida profesional después de 1973, fueron las primeras en hablar abiertamente sobre estos temas, en desligarse de los modelos de los sesenta y los setenta. Fueron los primeros en cambiar radicalmente estos códigos culturales y representacionales. Lo harán, mayormente, cuando la batalla política estuvo ya ganada después del plebiscito de 1988.

De Aylwin a Frei: proyectándose en el tiempo y en el sí mismo (1990-1997)

La gente que vivió intensamente las utopías de los sesenta y de la Unidad Popular esperaban una restauración; pensaron el régimen militar como un mal sueño que

suspendió la historia, a cuyo término todo se pondría en su lugar nuevamente y el *juicio chileno* (de los derechos humanos), anticipado ya en 1979 en *Tres Marías y una Rosa* vencería. Pero la vuelta a la democracia presentó una cara bastante distinta: muchos quedaron en el camino, dispersos, viviendo otras vidas que tenían su propia inercia, sus propias gratificaciones. También, después del sacrificio, viene el carnaval.

Es en este momento que el paradigma en el teatro cambia sustantivamente (no tanto en el cine, que está una década atrás en relación al teatro, pues no ha tenido la ocasión – por la fuerte censura y la falta de financiamiento – de decir su palabra en asuntos de derechos humanos, memoria, etc.). En este tiempo, no se sustentan en el teatro ni representaciones críticas directas ni tratamientos realistas del Régimen Militar (esto explica el desastre de público de la mundialmente aclamada obra de Dorfman *La muerte y la doncella*, 1991). En cambio, se privilegia una relación oblicua con este tiempo y esta honda experiencia social y personal. No es necesariamente evasión u olvido: es la integración a un fenómeno más amplio y la inmersión en las resonancias simbólicas presentes en el inconsciente personal y colectivo.

Simbolizaciones estratégicas de la realidad

Comparar dos casos peculiares de simbolización de la realidad a través de la representación dramática puede servirnos para entender el cambio del contexto de recepción desde Pinochet al post-pinochetismo. Durante 1981, después de severas restricciones de las producciones dramáticas en televisión por la censura a los actores y por razones económicas, el canal 13 de la Universidad Católica produce una telenovela: *La madrastra*. Basada en un guión escrito por el chileno Arturo Moya Grau para la televisión mexicana algunas décadas atrás, era un melodrama tradicional sobre una mujer llevada a prisión, acusada injustamente de un crimen y creída muerta por sus conocidos en Chile. Volviendo a él, debe luchar por restaurar su identidad, sus lazos familiares y su inocencia, desenmascarando al verdadero asesino y logrando la justicia.

La posibilidad de ver y escuchar a actores chilenos actuando nuevamente de manera costumbrista en una telenovela y la posibilidad de compartir emociones y entretenimiento con otros, restauró el sentido de *comunidad chilena* y excitó la identificación nacional del público. El potencial metafórico de la anécdota, en relación a la situación política, pronto llevó a graffities en las calles: *¿Quién mató a Patricia? La C. N. I.* La correspondencia de la trama con situaciones conocidas era así de directa: bastaba con cambiar los nombres, los lugares, contextos. La telenovela alcanzó un récord de audiencia en todos los niveles socioeconómicos jamás repetido: en el último capítulo llegó hasta el 90% del share.

El segundo gran éxito de una obra dramática es, a finales de 1988, la obra teatral *La Negra Ester*, con una audiencia de alrededor de 700.000 espectadores pertenecientes a

todo el espectro socioeconómico a través del país. El Gran Circo Teatro comenzó sus presentaciones en una ciudad satélite de Santiago, pero pronto encontró su corazón simbólico: en un teatro al aire libre en la cumbre del cerro Santa Lucía, opuesto a los teatros casi subterráneos en los que las obras de contenido crítico al régimen militar fueron interpretadas. Este fue un acontecimiento nacional, una suerte de anticipación de las políticas de reconciliación impulsadas por la Concertación por la Democracia.

