

TEATRO CHILENO CONTEMPORANEO: Una Visión Panorámica de las Dos Últimas Décadas

Eduardo Guerrero

PALABRAS PRELIMINARES

En un artículo publicado en el diario *La Epoca* el martes 17 de enero de 1989, el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, refiriéndose al montaje de *La negra Ester*, dice que "nuestro teatro se podría escribir antes y después de esa fecha" (1). Indudablemente, a pesar de la importancia de dicho estreno, como lo especificaremos más adelante, una afirmación como la de De la Parra es más que peligrosa, por su entusiasmo altamente desbordante. Por lo mismo, al hablar en el día de hoy sobre el *Teatro chileno contemporáneo: una visión panorámica de las dos últimas décadas*, nos interesa, fundamentalmente, precisar, en un nivel general, lo que podríamos llamar las instancias o hitos más relevantes del desarrollo del teatro chileno en este siglo y, en un nivel particular, lo que ha pasado en nuestro país, en materia teatral, a partir del golpe militar de 1973. En función de lo anterior, concluiremos esta ponencia con una mirada crítica a la última temporada teatral, la de 1990, con el objeto de revelar el estado actual del teatro chileno.

1. ALGO DE HISTORIA

Haciendo un poco de historia, hacia mediados del siglo 19 surge el movimiento costumbrista en la literatura chilena que, con sus diversas variables, va a dar la tónica, en lo específicamente teatral, de la preocupación reinante en nuestros dramaturgos. De esta manera, en estas obras se va a manifestar un deseo, en un primer momento, de dar cuenta del desarrollo de la incipiente sociedad chilena, con sus vicios y virtudes, para proyectar

esto hacia la valoración del entorno político, sociocultural y, en definitiva, de la realidad propiamente tal. En este sentido, el panorama teatral chileno de las primeras décadas del siglo 20 no difiere sustancialmente del visualizado en el siglo anterior.

En este contexto, hay que valorar la presencia de tres dramaturgos que, directa o indirectamente, ejercieron una influencia significativa en décadas posteriores, en lo que se ha llamado la creación de los teatros universitarios (se acentúa la significación de la dramaturgia nacional). Nos estamos refiriendo a Antonio Acevedo Hernández, Armando Moock y Germán Luco Cruchaga. El primero de los nombrados con una obra inserta dentro de un realismo social, reivindicador de la lucha del proletariado. El segundo, preocupado de testimoniar las relaciones de un determinado sector de la sociedad chilena (la clase media), con una visión iluminadora del "hombre nuevo". El tercero, elevado a la categoría de clásico por su ya mítica obra trágica-costumbrista (correlato del mito de Fedra) *La viuda de Apablaza*.

2. CREACION DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS

Una serie de antecedentes se conjugan en la creación de los teatros universitarios (Teatro Experimental de la Universidad de Chile y Teatro de Ensayo de la Universidad Católica), a comienzos de la década de los 40. Entre ellos, no podemos dejar de mencionar la asunción al poder del Frente Popular, en 1938, con Pedro Aguirre Cerda a la cabeza. Su polí-

tica cultural daba un gran respaldo a una clase media ascendente, sobre todo a nivel universitario. Además, junto a ello, la presencia de la actriz catalana Margarita Xirgú por nuestros escenarios le dio no sólo un relieve especial a la temporada artística sino que, por un lado, dio a conocer al dramaturgo español Federico García Lorca, con su teatro poético, y, por otro, asentó las bases de una concepción escénica muy diferente a la que se perfilaba en nuestros escenarios. De esta manera, uno de los postulados programáticos de estos teatros fue acentuar la teatralidad de los montajes, teniendo en cuenta la conjunción de lenguajes involucrados en la puesta.

