



Teatro chileno: historicidad y autorreflexión⁶⁷

MARÍA DE LA LUZ HURTADO ⁶⁸

RESUMEN

En este artículo se establecen ciertas líneas o series de creación dramática y autoral comunes en el teatro chileno entre las décadas de 1990 y del 2000. Se abordan las propuestas temáticas y escénicas de este teatro en la post-dictadura, buscando reconocer los modos en que estas autorías rearticulan la relación entre teatro y contexto socio-político a partir del concepto de *historicidad* en lo teatral. Se postula que, lejos de sustraerse a lo histórico político, en este tiempo se produce una re-dramatización de la escena. Esto, articulado con los modos en que los creadores teatrales incluyen en su obra sus propios procesos de producción textual, dejando la impronta de sí mismos como sujetos que se construyen discursivamente desde los lenguajes de la escena en este particular tiempo de la post o hipermodernidad.

PALABRAS CLAVES

Teatro chileno, postdictadura, historicidad, series creativas, teatro político.

ABSTRACT

This article establishes certain lines or series of dramatic and writerly creation common to the Chilean theater of the decades of the 90's and 2000. It explores thematic and scene proposals of the theater in the postdictatorship. It aims at recognizing the ways these works rearticulate the relationship between the theater and the socio-political context through the concept of theatrical *historicity*. It claims that instead of avoiding the politico-historic

67 Síntesis actualizada del texto de M. de la Luz Hurtado: "Teatro chileno en democracia: historicidad y autorreflexión", publicado en *Alternatives Théâtrales* 96-97, Bruselas (2007): 7-12.

68 María de la Luz Hurtado, socióloga por la Universidad Católica de Chile (1976) y Doctora en Literatura por la Universidad de Chile (2005), es Profesora Titular de la Universidad Católica de Chile, donde junto con realizar docencia e investigación, dirige la Revista "Apuntes" de Teatro y el Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral. Ha realizado una destacada labor de investigación en el campo de la teoría crítica y del teatro, publicado libros sobre estas materias y más de un centenar de artículos en revistas nacionales e internacionales, traducidos a nueve idiomas a través del mundo. El 2008, en reconocimiento a su labor, recibió el Premio Armando Discépolo a la Investigación Teatral, concedido por la Universidad de Buenos Aires y el GETEA. Contacto: dhurtadm@uc.cl



during this time there is a redramatization of the scene. This takes place together with the articulation of the modes in which the theatrical authors include in their work their own processes of textual production, leaving a mark of themselves as subjects who construct themselves discursively in the languages of the scene of a post and hyper modernity.

KEY WORDS

Chilean theater, postdictatorship, historicity, creative series, political theater.

De la historicidad de lo teatral

Configurar una visión de las principales vertientes que recorrieron y recorren al teatro chileno desde la recuperación de la democracia en 1990 hasta este inicio de siglo XXI es un desafío con diversas aristas. Apelaré al concepto de “historicidad” en el teatro, crucial en la elaboración de la realidad que realiza el creador desde territorios marcados, demarcados y trascendidos por una compleja relación de sujeto/cuerpo histórico, la que a su vez implica *la tarea de encontrar la(s) imagen(es) que impacta(n) en la sensibilidad histórica del espectador, golpeando en un sentido de conexión con eventos representados en el escenario*.⁶⁹

El campo teatral de Santiago, sede principal del movimiento teatral profesional chileno, es uno denso y múltiple, con decenas de compañías en funcionamiento en las antiguas y nuevas salas y en espacios no tradicionales, ante públicos activos y segmentados. El crecimiento es exponencial: en 2006, hubo alrededor de doscientos estrenos al año.⁷⁰ De la cuantitativo, ¿se produce, a veces, el salto cualitativo? ¿Es posible establecer algunas constantes en este campo plural y heterogéneo?

69 Ver Leslie Damasceno, 2003, “The gestural art of reclaiming utopia: Denise Stoklos at play with the hysterical-historica”, en *Holy terrors, Latin American women perform*, ed. by Diana Taylor y Roselyn Costantino, Durham and London: Duke University Press, 156.

70 En 1960, había en Santiago un promedio de 20 estrenos al año en el circuito profesional “de arte”; en los 70, se duplicó a 40 estrenos y desde hace algunos años, son ya casi imposibles de cuantificar: ya en el 2000, hubo al menos 100 estrenos de autor nacional y 60 de autor extranjero.



