

SERGIO PEREIRA

Universidad de Santiago de Chile

TEATRO NEOEXPRESIONISTA CHILENO DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA

La reposición de **Cinema Utopia** de Ramón Griffero en la cartelera teatral santiaguina en el pasado mes de junio, tuvo el mérito, entre otros, de volver la mirada a aquellos tiempos en que su teatro, y él mismo, arremetía contra todo lo que significara pasatismo escénico. A pesar de que tan sólo ha transcurrido un quindenio desde su estreno en "El Trolley" en 1985, esta obra es ya historia, pero historia en el sentido de que forma parte de una línea del acontecer que, por su contenido, marca un punto importante en la evolución del teatro chileno contemporáneo.

La obra de Griffero en el contexto de la producción dramática de los ochenta, representaba un quiebre respecto de los criterios artísticos que se manejaban en ese entonces, y que, por lo mismo, ingresaba a un emergente campo periférico de la creación teatral. No sólo él proponía una escritura teatral distinta; paralelamente, y en distintos espacios igualmente marginales, otros autores vinculados muy directamente con la práctica escénica hacían lo mismo, con efectos también laterales en el conjunto de obras que se representaban por esos mismos años en los escenarios nacionales. Uno de los casos que resulta emblemático por las proyecciones que alcanzó su frustrado intento por ocupar un espacio institucional para dar a conocer su experimento, fue el del médico-psiquiatra y, en ese entonces, desconocido dramaturgo Marco Antonio de

la Parra. Su propuesta, seleccionada para ser presentada en el Teatro de la Universidad Católica con motivo de los festejos por los treinta y cinco años de su existencia, repentinamente fue retirada de cartelera a cuarenta y ocho horas de su estreno en octubre de 1978. Se trataba de **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**, uno de los primeros textos que escribía para el gran público. El argumento que se esgrimió fue que era "una pieza inconveniente para la comunidad universitaria", según el juicio que le mereció al Vicerrector de Extensión de ese entonces, Hernán Larraín.

La composición tocaba un tema que aludía a las antiguas prácticas de la política chilena que el dramaturgo las veía como verdaderos rituales dentro de una realidad "catecumenesca", aislada y alejada de circunstancias muy diferentes que se daban en el mundo exterior. Esta imagen se representaba metafóricamente en la contraposición de un espacio cerrado y decrepito —el restaurante santiaguino— y un espacio abierto que sugería una historia paralela y expectante.

Nadie imaginó que este incidente, como tantos que ocurrían en la época, iba a convertirse en la expresión más elocuente de un fenómeno artístico que removería ciertas apatías que caracterizan al mundo de la creación. Por primera vez el teatro se enfrentaba con una visión de la realidad que dejaba fuera toda correspondencia lógica de significantes y

significados, abriéndose dichos sistemas a espacios de indeterminación que sólo una lectura simbólica podría aclarar. La propuesta de Marco Antonio de la Parra se atrevía a sugerir una manera distinta de ver y valorar el mundo para lo cual la escritura dramática y, luego, la escritura teatral desarrollaban todo un código poético y plástico, siendo ambas características no realistas. Esto significaba acudir a construcciones y estilos artísticos no convencionales que naturalmente cambiaban los ejes semánticos sobre los cuales se acostumbraba a leer una obra teatral.

En este artículo nos proponemos demostrar que las formas de representación de la realidad conocidas alrededor de lo que hemos llamado "la década de los ochenta", corresponden a un planteamiento estético que contiene un rechazo a los criterios realistas de belleza por representar en su concepción las creencias, los valores y la visión de mundo del discurso político dominante.

El grupo de los ochenta: los directores-dramaturgos

Cuando se trata de fijar un conjunto de particularidades que definen el espíritu, la composición y la proyección de un grupo artístico específico, hay que establecer la nómina de sus integrantes, lo cual no siempre es tarea fácil. En nuestro caso, pensamos, hemos resuelto semejante dilema circunscribiendo la nómina de sus participantes a quienes muestran una doble condición creativa: ser directores y dramaturgos a la vez. El factor de selección escogido se explica por el hecho de que el proceso de construcción de la nueva estética teatral en Chile comienza en ese tiempo con la superación de un déficit de dramaturgos producto de las condiciones culturales reinantes, situación revertida por los propios directores que comienzan a producir sus propios textos para la representación. Esta situación, nacida de circunstancias más bien de coyuntura, se normalizará a partir del momento en que

se tiene la certeza de que una verdadera "revolución de la escena" sólo será posible si la escritura dramática contiene el espíritu y la letra del nuevo proyecto teatral que se propone implantar. La experiencia artística alcanzada con esta doble condición de creadores y directores, provocará el efecto revulsivo buscado con un alcance permanente.

Pero no sólo esta particularidad clave para el cambio pesó al momento de conformar el grupo de directores-dramaturgos de la década de los ochenta. También se consideraron otras condiciones sin las cuales, a nuestro entender, este proyecto no habría tenido la consistencia, coherencia y estabilidad en el tiempo como lo tiene hasta hoy: margen cronológico acotado, espíritu innovador, formas ideológicas afines, condición periférica de su producción, intercomunicación artística y programa estético compartido. De acuerdo con este repertorio de atributos y similitudes, los nombres que mejor encarnan el movimiento de reescritura teatral de los años ochenta son: Mauricio Celedón, Ramón Griffiro, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Marco Antonio de la Parra, Andrés del Bosque, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca, estos tres últimos del grupo-taller La Troppa.

a. Homogeneidad cronológica: sin pretender seguir una línea generacional en la composición del grupo de directores-dramaturgos, se puede advertir que existe un margen razonablemente homogéneo en fechas de nacimiento que los hace formar parte de una comunidad ideológica y estética común. Son personas que pertenecen a su tiempo y responden artísticamente a los problemas y requerimientos de su época. Todos ellos conocieron experiencias similares con una diferencia mínima entre unos y otros. Quien encabeza la lista es Andrés Pérez, de 1951, y la cierran, los integrantes de La Troppa, cuyas edades circulan alrededor del año sesenta. En términos numéricos la zona de fechas no alcanza a una década. Enseguida, es importante

subrayar el hecho de que para el golpe militar la mayoría de ellos eran jóvenes de entre quince y dieciocho años de edad, es decir, con una formación social, cívica, espiritual y moral incubada dentro de los marcos de la democracia. La actitud crítica y discrepante que manifiestan con las condiciones de existencia del país antes del golpe, durante él y después de él, tiene su base en ese jalón de historia que les tocó vivir.

b. Espíritu innovador: la escritura que la mayoría desarrolla desde los tiempos de estudiantes, muestra a un grupo de creadores convencidos de que el camino artístico para enfrentar plásticamente la realidad es a través de la expresión de la imagen, no como un instrumento para convencer, sino para sorprender. Por medio de esta estrategia de innovación y sorpresa se pretende alcanzar un tipo de conocimiento de la realidad que apuesta hacia la revelación de planos inesperados e insospechados de la realidad. En el fondo se trata de mostrar en escena experiencias de la vida cotidiana que el espectador identifica y asocia perfectamente, pero representadas de manera inusual donde el espíritu juguetón, irónico, grotesco y/o melodramático funciona como un contradiscurso, poniendo en evidencia lo que ha permanecido ahogado o reprimido. Gracias a este expediente, el resultado estético que se obtiene es el de transgredir las fronteras de lo real y sobrepasar los límites reduccionistas del principio de realidad.

