

Teatro chileno en la década del 80

Juan Andrés Piña

Al parecer, los cambios surgidos en el teatro chileno de la última década modificaron un estilo que se había vuelto tradicional. Durante los años 80 fue surgiendo en forma lenta, pero progresiva, un modo distinto en el conjunto de espectáculos presentado en Chile. Muchas de esas transformaciones han operado en las bases mismas del quehacer teatral.

Después de la natural desarticulación producida por el golpe militar de 1973, algunos grupos independientes comenzaron a rearmar la geografía teatral del país. Entones, por un fenómeno de maduración de experiencias anteriores, a partir de 1975, aproximadamente, se produjo una avalancha de estrenos chilenos que han quedado inscritos en la memoria nacional: *Pedro, Juan y Diego*, del grupo Ictus y David Benavente; *El último tren*, de Imagen y Gustavo Meza; *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, de Juan Radrigán; *¿Cuántos años tiene un día?*, de Ictus y Sergio Vodanovic; *Tres Marías y una Rosa*, del TIT y David Benavente; *Los payasos de la esperanza*, del TIT y Mauricio Pesutic; *Carrascal 4000*, de Fernando Gallardo, *Una pena y un cariño*, del Teatro La Feria, entre otros.

Estos montajes, por cierto, no pasaron inadvertidos para la autoridad, la que en vista de la avalancha de teatro crítico, discutió la posibilidad de eliminarlas de la cartelera. Toda esta polémica de palacio se filtró a través de un memorándum reservado, donde finalmente primó la tesis de que "Cualquier acción represiva tendría el efecto de despertar vivo interés nacional e internacional en la obra, con su consiguiente amplia difusión" (Central Nacional de Informaciones, 22 de agosto de 1979).

Hubo en estas creaciones una maduración de procesos anteriores, porque de alguna forma ellas eran la culminación de una serie de experiencias de finales de la década del 60--muy ligadas a la universidad de aquel entonces--fundamentalmente el Teatro Taller y la Creación Colectiva. Se propuso allí un nuevo método de trabajo, basado en la colaboración entre

dramaturgo, actores y director, en la exploración de un lenguaje escénico más simple, desprovisto de la escenografía y del vestuario tradicionales, y en el acercamiento a cierta cotidianeidad, al habla callejera de todos los días. En lo temático, estos espectáculos quisieron acercarse al acontecer nacional en forma crítica, humorística y desenfadada, desicologizando a los personajes y mostrando una visión sarcástica y a ratos "revolucionaria" de la realidad social y política del entorno (*Peligro a 50 metros. Todas las colorinas tienen pecas. Cuestionemos la cuestión. Nos tomamos la universidad*, por ejemplo).

Así, estas experiencias fueron la apertura hacia una modalidad diferente en la formas de producción y concepción teatral. Parte de ellas fue retomadas algunos años después por los grupos citados (Ictus, Imagen, TIT, La Feria, Comediantes), quienes se propusieron dar cuenta de aquello que ocurría en Chile y que entonces no se podía decir públicamente, debido a la censura, la autocensura y en general a la situación político-militar que vivía el país.

Uno de esos temas silenciados fue el mundo del trabajo, por el gran porcentaje de desocupados que por aquellos años se alcanzó. Estas obras indagaron en las dimensiones frustrantes de la cesantía, y la relación cultural y humana que los protagonistas tenían con su quehacer cotidiano: feriantes, trabajadores de la construcción, periodistas, mecánicos, payasos y arpilleristas subieron a escena por aquella época. En la mayoría de estas obras, director, autor y actores trabajaron en conjunto, y muchas veces su material fue extraído de una investigación en terreno. Esta labor colectiva permitió que los espectáculos tocaran el tema del trabajo en consonancia con su proyección escénica, y fueran más que el puro diálogo tradicional.