Creo que existen corrientes subterráneas, *series* que se potencian mediante tradiciones actorales y estéticas revisitadas que constituyen *escuelas* identificables, aunque en permanente movimiento y transformación. Para comprenderlas, es conveniente situarlas en dos momentos históricos que suelen oponerse y que, postulo, comparten una corriente subyacente:

Durante los diecisiete años de Gobierno Militar liderados por Pinochet, la resistencia cultural se centró en el teatro, las artes visuales y la música, ya que el cine, la televisión y la industria editorial estaban sujetos a férrea censura. El teatro acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país. A la distancia, se ve como una etapa heroica, en la que se corrían a la vez, riesgos personales y riesgos artísticos, acompañados por un público que celebraba y compartía esta actitud. Había un “sentido” que unía el quehacer con la propia identidad.

En un segundo momento desde 1990 y la asunción del primer gobierno de centroizquierda de la Concertación por la Democracia, los diagnósticos de las prácticas culturales no fueron tan nítidos ni consensuales. Una opinión recurrente ha sido que el teatro en las post-dictaduras latinoamericanas, incluyendo el chileno, responde a autorías con obsesiones ancladas en biografías particulares que no convocan ni representan a un supuesto espacio de lo *nacional* o de época. Que esa privatización sería una evasión de la memoria, un olvido de la historia político-social más dolorosa y conflictiva recientemente vivida. Que sería un teatro despolitizado y volcado a sub-grupos minoritarios, decayendo su convocatoria y, por ende, su *historicidad*.

Discrepo de este diagnóstico: creo que la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro chileno post dictadura, pero que los aborda de un modo diferente al del movimiento teatral anterior. Progresivamente, no bastó con testimoniar o denunciar: la reconstitución de la práctica política y de los movimientos sociales asumieron dichas funciones. Esto condujo a una re-teatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aún no incorporadas a la conciencia social, produciéndose un salto desde la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia. Nuevos paradigmas estéticos se fueron desarrollan-



do, en una explosión de formas expresivas preñadas de ambigüedad, de poesía, cruzando las perspectivas personales con las históricas.

Fue una difícil transición la de redefinir el rol del teatro y volver a plantearse sus necesidades y modos de expresión.⁷¹ Al volcar la mirada hacia sí, el creador teatral se reconoce como un sujeto en estado de conflicto y autorreflexión. Muchas obras toman por protagonistas a los creadores de la poesía, de la escena y del pensamiento científico innovador, siendo las disyuntivas existenciales y políticas de la creación homologadas y recuperadas para la reflexión sobre lo social en su conjunto.

En los inicios de este nuevo momento se produjo un teatro de mayor simbolismo y hermetismo y, a medida que transcurrían los también diecisiete años de estos gobiernos y que los problemas del modelo económico neocapitalista y de la política de consensos afloraron, los temas no resueltos de la memoria y la equidad fueron reemergiendo en un teatro crítico referencial. Estas transformaciones las evidenciaré apuntando a dos tiempos de este devenir: a la década de 1990 y luego, a los inicios del nuevo milenio, en los dos mil.

Sensibilidades de fin de siglo: los 90

Los 90 se abren con una nueva sensibilidad, con un re-posicionamiento del teatro. Conducida por una generación de recambio, de directores que realizan su propia dramaturgia, potencian y proyectan su estética escénica. Generación que no vivió el antes del gobierno militar ni estuvo solamente inmersa en las autorreferenciadas y restrictivas condiciones de los 70 y gran parte de los 80. Esa generación, aunque entró activamente al teatro en las postrimerías del gobierno militar, templándose en él, solió complementar su formación con estadías significativas en el exterior, que atemperaron la tradicional insularidad chilena.

⁷¹ En el plano institucional se ha contado con políticas de fomento a la actividad teatral: Concurso del Consejo de la Cultura para montajes, investigación, infraestructura, fomento a la dramaturgia, apertura de salas en comunas y centros culturales, etc.



Se re-conectaron así con claves mundiales del fin de siglo, coincidentes con la caída de las utopías y con un clima intelectual postmoderno, que no opone radicalmente posiciones desde una modernidad ilustrada sino que se abre a una diversidad de fuentes y experiencias, integrando desde las más arcaicas hasta las de la cultura audiovisual globalizada.

