

Claudia Rodríguez

Notas para una historia del teatro en Chile (II)

Resumen

Esta nota es la continuación de una historia del teatro chileno presentada en el número anterior de esta revista, que describía su evolución desde el criollismo al teatro universitario. Ahora, este texto busca dar cuenta del desarrollo que éste experimenta desde los años cincuenta hasta los noventa.

La generación del cincuenta

El resultado más palpable del trabajo realizado por los teatros universitarios ¹ es el fruto de una nueva generación de dramaturgos chilenos. A partir del año 1945, e impulsados por el concurso del Teatro Experimental, se va a ir consolidando la llamada “Generación del cincuenta” y cuyos dramaturgos más representativos son: Luis Alberto Heiremans (1928-1964) ², Egon Wolff (1926) ³, Fernando Debesa (1921) ⁴, Sergio Vodanovic (1926-2001) ⁵, Alejandro Sieveking (1935) ⁶, María Asunción Requena (1915-1986) ⁷, Isidora Aguirre (1919) ⁸, Fernando Josseau (1924) ⁹, Fernando Cuadra ¹⁰, Gabriela Roepke, Juan Guzmán Améstica y Jorge Díaz.

Temáticas

Existen distintas clasificaciones ¹¹ para las tendencias en las cuales se reconoce la dramaturgia de estos autores. Encontramos, al menos, tres corrientes que atraviesan el corte temático representativo de esta generación ¹²: una que da cuenta de una búsqueda individual y trascendente, otra de crítica y denuncia social y, finalmente, una de recuperación y valoración histórica.

Un teatro de búsqueda individual y trascendente, preocupado de definir a la persona en relación consigo misma y con el mundo. Las obras que se adscriben a esta corriente plantean el tópico de la incomunicación y tratan de responder preguntas trascendentales, regidas muchas veces por un realismo psicológico. El dramaturgo más destacado de esta línea es Heiremans, cuya producción teatral indaga en el tema individual y existencial. Asimismo muchas de las obras de Egon Wolff están marcadas por esta ansia de trascendencia, como *Mansión de Lechuzas*. Otro autor que trabaja las raíces existenciales es Jorge Díaz en *El Cepillo de Dientes* o *El Velero en la Botella*, entre otras. Alejandro Sieveking explora esta perspectiva individual, sobre todo en su primera etapa, en donde encontramos piezas teatrales como *Mi Hermano Cristián*, *Cuando no está la pared* y *Parecido a la Felicidad*.

Este teatro trascendentalista, a pesar de tener un énfasis en la perspectiva individual, no se desvincula de la problemática y preocupación de carácter nacional, sino que a ésta se suma la tendencia a intensificar y enfatizar lo trascendente, lo metafísico, con la ayuda del juego lingüístico que se estructura poéticamente. Esta corriente es la que va a seducir más a los nuevos dramaturgos, entre los que encontramos a Antonio Skármeta,

Raúl Ruiz, Jaime Silva; de la misma manera que va a acercar a los escritores ya consagrados y maduros que desean incursionar en esta línea, como Gabriela Roepke. Todos estos autores se han visto impactados por dramaturgos renovadores, tanto europeos como norteamericanos, en quienes han descubierto modelos a seguir: Ionesco, Beckett, Weiss y Albee.

Realismo y crítica social

Esta corriente, conformada principalmente por obras de carácter realista, cuestiona los valores inculcados y las ideologías. Los personajes con sus propios deseos, ideales y convicciones entran en conflicto con el aparato institucional, con la “superestructura de la sociedad”. La obra más representativa de esta corriente es *Deja que los Perros Ladren*, de Sergio Vodanovic, en ella “se denuncian los corrompidos pilares de la sociedad”, y del mismo autor su trilogía *Viña (Tres Comedias en Traje de Baño)*, formada por *El Delantal Blanco*, *Gente como nosotros* y *Las exiliadas*. En ellas no sólo se critica y acusa la arbitrariedad de las instituciones y del poder, sino que también con un planteamiento ético se invita al retorno del diálogo, a la práctica del discurso, haciendo uso de un lenguaje rico en palabras cálidas, moderadas y afectuosas. Un buen ejemplo de ello lo constituyen las obras de Wolf, *Los Invasores* y *Parejas de Trapo*, y de Sieveking, *Tres Tristes Tigres* y *Dionisio*, en las cuales a la vez que se denuncia, se propone una salida esperanzadora a esos conflictos.