Así, el escenario salió del living de una casa, y los personajes debieron acarrear piedras en escena, tejer una arpillera, construir, representar, sudar. Aquí, la acción física no era el típico complemento de la verbalidad, sino que ésta no se entendía sin aquélla, tal era la estrecha relación que existía entre el texto y su montaje: la obra se *hacía* sobre el escenario, y de allí su valor en el encuentro de una modalidad expresiva que superara la clásica separación entre la obra escrita y su presentación real. Ello sería una importante semilla para una producción que con los años tomaría otras dimensiones.

Este método de trabajo y la voluntad de explorar más allá de las verdades oficiales, de revelar algo de la nocturnidad en que se vivía, hicieron que hasta comienzos de la década del 80 el teatro chileno cumpliera--y cumpliera bien--una misión que le ha sido tradicionalmente significativa: hablar del mundo que le rodeaba, dar cuenta de su entorno, preguntarse, representar sobre el escenario la vida oscura o luminosa del país.

Una distinta teatralidad

A partir de allí--1982, 1983--, este tipo de producciones decayó. Varios elementos contribuyeron a ello, fundamentalmente el agotamiento de una estética--un teatro que mal que mal continuaba siendo realista--y la aparición de cierta vida política que comenzó a reactivarse, gracias a las jornadas de Protestas Nacionales. Otra voz, entonces comenzó a surgir, en productos que aparecen diseminados a través de la década. Estos grupos son en su mayoría jóvenes y muchos de ellos nacieron actuando en lugares habitualmente marginales, abriendo allí espacios que proponían una distinta teatralidad.

Algunos de ellos son el Teatro de la Memoria, dirigido por Alfredo Castro (*Estación Pajaritos, El paseo de Buster Keaton, La tierra no es redonda, La manzana de Adán*); Grupo ¡Ay!, encabezado por José Andrés Peña (*La farsa del licenciado Pathelin, Canción de cuna, Los blues de la gata cansada*); Grupo de los que no Estaban Muertos, que dirige Juan Carlos Zagal (*Salmón Vudú, Rap del Quijote, Pinocchio*); Grupo del Teniente Bello, de Gregory Cohen (*La pieza que falta, Adivina la comedia*); Teatro de la Pasión Inextingible, encabezado por Marco Antonio de la Parra (*El deseo de toda ciudadana, Infieles*). A ellos se suman otras experiencias significativas: las de Vicente Ruiz, en espectáculos como *La casa de Bernarda Alba. Zaratustra*; las de Mauricio Pesutic (*Antonio, Nosé, Isidro, Domingo y Marengo*); las de Andrés Pérez (*Todos estos años*) y Guillermo Sembler (*Ubú rey. El abanderado*), ambos miembros del Teatro Circo, que culminó con la celebrada obra *La negra Ester*; las del Grupo Imagen con *Cartas de Jenny*; de Ictus, con *Este domingo*; del teatro de la Universidad Católica, con *Cariño malo, Servidor de dos patrones y Theo y Vicente segados por el sol*.

Búsqueda y exploración escénica

Como primer elemento caracterizador de este nuevo teatro está la intención--manifiesta o latente--de traspasar más allá de los límites que impone un teatro excesivamente realista, sobre todo aquél que hacía de la verbalidad y la lógica sus herramientas fundamentales. Sin alejarse de esa intención de revelar el mundo que les rodea, estos grupos optan por una forma teatral distinta a aquélla que fue el sello de períodos anteriores, superando la pura palabra hablada. Igualmente, se diluyó el tradicional concepto de dramaturgo, ya que en estos casos se ha tratado casi siempre de colectivos, más que de directores o autores aislados. Aquí se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imaginería visual, la música, la yuxtaposición de elementos

escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado.

Uno de los directores-dramaturgos más significativos en este período es Ramón Griffero, quien a través de montajes como *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia*, y *La morgue*, potencia los espacios visuales, sugiere atmósferas de pesadilla y terror, y apela en el espectador a otras cuerdas de su sensibilidad, liberándose de la razón como único factor para comprender un espectáculo. La ambigüedad, los ambientes indefinidos, las referencias simbólicas o poéticas y en general el enriquecimiento del mundo escénico, sirvieron para abrir un universo de significados que despertaron en un público, sobre todo juvenil, otras resonancias.