Desde mediados de los años 50 y, más que nada, en la década de los 60, el aporte de los teatros universitarios fue fundamental en nuestro país, ya que, fieles a sus propias denominaciones (experimental y de ensayo), se preocuparon de desarrollar un repertorio que diera cuenta del estado actual de la dramaturgia universal (Ionesco, Miller, Pinter, Beckett...). Por otra parte, en torno a este proceso se genera un trabajo dramático en lo que se ha denominado "generación del 50" o "generación de dramaturgos de los teatros universitarios", y que comienza a dar fruto en los años 60, en el aporte de autores como Jorge Díaz, Egon Wolff, Sergio Vodanovic, Isidora Aguirre, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, por nombrar los de mayor trascendencia. Incluso más, en la reciente temporada teatral de 1988 se seguía estrenando a muchos de estos autores, aunque la mayoría de las obras eran reestrenos (salvo *Oscuro vuelo compartido*, de Jorge Díaz, y *Tía Irene, yo te amaba*, de Isidora Aguirre).

3. TEATRO CHILENO EN LA DÉCADA DEL 70

Durante el período de la Unidad Popular (1970-1973) se manifestó muy claramente, por un lado, el apoyo de la administración para producir espectáculos teatrales (hubo una gran efervescencia, que se materializó, por ejemplo, tanto en los llamados "trenes de la cultura" como en la infinita cantidad de grupos aficionados a lo largo del país) y, por otro, la proyección social de un teatro que buscaba a todas luces la contingencia, en

desmedro muchas veces de la propia calidad artística. Como señala con cierta exageración el profesor e investigador Grñor Rojo, "en vísperas del golpe fascista la riqueza y variedad del teatro chileno eran no sólo las más grandes de su historia sino que también estaban entre las más grandes de la historia de América Latina" (2).

Con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el país no sólo perdió la oportunidad de seguir desarrollando su "orgullosa" sistema democrático, con todos los matices pertinentes, sino que este acontecimiento llevó consigo un desmoronamiento de la institucionalidad y un menoscabo, en lo que nos concierne, del avance teatral de años anteriores. No es casual, por tanto, que durante los primeros años de la dictadura militar llenaran nuestra escena obras de carácter infantil, obras de evasión, comedias musicales, zarzuelas, café concert, en definitiva, obras donde la "entretención" fuera el común denominador, en reemplazo de un teatro que podríamos llamar "problematizador". Esto queda muy bien sintetizado en la figura del cómico José Vilar, que durante años copó la escena con obras de este tipo, fundamentalmente del dramaturgo español Alfonso Paso (a su vez, un paladín de la época franquista). Por otra parte, los otrora "vanguardistas" teatros universitarios comienzan a vivir su época de decadencia, avalado esto último por sus propias crisis institucionales. Es así como su repertorio está constituido, casi en su totalidad, por un teatro clásico, lo cual "no sería censurable si no fuera por el tratamiento acartonado y castrante que sobre todo el Teatro de la Chile da a los textos" (3), o "estos montajes (específicamente los de la Universidad de Chile), para muchos teatristas se convierten en símbolo de la cultura afirmativa y de la degradación de los teatros universitarios" (4).

Poco a poco, el teatro fue despertando. Se sacudió de su modorra post-golpe y se constituyó en la tribuna que reemplazó lo que los periódicos no decían, llegando a ser una de las tantas voces de los sin voz. Este fenómeno tuvo su efervescencia a partir de 1975, específicamente con obras de carácter colectivo que tuvieron como *leitmotiv* esencial el tema del trabajo. Por lo tanto, la reafirmación de la llamada "creación colectiva", una modalidad escénica y dramática que, a fin de cuentas,

se constituyó en la generación de relevo de los autores vinculados a los teatros universitarios, es un momento de trascendental importancia para nuestro teatro. En este contexto, surgen obras como *Pedro, Juan y Diego* (del grupo Ictus y David Benavente), *Los payasos de la esperanza* (del grupo TIT), *¿Cuántos años tiene un día?* (de Ictus y Sergio Vodanovic), *Tres Marías y una Rosa* (del TIT), *El último tren* (del grupo Imagen y Gustavo Meza). Aparte de la mencionada motivación temática, son obras donde se manifiesta una marcada tendencia teatral antes que literaria, es decir, se articulan los lenguajes escénicos con el objeto de reemplazar la literalidad del lenguaje hablado y, así, decir lo que en estricto rigor no se puede decir, produciéndose una “elocuencia del silencio” (5) o, en palabras del escritor español Juan Goytisolo, “autocensura”, arte del eclipse, exposición indirecta de los hechos, alusiones, medias palabras —creando así, paralelamente, un público lector ducho en el arte de leer entre líneas y captar las intenciones ocultas de un texto aparentemente inofensivo e inocuo” (6). Quisiéramos hacer referencia a cada una de estas creaciones, pero por problemas de espacio y tiempo sólo sintetizaremos esta modalidad aproximándonos a una de ellas.