La voluntad de dar forma dramática y escénica a un estado de pregunta, de exploración sensitiva más que de certeza racional, se manifiesta en un lenguaje de la distorsión, de la extrapolación, de la fragmentación del relato y de los personajes. El realismo se bate en retirada y prevalecen el grotesco excesivo y carnalesco o la estilización onírica fuertemente simbolista, que depura la escena y tiende al minimalismo.

- **Ludicidad carnavalesca:** El grotesco aparece con todo su ludismo de mascarada medieval, de juego con los elementos de la escena. Personajes resaltados por máscaras y vestuarios arquetípicos se desplazan a través de vastos escenarios, con una gestualidad corporal dinámica, muchas veces expresionista, que evoca una ritualidad anclada en tradiciones populares rescatada con una mirada irónica, festiva, desprejuiciada.

Teatro sincrético, aún las más variadas vertientes americanas, europeas, orientales, mezclando el teatro con el circo y el *quignol*, la comedia del arte con el teatro *stanislavskiano*. Esta vertiente se nutre de una fe en la capacidad del gran espectáculo teatral de convocar a multitudes para co-oficiar con ellas una fiesta de los sentidos y del re-ligarse a la dramaticidad inscrita en sus raíces y en su identidad colectiva. La historia, el pasado, se convierte en metáfora del presente y su actualización teatral rescata, simultáneamente, el sentir de la comedia farsesca y de la tragedia.

En esta vertiente, son destacables los montajes de Andrés Pérez y su Gran Circo Teatro: *La Negra Ester* (1988), *Popul Vuh*, *La consagración de la pobreza*, *Madame de Sade*, *Nemesio pelao, qué es lo que te ha pasao* (1995); sus trabajos con El Sombrero Verde (*El desquite* (1995)). Los mimodramas de Mauricio Celedón también alimentan esta tendencia: *Ocho horas*, *Taca-Taca mon amour*; los del Circo Imaginario de Andrés del Bosque: *Las siete vidas del Tony Caluga o El papa y la virgen*) como así también, la versátil producción del Teatro Imagen: *Murmuraciones*



acerca de la muerte de un juez; La reina Isabel cantaba rancheras. Algunas de estas obras se basan en poetas y novelistas chilenos (Roberto Parra, Alfonso Alcalde, Hernán Rivera), en dramaturgos de trayectoria (Gustavo Meza) o nóveles (Cristián Soto), como también, en mitos americanos o en autores de otras latitudes (Darío Fo, Mishima).

El grupo La Troppa comparte este ludismo carnavalesco pero, en un recorrido propio del cuento fantástico, utiliza una imaginaria mágica, sorprendente, pleotórica de recursos escénicos. Junto a su arcaísmo referencial cita al lenguaje del *comic*, del cine, con sus *gags*, sus cambios de encuadre, de ángulo de visión, editando el relato hasta exprimir su esencialidad. Ellos adaptan, con una fuerte impronta autoral propia, novelas de aventuras de iniciación, de héroes en busca de su humanización, como *El Quijote* (Cervantes, en *El rap del Quijote*- 1989), *Pinocchio* (Collodi), *Viaje al centro de la tierra* (Verne), *Gemelos* (1999, basada en *El gran cuaderno* de Gotha Kristof) y *Jesús Betz* (2003, Bernard y Roca).

La luminosidad de este teatro, que exorciza las pérdidas de ser “hijos de la dictadura”, de haber crecido sin padres, sin maestros y que, en los 90 los llevó a cambiar su nombre de entonces - Los que No Estaban Muertos - por La Troppa, nos revela un espíritu nuevo que no era posible en las décadas anteriores en Chile.

-Poetización de la escena: La estilización simbólica es la veta de una vertiente más intimista. Esta transita entre un teatro *grotowskiano*, con intensa gestualidad corporal, con una composición plena de íconos y vocalizaciones en contrapuntos polifónicos, hasta un hiriente quiebre de ese esteticismo, propio del desgarrar artaudiano. Se concibe la escena como un lugar escritural de las diversas zonas de la experiencia, desde las más inconscientes, donde tienen cabida las emociones, los sueños, las transgresiones rotundas de lo socialmente prescrito, lo palpitantemente oculto que sólo puede aflorar en un juego de espejos cóncavos.