Aunque hay diferencias entre estas propuestas--el teatro de Marco Antonio de la Parra se conecta más bien con las zonas ocultas de las mitologías sociales que con la experimentación escénica--, a todos ellos les es común la superación de un realismo psicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se organizaba el espectáculo. Así, formas teatrales más complejas que urgen en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones, se han convertido en las directrices de una nueva estética que asomó en los años 80. Incluso muchas obras de los teatros profesionales ya asentados han asumido estas nuevas modalidades de exploración escénica: Ictus (*La mar estaba serena*, *Lo que está en el aire*, *Este domingo*); Tomás Vidiella (*El avaro*); Teatro de Cámara (*Pantaleón y las visitadoras*) y algunos montajes de las universidades Católica y de Chile, instituciones estas últimas que fueron durante muchos años reticentes a las exploraciones escénicas y a las modificaciones de los lenguajes teatrales. En suma, y en relación con el tema de este encuentro, se puede descubrir en todos estos espectáculos la valorización del montaje concreto del escenario, por sobre la clásica literatura dramática.

Otra indagación de la identidad

En segundo lugar, en estas nuevas producciones parece haber decaído el enfoque político-social que fue uno de los rasgos dominantes del teatro de los años 60 e incluso de los 70. Allí, la intención que animaba muchos de los montajes era incidir sobre la vida social y contingente del país, con ansias de retratarla e incluso de modificarla. Así, las pugnas sociales que ocurrían en la calle encontraban a menudo eco en los escenarios, incluso en obras que en apariencia trataban de la lucha moral intimista, como el clásico *Deja que los perros ladren*, de Sergio Vodanovic. Aunque el teatro chileno desdeñó

habitualmente del panfleto más efectista, sí tuvo un compromiso con las grandes utopías y demandas materiales y espirituales de su época, con los grandes proyectos renovadores que inundaron nuestra vida social.

En estas nuevas producciones, en cambio, parece haber un viaje hacia el interior y la subjetividad; a las angustias y destellos más pequeños y cotidianos. Por cierto estas obras no desprecian los temas nacionales, la contingencia y, en ocasiones, oblicua o directamente se hace referencia a ello. Pero su mirada es también más irónica, amplia, distante y desmistificadora, incluso de muchas de las creencias chilenas que han sido barridas en este período. Por lo mismo, se trata de espectáculos con menos "mensaje," con proposiciones mucho menos abarcales y totalizadoras que fueron típicas en los años 60. En general, es un teatro que no desea siempre provocar expresa y deliberadamente una modificación de conducta en el espectador, como ocurría en décadas pasadas. Todo ello da cuenta de una cierta precariedad postmodernista que parece imponerse.

Entre los casos típicos de esta nueva actitud está *Infieles*, de Marco Antonio de la Parra, la historia de un publicista que ve frustradas sus ansias de creación poética por el trabajo absorbente de una agencia, y que encuentra en una antigua novia el paraíso perdido de la adolescencia. Otra obra es *Cariño malo*, de Inés Stranger, y montada por la Universidad Católica, un desborde expresivo y fracturado de los avatares afectivos de un múltiple protagonista femenino. Están presentes en *Este domingo*, de José Donoso y Carlos Cerda, en versión de Ictus: las trampas de la identidad social de personajes vinculados por la relación patrón-sirviente. Otro caso es *Cartas de Jenny*, la historia de una madre viuda dominante y dominada por la pasión hacia un hijo que desea cortar amarras.

Está, en fin, en *La manzana de Adán*--versión teatral de Alfredo Castro sobre textos de Claudia Donoso--reportaje a un mundo de específica marginalidad chilena: homosexuales travestis que ejercen la prostitución en lugares periféricos de Santiago, y que perfectamente puede incluirse en la denominación que Magaly Muguercia hace para cierta corriente de la escena latinoamericana: el teatro antropológico. En todos estos casos, el tema de la identidad individual como base para buscar la identidad cultural aparece con fuerza inusitada, y las señas que personifican a los protagonistas no se recogen del colectivo o de la abstracción social, sino de seres de carne y hueso. En este sentido, es significativo el hecho de que la mayoría de estos espectáculos estén basados en textos de origen no "dramatúrgico": novelas, correspondencia personal, documentos periodísticos y testimonios personales.