c. Correspondencias ideológicas básicas: la asimilación de contenidos de época adquiridos en los años de adolescencia y juventud, los lleva a compartir una determinada visión del mundo, la cual será la bandera de lucha en contra de los criterios normativos heredados. Las mismas creencias, los mismos valores y los mismos modos de representación de la realidad, aparecerán como sustento de la concepción estética de la obra de arte. Se mostrarán escépticos frente a las lecturas "unívocas" que se hacen del entorno, oponiendo un

juicio más libre sobre lo cotidiano. Reaccionarán ante todo intento por institucionalizar la moral, predicando principios que aseguren la autenticidad del individuo. Lucharán porque el discurso social imperante se abra hacia otros planos de la realidad que han permanecido ocultos o reprimidos. Buscarán, en una palabra, las brechas que ofrezca el arte institucionalizado para transmitir sus propuestas alternativas. Este programa de acción se radicalizará aún más debido al regreso de muchos de sus integrantes que habían permanecido algunos años en el exterior en busca de mejores expectativas profesionales. Es el caso de Andrés Pérez y Mauricio Celedón, quienes estuvieron en Francia; Andrés del Bosque en España; Ramón Griffero en Inglaterra y Bélgica. Inclusive, quienes permanecieron en el país, Alfredo Castro, Marco Antonio de la Parra y los integrantes de La Troppa, conocieron directa y vívidamente lo que ocurría a su alrededor, contrastando las imágenes que recibían con las que ellos abrigaban.

d. La condición periférica de su producción: el ejercicio escénico que cada uno de ellos debió asumir en medio de la dictadura, tuvo el sello de lo marginal. Sus obras y las imágenes que transmitían no tenían la "figuratividad" que el canon vigente estimaba aceptable. Por el contrario, la tendencia a la abstracción escenográfica, a hacer de los personajes unidades ideológicas más que entidades psicológicas, a romper con la horizontalidad y causalidad del relato, a crear la simultaneidad y la aleatoriedad del espacio, a establecer una nueva gramática de los sistemas significantes, fue el motivo para que su arte entrara en conflicto con los modos dominantes. Esta circunstancia determinó que la práctica artística de estos directores-autores se transformara en una práctica marginal en la que no sólo las propuestas de belleza estaban en la periferia del estatuto de lo bello oficial, sino también los espacios físicos donde se realizaba dicha práctica y la fundación de grupos

teatrales. El galpón de Griffero denominado "El Trolley", en recuerdo del depósito de vehículos de transporte público popularmente conocido con ese nombre en la década de los cincuenta, fue un centro irradiador de "la cultura alternativa", y en el cual se fundó "El Teatro Fin de Siglo". Andrés Pérez también tuvo su espacio con la creación de "La casa del arte vivo", cuna del "Gran Circo Teatro". Mauricio Celedón fundó "El Teatro del Silencio", cuyas primeras "performances" las hacía a ciudad abierta; Andrés del Bosque compartió en algún momento el galpón de Griffero y creó "Teatro del Circo Imaginario". Alfredo Castro, también participante del galpón, creó "Teatro de la Memoria" y Marco Antonio de la Parra, "Teatro de la Pasión Inextinguible". Por último, el grupo-taller "La Troppa" se dio a conocer inicialmente en el ámbito teatral con el nombre de "Los que no estaban muertos".

e. Interacción entre sus integrantes: la solidez, madurez y proyección alcanzada por estos directores-autores, les permitió compartir, desde sus comienzos, experiencias y conocimientos que favorecieron la construcción de un sistema estético común. Cuando Griffero inauguró "El Trolley" no sólo se sintieron convocados los teatristas extrasistema, sino también otros artistas e intelectuales como Vicente Ruiz o Antonio Skármeta. Inclusive, participó de este espacio alternativo el grupo de música pop "Los Prisioneros", muy populares en la década de los ochenta. También era corriente que entre ellos se entregasen sus obras para asumir su dirección como **El deseo de toda ciudadana**, de 1987, de Marco Antonio de la Parra, quien le entregó su texto a Griffero para que él lo dirigiera. En 1988, Alfredo Castro tomó la dirección de **La manzana de Adán**, pieza escrita por Claudia Donoso y Paz Errázuriz. **El continente negro**, de Marco Antonio de la Parra, fue dirigida por la actriz Paulina García a petición expresa de su autor. Otro punto que no deja de ser importante en este plano, es

el hecho de que muchos integrantes de este grupo de teatristas desempeñan labores académicas en institutos y universidades donde se imparte la carrera de actuación. Esta situación hace todavía más propicia esta interacción en el sentido de que están contribuyendo activamente en la promoción de las generaciones de relevo del teatro nacional.

f. Un programa estético compartido: el modo de ver y juzgar poéticamente la realidad es un tema que aúna objetivos y concreciones artísticas de sus integrantes. En todos ellos hay conciencia de que la verdad artística se logra a través de la recuperación de la memoria y la exclusión del olvido. Con este propósito programático común quieren responder al silencio institucionalizado y al escamoteo sistemático de asuntos que, en el espíritu del sistema panóptico de democracia protegida concebido por Pinochet y prolongado hasta hoy, no conviene literalmente remover como es el caso de los muertos y desaparecidos y de los vejados sin reparación. Hay conciencia de que la nueva propuesta teatral debe sacar a la gente del papel de contempladores de una realidad cuya complejidad actual no entienden ni se esfuerzan por entender. Todos ellos compartirán la idea de que el teatro necesita un recambio de estilos, técnicas y procedimientos que determinan una forma diferente de ver el mundo, no sólo a nivel formal, sino conceptual, ya que lo que está en juego es "el quiebre decisivo con las antiguas maneras de ver" (1), lo cual supone, asimismo, un quiebre del edificio ideológico que cobijaba al espíritu antiguo.

Estética e ideología

La nueva estética que se afianza en Chile con la aparición de este grupo de directores dramaturgos, tiene un punto en común con los movimientos y postulaciones teóricas que habían surgido en forma orgánica desde comienzos del siglo XX, en cuanto a replantearse la validez y vigencia de los

supuestos filosóficos, sociales, culturales, económicos y antropológicos de la sensibilidad realista. Estos procesos de revisión han sido gatillados por las insuficiencias y contradicciones que presenta el método objetivista, racionalista y científico en su búsqueda por reflejar fielmente la realidad. La serie de transformaciones sufridas por el mundo como consecuencia del proceso avanzado de industrialización que han vivido las naciones más desarrolladas en el mundo, han provocado el efecto, entre otros, de poner en entredicho muchas de las verdades y supuestos dados por inamovibles. (2) El punto hacia el cual se dirige principalmente la crítica es el relativo a la validez de la razón, la experiencia y el saber científico en la construcción de la imagen de realidad. La interdependencia entre la razón y la realidad es denunciada en su esencial aporía por el filósofo contemporáneo Francois Lyotard, quien ha condensado muy bien esta incertidumbre epistemológica al plantear el siguiente argumento: "Todo lo que es real es racional, todo lo que es racional es real; Auschwitz es real, pero no racional". (3)