La fragmentación del relato apoya el inmisericorde escudriñamiento interior para tocar el fondo de la búsqueda e incluir en ella al espectador. Este desgarrar expresivo se alimenta de la memoria personal de los creadores, y su tensión es hacia la poetización de dicha experiencia para, desde el símbolo, abarcarla en sus diferentes niveles. Les motiva dar cuenta de una experiencia colectiva de



dolor y muerte, de angustia y desvarío, de transgresión de la propia corporalidad y, en ella, de la dignidad de lo humano. La violencia síquica implicada en los cuerpos torturados realiza una traslación desde lo subjetivo a lo social, desde la imaginiería personalísima a la inscrita en el colectivo, desde la memoria personal a la histórica.

El autor y dramaturgo Ramón Griffero y su compañía Fin de Siglo incursiona tempranamente en esta tendencia con *Cinema Utoppia* (1984), acerca del camino de perdición personal en el exilio, y *La Morgue 99*, indagación onírica acerca de los detenidos desaparecidos, y la retoma en los '90 con *Extasis* (1993). Luego, especialmente con *Brunch*, vuelve al tema del encierro metafísico, del sin sentido de enfrentar la muerte en calidad de detenido sin identidad en cárceles clandestinas.

Es Alfredo Castro, con el Teatro de La Memoria, quien depura más esta expresión. En su Trilogía Testimonial de Chile, en la que destacan *La manzana de Adán* (1990) e *Historia de la sangre* (1992), hurga en personajes transgresores, que conviven con la muerte a partir de la imposible consumación del deseo amoroso por su identidad perturbada entre el ser y el deber ser (trasvestis prostitutos, criminales pasionales).

Son emblemáticos los montajes - en el Teatro de la Universidad Católica- de Claudia Echenique con la dramaturgia de Inés Stranger, de la obra *Cariño malo* (1990) y *Malinche* (1993). En la primera, se escudriñan las vivencias femeninas del abandono, dentro de los roles tradicionales de género, y su superación mediante ritos de asesinato del amado, de duelo y de retorno a los orígenes, hacia la elaboración de una nueva identidad femenina. En la segunda, es la ancestral conquista del cuerpo y de la mente femeninas, en la guerra de invasión territorial y étnica, la que funda la reflexión sobre nuestro mestizaje y sobre la dualidad seducción-violentamiento existente en la sociedad americana. El Quinto Centenario de la Conquista (1992) fue propicio para esta re-lectura de nuestra identidad, que emprendieron también otros autores, como Jorge Díaz (*El guante de hierro*).

La dramaturgia de Marco A. de la Parra también se inscribe en esta inmersión en el terreno oscuro del amor trágico, de las heridas en el cuerpo por las insatisfacciones tortuosas del espíritu, de los siniestros y amenazantes caminos de la violencia política del Estado dictatorial y de los recursos perversos de la



memoria y del olvido, ante el trauma colectivo de las heridas dejadas por estos. De la Parra realiza fusiones y transparencias entre el sustrato obsesivo, derivado de nuestra historia reciente, y los mitos, personajes y relatos claves de las tragedias griegas y renacentistas: destacan *Ofelia o la madre muerta*, en dirección de Rodrigo Pérez, y *La puta madre* (que recoge el mito de Cassandra), dirigida por Viviana Steiner.

El tema de memoria e identidad también es abordado, de modo alegórico, por De la Parra en *La pequeña historia de Chile* (1995) en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, con la dirección de Raúl Osorio. Este mismo director realizó la adaptación de la novela de Carlos Cerda *Una casa vacía*, en la cual el espacio recobrado de lo nacional actúa como vehículo de la memoria: un exiliado que regresa a Chile descubre por diversos caminos emocionales y sensitivos que su casa natal, destinada a la reconciliación con su antigua pareja, está colmada de las dolorosas huellas de haber sido un centro de torturas.

Cabe destacar los montajes, en este decenio, de autores franceses y alemanes cuya obra contiene la intensa impronta de sociedades con un cruce también angustioso entre vidas privadas y proyectos sociales abortados. *Quartetto* (R. Pérez), *Medea material* (V. Steiner) y *La misión* (A. Stilmarch), de Heiner Müller, innovaron en diseño espacial y estilos de actuación. Igualmente, los montajes de Bernard M. Koltés por Víctor Carrasco y Tito Bustamante introdujeron en el medio chileno la palabra poética y desencantada de sus personajes marginales dentro de la violenta urbe de las sociedades post-industriales. *Cruzadas*, de Michel Azama o *Ejecutor 14*, de Adel Hakim (interpretada por Héctor Noguera y el Teatro Camino), abordaron también en el desquiciamiento perverso provocado por la guerra.