4. LOS PAYASOS DE LA ESPERANZA

El título de la obra, *Los payasos de la esperanza*, sintetiza con propiedad la historia a representar: tres payasos cesantes —José, Jorge y Manuel— se reúnen en una pieza-oficina, lugar muy distinto al que debe ser su habitual espacio de trabajo, a esperar la concreción de un proyecto laboral, lo que equivale a “esperar a la señorita Sonia”. Pero ella no llega —quizás nunca llegará o quizás nunca haya existido— y deben, con resignación, conformarse con aceptar su actual situación. Lo interesante, desde un punto de vista teatral, es cómo el espacio en el cual tiene lugar esta espera se va llenando de humanidad y de ternura, se va cubriendo de añoranzas y de sueños y, en definitiva, se ilumina con la perspectiva de un mañana mejor. Por esto mismo, no son unos payasos cualesquiera: son los payasos “de la esperanza”, portadores de la creencia en la justicia divina, tal vez en

representación de otros sectores económicos y sociales marginados.

La premisa que fundamenta todo el accionar de estos tres payasos es la de que hubo un tiempo pasado mejor, es decir, tenían trabajo y, más aun, disfrutaban al máximo del mismo. Ante eso, no caben concesiones: esperan una oportunidad para trabajar en lo que ellos saben hacer. Son los protagonistas de una historia que tiene la finalidad de mostrarnos al desnudo y sin máscaras un tema de por sí doloroso y cuya lacra se ha extendido como un mal endémico social; ellos, como tales protagonistas, se enfrentan a un antagonista cuya ausencia hace más relevante el sinsentido de esta inútil espera. De alguna manera, José, Jorge y Manuel deben llenar el tiempo, deben proyectarse no sólo como individualidades escépticas y pesimistas ante un vacío que los acorrala, sino como individuos que “descubren” que la solidaridad y la unión son una buena forma de concentrar fuerzas dispersas.

En última instancia, *Los payasos de la esperanza* es una obra nostálgica, humanitaria, con una buena dosis de humor, contingente y testimonial.

5. TEATRO CHILENO EN LA DÉCADA DEL 80

Como veíamos anteriormente, el teatro independiente (subvencionado y no subvencionado) cumplió una importantísima labor artística y cultural en nuestro país, en reemplazo del predominio de los teatros universitarios en los 60. Grupos como el Ictus, Imagen, Taller de Investigación Teatral (TIT), La Feria, conscientes del difícil momento histórico en que les tocó desarrollar su labor creativa, buscaron válidas alternativas artísticas para conformar su trabajo escénico.

En términos generales, sin tener aún una mayor distancia de lo que fue el teatro nacional en la década recién pasada, podemos vislumbrar tres características predominantes:

1: Surgimiento de autores dramáticos que evidencian, a través del lenguaje, nuevas propuestas escénicas, siempre teniendo como referencia inevitable la situación política imperante en Chile. Así, nombres como los de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero pasan a constituirse en una

trilogía de relieve y de relevo.

2: Preponderancia de la imagen sobre la palabra; esto se complementa con la aparición de directores de gran creatividad y con estilos personales, como es el caso del propio Griffiero, de Alfredo Castro, de Willy Semler, de Andrés Pérez, de Juan Edmundo González. Por esto mismo, no compartimos las opiniones del crítico teatral Wilfredo Mayorga, cuando afirma que “los intentos de ‘renovación teatral’ que aparecen ahora en nuestros escenarios son aún indefinidos, un tanto débiles, no muestran claridad estética y su presencia escénica es ambigua” (7). Al respecto, Juan Andrés Piña asevera que en este teatro “se bucean las distintas posibilidades del teatro como escenario, como lugar de acción: la iluminación, los espacios físicos, la imagería visual, la música, la yuxtaposición de elementos escenográficos, los diversos estilos de actuación y el maquillaje, se convierten en recursos tan válidos como el diálogo hablado” (8).