La Negra Ester es un poema autobiográfico escrito por Roberto Parra en décimas tradicionales, con un fuerte dialecto campesino y urbano marginal, mezclando ternura, erotismo y picardía. Es también un melodrama: este marginal bohemio y artista popular (guitarrista) vive un amor apasionado con una prostituta de puerto. Lo vive hasta el límite, hasta el agotamiento emocional y corporal. En un esfuerzo racional, renuncia a ella y le arregla un matrimonio con otro. Cuando vuelve por ella, material y físicamente reconstituido pero en necesidad y soledad espiritual, ella ya ha muerto.

Lo que pudo haber sido una puesta en escena clásica, naturalista y pseudo folclórica, fue tensada a una puesta expresionista, basada en premisas de actuación orientales (kathakali), adquiridas por el director de la obra Andrés Pérez durante su estancia en el Teatro du Soleil en París. Reunió a varios grupos que estaban trabajando en el lenguaje corporal, la pantomima, el teatro callejero, el guiñol, con una estética de gestos amplios, manipulación de objetos, caracterización arquetípica en gestualidad y vestuario, con máscaras faciales de maquillaje y música en vivo.

En vez del consagrado método usado por los actores para construir un personaje en base a la pregunta. *¿Qué haría el personaje en esta situación?*, tensando nuevamente el objetivo del teatro de remplazar completamente el yo por el otro, ellos respondían a la pregunta *¿Qué haría yo si fuese él?* Eso significó entrar en las memorias personales de cada uno de los involucrados en la puesta y aclarar que hay dos implicados en el personaje: el actor sabe que hay una tensión entre *yo* y *él*, soy *yo* representando al *otro*, enfatizando esto mediante efectos de extrañamiento.

Durante los ensayos los actores tomaban cualquier personaje en el que tuvieran algún interés y hacían ejercicios tratando de encontrar su gestualidad básica. Sólo después de un tiempo se fijó el reparto, y cada actor usó las aproximaciones de los otros actores y actrices que habían actuado ese personaje. La densificación de los símbolos y las energías se excitaron, y su *chilenidad* fue estampada en complementareidad y códigos antagónicos con la palabra-lenguaje del texto de Parra. La ironía y el humor iconoclasta era un elemento de extrañamiento utilizado frecuentemente en la actuación y la música. Esta última, aunque basada en composiciones de música chilena y latinoamericana tradicional y picaresca (cuecas, boleros, rancheras, valeses, cuecas choras) se fundió con música contemporánea rock.

Así, las diferentes sensibilidades se mezclaron y contrastaron en el gran espectáculo trágico de *La Negra Ester*. Además, una metáfora más velada estaba probablemente operando aquí: en este momento, cuando el país está caminando orgulloso hacia sentirse integrado a la moderna sociedad de mercado como un dinámico *jaguar* ganador, y que se está ajustando a un sistema racional y eficiente, la figura chaplinesca de don Roberto se pone de pie como el símbolo del deseado *otro* que se esconde en nuestro interior. Ese que se atreve a vivir en los límites el compañerismo y la pasión con gente descartada de la sociedad pero capaz de una enorme sinceridad y con un tremendo goce de la vida. La traición de ese sueño volviendo a la estabilidad con el costo del sacrificio del ser amado, que es la tragedia de Parra, es también la tragedia de muchos. La nostalgia de las experiencias pasadas y los sueños, enfocadas en el lenguaje y las formas de vida populares, simbolizadas en *La Negra Ester*, confrontan esta confortable modernidad.

Mitos y memorias profundas

Este mismo proceso de conexión simbólica sesgada con la realidad ha continuado siendo, entonces, la forma más destacada en la cual el teatro se enfrenta a la experiencia de habitar Chile durante los noventa. Si el objetivo del teatro chileno durante la dictadura fue hacer que la experiencia conocida por algunos, reducida a una información privada, fuera conocida ampliamente por la sociedad, durante la transición a la democracia, desde un lugar psicológica y políticamente más seguro, la búsqueda fue en lo desconocido, lo todavía cerrado, un trabajo en los daños aún presentes en las capas internas más profundas del yo. Implicó pasar de la metáfora (prioritariamente un reemplazo de un término por otro equivalente que nombra lo mismo que el anterior de modo elusivo) al símbolo (una inmersión en lo misterioso, lo oscuro, susceptible de interpretaciones múltiples no codificadas previamente) que es un procedimiento constructivo del lenguaje, que engloba el inconsciente, el imaginario colectivo, para iluminar lo aún no revelado. Esbozaré las principales maneras en las que se ha llevado a cabo este recurso expresivo:

Un trabajo sobresaliente en esta línea es la *Trilogía testimonial de Chile*, del Teatro la Memoria, dirigido por Alfredo Castro. La tensión entre el mundo marginal social y cultural (no necesariamente material) que representa la diferencia, el revés travestido de la normalidad social, es explorada: prostitutas travestis en *La manzana de Adán*, 1990; asesinos pasionales ahora presos o confinados a un hospital psiquiátrico en *Historia de la Sangre*, 1992; y la gente que se gana la vida mediante la representación en *Los días tuertos*, 1993. Los guiones se basaron en entrevistas a gente cuyas vidas se situaban en esas coordenadas. Ese lenguaje, fijado en una exactitud obsesiva, fue reconstituido en sus silencios, omisiones, reiteraciones, obsesiones, mixtura de sueños, fantasías y referencias a la *realidad*, buscando develar en esta deconstrucción la clave

de lo escondido. Estando estos textos referidos a sí mismos como acto de lenguaje, en la puesta el grupo hizo conexiones con su propia experiencia biográfica, expresándola en un lenguaje escénico extremadamente simbólico y codificado, evitando la ilustración. Este acto de conexión implicaba atravesar las barreras subjetivas para alcanzar la crueldad artaudiana del dolor al quebrar la propia protección, trayendo a la memoria las esperanzas enterradas, las pasiones, ausencias, violencia, transgresiones, asesinatos, transferencias.

Castro dice, en la línea de Margerite Duras, que *es necesario recordar para poder olvidar*. Eso significa ser capaz de expresar en el lenguaje lo que permanece inexpressado. Imágenes, atmósferas, ritmos son vitales para encontrar este lenguaje de lo no dicho en su profunda emoción y aceptación. La obsesión con las relaciones no resueltas con la madre y el padre, y también con la madre y el padre simbólicos que es la Nación, lleva a la mutua iluminación de lo público a lo privado y vice versa. Como dijo un crítico argentino, *La historia de la sangre* es, al mismo tiempo, *la sangre de la historia*.

El grupo La Magdalena, que trabaja en puestas dirigidas por Claudia Echeñique sobre textos de la dramaturga Inés M. Stranger, también dispone un despliegue de espejos para, simultáneamente, entregar un vistazo del otro y de uno mismo, del pasado y el presente, enfocado a entender el origen y el futuro: *He comenzado a dudar de las biografías. Los datos o las circunstancias sobre los que se definen las personas y los personajes no tienen gran interés. Los universos espirituales son mucho más complejos. Me ha ocurrido, y eso es lo que me asusta y me asombra, que a través de la escritura he podido acceder a un cierto tipo de espacio síquico que, por falta de un nombre mejor, me gusta llamar "zona de recuerdos." Recuerdos que atraviesan mi historia de vida, pero que se completan en una historia humana que se proyecta desde hace siglos. He comenzado, entonces, a estudiar y a comprender la dimensión espiritual que tiene el mito...(.) Un espacio en el que es posible reconocer vivencias que exceden nuestras experiencias individuales.*⁵

Siendo una de las pocas dramaturgas chilenas que escribe en la conciencia de su género y buscando códigos especiales para expresarlo, ella produce junto al Teatro de la Universidad Católica *Malinche* en 1993. La acción se sitúa en tiempos de la conquista de los mapuches por parte de los españoles, en el sur de Chile, en una familia compuesta sólo por mujeres: una madre y sus cuatro hijas. Relata la historia no de forma instrumental, como era usual durante el gobierno militar que se usaba el pasado para hablar del presente. *Malinche* apuntó a crear un espacio virtual de encuentro entre mujeres de diferentes épocas e idénticas raíces y experiencias, en la situación de ser arrasadas por el conquistador: la mezcla de terror y deseo, de amor y violación, de fe religiosa y creencias ancestrales, la lucha entre preservar el hogar donde los rituales de pertenencia están enraizados o abrirlo a los recién llegados, la ausencia de hombres y del padre en

sus hogares, donde han impuesto un fuerte control, el mundo de los mitos y de la reproducción de la vida en sí misma que vienen de la madre india. Una de las hijas cierra la obra diciendo: *Usaré las palabras heredadas de mi padre para contarla historia de mi madre, de la mujer que fue.*⁶