Una variante de esta corriente realista es el tema de la crítica social vinculado al de política contingente. Estas obras tratan las demandas de las clases obreras y pobres en general, de sus sueños frustrados, en suma, de una gran injusticia social que debe revertirse. Uno de los tratamientos es a través de la sátira, representada principalmente por la obra de Isidora Aguirre, ya que, como dice Durán Cerda: “incorpora una suerte de fina sátira a ciertas modalidades de la convivencia social moderna, actitud que adquirirá en su obra posterior (...) relieves cada vez más enérgicos, en claros planteamientos dialécticos” (1970: 33-34). A partir de *Las Pascualas* la autora se aparta un poco de la sátira para entregar en sus obras un contenido ideológico más activo, como en *Población Esperanza*, en ella, con el recurso y el tono documental, logra dar testimonio sobre las condiciones de vida de las poblaciones marginales. También consigue un efecto similar en *Los Papeleros* y *Los que van quedando en el camino*. En esta última obra Aguirre aborda la política contingente, denunciando el mal trato del gobierno hacia los campesinos. *Los Sacrificados* de Fernando Cuadra y *Redes del Mar* de José Chestá (1936-1962) también son obras de una fuerte denuncia de las condiciones paupérrimas y la explotación a los obreros y pescadores.

Recuperación histórica y folklórica

Esta línea tiene el claro objetivo de rescatar y valorar el pasado histórico, los mitos y leyendas propios de la tradición chilena, pero con nuevos enfoques, con una relectura más reflexiva de la historia. Su exponente más claro es María Asunción Requena, quien trabaja con lo anecdótico de la historia en su obra *Fuerte Bulnes*, en la que se reconstruye un episodio histórico, la incorporación de la región sur de Magallanes al territorio nacional. Esta autora, asimismo, añade en varias de sus obras el carácter épico que había sido utilizado años antes en *Madre Coraje* de Brecht. Otras obras de Requena son *Ayayema* y *Chiloé, cielos cubiertos*, en éstas se muestra la lucha de los colonos por obtener y sentar sus bases en apartadas tierras, o la miserable situación en que viven los

indios alacalufes y su insistente pugna por preservar su cultura en condiciones tan adversas. También Fernando Debesa trabaja esta línea histórica en sus obras *Bernardo O'Higgins (retrato del Padre de la Patria)* y *El Guerrero de la Paz* (historia del padre Luis de Valdivia y su tarea de pacificación en la región de la Araucanía). Un gran acierto en esta corriente son las obras de Sieveking *El Cherube*, *Animas de día claro* y *La Remolienda*, de raíz popular en la que predomina la dimensión mítica, realzando su carácter poético.

Una nueva generació: El renacimiento del teatro chileno ¹³

No se puede entender el surgimiento de un nuevo teatro sin dejar de relacionarlo con los procesos histórico - sociales y culturales chilenos desde comienzos de la década del setenta.

Durante estos primeros años el teatro profesional no presentó obras de gran importancia y calidad. Esto se puede explicar dentro del contexto político nacional en que había una efervescencia ideológica con la llegada al poder del gobierno de la Unidad Popular. En este sentido, el cambio que se percibe en el teatro en estos años es el mismo que se corresponde con todos los movimientos artísticos, intelectuales y populares, esto es, con la sociedad en su conjunto, con una clara preocupación por lo social, desde una perspectiva “revolucionaria”. El teatro se abocó a representar el registro del acontecer nacional.

El teatro aficionado es el que prolifera en estos años, llegando a contarse más de 350 grupos en el país, destacando el teatro poblacional y sindical. En esta época el Teatro Experimental comienza a perder el sitio que tenía, disminuyendo notoriamente la cantidad de público. Es entonces cuando hace su aparición, con mucha fuerza, el café-concert, que logra conciliar lo humorístico, popular, rupturista, crítico, etc., con la característica de un teatro pequeño.

No obstante, esta situación cambia radicalmente en 1973 con el golpe militar, que impone restricciones a las libertades públicas y censura al arte ¹⁴. El teatro se ve afectado en todos los ámbitos: en lo económico deben trabajar con escasos recursos, en lo artístico están coartados por estar bajo vigilancia ideológica; muchos de los directores y actores terminan exiliándose. El teatro que logra subsistir opera con la autocensura ¹⁵. En las universidades, dirigidas por militares o por civiles designados por el nuevo gobierno, el teatro para verse libre de compromisos opta por representar obras clásicas; esta fórmula perdurará hasta fines de los setenta. El teatro independiente, por su parte, debe también dejar de lado ese compromiso social, privilegiando, por ejemplo, la modalidad del teatro infantil ¹⁶, de esta manera las compañías se aseguraban un público y se evitaban problemas. Lo mismo sucede con las obras de carácter evasivo que comienzan a representarse, sumado todo ello al apareamiento de compañías de grandes espectáculos y obras musicales con un marcado tono “internacional”, como el Teatro Casino Las Vegas o el Teatro Hollywood, cuyos nombres ya nos señalan su orientación.