Esta relativización epistemológica de la realidad como categoría racional es la que determinará que el arte vuelva sobre sus pasos en materia de representación de la misma forma como lo venían haciendo todas las ramas del saber, tanto del mundo natural como humano y social. La cuestión fundamental planteada en el ámbito de las artes fue la de medir hasta qué grado la mimesis era capaz de reflejar el mundo tan válidamente como lo proclamaba la teoría aristotélica, la cual, como sabemos, es más obra de sus comentadores que de él mismo. De alguna manera, la respuesta será dada por quienes desarrollan una desconfianza radical sobre el poder secular de la empatía y la catarsis en el espectador. Augusto Boal, director teatral brasileño y agudo comentarista de la **Poética** de Aristóteles, pone en discusión el valor de las teorías miméticas al colocarlas históricamente junto al poder

temporal y satisfaciendo las expectativas políticas de éste, en virtud de que "el arte dominante será siempre el de la clase dominante". (4)

Dentro de este contexto -por cierto mucho más amplio y complejo-, surge un pensamiento discrepante respecto de la legitimidad de los discursos que afianzaban el paradigma histórico del realismo. ¿Era posible -se preguntaban- que se siguiera percibiendo al hombre como un producto de su medio y modelado por los principios de una cultura heredada? ¿Cómo podía dársele crédito a la construcción artística de la realidad que dependía de las ideas y valores del discurso social dominante? Nada nuevo podía emerger en el plano de las artes de la representación mientras no se procediera de manera global en contra de la institución del arte realista, combatiendo su filosofía pragmática y reductora, sus criterios sesgados de belleza y sus utopías de progreso y felicidad humana subordinadas siempre a proyectos políticos específicos. Había que combatirla para terminar con ese sistema perverso de la institución realista de intervenir en la producción, circulación y recepción de los objetos culturales. (5)

En una disyuntiva como la expuesta en cuanto a seguir creando bajo los auspicios de un orden artístico del cual se desconoce hasta qué punto conserva su transparencia como arte, o iniciar un frágil camino propio que muestre la existencia de otras maneras de ver, los nuevos directores-autores optaron por el camino propio. Surgió por ese entonces un arte paralelo que hablaba de nuevos criterios de belleza y de una redefinición del papel del teatro y de su creador. Se trataba de una nueva estética que se hiciera cargo de las condiciones que incidían en la construcción de la imagen de la realidad, condiciones que no sólo correspondían al plano artístico, sino también al plano político, social, económico, espiritual y antropológico. La visión de país no podía ser homologada con la que se tenía antes

de 1973; había ocurrido un cambio sustancial y era necesario que el teatro, debido a su relación más directa con el espectador y a su capacidad persuasiva, entregara nuevas claves de sentido que permitieran al receptor reconocerse en esta nueva realidad propuesta por la escena. Había que crear un teatro que estuviera a la altura de los tiempos, abordando temáticas y problemáticas que revelaran, por ejemplo, la lucha brutal por la sobrevivencia, la indiferencia ante los dolores del otro, el deterioro de las interrelaciones por celos, suspicacias y temores, las dificultades para acceder a la educación, vivienda y salud, la emergencia de una estratificación social rígida, las cuales eran, entre otras, las grandes señales emitidas por la sociedad chilena sin que se hubiera hecho nada hasta ese instante por retratarla artísticamente.

El punto de inflexión de este diagnóstico estuvo en la forma en que el arte debía asumir esta realidad que no aparecía registrada en ninguna parte, representándola de manera que obtuviera poéticamente el espacio que el discurso social le negaba. Consciente de las insuficiencias del paradigma realista, este grupo de directores-dramaturgos se propuso contar y resaltar la posición del mundo ausente, escogiendo otros lenguajes poéticos, plásticos y espaciales. Como lo dice Alfredo Castro, definiendo su proyecto de escritura teatral: "Me interesa mostrar cómo la realidad no es tan real. Ya nadie puede hacer una obrita con un living arriba, y tomar todos té alrededor de una mesa (...) y me niego a seguir esa corriente aristotélica y realista que siempre hubo". (6)

La percepción de que el discurso realista, conscientemente o no, servía al "proyecto de reconstrucción nacional" impulsado por las autoridades militares, despertó en ellos una profunda desconfianza. Les parecía sospechoso que el contenido y el alcance de las obras circulantes en esos días por los escenarios nacionales, soslayaran situaciones

que reclamaban, a lo menos, un tratamiento dramático y teatral como la inseguridad y el temor ciudadanos, el deterioro progresivo de las relaciones de convivencia entre las gentes, el avance de una mentalidad exitista y consumista, la cual ahonda la competencia y el individualismo, una tendencia colectiva a escudarse en mitos y rituales locales para no asumir responsabilidades y una incertidumbre ante el futuro. Sentían que el arte que no reaccionara ante este tipo de temáticas era un arte desfasado, que no correspondía a las necesidades y demandas de la época que se vivía. Y cuando una estética, sostenían, no responde a los requerimientos de su época se deslegitima. A estas insuficiencias alude Ramón Griffero cuando señala que "había una necesidad de generar códigos y percepciones nuevos en los espectadores, de que la forma sea una forma de ruptura en este choque frontal en contra de Pinochet (...) no hay que hablar como ellos hablan, no hay que representar como ellos representan, no hay que decir como ellos dicen, no hay que actuar donde ellos actúan". (7)

Esta respuesta al régimen imperante la ve Griffero y el resto como la situación contingente que debe gatillar una visión renovada del teatro, no en el plano coyuntural, sino en el estético, porque estos nuevos códigos a los que alude el dramaturgo deben pensarse como contenidos que buscan una nueva manera de ver, una nueva manera de recibir y "procesar" la imagen de realidad comunicada, una nueva manera, en última instancia, de asumir el papel que a cada individuo le cabe dentro de un mundo tan complejo como el que vive. Es una manera de ver que no está necesariamente amarrada a la imagen de mundo que proyecta la dictadura de Pinochet, sino que apunta también hacia un arte de la representación que se haga cargo de "un después", como lo dicen los componentes de "La Troppa", de "una visión pos-Pinochet" que termine por "hurgar en la nueva mentalidad de los chileans boys, que pretendemos conquistar mer-

cados mundiales de consumo ilimitado y ganarle a la sagrada historia patria plagada de honrosos segundos lugares y triunfos morales". (8) Este compromiso que refleja una mirada a largo plazo es lo que pone, a nuestro entender, al programa estético de esta generación de directores-autores por sobre la contingencia, quedándose con el trasfondo espiritual de la época y traduciendo las creencias, valores y visión de mundo en contenidos artísticos y modos de representación. Consiste esta estética, como diría de la Parra, en la reescritura del "relato autocomplaciente de la vuelta a la democracia, en que todos tienen la película clara".

Para este grupo el desafío fue grande. Había que encontrar el camino que fuera capaz de mostrar esferas de la realidad que el discurso oficial había mantenido oculto o reprimido. La opción no iba por el desgastado esquema mimético-realista, plañidero y comprometido, sino por la de un teatro que sensibilizara la comprensión y los afectos, adormecidos por una práctica escénica anterior cuyo lenguaje no incitaba, no sorprendía, no revelaba. Andrés Pérez tiene muy claro lo que el montaje tradicional entregaba: "Si una obra se monta en los cánones del teatro tradicional sólo tiene un interés arqueológico: saber cómo se hacía el teatro antes. También conservan la tradición sin alterarla. Esto lo ve la gente joven llamada a alterar la tradición, a cambiarlo todo, por naturaleza". Una de las vetas que trabajarán para alcanzar estos logros de sensibilización será la que se vincula con la cultura visual y espacial arraigada últimamente como resultado de la sofisticación y globalización de la tecnología de la información y de la comunicación. Usar lenguajes, técnicas y estilos televisivos, cinematográficos, plásticos, musicales, significa comunicar teatralmente de acuerdo con un código que resulta familiar a la nueva generación formada en el ámbito de la telecomunicación, y con ello, afirman, se estará incentivando un reencuentro con la

realidad desde otras coordenadas y bajo otro espíritu.