3: Preocupación por el teatro latinoamericano más que por el propio teatro europeo y norteamericano, a causa de los paralelismos temáticos (críticas a las respectivas dictaduras), las comunes búsquedas formales y las posibilidades de los textos de permitir la elaboración de un discurso teatral donde el nivel espectacular sea prioritario.

Brevemente, nos queremos referir a estos tres dramaturgos (fundamentalmente a su último estreno nacional) y al espectáculo de *La negra Ester*.

Juan Radrigán:

El dramaturgo chileno Juan Radrigán fue el gran descubrimiento del teatro chileno a fines de los años 70, especialmente en 1979, con *Testimonios sobre las muertes de Sabina*. Es conocido por obras en que el tratamiento de la marginalidad es una de las temáticas esenciales.

Su última obra es *Piedra de escándalo*, escrita a instancias del Centro de Educación y Prevención de Salud Social del Ministerio de Educación. Este hecho en sí no tendría ninguna importancia si no estuviera de por medio la finalidad informativa sobre una de las enfermedades más impactantes de nuestro siglo, el SIDA, la “peste negra y celeste”.

El primer mérito del trabajo dramático

de Juan Radrigán es el interesante tratamiento del tema, ya que, a través del entrecruzamiento de marginalidades, se exagera aun más la crítica implícita a los comportamientos sociales. Es como si una situación límite (la locura) involucrara a otra situación límite (la enfermedad del SIDA).

Dentro del contexto general de la dramaturgia de Radrigán, es una obra que apela a un lenguaje poético (la poética de la marginalidad) y a la preeminencia de imágenes para metaforizar el mundo dramático; además, continúa líneas indagatorias de obras anteriores, fundamentalmente en lo que concierne a la antinomia vida/muerte.

Marco Antonio de la Parra:

De la Parra, médico siquiatra, en una ponencia-testimonio afirmaba que “el teatro no porta la verdad, pero puede ayudar a despertarla”. Consecuente con ello, toda su dramaturgia apunta lúcidamente a la concreción de esta premisa, desde *Matatagos*, pasando por *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *La secreta obscenidad de cada día*, *El deseo de toda ciudadana*, hasta *Infieles*, estrenada en 1988.

Esta última obra es una especie de testimonio de una generación que sufrió en carne propia las mutilaciones, de todo tipo, impuestas por el régimen autoritario. En ella nos encontramos con un lenguaje descarnado (el lenguaje como mecanismo liberador), entrecruzamiento de planos, espacio simbólico, motivos como los del exilio interno, el dolor/desilusión, el talento castrado, la sociedad hostil a todo lo que es arte, la violencia, el compromiso, la nostalgia.

Una pregunta, finalmente, queda flotando: ¿quién nos destruyó? Y, asimismo, la respuesta no se deja esperar: “nosotros mismos, nuestros mismos sueños nos hicieron pedazos”. Tal vez, el soñar en imposibles sea la causa de tanta pesadilla. El Teatro de la Pasión Inextinguible —colectivo que puso en escena la obra— da una respuesta lúcida, pero no por ello menos inquietante, a aquella interrogante.

Ramón Griffiero:

En un artículo publicado en la Revista *Apuntes*, en relación con el montaje que Ramón Griffiero realizó de *El avaro*, concluimos con las siguientes palabras: “En cierta

manera, ver una representación de *El avaro*, a lo Griffero, hoy, en el contexto chileno, es un verdadero deleite: nos sirve para reírnos de los demás, reírnos de nosotros mismos y, de paso, estar al día con la última de Griffero. Toda una aventura" (9).

Desde que Ramón Griffero irrumpió en nuestra escena en 1983, después de su estada europea, se han sucedido sus trabajos dramaturgicos y direccionales, entre los cuales podemos citar su trilogía compuesta por *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema Utopia* (1985) y *99 La morgue* (1986); *El deseo de toda ciudadana* (adaptación de una novela de Marco Antonio de la Parra, 1986); *El avaro* (Molière, 1987); *Santiago Bauhaus* (1987); *El servidor de dos patronos* (Goldoni, 1988), y su último trabajo, su versión de *Cuento de invierno* (Shakespeare, 1991).