Esta nueva construcción evasiva del arte va a producir una respuesta entre un público descontento con el sistema de gobierno y, por ende, con la imposición y manipulación artística, generando un grupo de artistas e intelectuales contestatarios al poder. No obstante, su modo de actuar es sutil, utilizando las “tretas del débil”. Estos nuevos recursos van a ir además enriqueciendo la estética teatral y diversificando los modos de

producción, representación y los tipos de géneros escogidos, como la parodia, el absurdo, lo histórico, aunque todas con un trasfondo social. Andrés Piña señala 1976 como el año en que surge en el teatro una ‘nueva marea’: “Entre ese año y 1981 se estrenan casi 50 obras teatrales, relacionadas de una u otra manera con la situación que vivía el país. Los autores son dramaturgos tanto de la generación anterior (del 50) como nuevos, que generalmente actúan en colaboración con un grupo” (1992: 45) ¹⁷.

En el 76 Ictus inicia su línea teatral con *Pedro, Juan y Diego*, en coautoría con David Benavente, para continuar con otras piezas en las que la compañía será coautor, con dramaturgos como Vodanovic, Jorge Díaz e Isidora Aguirre. Además aparecen el Teatro Imagen que estrena obras de autores más recientes como Gustavo Meza, Luis Rivano y Marco Antonio de la Parra; el Teatro La Feria con textos de Nicanor Parra y obras de Vadell - Salcedo; y otras compañías como el Taller de Investigación Teatral; el Teatro de Comediantes que estrena *Testimonios sobre la muerte de Sabina*, la primera obra de Juan Radrigán, quizá el mayor exponente chileno del teatro social contemporáneo; el Teatro Universitario Independiente; El Telón y muchas otras compañías y nuevos dramaturgos que van a reavivar el teatro.

Las temáticas y los estilos en estas compañías y en estos dramaturgos son muy variados, no obstante, la mayoría converge en el tópico nacional: hablando en la ficción teatral de los temas vedados en la realidad, como la cesantía y su terrible enfoque psicológico y humano, o la pérdida de referentes culturales, materias ignoradas por los medios de comunicación controlados por el estado. El asunto más recurrente era el laboral, que tocaba la sensibilidad de los espectadores, ya que en Chile en esos años había un gran índice de desocupación. Las obras que tratan el tema del trabajo lo enfocan desde distintas perspectivas, como la falta de empleo, o el desplazamiento de trabajos (de un trabajo digno a uno de empleo mínimo), o el temor a perderlo, como los feriantes de *Testimonios de la muerte de Sabina* de Radrigán; en otros casos es la impotencia de no poder ejercer su profesión, o sentirse presionado por sus superiores, como en *Cuántos años tiene un día*, donde un grupo de periodistas de televisión son constantemente alertados y hostigados por sus jefes.

Para Andrés Piña estas obras “son crónicas de una realidad evidente, aunque van más allá del puro registro: se introducen en los sueños y anhelos de los protagonistas, para quienes el trabajo es fuente de realización, raíz cultural, conexión de un pasado, forma de crecimiento y dignidad. Ni su concepción es economicista ni el trabajo es pura mercancía (...). En estas obras, en suma, hay un redescubrimiento del mundo del trabajo y sus potenciales significaciones para la colectividad. El conflicto propiamente obedece también a la situación nacional: un ente mayor y desconocido es quien mueve los hilos de esta madeja y, por lo tanto, los personajes no se pueden enfrentar a nadie para preguntar por su situación o solicitar salidas.” (1992: 47).

Muchas de estas obras sugerían de manera sutil otras críticas como las violaciones de los derechos humanos, es decir, la tortura, el exilio, la censura. El público era capaz de captar los códigos del escenario, entrando en complicidad con la obra, con el dramaturgo y con la representación.

Un elemento original de esta dramaturgia fue el cambio espacial en las obras, ya no se desarrollaban en habitaciones o salas usuales, sino que la acción transcurría en sitios como pasillos, patios, terrenos fuera de la ciudad, salas de espera. En este sentido la

importancia en la representación no sólo radica en la palabra sino en la “gestualidad física del trabajo”.

Además de este tipo de teatro de carácter realista en lo formal y con una constante temática en lo social, como espejo de la realidad y la coyuntura del momento, surge otra corriente que, si bien sigue teniendo como referente el mundo chileno, plantea temas más variados, como el inconsciente colectivo mostrado en forma absurda o grotesca. Este es el caso del dramaturgo y psiquiatra Marco Antonio de la Parra; la crítica a la mitología y creencias nacionales como en *Una pena y un cariño*; el tratamiento deformado sobre el poder y la autoridad; o la situación del marginal en un sistema social que le es adverso y hostil, como en las obras de Juan Radrigán.