No sólo esta estética da cabida a visiones que apelan a los sentidos de la vista como los variados objetos y materiales de utilería que se despliegan sobre el espacio escénico, ni las diferentes tonalidades e intensidades de la luz que sugieren atmósferas plásticas y cambiantes, ni el juego de perspectivas de la escenografía, ni la expresividad material representada a través de una ideografía o "escultura escénica"; también se hacen presentes los sonidos y la música que marcará no sólo el ritmo del acontecer, sino desencadenará sensaciones e impactos, que liberará fijaciones u obsesiones. Los ruidos complementarán el expediente sonoro de las propuestas escénicas, amplificados por parlantes y corporizados artísticamente por la disonancia de los instrumentos ejecutados en vivo por los propios actores. La espacialidad, por su parte, se trabajará como uno de los dispositivos fundamentales del texto destinado a la escena. Griffero reconoce que su propuesta teatral no funciona si no se incorporan elementos derivados del lenguaje cinematográfico, los cuales son los que le permiten hacer de su teatro uno de imágenes, en el cual sus visiones se suceden con la misma rapidez y simultaneidad que en el cine. A propósito de **Éxtasis o las sendas de la santidad**, el dramaturgo explica de qué manera consigue la sincronía espacial de sus escenas: "Un personaje va caminando por el parque, se encuentra con alguien, le dice: "Vamos a mi departamento". Tienes tres planos en un minuto, algo que en teatro no podría hacerse. El efecto se logra con franjas de luz, como un corredor de azul y cuando llegan al fondo del escenario, cambia la música y se abre la luz». Otro tanto sucede con los textos de Marco Antonio de la Parra, quien no concibe una escritura teatral sin la componente espacial. Ésta se traduce artísticamente en imágenes propuestas para que el lector las decodifique según el registro de información que posea.

Otro de los atributos que se descubren en la plasmación artística de estos principios de construcción teatral de este grupo, es el papel asignado al trabajo del actor y su poder de comunicación gestual. Si hay uno de los aspectos hacia los cuales los recusadores del paradigma realista dirigen sus observaciones más serias, es al del lenguaje verbal, responsable hasta cierto punto del discurso autocomplaciente al que hacía alusión de la Parra. No se trata tampoco de excluir la palabra del material escénico, sino de alternarlo con otros lenguajes capaces de darle una profundidad y un alcance que sólo el lenguaje verbal no lo tiene; más bien por su naturaleza referencial reduce su alcance. De ahí que para estos teatristas de la década de los ochenta tenga tanta importancia la participación que le cabe al actor en esta ampliación del horizonte expresivo. Para Mauricio Celedón, el trabajo corporal es parte de lo gestual. Este interés suyo se traduce en que los actores de su teatro incluyen en sus rutinas entrenamientos de danza contemporánea y prácticas deportivas. Al hacer mención a la magia de la comunicación corporal que se logra en **Taca-Taca mon amour**, de 1993, afirma: "Hay espectáculos visuales que no dejan de lado la palabra. El nuestro es un caso puntual, porque yo parto de una técnica, de una base y de un amor hacia el gesto puro, un gesto que he aprendido y es lo que más me emociona. El gesto te abre hacia una reflexión y no es determinante, aunque la palabra tampoco lo es, porque la poesía es sugerente. El gesto necesita de un símbolo y estar acompañado de una síntesis, de claves precisas para poder dar el juego que se requiere para que exista una lectura, porque si no sería abstracto". El gesto, como los códigos restantes, están al servicio de una nueva forma de expresión teatral que vincula al espectador con esta nueva realidad gracias a su capacidad productiva. También apelan al gesto actoral los restantes directores-dramaturgos con el mismo sentido complementario del lenguaje verbal, o como en Celedón y Pérez que

crean obras en las que excluyen totalmente la palabra (todas las piezas del primero, y **Popol-Vuh** de Pérez) o las reducen a lo necesario como en el caso de Alfredo Castro con **Trilogía de Chile**. Demostrativo por su expresividad gestual es el desplazamiento sinuoso de Roberto en **La negra Ester** que revela sus sentimientos de plenitud o de abatimiento o el caminar apresurado a pasos breves, que comunica la sensación de un espacio volátil dentro del que se desplaza físicamente Rimbaud en **Malasangre** (1991) y de Einstein en **Taca-Taca mon amour** que connotan gestualmente un caminar en suspensión, creando plásticamente una nueva dimensión en la que se puede leer la ausencia de gravedad.

Todo el conjunto de procedimientos apelativos que despliega la nueva estética de los ochenta, aparece envuelto en un clima informal de juego. La gravedad con que se representaba el modelo escénico heredado, es modificada en aquellos aspectos que aluden a la trascendencia de los discursos y de las acciones que se están realizando arriba del escenario. El concepto de lo lúdico será una de las categorías que caracterizará las nuevas propuestas teatrales, inspirado principalmente en la naturaleza metadiscursiva que presentan los textos en orden a plantear los cuestionamientos a los propios modos de producción textual y teatral. El primer elemento que relativiza los términos tradicionales de la ficción es el de hacer evidentes los procedimientos utilizados para las puestas en escena, es decir, colocar en el primer plano el artificio de su construcción. La orquesta ocupará un lugar dentro del espacio escénico; los preparativos físicos, de vestuario y de maquillaje quedarán expuestos para que el público pueda cerciorarse de que todo lo que ve es teatro. Otro tanto ocurrirá con los parlamentos de los actores -cuando están-, que serán enunciados en un tono himnico, recitativo o rapsódico para darle cierta distanciación a lo que se dice y a lo que se representa. Se quiere mar-

car la distancia entre el trabajo del actor y el personaje representado, el que corrientemente se muestra obviando sus complejidades psicológicas. El acto presentado como un juego tiene como resultado el conseguir romper las barreras de los convencionalismos e ingresar a un ámbito en el que el hombre puede atreverse a ser diferente, a mirar su entorno de una manera distinta, a juzgar las cosas de acuerdo con esta nueva forma de verlas, a conocerse, en definitiva, por medio del otro. Para alcanzar este clima lúdico, la obra teatral de los ochenta introducirá variados códigos provenientes de las más dispares manifestaciones del arte como el código circense (Andrés Pérez, Andrés del Bosque y Mauricio Celedón), el código cinematográfico (Griffero, Alfredo Castro, La Troppa), el código del mimo y del mimodrama (Celedón, del Bosque, Castro, Pérez), el código del cómic (La Troppa, Celedón, del Bosque, de la Parra).