En el éxito de este montaje del Teatro Itinerante se aúna una serie de elementos. En primer lugar, la elección de uno de los directores más creativos del teatro chileno, lo que posibilita el acercamiento al texto desde una perspectiva muy diferente al término medio de los montajes nacionales. En segundo lugar, el conocimiento teórico-práctico de Griffero de los movimientos vanguardistas de comienzos de siglo, ya que, por ejemplo, los discursos estéticos del expresionismo, surrealismo, simbolismo, ayudan a configurar una nueva "mirada" ante el objeto artístico.

Una primera sensación que deja esta puesta en escena es su delicada textura, el pulcro funcionamiento de cada uno de los resortes de la teatralidad. Así, en este cuento de carácter oriental, cada gesto y movimiento obedece no sólo a una motivación interna por ocupar un espacio, con su propio significante, sino que en sí es portador de múltiples significados. Paralelamente, la elegancia del vestuario, la luminosidad del espacio escénico, la reluciente gama de colores (con un color rojo de fondo que le da un realce mayor a los celos del Rey), y la escenografía que tiene la virtud de recrear una historia y, a su vez, de acentuar nuestro papel de observadores de la misma (distancia cinematográfica), hacen de esta representación un espectáculo en que la palabra queda encubierta por una óptica en que lo visual se transforma en el elemento estructurante (metaforización de la mirada).

La concepción teatral de Ramón Griffero se inserta, en un plano continental, dentro de los espectáculos basados en el predominio de la imagen sobre la palabra (o, a lo más, en un funcional equilibrio). Por esto mismo, apela a un espectador creativo que, a través de sus posibles lecturas, le estará dando las reales significancias a una representación donde lo coreográfico, lo plástico, lo gestual, lo mágico, lo cotidiano, forman un todo único e irremplazable.

La negra Ester:

Cuando en diciembre de 1988 se estrenó *La negra Ester*, nadie sospechó las resonancias —no sólo teatrales o artísticas, sino que fundamentalmente sociales— que iba a tener la mencionada obra. Después, al poco tiempo, específicamente durante los meses de enero y febrero de 1989, el cerro Santa Lucía fue escenario de uno de los espectáculos más significativos del teatro chileno de los últimos tiempos.

En honor a la verdad, el trabajo conjunto de actores, músicos, director, no es algo que haya surgido de la nada. Es un trabajo de años, desde los tiempos en que muchos de los integrantes del elenco hacían teatro callejero, buscaban legítimas formas teatrales para comunicarse con un tipo de público distinto al tradicional y se expresaban a través de múltiples lenguajes escénicos que tenían tanta o más fuerza que el lenguaje de la palabra.

Si a esta predisposición de acercamiento de la esencialidad del teatro a un público heterogéneo se une la festividad de las décimas de Roberto Parra, tenemos, en su conjunto, un espectáculo de gran relieve, de una profunda ternura, lleno de poesía, vital, cautivante, sugerente, sutilmente simple en su historia, pero a su vez de una gran complejidad por los múltiples planos proyectados. Porque cada una de las actuaciones es una creación singular, cada uno de los sonidos aporta gran cantidad de significados, unido todo esto a un vestuario, unos maquillajes, unos desplazamientos, unos gestos que generan nuevas lecturas y nuevas ensoñaciones.

La historia de los amores de Roberto Parra con la Negra Ester, aquella prostituta del Puerto de San Antonio, es en realidad un mero pretexto para que los actores den rienda suelta, con gran rigor, a una creatividad pocas

veces avizorada en nuestros escenarios.

La negra Ester ha marcado un hito en el teatro chileno de la década de los 80, ha inyectado vitalidad a nuestro teatro, ha logrado un gran consenso en un público que se siente maravillado por lo que ha presenciado; todo lo que, en definitiva, se le puede pedir a una obra teatral en un país como el nuestro.