Teatro político y teatro del cuerpo en el teatro chileno del 2000

Habiéndose explorado en el último decenio los intersticios entre subjetividad e historia, el nuevo siglo, aunque mantiene vigente esta vertiente, retorna la vista a una historia testimonial, concreta: una gran fuente del teatro chileno de inicios del dos mil, en tanto construcción/apelación de su historicidad, es lo vivido en el espacio *real*. Lo teatral se convierte en actualización de la memoria desde



y a partir de ejes válidos en el presente. No por eso se regresa al realismo, sino se descomponen y recomponen los elementos de lo teatral, retomando protagonismo la palabra junto al cuerpo actoral. Algunos modos de resolución de esta tensión son los siguientes:

-Potencia de la palabra en el escenario

Algunos directores y dramaturgos, como Rodrigo Pérez, centran su teatro en la fuerza crítica y subversiva de instalar un texto potente en el escenario. Desde su montaje en los 90 de *El malentendido* de Camus, de *Madame de Sade* de Mishima (en un duelo teatral con Andrés Pérez, quien montó simultáneamente la obra con una estética opuesta), a *Las Troyanas* de Eurípides, Rodrigo Pérez enclava al actor en un escenario desnudo, despojado de artificios. La gestualidad y caracterización de sus actores se concentra en interpretar el texto más que el personaje, en encontrar la verdad del texto más que en decir el texto con verdad. Afirma que es una postura política el sustraer a la palabra de la manipulación, de la enajenación y del doblez a que se la somete en la retórica oficial, donde opera como un arma hipócrita de ocultación.

Esta senda culmina en el 2005-2006 en la Trilogía La Patria, formada por *Madre*, *Padre* y *Cuerpo*, todas con dramaturgia y dirección de R. Pérez. En *Cuerpo*, una vertiente es las citas de declaraciones de ciudadanos chilenos sobre su experiencia de prisión política y tortura recogidos en el Informe Valech (1990). Son textos con huellas de la identidad nacional de sus diferentes emisores, las que se transforman en metáfora colectiva al ser puestas ante la visibilidad y la escucha públicas.

La crudeza del tema lo abordó Pérez con estilización y contención, ya que las narraciones fueron realizadas en tono neutro, las que a su vez impactan en el cuerpo de bailarines y actores, activándolos. Estos cuerpos aparecen en su fragilidad y vulnerabilidad máximas, al romperse la distinción entre lo privado y lo público, entre el mandato ético de cuidar, respetar y preservar la vida y la acción transgresora de violarla, violentarla, exponerla, hierirla desde y en el cuerpo mismo de las víctimas.

Aquí, la opción de R. Pérez fue invertir la modalidad clásica: en la tragedia griega, horroriza no el acto de la violencia sobre el cuerpo (el que se omite o escabulle



de la escena) sino escuchar la palabra que nombra al acto culpable, situándolo en el terreno de la cultura. Hoy, en que la palabra está desgastada, produce horror volver al origen: al acto sobre el cuerpo, a la materialidad del acto violentador. Se pone al cuerpo en contacto con la palabra que narra la acción que se ejerce sobre él (se cruza así, el saber *del* cuerpo con el saber *sobre* el cuerpo).

Acto de tortura que también sufre/realiza el actor, por lo que la segunda cadena de textos intercalados en *Cuerpo* son citas de *Para Louis de Funes*, de Valère Novarina, acerca de la violencia psíquica-física que experimenta el actor en escena.

Otra veta de exploración entre la experiencia y lo corporal es la del llamado texto-acción, donde la palabra recorre y anima la mixtura entre lo brutalmente empírico o real y el sueño e imaginario. Es el caso de *Hombre con pie sobre una espalda de niño*,⁷² de Juan Claudio Burgos, el cual, a través del ejercicio exacerbado de la palabra, se remite al momento psíquico fundante de la sexualidad y del poder, entre el delirio místico y la disección pormenorizada y sensorial de lo factual corporal. El relato de la percepción de ese pie de hombre en la espalda del niño en un ambiente sagrado (una iglesia) se debate en la ambigüedad de experimentarlo como una agresión humillante y abusiva, traumática, y el cumplimiento del deseo oscuro de la iniciación erótica homosexual. Ante la presencia ausente de los padres -una madre que no ve lo que no quiere ver y un padre omnipotente-, a la postre, ese pie también es el de la bota militar, en un salto metafórico de lo privado a lo público que contextualiza biográfica, histórica y políticamente al autor.