La escena neoexpresionista de los ochenta

La nueva estética que venimos caracterizando, y que corresponde a los principales exponentes del teatro de los ochenta en Chile, aparece muy ligada con la querella planteada en el pensamiento occidental de fines del siglo XIX entre quienes participan de los principios consagrados por la tradición poética y aquéllos comprometidos abiertamente en su recusamiento. El punto de referencia que se tendrá para fundamentar epistemológicamente una u otra posición, será la del realismo, cuya vertiente en términos de sensibilidad de la época estará presente en gran parte de la segunda mitad de ese siglo, aunque entendido como principio creador marcará los grandes sistemas artísticos que han sido parte del patrimonio cultural de Occidente. Es por ello que cuando se habla de proceso de decantación del realismo se está aludiendo también a las formas convencionales de interpretación artística de la realidad de las socieda-

des burguesas. Con toda razón Wilhelm Steffens define este período como ruptura al sostener que "el arte moderno representa la ruptura con la tesis aristotélica del arte como mimesis, como imitación de la naturaleza, y sus correspondientes interpretaciones". (9)

El principal cuestionamiento que se hace del arte vigente es el de no acoger los grandes problemas que aquejan a la sociedad actual y que tienen que ver esencialmente con la posición del hombre frente a un contexto de desarrollo material avanzado en el que lo espiritual no contaba, en circunstancias expresadas por el teórico expresionista Gottfried Benns. (10) Este planteamiento que pone en cuestión la vigencia del realismo como expresión fidedigna de las grandes tribulaciones que vive la sociedad contemporánea, introduce un elemento que es fundamental para entender en Chile la posición de los teatristas de los ochenta respecto de la validez del discurso realista como eje de la representación artística de la realidad. Es el elemento de la temporalidad, categoría que funda el concepto estético de una época y le confiere su alcance histórico. El cuestionamiento que se venía haciendo en Chile de la poca confiabilidad que se le reconocía al paradigma escénico realista, aludía precisamente a esas insuficiencias que mostraba a la hora de dar cuenta de los problemas que inquietaban a la sociedad chilena y que no eran más que un reflejo de que las condiciones históricas del país habían cambiado. Se vivía una situación en la cual no sólo los referentes políticos habían sido cambiados de posición, sino también se había impuesto una interpretación de la historia que implicaba un repertorio de creencias, ideas, valores e imagen de mundo único. En consecuencia, la sociedad chilena se enfrentaba a un proceso de reformulación ideológica, la cual la ubicaba en una posición riesgosa desde el momento que o asumía acríticamente este nuevo hegemonismo discursivo o caía en la condición de "anomia", es decir, de indefensión y vul-

nerabilidad ante el sistema dominante. (11) El arte, frente a las carencias que tiene el pensamiento ilustrado para ofrecer respuestas satisfactorias, debe asumir esa tarea, como lo sostenía Nietzsche. Lo que el teatro de los ochenta definirá será el concepto y la función que tendrá la producción escénica y su autor en relación con la época que se estaba viviendo y que, como lo indicábamos hace un momento, no se consume como objetivo con el término de la dictadura, puesto que la temporalidad del fenómeno estético la trasciende. (12)

Por cierto, una posición como la que deciden asumir los teatristas de los ochenta partía del hecho de que su arte entraba en conflicto con lo existente, y los criterios de belleza postulados como los válidos de acuerdo con la institucionalidad realista, no podían ser compartidos ni mucho menos aceptados. De ahí el camino de la marginalidad que escogen estos dramaturgos-directores. Esta marginalidad, como ya lo veíamos, no sólo significó llevar su arte a la periferia física y conceptualmente hablando, sino implicó, además, suplir la falta de una escritura dramática coherente con la nueva estética que se postulaba. Ello explica esta doble condición de estos directores y actores teatrales que terminaron como dramaturgos. Como lo exponen los integrantes de La Troppa en la presentación de 1991 ya consignada en este artículo: "A la crisis de autores dramáticos le salimos al paso generando nuestra propia dramaturgia, ya sea con adaptaciones bastante libres de obras literarias (**Pinocchio** y **El rap del Quijote**) o cuentos propios (**El Santo Patrono** y **Salmón-Vudú**)".

La línea abierta por estos directores-autores para desarrollar una concepción del arte diferente a la que se venía manejando, aparece relacionada con movimientos similares que, desde los primeros lustros del siglo XX, surgieron principalmente en Europa, con miras a desplazar del centro de la creación artística

al realismo naturalista. Por cierto que las circunstancias históricas en las que se manifestó la corriente antinaturalista eran muy diferentes a las que más de medio siglo después se expresaron en Chile. En todo caso, un denominador común convertía a ambos proyectos estéticos en propuestas equivalentes: tanto los movimientos renovadores europeos como el programa estético nacional se alineaban en contra de una institucionalidad artística, que alentaba visiones sesgadas y unívocas de la realidad. Esto entraba en abierta discrepancia con los nuevos códigos culturales que, en ambos contextos espirituales, pugnan por establecer una imagen heteronómica del mundo. Esta equivalencia de puntos de vista acerca de la oposición a toda forma de representación realista, la rubrica en Chile muy bien el juicio de Mauricio Celedón sobre la interdependencia de los movimientos artísticos occidentales al afirmar que "los modelos formales corresponderán y seguirán en relación al desarrollo del teatro occidental del cual somos parte".

Es el expresionismo teatral alemán el que, por su capacidad de condensar en su doctrina estética todo el discurso antinaturalista precedente, servirá de inspiración a los esfuerzos de los teatristas de la época por restablecer un nuevo estatuto de belleza que parte por la forma artística para terminar siendo contenido en este juego de sistemas de significación, haciendo de la obra un referente que remite a su propia realidad artística. Muchos de los directores-dramaturgos se manifestarán sobre la tradición rupturista del expresionismo. Marco Antonio de la Parra, haciendo referencia a los materiales artísticos que incorpora a la producción de sus textos, alude explícitamente a los aportes expresionistas cuando sostiene: "Como **Lo crudo, lo cocido, lo podrido** y **La secreta obscenidad de cada día**, (1984), es **King Kong Palace** o **El exilio de Tarzán** (1990), una imaginativa ficción alegórica y grotesca, absurda y surreal, lúdica y divertida, que esconde la reali-

dad en símbolos y metáforas de sentido ambiguo. En cuatro actos y con un lenguaje barroco, la pieza reelabora al modo postmoderno los estilos más disímiles: lo operático, las viejas películas de Hollywood, el musical de Broadway, el expresionismo alemán, y sobre todo, mucho Shakespeare y mucho cómic". En su forma de evadir la impronta realista ("El teatro que se está desarrollando en Latino América—dirá en otro momento—ha mandado al diablo todo tipo de realismo"), reelabora la posición histórica del expresionismo en cuanto a que el mundo representado debe ser la manifestación del espíritu de su época, (13) y lo que los códigos dictan en ésta, la época de Marco Antonio de la Parra, es que la manifestación de un mundo debe reflejarse en la mente del espectador y volver traducido en imágenes, y mientras más simbólico e intertextual sea, más rico y trascendente le resultará.

Para Ramón Griffero, la cultura expresionista le resulta tan familiar como los códigos cinematográficos y espaciales, no tan sólo porque su primer texto dramático y proyecto escénico fue concebido desde una perspectiva estética expresionista (**Ópera para un naufragio**, de 1981) (14) sino porque el patrón que emplea en la mayoría de sus composiciones remite a estilos y procedimientos expresionistas. **Éxtasis...**, de 1994, patentiza de manera concluyente la tendencia expresionista de su obra al incorporar el melodrama como discurso o contradiscurso base de su obra con un propósito de rescatar lo sagrado en una era post-sagrada, recurso que para algunos tratadistas constituye la parte angular de la posición histórica del expresionismo. (15) El intento por recuperar lo sagrado para la escena representa para Griffero lo mismo que significó para los expresionistas de comienzos de siglo: el intento por encontrar, articular y demostrar la existencia de un universo moral. (16) Además, el propio título de la pieza está de acuerdo con la retórica del expresionismo a través del famoso "Schrei" (grito) que significa la

manifestación del temor o del éxtasis que padecen las figuras enmarcadas dentro de la sensibilidad expresionista.