6. TEMPORADA TEATRAL DE 1990

El 14 de diciembre de 1989 fue un día clave para el restablecimiento de la democracia en Chile: triunfa en las urnas el candidato de la Concertación, el demócratacristiano Patricio Aylwin, terminando con ello un período de 16 años de dictadura militar. De esta manera, la temporada teatral de 1990 se inicia con nuevos bríos, quedando en el olvido las listas negras, las amenazas a los actores, los aleatorios impuestos a la cultura, las mutilaciones de textos, el exilio y todo ese clima amargo.

Uno de los signos distintivos de esta temporada teatral es la existencia de proposiciones teatrales bastante heterogéneas. A su vez, de entre los casi 60 estrenos de grupos profesionales en Santiago, dos tercios corresponden a obras extranjeras y sólo uno a obras chilenas.

En este breve recuento, queremos dejar testimonio tanto de los principales montajes de ese año como del desarrollo de los grupos más significativos de nuestro medio.

Teatros universitarios:

Lo de teatros universitarios es más bien una metáfora, ya que el Teatro de la Universidad de Chile, el mal llamado Teatro Nacional Chileno, no fue capaz de estrenar ninguna obra (sus eternos problemas presupuestarios), salvo dos piezas infantiles.

Por el contrario, el Teatro de la Universidad Católica tuvo una temporada bastante movida, aunque dispar. De las cinco producciones, deseamos detenemos en la valoración de dos de ellas (*Carriño malo* y *Theo y Vicente segados por el sol*), por su trascendencia e importancia. Las tres restantes corresponden a *Ocúpate de Amella* (G. Feydeau), *En busca de Pedro Gynt* (E. Ibsen, en adaptación de Claudio Pueller) y *Hamlet* (versión de la inmortal

obra de Shakespeare).

No es casual el éxito que tuvo la obra *Carriño malo* (Inés Stranger), tanto en Chile como posteriormente en el extranjero. En ella se conjuga una serie de elementos de por sí atractivos: la problemática femenina del texto, su carácter experimental y, fundamentalmente, el elenco femenino implicado en el montaje (dramaturgia, actuación, dirección, producción). En la puesta en escena hay que destacar el aporte de la música y de la iluminación, como sistemas sgnicos que crean su propio lenguaje y que apoyan las diversas situaciones vividas por los personajes. Junto a ello, el trabajo de las actrices es bastante sobrio; a su vez, dentro de su carácter experimental, de búsqueda, la dirección de Claudia Echenique se ajusta a los requerimientos de un teatro de estas características: indaga el espacio, provoca quiebres en el ritmo de la obra, permite que las actrices manifiesten su propia creatividad en beneficio de la comprensión cabal de sus personajes.

El joven director Alfredo Castro, con la creatividad desbordante y con la capacidad de trabajar lo meramente literario en función de la teatralidad, adaptó el texto de Jean Menaud y, fiel al sentido metafórico de éste, lo llamó ahora *Theo y Vicente segados por el sol*, donde "se nos siembra para ser cosechados" (el título original es *Nosotros, Theo y Vicente Van Gogh*). En todo caso, el nivel textual no es ni mucho menos el más significativo en el contexto del montaje, ya que el lenguaje visual prevalece con su intencionalidad de crear efectivas atmósferas que den cuenta de esta revelación tan apasionante y apasionada de los hermanos Van Gogh. Por otra parte, Castro maneja con inteligencia el trabajo actoral de Ramón Núñez y Héctor Noguera, pues privilegia el histrionismo sobre la base de la gestualidad, de la kinésica y del control rítmico de las sensaciones. Lo anterior se complementa por una escenografía llena de sugerencias, despojada, intimista; por una iluminación que sabe graduar la intensidad de los momentos externos e internos, y por una música que apoya nuestra vivencia de esta "vida en común".

Cuando a fines de 1989 el Teatro de la Universidad Católica bautizó la Sala 2 como Sala "Eugenio Dittborn" (homenaje a los 10 años de la muerte de este destacado hombre de teatro), se mencionó que uno de los propó-

sitos de dicho espacio era crear en él una instancia de experimentación, para así ser fiel a uno de los principios rectores de la creación del Teatro de Ensayo. De esta manera, las experiencias de *Cariño malo* y de *Theo y Vicente segados por el sol* vienen a confirmar esta política, para beneficio del propio teatro chileno.