Estas obras son particularmente significativas del retorno al intimismo y la subjetividad, pero colocados estos elementos en un país concreto con una

historia determinada. La "vida social," tan importante en los 60, como decía, transcurre aquí también, pero de otra forma: a partir y en relación con estas individualidades que en la mayoría de los casos no aspiran a convertirse en grandes metáforas.

Nuevos modos de producción

En tercer lugar, otro elemento caracterizador de estas nuevas tendencias en el teatro chileno es la variación en la forma de producción teatral. Hasta finales de los 60, el modo dominante fue el efectuado por los teatros universitarios: una organización que diseñaba un repertorio, con un elenco más o menos fijo y donde las funciones de director, autor y actor eran prístinas. A partir del teatro de Creación Colectiva--o Creación Conjunta--, comenzó a consolidarse un sistema de producción que borroneó estos roles, y si bien es cierto los límites siguen existiendo, ya no tienen esa claridad de antes. En la mayoría de los casos se trata de grupos--incluso la palabra "compañía teatral" ha sido desplazada, quizás porque evoca esa concepción algo grandiosa, fija y solemne--que se reúnen, trabajan y montan espectáculos por afinidades expresivas y de intereses.

De esta manera, muchos actores han pasado a escribir textos o a dirigir espectáculos (Mauricio Pesutic, José Andrés Peña, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Inés Stranger, Claudia Echeñique, Juan Carlos Zagal, etcétera), o han armado obras sobre textos no dramáticos. Más que buscar un dramaturgo específico, estos grupos crean obras o indagan en textos no literarios, los cuales adaptan para el teatro y están cargados de una estética personal. El paradigma de esta tendencia se encuentra en *La negra Ester*, basada en un largo poema escrito en décimas por el cantor popular Roberto Parra, y que el grupo de Andrés Pérez corporizó en parlamentos, música, escenografía y bailes, dotando de carácter teatral a un texto de lírica de barrida. Está también en la citada *Cartas de Jenny*, donde el director Gustavo Meza, con el apoyo de su equipo de actores, dramatizaron los documentos biográficos de una mujer irlandesa vecindada en Chile a comienzos de siglo. Otro ejemplo, finalmente, es de *Cariño malo*, inspirada en las experiencias afectivas y personales de las siete mujeres que participaron en su montaje.

Todo ello, es evidente, ha surgido también por la llamada "crisis de autor," que en definitiva se ha volcado en la simple y llana ausencia de dramaturgos, o al menos, de dramaturgos que interesen a estas compañías. Parece revivirse, en cambio, un momento significativo y en alza del director, pero no a la manera de los teatros universitarios, donde éste era un demiurgo que habitualmente imponía una estricta visión de una obra terminada y

definitiva. Se trata, más bien, de directores "buscadores de textos" y que son capaces de proponer una visión concreta, una estética específica a través del trabajo sostenido con un elenco determinado, con el cual sobre todo sienten aquello que llamábamos las afinidades.

En este sentido, y a propósito del tema de este Encuentro, es importante decir que estas experiencias despachan, superan o simplemente omiten casi siempre las clásicas "rivalidades" entre autor y director. Al ser su producción conjunta y no existir esa clásica separación de roles, al borrarse las fronteras, también se han aminorado los conflictos y las angustias de ambas partes.

Estas tres caracterizaciones del teatro chileno de los últimos años--teatro de exploración escénica, de temáticas no eminentemente sociales o políticas y de distintos modos de producción--han significado un importante viraje en nuestros escenarios, más acorde con una nueva sensibilidad y una nueva necesidad del público. De esta manera y debido a estos creadores, el teatro chileno ha seguido respondiendo frente a las distintas exigencias que parece imponer este final del siglo.

Santiago de Chile