Por su parte, Mauricio Celedón se apoya en la tradición corporal y gestual del expresionismo para fundamentar de forma teórica y práctica su estética del silencio. Afirma que "el punto de vista de mi trabajo es la búsqueda de un teatro gestual que se da sobre la base de una pantomima clásica que tiene una gramática corporal bien precisa. Hemos seguido apoyándonos en ese lenguaje que fue hecho por Decroux y Barrault. También nos sentimos identificados con el expresionismo alemán que utiliza lo que yo llamo actores físicos, actores que ponen el cuerpo y la emoción al servicio del Teatro del Silencio. El Silencio sigue un poco eso y sus miembros se preparan en esa amplitud". Con este reconocimiento, Celedón rescata el principio del expresionismo histórico de poner al actor como pieza central de la nueva escena europea. Fue justamente uno de los teóricos más importantes de la práctica teatral de inspiración expresionista, Max Reinhardt, quien llamó la atención acerca del papel del actor en el nuevo teatro al sostener que "yo creo en un teatro que pertenece al actor", pensando en su capacidad privilegiada de comunicación gestual y corporal. La posición de Reinhardt, sustentada alrededor de 1905, es la que desencadenará en un gran movimiento al interior de la escena, que se planteará críticamente ante la centralidad de la palabra que preconizaba el arte realista de la representación, matizándola con la incorporación de otros medios no verbales, entre ellos, los códigos gestuales y corporales. La revalorización del papel actoral fue capitalizado por el expresionismo el cual, si bien no excluyó la palabra dicha en la escena, la redujo a un acto de enunciación absolutamente esencializado donde lo que se expresaba era de una rigurosa pertinencia. De aquí la marca estilística característica del expresionismo: su estilo "telegráfico" que en el hecho tuvo como efecto inmediato el que la

palabra proferida requiriera de una complementación corporal, gestual, musical y visual. Su teoría tuvo eco en el resto de Europa (Meyerhold la aplicó en el Teatro de Moscú) gracias a la sistematización que hizo de ella el escenógrafo expresionista Georg Fuchs, padre del concepto de espectáculo total. En un libro ya clásico, **La escena del futuro**, de 1905, sostiene que en el teatro toda la atención tiene que estar puesta en el movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, ya que el arte de la actuación "tiene sus orígenes en la danza. Los medios de expresión empleados en la danza son por igual los medios naturales de expresión del actor". (17) En esta dirección apunta lo declarado por Celedón al referirse sobre las rutinas de sus actores: "El trabajo corporal es parte de lo gestual y por eso nos interesa progresar cada vez más en la calidad del movimiento. Este interés se traduce en que los actores hayan incluido en su rutina, entrenamiento en danza contemporánea y prácticas deportivas".

No sólo en los aspectos formales y de estilo es posible descubrir lazos entre la concepción teatral de nuestros directores-dramaturgos y el expresionismo, sino también hay afinidades concretas en aspectos relacionados con la concepción estética de las obras, las que coinciden en el espíritu revisor de las prácticas escénicas de carácter realista. Los contenidos a través de los cuales se manifiesta esta concepción en la producción teatral nacional de los años ochenta siguen, a nuestro juicio, una línea que ya había sido explorada y trabajada por la sensibilidad expresionista de comienzos del siglo XX. Ellos son la condensación teatral, la concepción del personaje como unidad ideológica y la fragmentación del relato dramático.

a) La condensación teatral

La finalidad de dar cuenta sobre lo esencial que ocurre en un momento del acontecer histórico de Chile, crea la necesidad de desarrollar el mecanismo de la

intertextualidad que abre margen para utilizar todos los códigos artísticos de expresión capaces de revelar las síntesis más iluminadoras de la época por la cual atraviesa la sociedad. No se trata, sin embargo, de representar imágenes que dialécticamente confrontan su verdad con aquella que postula el estatuto realista, sino sugerir vías alternativas por medio de la construcción de una imagen condensada, la cual no requiere de un referente exterior, sino de la capacidad perceptiva, asociativa y evocadora del receptor. La presencia de variados códigos asociados con la música, el baile, el canto, el cine, la mímica, la práctica circense, además de los estilos como el grotesco, la exageración melodramática, el mimodrama, el ideografismo, el cómic, el juego y la ambigüedad, servirán para sacar a "relucir esos rasgos escondidos, que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte". (18) El nuevo teatro busca crear una materialidad expresiva en la que no sólo la palabra dicha juega un papel comunicativo, sino todo el resto de elementos de la teatralidad desplegados articuladamente dentro del espacio escénico.

La nueva estética teatral chilena se plantea como el intento de reescribir la historia del país, no de una sola vez y para siempre, sino tan sólo como una de las tantas versiones que podría tener. La verdadera "revolución de la escena", proclamada por Reinhardt, está en la incorporación de todos los medios posibles de comunicación que den forma a un nuevo lenguaje teatral, cargado de percepciones y evocaciones más que de definiciones plasmadas a fuego. Toda esta estrategia enunciativa de carácter colectivo consigue ese registro artístico de la condensación propio del teatro expresionista. Pero es un procedimiento que se apoya en la experiencia de la comunicación del mundo de hoy, con el poder y la inmediatez de la imagen, la sofisticación del sonido digital, la inmediatez de la imagen del cine y del video, la exuberancia de la conjunción de co-

lores e intensidades de los sistemas lumínicos, y también con aquellas claves de sentido que nos dicen que nos estamos comunicando en nuestro propio ámbito, viendo y escuchando lo que viene del entorno, pero de otra manera, "con una gestualidad nacional" para que todos entiendan, como explica Celedón.

Una de las formas que mejor traduce el espíritu de condensación de la nueva estética teatral chilena, es el esquematismo escenográfico. Se eliminan los materiales y la utilería que no esté relacionada con los mecanismos de expresión de mundo o con la significación de la obra. Un objeto, una proyección luminosa, un ritmo musical, una imagen plástica siempre estará remitiendo a otro elemento ausente que forma parte del repertorio de significaciones de la pieza, o funcionará como correlato expresivo de lo representado. Ya en la plástica escénica de inspiración expresionista se advertía la preocupación estilística por privilegiar una materialidad para darle el rango de imagen. A este respecto, es importante registrar el punto de vista de los integrantes de La Troppa acerca de lo que ellos llaman "la estética de la materialidad" por la correspondencia que hay con el principio expresionista de la condensación escenográfica. Sostienen que la escenografía debe ser un dispositivo que logre sintetizar un aspecto de la realidad que es portador de una gran carga simbólica. Este aspecto ellos lo contienen en una imagen que llaman "escultura". Es así como la noción de "escultura" está presente en la mayoría de sus obras: "En **Salmón-Vudú** —señalan— fue una silla mecedora gigante; en **Rap del Quijote** fue un puente: el puente que hay entre la locura y la cordura; en **Pinocchio**, un perro de ropa enorme: el perro-perro mundo en que habita el personaje". (19)