Teatro Ictus:

En el programa de la obra *Este domingo*, José Donoso apunta a un hecho que es sustancial: "Esta versión que veremos ahora es una interpretación, una de tantas ópticas posibles para mirar mi novela-madre, *Este domingo*, escrita en 1966". Incluso más: esta "interpretación" está mediatizada tanto por el trabajo dramático de Donoso/Cerda como por el aporte direccional de Gustavo Meza.

En todo caso, a pesar de que nuevamente el grupo Ictus da testimonio con el montaje de *Este domingo* de una seriedad interpretativa digna de resaltar (el trabajo de la actriz Elsa Poblete es de primera línea), a pesar de que la dirección de Meza busca en el despojamiento la manera más correcta de acentuar situaciones melodramáticas, creemos que una novela como *Este domingo* admite interpretaciones nacidas al interior de su misma condición textual. En otras palabras, la confirmación de que ella es, a mi entender, una muy buena novela.

Teatro La Memoria (alternativa de teatro independiente):

El trabajo que, hace algún tiempo, viene realizando Alfredo Castro con el Teatro La Memoria deberá algún día ser valorado en su justa dimensión, pues está aportando al teatro chileno algo que necesitaba con urgencia: creatividad, efectiva experimentación, disciplina.

En esta oportunidad, *La manzana de Adán* es un montaje que está basado en el libro homónimo de Claudia Donoso y Paz Errázuriz, y que tiene como telón de fondo la historia de dos hermanos travestis, "observados" por el ojo acusador de la Madre y, más aun, por el de la sociedad. Es una obra intimista, plena de emoción, humana, con un equilibrio melodramático.

La premisa básica del montaje pareciera estar en el aspecto poético: una poesía en movimiento, una poesía del espacio, una

poesía del gesto que posibilitan el juego escénico y le dan sentido al carácter ritual, ceremonial, de esta marginalidad a flor de piel. Todo lo anterior apoyado por una música que produce los quiebres necesarios para mostrar más en vivo las distintas variaciones de un sonido que viene del alma; por un vestuario que potencia cierto aire grotesco; por una escenografía mínima, como las propias vidas, pero donde no puede faltar un espejo, que es el más decidor testimonio de la historia "reflejada" en el travestismo, una especie de distorsión y deformación.

Sin lugar a dudas, con este montaje el Teatro La Memoria ha revitalizado la temporada teatral 1990 y el teatro chileno, y nos ha sumergido en nuestra propia memoria colectiva.

Teatro latinoamericano:

Seis obras latinoamericanas se presentaron en 1990, dos de las cuales son adaptaciones de textos narrativos. Tres son de autores argentinos (Agustoni, Discépolo, Gené), una peruana (Vargas Llosa), una colombiana (García Márquez) y una mexicana (Carballido). Realizaremos una breve mención de tres de ellas.

La Compañía de Investigación Teatral de Valparaíso, bajo la dirección de Juan Edmundo González, presentó a mediados del año 1989, en el teatro Mauri de esa ciudad, la obra *Un extraño ser con alas*, adaptación teatral de un cuento de Gabriel García Márquez. Luego, en 1990, se mostró en Santiago. Su montaje se caracteriza por su plasticidad, por su carácter lúdico e imaginístico, por el ritmo que el director le impone a cada una de las situaciones dramáticas y por el homogéneo trabajo de la compañía. Además, tanto la escenografía como el vestuario están al servicio de la puesta en escena. Esto es una muestra del trabajo creativo de Juan Edmundo González, de su línea de investigación en torno al teatro latinoamericano.