El mito se transforma en un espacio de interrogación para muchos, dejando en el pasado los tiempos donde la principal tarea cultural era des-mitificar el pensamiento. Grupos como La Troppa elaboran leyendas y mitos en espectáculos abiertos, estimulantes de múltiples lecturas: en *Lobo*, basada en el francés Boris Vian, siguen el destino trágico de un mitad hombre/mitad lobo que abandona la naturaleza y va a la gran ciudad a encontrarse fatídicamente con la madre. Mientras tanto, Marco Antonio de la Parra hace un complejo trabajo de intertextualidad con personajes, atmósferas y mundos síquicos extraídos de la iconografía de los medios de comunicación: *King-Kong Palace o el Exilio de Tarzán* (1992) y de la literatura y el teatro clásicos: Shakespeare le inspira *El padre muerto*, 1990, y *Ofelia o la madre muerta*, 1992, mientras el terror y la culpa del asesinato se elabora, siguiendo a *Crimen y castigo*, en *Dostoievski va a la playa* (1993). En todas ellas, cita textos canonizados y estética de los medios de comunicación como los cómics, la publicidad, el cine de animación. El pastiche resultante da vida a una expresión rápida, sinóptica y muy irónica, que al mismo tiempo es capaz de alcanzar profundidades de ilustración de la ansiedad de atravesar las enigmáticas pruebas a las que se enfrentan los personajes impuestas por los dioses, la sociedad y el yo interno.

Una de las alegorías más iluminadoras de Chile y el mundo contemporáneo es propuesta por Pablo Alvarez en *La Catedral de la Luz*, puesta en escena por la Universidad de Chile en 1995. La acción se desarrolla en un lugar simbólico donde las tecnologías y lenguajes más modernos interactúan con una experiencia humana arcaica. Cuatro jóvenes, cuyos nombres son los de las principales zonas geográficas de Chile, se pierden en el desierto donde no existen los caminos ni los bienes ni los seres humanos ni los dioses. Son incapaces de encontrar un consenso para salir de ahí y cada uno toma su propio rumbo, encontrándose ocasionalmente entre ellos o con otros en la misma situación.

El absurdo inunda la situación cuando los personajes insisten en mantener en ese contexto los valores y las respuestas instintivas y narcisistas de violencia, avaricia, incomunicación, sospecha, que conforman sus personalidades básicas adaptadas a una sociedad muy materialista y competitiva. Realizan actos obsesivos como negociar objetos inútiles o trazar mapas que sólo registran las sendas conocidas pero no la salida del laberinto, mapean esa área atesorada, vendida, robada y destruida entre ellos. Deambulan sin posibilidad de sentar raíces, usando desamparadamente sus tecnologías de registro y comunicación visual y sonora, mientras sufren alucinaciones, su sentido

del tiempo se da vueltas en círculos y pierden los recuerdos de aquéllos que han amado, asesinado o procreado, olvidando hasta sus nombres, sus identidades. Sus cuerpos dañados, heridos por el sol, son también destruidos por unos y otros hasta que los buitres y los ladrones de tumbas acaban con ellos. La ciudad prometida resulta ser un cabaret decadente y el único de ellos que ha encontrado la salida se vuelve un anciano que construye a su alrededor una pared de montañas, El Valle de los Ecos, donde trata de evadirse, pero realmente espera, pagando su propia culpa: alguna vez, haber matado un soldado. El soldado 2, que lo mata en venganza, cierra la obra, siendo él el único que durante estos años no ha olvidado a sus amigos y que, finalmente, ayuda a dignificar el cadáver en que se ha convertido su antiguo enemigo:

SOLDADO 2: (Transmitiendo por un walkie-talkie) *Camino y camino por entre bosques que ya no existen... Me doy cuenta, las lagunas son mentiras.. Yo estoy en la cabaña, el asesino de Juan está muerto... el mismo perro que lo mató en el camión, ese ya no vive, su cuerpo lleno de las balas que nosotros le disparamos... Y la fiesta de hoy será para Juan. Porque está vivo y habita nuestra memoria. Porque era único, distinto a todos, porque lo echamos de menos cada día (...)* (Una cierta melancolía se va apoderando del Soldado 2. Deja el walkie-talkie sobre la mesa, en donde queda emitiendo esporádicos ruidos de transmisión. Con cuidado se acerca al Viejo y lo acomoda, lo deja en una posición más digna. Se sienta en una silla. Está triste, está cansado. ¿En qué piensa cuando se toma la cabeza entre las manos? Fin).⁷

Violencia y narcisismo

Un principio de violencia guiando la vida de gente narcicista es un persistente sentimiento acerca del yo, de la sociedad y de la historia que impregna a los dramaturgos más jóvenes durante los noventa del segundo Frei. Los que van hacia lo subjetivo frecuentemente transmiten soledad y estar heridos, y expresan su necesidad de encontrar un destello de humanidad y reconciliación consigo mismos; aquéllos que trabajan más esquemáticamente, a través de máscaras que miedosamente nos dejan espiar en nuestros yo internos, prefieren el sarcasmo. En éstos últimos, las identidades aparecen como imágenes de los medios en un espejo distorsionado, con personajes construidos mediante las acciones físicas más que con ideas verbalizadas. Las demostraciones de causa-efecto o los enunciados ideológico-políticos se evitan. Si se escogen obras escritas en otro tiempo, éstas son recompuestas y se suprimen los pasajes históricos o didácticos, aunque se aprovechan sus tramas y personajes, llenando los intertextos con la visión que las mujeres y los hombres contemporáneos exigen.

Las obras políticas con visiones totalizantes de la sociedad y que promueven formas de alcanzar objetivos colectivos están ausentes. También, aquéllas que se centran en denunciar y criticar muy concretamente hechos específicos. Los conflictos

de clase, la marginalidad económica y social todavía suben a los escenarios, pero suelen ser el contexto y no el punto central de la trama, prevaleciendo el amor, la traición, la manipulación afectiva, la identidad sexual, las preguntas de género y la violencia familiar. Parece ser que los fuertes lazos que ataron las ideas políticas con las artes teatrales en los tiempos del primer Frei a Pinochet, y que implicó interactuar preferentemente con aquellos que compartían el mismo ideario, se han relajado. La diversificación de los temas, géneros, estéticas, viene junto con la diversificación de públicos y sensibilidades durante la democracia recuperada. Aún el único teatro capaz de apelar a un público más amplio y *nacional* es aquel que se conecta con las raíces comunes de la cultura agraria popular pre-moderna, donde las pasiones fuertes, los personajes arquetípicos y las expresiones culturales reconocibles (danza, música, vestuario, objetos, rituales, humor, actitudes) están presentes (*El desquite*, de Roberto Parra llevado a la escena por Andrés Pérez durante 1995, respalda esta aseveración). Pero esta apelación cultural no es meramente afirmativa sino que es jugada con una actitud posmoderna de distancia e ironía.

Creo que los versos de amor de Pablo Neruda pueden también expresar nuestra travesía cultural y de identidad del Frei temprano al Frei tardío: *Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos*. (Poema 20)

Universidad Católica de Chile

Notas

1. Hurtado, María de la Luz. *Teatro y modernidad: identidad y crisis social*. Gestos 3 (1997). Colección Historia.
2. Mugercía, Magaly., 1991, *Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano*. *Apuntes* 101 (1991): 88-100.
3. Hurtado, María de la Luz. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Cuadernos CENECA 46 (1983), 2a. edición.
4. Prádenas, Luis. *Teatro Aleph: pasajeros de la transhumancia*. Documento (1996): 6, 15.
5. Stranger, Inés. *La escritura, zona de recuerdos*. *Apuntes* 108 (1995): 10.
6. Stranger, Inés. *Malinche, Primer Acto* 250 (1993).
7. Alvarez, Pablo. *La catedral de la luz*. *Apuntes* 110 (1996): 102.

Este artículo fue presentado en el panel *La construcción y reconstrucción de identidades chilenas: voces culturales del interior y el exterior* dentro del Simposio **De Frei a Frei. Política, economía y cultura en los últimos 30 años en Chile**, realizado en la Universidad de Stanford, California en 1997.