Alcances dentro de este mismo marco neoexpresionista encontramos en otros directores de la década de los ochenta. Ante la posición del nuevo teatro, de romper con la ilusión de realidad que

ofrecía el teatro tradicional, se busca una forma geométrica del espacio, la que permite la simultaneidad de las escenas y de las acciones, de la misma manera como venía experimentando la escena europea desde el advenimiento del expresionismo alemán. También Griffero, aludiendo al montaje de **Éxtasis...** (1994), cuya característica principal fue la de presentar un armazón de paneles metálicos en una concepción lo más abstracta posible del espacio escénico, afirma: "Yo diría que es una abstracción, es un espacio real y una abstracción a la vez; un lugar que permite que sea iglesia, parque, cine, departamento, hospital". Por su lado, Mauricio Celedón diseña la escenografía de **Taca Taca, mon amour** sobre la base de paneles metálicos desde donde se proyecta la acción de sus jugadores-muñecos. El interés por no perder de vista la inteligibilidad del sentido del mundo que pretende comunicar a través de su composición, matiza el soporte abstracto de su estructura escénica, con la incorporación de otros lenguajes artísticos "para que exista una lectura".

b) El personaje como unidad ideológica

Una de las principales preocupaciones del drama antirrealista es la de invertir a sus personajes de rasgos lo suficientemente generales que aseguren una interpretación no psicologizante de las figuras representadas. Esto, porque el nuevo arte siempre se opuso a gestar una imagen unitaria del sujeto desde el punto de vista psicológico, tal como lo representaba el discurso teatral dominante. La razón de su rechazo provenía del hecho de que el pensamiento oficial presentaba como garantía de integración social esta utopía de la unidad del sujeto. En su afán por denunciar la falsedad del supuesto de integración preconizada por la concepción afirmativa de la cultura occidental, el nuevo teatro desarrollará estrategias artísticas que conduzcan a la representación del sujeto como el ente poseedor de una "subjetividad fragmentada y discontinua". (20) Se busca desnudar las intenciones del

arte realista por mostrar la verdad del mundo como única y eterna. Por el contrario, se recurrirá a procedimientos que pongan en evidencia la naturaleza apariencial de los seres y de las cosas, desenmascarando las verdades institucionalizadas y demostrando que el principio de realidad no es parte de un solo gran relato, sino que es parte del juego infinito de reescritura de lo real.

El expediente más socorrido de la técnica expresionista y neoexpresionista es el de la máscara, con el cual se busca revelar las operaciones de simulación que pone en funcionamiento el hombre contemporáneo y las prácticas de petrificación humana que se desarrollan al interior de las sociedades. Con este alcance, la figura de la representación aparecerá investido de rasgos arquetípicos, simbólicos o muñequiles, con lo cual su función se validará en la obra no por lo que son, sino por lo que significan. (21) El elemento por el que se manifiesta dicha función es la máscara, preferentemente porque es un artefacto que al colocarse sobre el rostro provoca el efecto de la petrificación de su portador, debiendo apelar en consecuencia a otros medios de expresión como los gestos, los movimientos, los silencios.

De entre nuestros teatristas de los ochenta quien utiliza la máscara de manera recurrente es Andrés Pérez. Para él la máscara tiene un significado de contradiscurso respecto de la tradición realista, porque neutraliza cualquiera posibilidad de tratamiento psicológico de la figura escénica. Dice al respecto: "La máscara significa una herramienta técnica que es el alejarse de un teatro psicológico, realista, que es el utilizar estereotipos humanos, como representaciones de pasiones. Significa también que los maquillajes acentúan en el rostro del actor la representatividad que estos personajes tienen en el medio social". Este alcance social que Pérez reconoce en la máscara es lo que da paso a la concepción arquetípica de los per-

idioma". Una muestra cabal del trabajo de construcción de figuras arquetípicas en la escena nacional, es lo que el grupo La Troppa hace con la figura de Johny López, "una personalidad chilensis, más bien santiaguina (...). Es en este mapa de edificios grises y de relaciones difíciles y a la vez que amables, donde vive y deambula el increíble sobreviviente a los 500 años, el mentiroso Johny López". (22)

c) La fragmentación del relato dramático

Una de las opciones estéticas por las cuales el nuevo teatro afirma su condición de teatro antirrealista, es la disposición fragmentada de las situaciones dramáticas. Esta forma permite que el relato aparezca organizado a través de cuadros autónomos y autosuficientes con lo que se valida una manera distinta de percibir y entender la realidad. "Es el quiebre decisivo —dice Murphy— con las antiguas maneras de ver, es una rebelión contra lo real". (23)

La intencionalidad poética e ideológica que hay tras la configuración de un mundo fragmentado, corresponde al principio de que la imagen armónica e integrada de la realidad no es más que ilusión, puesto que las principales leyes reguladoras del funcionamiento de la auténtica realidad son la discontinuidad y la desintegración. Desde los tiempos del expresionismo teatral, se impuso el criterio de verdad sustentado en la imagen de un mundo discontinuo, armada de todo principio de subordinación "a la organicidad de todo", (24) tal como se daba en la construcción de las obras realistas. Este principio de subordinación repercutía directamente en la amplitud y alcance del supuesto compromiso moral o político que pretendía transmitir, porque, de acuerdo con Brüger, tal contenido político o moral tomaba un carril diferente al estético. Cada escena, cada cuadro, cada situación respondía al sentido último que la composición realista buscaba en el diseño dramático, sentido que normalmente aparecía subordinado al conjun-

to de valores y creencias del canon vigente.

La tendencia general que se observa en los montajes de la década de los ochenta, apunta justamente a dejar libre de toda dependencia semántica común a los diversos momentos que se articulan en el relato dramático. Se busca articular situaciones cuya función significativa remita a realidades que están más allá de los contenidos de mundo ya dados. El recurso de la condensación apoya la construcción fragmentada del mundo desde el momento en que los cortes transversales que se hacen al decurso dramático rescatan sólo las situaciones estelares del acontecer dramático, las cuales aparecerán como correlatos simbólicos que el espectador puede confrontar con su propia realidad vital. Tanto de la Parra, Pérez, Griffero, Castro como Celedón apelarán a este recurso de la fragmentación inspirados en la idea de experimentar nuevas formas teatrales de representación de la realidad, para lo cual sus montajes privilegiarán el espacio. Ramón Griffero describe esto que él llama su "dramaturgia del espacio", poniendo el acento en que esta dramaturgia inaugura una nueva forma de contar: "Fui desarrollando una teoría de la percepción del teatro como un rectángulo donde se narra tanto como en el cine o la TV. Hoy ya no se necesita una linealidad para contar, pues la gente está más habituada al lenguaje del cine y la TV. Entonces se pueden usar saltos, y si una escena está en el parque, la próxima puede ser en el cementerio y la siguiente en una sala de cine. No tiene por qué centrarse todo en un living o en una casa bajo una concepción fija del espacio".

Las historias tejidas sobre el escenario dejan de ser relatos que se comprometen con los destinos privados y personales de sus figuras; se da paso en cambio a personajes y situaciones emblemáticos que se conectan con el espíritu de la época y con el destino de las sociedades. Un caso ilustrativo de la con-

sonajes que, ya para los expresionistas de comienzos del siglo XX, era el recurso más apropiado para reunir en una sola figura los atributos de todos los hombres o de un determinado estamento social. En la práctica escénica esta concentración de rasgos permite que los diferentes personajes portadores de la acción puedan ser asumidos por un solo actor, puesto que lo que importa es marcar los rasgos genéricos representativos de un tipo de individuos o de un segmento de la sociedad. Es la técnica que emplean los integrantes de La Troppa para representar la variedad de personajes que contienen sus historias; sólo basta "un rápido y constante cambio de vestuarios, actitudes, acciones, máscaras y maquillajes".