El protagonista frente al espejo, de Luis Agustoni, es una obra que trasciende su propia temática, a través de la proyección de encontradas emociones de carácter universal. A este mérito inherente a su textualidad hay que sumar, además, el montaje propiamente tal, en el que se aúnan logros actorales (prioritariamente, las actuaciones de Tomás Vidiella y

Silvia Piñeiro) con una dirección (Jaime Vadell) que ha sabido explotar al máximo las diversas relaciones entre los personajes. También, los otros lenguajes que conforman el nivel espectacular (vestuario, escenografía, iluminación) están continuamente apoyando los contenidos dramáticos del texto.

Ya va siendo lugar común relacionar el trabajo del grupo La Batuta con la adaptación de textos narrativos al lenguaje teatral, con todo el riesgo que ello involucra, sobre todo si la novela original pertenece a la literatura latinoamericana contemporánea. De esta manera, si en su oportunidad celebramos la puesta en escena de *Crónica de una muerte anunciada*, ahora lamentamos, por un lado, la adaptación demasiado parcializada de la novela *La tía Julia y el escribidor* (Mario Vargas Llosa) y, por otro, el enfoque de dirección (Mateo Iribarren) cercano a lo esperpéntico, grotesco y caricaturesco.

Teatro infantil:

En varias oportunidades hemos manifestado nuestra opinión de lo que consideramos debiera ser el verdadero teatro infantil, fundamentalmente porque en el medio teatral chileno, en general, existe un enfoque equivocado en la proyección de esta modalidad escénica. Frente a lo anterior, creemos que la palabra "creatividad", desde una doble perspectiva (la del creador y la del propio público infantil), es la que resume en su más amplia esencia un trabajo de esta naturaleza.

Lo expuesto en el párrafo precedente surge merced a la motivación que produce una obra como *Pinocchio* (Carlo Collodi), en la versión teatral del grupo La Troppa, donde el mencionado colectivo hace gala de una espléndida creatividad, especie de culminación de un tipo de trabajo iniciado en 1987. En su máxima globalidad, La Troppa ha realizado un montaje de excepcional valor, emparentándolo con las producciones más destacadas del teatro infantil en Chile. A las creativas interpretaciones de los tres integrantes de la compañía (Laura Pizarro, Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal), hay que agregar la interesante propuesta escénica, donde el trabajo de la imagen se prioriza sobre el propio texto, en un juego constante de planos, de enfoques, de acercamientos. Este ritmo impuesto y la interrelación con el lenguaje cinematográfico crean las condiciones adecuadas para que la historia de Pinocho se valore desde diferentes perspectivas y pueda tener lecturas del mundo infantil y adulto.

7. PALABRAS FINALES

En esta sucinta visión del teatro chileno de las décadas del 70 y 80, hemos querido destacar las instancias más significativas de este desarrollo; de esta forma, a través de los diversos hitos señalados, se va configurando un panorama bastante preciso de lo que ha pasado, con dictadura y democracia, en nuestro país los últimos 20 años.

NOTAS

1. Marco Antonio DE LA PARRA. "La negra Ester o la redención del teatro chileno", en diario *La Epoca*, Santiago de Chile (17 de enero de 1989).
2. Grínor ROJO. *Muerte y resurrección del teatro chileno. 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985, p. 24.
3. Grínor ROJO. *Ibíd.*, p. 35.
4. María de la Luz HURTADO y Carlos OCHSENIUS. "Transformaciones del Teatro chileno en la década del 70", en *Teatro chileno de la crisis Institucional. 1973-1980* (Antología crítica). Minnesota: University of Minnesota, 1982, p. 21.
5. Juan Andrés PIÑA. "Temas y variaciones para un teatro impugnado", Revista *La Bicicleta*, Santiago de Chile, 5 (noviembre-diciembre 1979).
6. Juan GOYTISOLO. *Libertad, Libertad, Libertad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978, p. 25.
7. Wilfrédo MAYORGA. "El problema de la chilenidad en el teatro", en el diario *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile (23 de diciembre de 1988).
8. Juan Andrés PIÑA. "Modos y temas del teatro chileno: la voz de los 80". Revista *Apuntes*, Santiago de Chile, 101 (primavera 90-verano 91), p. 85.
9. Eduardo GUERRERO. "La peligrosa aventura de un montaje como el de Grifféro", Revista *Apuntes*, Santiago de Chile, 96 (otoño 1988), p. 21.