-Recreando hitos traumáticos de la historia colectiva

El teatro chileno en este inicio del siglo vuelve sobre antiguos martirios colectivos, por ejemplo, en *Santa María de las flores negras*, de la Compañía Patogallina, basada en una novela histórica de Rivera Letelier sobre la brutal matanza de mineros del salitre y sus familias en los albores del siglo XX en el norte de Chile. El teatro de muñecos, los artilugios escenográficos, los personajes arquetípicos, la rítmica impuesta por una banda musical en vivo que acompasan los movimientos convencionalizados de actores y muñecos, confieren al espectáculo un carácter épico de gran escala, acorde con el horror narrado.

⁷² Texto publicado en Revista Apuntes N°126-127, Santiago: Escuela de Teatro UC, Especial 2005: 135-144.



Las décadas anteriores al Golpe Militar de 1973 y la inmediatamente posterior magnetizan a jóvenes que no vivieron ese tiempo, los que han recreado el mundo socio-cultural, personal y político de los sujetos y grupos sociales significativos en forjar la historia chilena desde la base social. Está *Machasa*, en dirección de Guillermo Alfaro, que focaliza el mundo obrero sindicalizado de las grandes textiles en tiempos de auge del movimiento popular de 1960 y 70, y *Liceo A-73*, de la Universidad Arcis en dirección de Cristián Soto, que indaga en el medio estudiantil durante los años más autoritarios y represivos de la dictadura. Estas obras investigaron documentos y recopilaron testimonios de primera fuente, activando la memoria oral.

Varias obras se articulan en torno a personas de la historia próxima o pasada, muchas veces, íconos enclavados en el imaginario nacional, latinoamericano o mundial. Destaca *La huida* de Andrés Pérez, 2001, en el vértice del testimonio personal, la denuncia y el homenaje a esos otros sujetos de la represión de Estado, los homosexuales asesinados en el gobierno de González Videla (1949) durante la caza de brujas planetaria que se impulsó desde el eje de la guerra fría (macarthismo y stalinismo). La continúa *Tengo miedo torero*, por el colectivo Chilean Business, basada en la novela autobiográfica del escritor Pedro Lemebel, quien testimonia la experiencia de otra marginalidad durante el régimen militar, la de las minorías sexuales. Recientemente (2007), Luis Barrales lleva a la dramaturgia en HP (Hans Pozo) un asesinato y descuartizamiento de un homosexual por su despechada y asustada pareja bisexual, hurgando poéticamente en las relaciones humanas, socioeconómicas y culturales de este crimen de marginalidad, deseo, pobreza y violencia.

Similar relación establece Manuela Oyarzún y la Compañía Teatro del Hijo en *La mujer gallina*, basada en el hecho real de una mujer confinada por décadas por sus parientes en un gallinero, viviendo en la máxima deprivación afectiva, fisiológica y material, apuntando a la existencia de una cultura de la crueldad y de la aniquilación perversa del otro. Se trabaja asimismo sobre personajes de ficción latinoamericanos devenidos en míticos que recrean situaciones y atmósferas con fuerte carga mágica y/o horrorosa como es *Al otro lado del muro*, en dirección de F. Matte, sobre la niña asesinada por sus hermanos enfermos mentales, basada en *La gallina degollada*, de Horacio Quiroga.



Ya remitiéndose a figuras históricas emblemáticas, *Juana*, de Manuela Infante, realiza una brillante recreación, mediante el teatro dentro del teatro, del drama de fe de Juana de Arco envuelta en la guerra intestina de dinámicas de poder tortuosas, y *Confesión lúcida de motivos*, en dirección de Eduardo Luna, indaga mediante una expresión artaudiana, a lo Peter Weiss, en la época y figura sacrificial de María Estuardo.

Los quiebres e hibridaciones de múltiples referentes son el modo de aludir más que de describir o narrar esos *locus* sociales e históricos, permitiendo se filtre lo subjetivo, la memoria de cada cual, los íconos de identidad, los mitos urbanos y, por cierto, una gran metáfora colectiva como país y como era post-moderna, que excluye al sub-alterno, al marginal, al “otro”.

-Espectacularizaciones satíricas de la postdictadura neo-liberal y la globalización

Una pléyade de obras se remiten a lo político contingente desde el 2000, a la sociedad de consumo globalizada y a la política de consensos o de transacciones de la actual democracia. Yendo más allá del esquemático antes/después de la dictadura militar y de sus ejes binarios bien/mal, desde la dictadura se proyecta la postdictadura en ejes de continuidad en cuanto a la manipulación de cuerpos e idearios, adentrándose en la crítica a la impostura y a la violencia cultural y factual, con sus otras/mismas traiciones y abusos sobre el más débil (étnico, social, generacional, de género).