La nueva dirección que va tomando el teatro chileno lo va a revitalizar, principalmente gracias a las compañías independientes (como antes, en la década del 40 lo hicieron los teatros universitarios). Ahora son estas compañías las que van a levantar al teatro. Sin embargo, como en todo proceso, comenzará a declinar debido, en lo teatral, a un agotamiento de las formas y de la estética, y en lo político, por el surgimiento de una actividad más participativa que no justificaba ya esa línea teatral. Es por ello que casi simultáneo a este decaer de las compañías comienzan a generarse en los ámbitos juveniles grupos teatrales con una propuesta distinta en todo el conjunto de la teatralidad, partiendo por la negación de una temática político - social. Este teatro se consolida en la década del ochenta, como el Teatro de la Memoria dirigido por Alfredo Castro, el Teatro de la Pasión inextinguible encabezado por Marco Antonio de la Parra, entre otras compañías teatrales. Estos grupos comparten una idea de la forma escénica que supera la palabra hablada como única herramienta, incorporando, con igual estatus, la música, el maquillaje, la iluminación, lo visual, los distintos estilos de actuación, etc. En este sentido hay un predominio del lenguaje visual por sobre el auditivo y dialógico.

En la estética se perciben cambios radicales respecto al teatro anterior, antes centrado en la palabra y en lo lineal y realista; ahora en cambio, se produce un giro hacia lo misterioso, lo yuxtapuesto, que pretende generar sensaciones más que entregar y dar explicaciones, esto es, mostrar formas más complejas. La compañía teatral Ictus es una de las que experimenta con estas nuevas modalidades escénicas; ellas favorecen un teatro más intimista, cuyas representaciones nos transportan a un viaje interior y subjetivo, realizando lo siempre a mano pero nunca visto, como las pequeñeces y la cotidianidad.

No obstante, el rasgo más característico de esta nueva generación es la disolución del concepto de dramaturgo, que puede fundirse con el de actor o el de director o que es reemplazado por el de creación colectiva. Es así como encontramos actores que pasan a escribir textos; o actores o directores que adaptan textos narrativos o poéticos, por ejemplo *La negra Ester*, basado en un poema del cantor popular Roberto Parra y que el grupo (Teatro Circo) de Andrés Pérez reescribe para el teatro. Andrés Piña considera que esto se debe también a la crisis de autor evidenciada por la ausencia de dramaturgos. No obstante, y a raíz de ello, es un momento en que cobra mayor realce la figura del director, no en el sentido que tenía en los teatros universitarios, sino en el de ser considerados “buscadores de textos” y con la capacidad y el derecho a proponer una estética determinada o una visión específica y personal.

Bibliografía

- Debesa, Fernando. 1982. "Tres dramaturgos chilenos", en *Teatro Chileno Contemporáneo*. El tony chico; El árbol Pepe; Alamos en la azotea. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- Durán Cerda, Julio. 1970. "El teatro chileno de nuestros días" (9-57), en *Teatro Contemporáneo. Teatro Chileno*. Aguilar Editor, México.
- Guerrero, Eduardo. 1992. "Una radiografía de la violencia" (453-457), en *Teatro Chileno contemporáneo*. Antología. Fondo de Cultura Económica; Quinto Centenario; Ministerio de Cultura, Madrid.
- Hurtado, María de la Luz. 1993. *Memorias teatrales. El teatro de la Universidad Católica en su Cincuentenario*. Revista *Apuntes* -Serie Testimonio. Santiago, Chile.
- Piña, Juan Andrés. 1992. "Dramaturgia, Teatro e Historia en Chile" (11-56), en *Teatro Chileno Contemporáneo*. Antología. Fondo de Cultura Económica; Quinto Centenario; Ministerio de Cultura, Madrid.
- _____. 1998. *20 años de Teatro chileno 1976-1996*. RIL Editores. Santiago, Chile.
- Rodríguez M, Claudia. 2000. "Notas para una historia del teatro en Chile I" (43-51), en *Documentos Lingüísticos y Literarios n° 23*, Instituto de Lingüística y Literatura, UACH, Valdivia.
- Rodríguez S, Orlando y Suárez R, Carlos. 1971. *Teatro Selecto Contemporáneo Hispanoamericano*. Escelicer. Madrid, 1971. Vols. I, II y III.
- Rojo, Grínor . 1985. *Muerte y Resurrección del Teatro Chileno 1973-1983*. Ed: Michay. Madrid, España.
- Thomas, Eduardo. 1989. "Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos" (61-70), en *Revista Chilena de Literatura N°33*. Departamento de Literatura. Universidad de Chile, Santiago.

Para citar este artículo

Claudia Rodríguez. 2001-2002 . «Notas para una historia del teatro en Chile (II)». *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25: 51-58