La posición contraria al dibujo psicológico de los personajes teatrales tiene también implicancias ideológicas al reconocerse, por parte de expresionistas y neoexpresionistas, que los cuadros conflictuales connotadores de un tipo de desajuste interior son asumidos por el realismo como la oportunidad para transmitir el repertorio de ideas, creencias y valores que el discurso oficial sanciona como válidos. El nuevo teatro estimula la adopción de mecanismos expresivos distintos a los del estatuto de la palabra que privilegia el discurso heredado, como es el caso del lenguaje corporal y el lenguaje gestual. Como lo explica Mauricio Celedón: "los gestos tienen una elocuencia misteriosa que supera el limitado repertorio de cualquier

cepción de relatos sincrónicos se encuentra en la representación de la azarosa existencia del poeta Arthur Rimbaud en **Malasangre**, de 1991, que se articula de acuerdo con cuatro momentos estelares de su vida. Éstos, sin embargo, no están enlazados por resorte lógico-temporal alguno, sino que sus cuadros se traslapan en función de una andadura estilística que comunica la atmósfera de torbellino que Celedón se propuso alcanzar en su diseño escenográfico.

Sin embargo, el mecanismo de la fragmentación no sólo está referido al valor conceptual de lo representado, sino que se prolonga hacia las formas mismas de la representación, las cuales funcionan como operadores visuales de la concepción fragmentada de la realidad. Es lo que se ve en las puestas del propio Celedón con los movimientos coreográficos intensos y el aparataje musical envolvente, en Andrés Pérez con **Popol-Vuh** o Andrés del Bosque en **Las siete vidas del Tony Caluga**, de 1994. Un caso ejemplar en este mismo sentido es el último estreno de **Gemelos**, de 1999, a cargo de La Troppa. La historia inspirada en la novela de la escritora húngara Agata Kristof, **El gran cuadro**, construye un espectáculo que, complementariamente con la palabra, despliega un conjunto de recursos expresivos provenientes de otras artes y, aun, de tecnologías primarias como son los objetos confeccionados y accionados por los propios integrantes del taller. Como ellos mismos lo explican, se trata de "contar la historia o cuento desde una óptica visual particular, es decir, desliteralizar la puesta en escena a través de una asociación creativa libre, sorpresiva y lúdica que nosotros llamamos: Poesía de las Acciones". (25) El resultado de esto es que el espectáculo escénico se convierte en una fragmentación óptica donde el juego de perspectivas será el expediente artístico más indicado para desarrollar la capacidad de elección del espectador de los momentos particulares de la acción. Concurren

a este propósito técnicas cinemáticas de primeros planos, ampliaciones, condensaciones, visiones en profundidad, secuencias marinas, vistas aéreas, simultaneidad de planos. La escritura teatral se hace espacial, creando el margen necesario para desplegar plásticamente todos los recursos que permiten formar cuadros autónomos que comunican belleza por sí mismos y producen sentido propio.

El espíritu de innovación y ruptura que acompaña el advenimiento de la década de los ochenta en el teatro chileno, sirvió de factor movilizador del conjunto de potencias artísticas que hizo posible la configuración de un movimiento renovador de la escena nacional. Las grandes suspicacias que despertó el cultivo del arte de la representación realista en la época del autoritarismo militar por las posibles manipulaciones institucionales, creó la necesidad de pensar en formas alternativas que trascendieran las fronteras de una escritura teatral que había dejado de comunicar el tejido oculto de la auténtica realidad nacional. Se actualizaron, en consecuencia, procedimientos, estilos y técnicas que en su momento habían servido al expresionismo alemán y a sus variantes de contradiscurso al canon realista institucionalizado. Con las adecuaciones, transformaciones e innovaciones coherentes con la altura de los tiempos, el teatro chileno fue capaz de abrir un camino alternativo a la escritura heredada, gracias al cual el conocimiento de la realidad se ha enriquecido en expresividad y profundidad.

NOTAS

- 1 Richard Murphy: **Theorizing the avantgarde**. Cambridge: University Press, 1999, p. 71
- 2 Sobre las implicancias que estos cambios han tenido en el arte, y en particular en las artes de la representación, es importante el punto de vista de Erika Fischer-Lichte en la "Introducción" a su libro **Theater avantgarde**. Tübingen: Francke Verlag, 1995
- 3 Jean Francois Lyotard: **La postmodernidad**. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 91
- 4 Augusto Boal: **Teatro del reprimido**. México: Nue-

va Imagen, p. 108

- 5 Peter Brügger: **Teoría de la vanguardia**. Barcelona: Península, 1997, p. 10 y ss.
- 6 Todas las citas recogidas de los dramaturgos chilenos corresponden a opiniones vertidas en diarios y revistas de circulación nacional. Muchas de estas ideas han sido trasladadas de sus contextos enunciativos originales por razones de pertinencia, aunque conservando los términos exactos de sus expresiones. En lo sucesivo sólo se consignarán las citas, señalando fuentes cuando provengan de documentos o publicaciones especializadas.
- 7 Parte del material testimonial que se transcribe está tomada de los archivos de la Sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional. Otra parte corresponde a conversaciones y exposiciones realizadas por algunos de ellos en el seno del Taller de Investigación Teatral Antonio Acevedo Hernández de la Universidad de Santiago, del cual el autor de este artículo es su Director.
- 8 Presentación teórica para la postulación a la Convocatoria del Teatro Itinerante del Ministerio de Educación, 1991.
- 9 Wilhelm Steffens: **Expressionismus dramatik**. Hannover: Friedrich Verlag Velber, 1968, p.25. (La traducción es mía)
- 10 En Wilhehn Steffens, op. cit., p. 18.
- 11 El término "anomia" está tomado del texto ya citado de Richard Murphy, p. 152.
- 12 El hecho de que todos los directores-autores se mantengan vigentes prueba lo que afirmamos.
- 13 Moritz Ladere, "Volksteater" en Anz, Thomas - Stark, Michel (eds.): **Expressionismus: manifeste und dokumente zur deutschen literatur 1910-1920**. Stuttgart: Metzler, 1981, p.525.
- 14 "Había allí una propuesta -dice el dramaturgo- que se relacionaba con Meyerhold, con el grotesco, con el neoexpresionismo", refiriéndose a su proyecto de tesis en Bélgica.
- 15 Richard Murphy, op. cit., p. 145.
- 16 Richard Murphy, op. cit., p. 151.
- 17 Edward Braun: **El director y la escena**. Buenos Aires: Galerna, 1986, p. 143.
- 18 Edward Braun, op. cit., p. 139.
- 19 Documento de Presentación..., 1991.
- 20 Richard Murphy, op. cit., p. 18.
- 21 Ilse Brügger: **El teatro expresionista alemán**. Argentina: La Mandrágora, 1959, p. 50.
- 22 Presentación de "De los increíbles y fantásticos 500 años de sobrevivencia de Johny López, el mentiroso". (1991).
- 23 Richard Murphy, op. cit., p. 72.
- 24 Peter Bürger, op. cit., p. 161.
- 25 Documento de Presentación..., 1991.