La extensa y brillante dramaturgia de Benjamín Galemiri, escenificada inicialmente por El Bufón Negro, desarrolla una despiadada e irónica sátira a la seducción amorosa desplegada por personajes con crisis de identidad presionados por una sociedad neo-liberal, en la cual el exitismo en el sexo, el dinero y el intelecto simbolizan la potencia fálica. Las máscaras y juegos dislocados de estos personajes, que llegan a límites delirantes, se inscriben en una reflexión del autor sobre su práctica escritural, para su propia exhibición en la escena. Destacan *Déjala sangrar*, en el Teatro Nacional de la Universidad de Chile, e *Infamante Electra* en Teatro Camino, con dirección de Raúl Ruiz, como también *El neo-proceso* (2006) en el Teatro de la Universidad Católica.



Así, también la era de la Concertación está en la mira crítica. Digna de destacar es *La María cochina tratada en libre comercio*, que trata la globalización que penetra el mundo campesino a través de una comedia musical con dramaturgia y dirección de Cristián Soto. En estas obras prima la parodia desatada a los géneros de la industria cultural de masas: la cita y la contracita es un recurso textual de conexión con otros géneros de ficción que hacen parte de nuestro imaginario compartido, incluyendo el kitsch, el melodrama, los íconos urbanos, los gestos generacionales hiperbolizados, satirizados, ironizados, desbordados, llevados al límite del absurdo y de la exageración redundante de elementos (cine de *thriller*, video juegos), en un espiral kafkiano, o mejor, borgiano que, desde la travesía por la fiesta, concluye inevitablemente en muerte y asesinato.

A escala menos épica, intriga el hombre urbano medio, el empleado, en sus espacios de rutina, fracaso, fealdad y truculencia. Reaparece lo tragicómico, lo excesivo, el kitsch estridente, riesgoso en su violencia, destacando *Mano de obra*, dirigida por Alfredo Castro, basado en la novela de Diamela Eltit. La Compañía La María dirigida por Alexis Moreno también explora los mitos urbanos, encontrando su matriz en los géneros populares citados/satirizados: *Superhéroes*, *empleados públicos*, *Trauma*. Abel y, en 2008, *Las huachas*, melodramas negros o de terror en un entorno familiar desencontrado y brutal.

Ronda el suicidio como culminación trágica de la sociedad hiper industrial, despersonalizada y de la superabundancia carente de sentido: es motivo central en *Narciso*, de Manuela Infante, mediante un preciso juego de espejos, o en clave futurista, en *Trauma*. *Santiago High-Tech*, de Cristián Soto. La alternativa es que lo urbano intimidador no conduce al suicidio pero sí a la intervención del cuerpo en su máxima intimidad (*Vida de otros*, de Ana López), con prótesis de alta tecnología que rompen cruel y cínicamente la barrera entre lo resguardado y lo expuesto, entre la autodefensa y el dolor, entre el disfraz que oculta y el exhibicionismo que pone despiadadamente a cada cual en el centro del espectáculo.

Muchos grupos emergentes abren espacios teatrales no convencionales, con escenografías y vestuarios que realizan guiños a la sociedad de consumo transmutada en deshecho, mediante el uso de materiales reciclados que exhiben lo que son: un pastiche con las costuras y los remaches ostentosamente a la vista. Son *señales* que apuntan a la performance social dominante desde su parodia lúdica.



Existe en este teatro realizado en el Chile del primer decenio del dos mil un puente entre el testimonio personal, que amarra la identificación del actor y del creador con su relato y con el público, y la experiencia corporal total que funde realidad/ficción, siempre con los mecanismos teatrales a la vista: no hay truco, todo se expone.

En el intersticio entre lo real y lo ficcional, entre la cita cultural y la del sentido común, entre la estilización depurada y la sobreabundancia grotesca de elementos, estamos ante un teatro fuertemente político y estético. Hoy en Chile se está haciendo un teatro que elabora su *historicidad* desde los lenguajes hiperbolizados de lo teatral, y al hacerlo, incluye al teatro mismo como otra práctica historificada de la cual hay que hacer y reconstruir críticamente su modo de re-presentar la representación.

Un genial ejemplo de esto es *Cristo* (2008), en dirección y autoría de Manuela Infante: teatro dentro del teatro y vida como representación de sí misma, sigue incansablemente los hilos de los modos actuales y pasados de representar a Cristo, su vida y muerte, en los textos, oralidad e iconografía que se remiten incesantemente unos a los otros, siendo imposible encontrar un lugar de “verdad” primera que esté fuera de la representación y del lenguaje. Mientras, la escena, al modo de una instalación de arte visual dinámica, se va poblando de papelógrafos, letreros, esquemas, videos de recuerdo o videos en acto, y sobre todo, cajas de cartón desechadas y desechables, con las cuales se van construyendo prodigiosamente diferentes emblemas, objetos e íconos, hasta convertirse en una tosca, elemental y reconocible cruz del calvario, con un cuerpo de caja de cartón adosado que en un leve gesto, inclina la cabeza, expirando junto con la obra que no lo logró (¿o sí?) representar.

Bibliografía⁷³

Burgos, Juan Claudio (2005): *Hombre con pie sobre una espalda de niño*, Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 126/7, 135-144.

⁷³ Sólo incluyo aquí las obras publicadas.



Castro, Alfredo (1993): *La manzana de Adán. Historia de la sangre*. En *Teatro La Memoria. Trilogía Testimonial. 1990-1993*. Santiago de Chile.: Autoedición Teatro La Memoria, Sin numeración.

De la Parra Marco A. (1999): *Ofelia o la madre muerta*. En De la Parra, Marco Antonio, *Heroína. Teatro repleto de mujeres*. Selección y prólogo de Nieves Olcoz. Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 185-233.

_____ (1995): *La pequeña historia de Chile*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 109, 17-38.

Del Bosque, Andrés (1995): *Las siete vidas del Tony Caluga*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 108, 39-56.

Díaz, Jorge (1994): *El guante de hierro*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 107, 50-60.

Galemiri, Benjamín (2006): *Infamante Electra*. En *Infamante Electra. Ese discreto ego culpable*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

_____ (2003): *Déjala sangrar*. En Benjamín Galemiri, *Anotología esencial*. Santiago de Chile: Edebé, 79-120.

_____ (2006): *El neo-proceso*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 128, 49-88.

Griffero, Ramón. *Cinema Utoppi.a* (1992): Griffero, R. 1203-1235. En Ed. Centro de Documentación Teatral de España. *Teatro Chileno Contemporáneo. Antología*. España: FCE y Ministerio de Cultura de España, 1201-1235.

_____ *Extasis* (2005): *Diez obras de fin de siglo*. Santiago, Chile: Eds. Frontera Sur.

_____ *Brunch* (2005): *Diez obras de fin de siglo*. Santiago, Chile: Eds. Frontera Sur.

Infante, Manuela (2004): *Juana*. Santiago de Chile: Ciertopez, 53-118.



López, Ana (2005): *Vida de otros*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 126/7, 168-172.

Meza, Gustavo (1995): *Murmuraciones acerca de la muerte de un juez*. Santiago de Chile: LOM, 13-69.

Moreno, Alejandro (2004): *La mujer gallina*. Santiago de Chile: Ciertopez.

Moreno, Alexis (2002): *Trauma*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 121, 81-96.

Osorio, Raúl y Carlos Cerda (FALTA EL AÑO DE EDICIÓN). *Una casa vacía*. Basada en la novela homónima de Carlos Cerda. Santiago de Chile, Revista *Apuntes* 116, 29-50.

Parra, Roberto (1989): *La Negra Ester*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 98, 33-54.

_____ *El desquite* (1996): Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 111, 15-40.

Pizarro, L., Lorca, J. y Zagal, J. C. (La Troppa) (1999): *Gemelos*. Adaptación libre de la novela *El gran cuaderno*, de Agota Kristof. Santiago de Chile, Revista *Apuntes* 116, 51-74.

Soto, Cristián (2001): *Nemesio pelao, ¿qué es lo que te ha pasao?* Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 119/120, 105-124.

_____ (2004): *La María cochina tratada en libre comercio*. Santiago de Chile: Ciertopez, 59-117.

_____ (2004): *Santiago High-Tech*. Santiago de Chile: Ciertopez, 13-57.

Stranger, Inés. (1991): *Cariño malo*. Santiago de Chile: Revista *Apuntes* 101, 17-24.

_____ (1993): *Malinche*. Madrid: Revista *Primer Acto* 250, 20-34.