

araucaria

de Chile



Teatro chileno bajo el fascismo

GRINOR ROJO

El presente artículo corresponde a extractos de la primera parte de un trabajo más extenso sobre la temporada teatral santiaguina de fines del invierno de 1982, que el autor pudo conocer a través de veinticuatro espectáculos vistos entre el 15 de agosto y el 15 de septiembre. En él se cubre lo que identificamos como "teatro estable", es decir, un teatro producido por compañías institucionalizadas, de funcionamiento constante y poseedoras a menudo de sus propias salas. Lo diferenciamos así del teatro "inestable" (elencos de trayectoria más reciente y que no obstante su profesionalismo, viven una existencia insegura) y de un teatro que tiene muy poco que ver con el circuito profesional: el teatro estudiantil, secundario y universitario, y el teatro popular en cualquiera de sus tres formas características: poblacional, campesino y obrero.

Mis días de Santiago —mi primer regreso al país en nueve años— coincidieron con el estallido de la peor de las crisis que la dictadura chilena se ha visto obligada a encarar en sus ya casi diez años de historia.

La enumeración de datos en este terreno disipa cualquier duda acerca de la verdadera naturaleza de las "modernizaciones" del pinochetismo. Estas, de una vez por todas, se mostraban en ese mes de agosto como lo que siempre fueron. No como el cambio de unas cosas por otras, ni mucho menos como el cambio de unas cosas por otras mejores, sino como puras y simples destrucciones.

La dictadura ha ido destruyendo el país viejo, pero sin construir

uno nuevo. Ni la limpieza de las paredes, ni la refacción de los monumentos, ni la mantención de unos cuantos jardines pueden oscurecer esta certidumbre mayor. En Providencia, desde la avenida Pedro de Valdivia para arriba, en un radio total de unos veinte o treinta kilómetros cuadrados, se aprecia el microclima de un país rico y saludable y cuya riqueza y salud son inversamente proporcionales a la miseria y el morbo que despiadadamente recorren el resto de la geografía de la patria. Mientras que en esos veinte o treinta kilómetros cuadrados se elevan los edificios y resplandecen los cromos de los automóviles de lujo, mientras que allí la gente viste bien —y sin temor al ridículo: la gringomanía rampante, que resulta de la ausencia de crítica, y que hace sus mayores estragos en la casta militar, también ataca a los burgueses. La moda era en ese distrito vestir buzos de atletismo como si fueran trajes de etiqueta, atuendos de gordas matronas y ancianos señores que nunca corrieron ni correrán una cuadra—, en Concepción, en Coronel y Lota, los niños están tan verdes y tan mustios como el musgo de la zona. Pero en Santiago o, mejor dicho, en el oriente de Santiago la fiesta sigue. Incluso en medio de los anuncios que ponen de manifiesto un ascenso de la capacidad resistente del pueblo: cuando el movimiento obrero se expande, cuando las mujeres y los jóvenes vuelven a reunirse en las poblaciones, cuando se gestan las primeras huelgas universitarias y cuando toda una franja de cultura alternativa crece en los huecos que ella misma se forja desembarazándose de la triste torpeza del ideologismo fascista. Esta es pues la panorámica que yo vi, y sobre esta panorámica —repudiándola en parte o aceptándola en parte, revolviéndose contra ella o acomodándose a alguno de sus requerimientos— se recorta/recortaba el grueso de la producción dramática chilena del invierno de 1982.

No vi en Chile un teatro orgánicamente fascista, es lo primero de lo cual debo dejar aquí constancia. No lo vi, y la verdad es que no esperaba verlo tampoco. En un trabajo previo, “Muerte y resurrección del teatro chileno”, recordaba yo aquella tesis de Sartre en la que el filósofo francés sostiene que un teatro político de la derecha constituye una imposibilidad teórica de suyo¹. El derrotero de la actividad nuestra de casi una década confirma esa tesis con largueza de pruebas. No había en la cartelera que yo investigué, y ni qué decir que fuera de ella lo había aun menos, un teatro que proyectase las creencias e ideas de la dictadura chilena. Que yo sepa, tampoco ha habido de estos estrenos “orgánicamente inspirados” en los años anteriores. Es que como bien sabemos el discurso fascista es estéril, tanto más cuanto que en realidad duda de sí mismo y apuesta cuanto tiene, no a la convicción, sino a la fuerza; no a la persuasión, sino a la violencia. Más todavía, el ideal de sociedad que el régimen chileno hace suyo *excluye* un gran número de prácticas y también, por ende, a los grupos sociales que las desempeñan. No es excesivo sospechar entonces que las artes, o quizá si el espectro completo de la cultura humanística y científica, integran la lista de esas exclusiones posibles. La lógica de

¹ Trabajo por aparecer en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* (Caravelle).

una decisión de esta naturaleza sería consistente sin que hicieran falta para ello mediaciones especulativas adicionales. Estamos ante un régimen que desde ya admite que prefiere el orden a la imaginación, el remedo a la originalidad, la tecnología (comprada, pues ni siquiera es una tecnología propia, la que puede sólo derivarse de un quehacer científico propio), a la ciencia y al arte. Difícil encontrar en su seno una producción cultural auténtica que sea orgánicamente fascista.

En cambio, no es difícil encontrar en la actualidad en Chile una producción cultural, que califico de producción cultural inauténtica por razones que en otro sitio he detallado, que de maneras diversas surge y circula al amparo del esquema socioeconómico que se empezó a implantar en nuestro país desde el 11 de septiembre de 1973². En el ámbito del teatro, el mejor ejemplo de ello lo proveen los espectáculos comerciales en sentido estricto. Dos clases de espectáculos de este carácter pude yo distinguir en la cartelera de fines del invierno del 82. El primero incluye obras como *Esta noche, opereta*, de Miguel Frank; *Su excelencia, el embajador*, de Fernando Josseau, y con algo más de calidad las presentaciones de Pury Durante y su compañía, Anita Klesky, Sergio Aguirre, en el Teatro Américo Vargas: *Emily*, una traducción de *The Belle of Amherst*, el monólogo de William Luce en torno a la vida de la poetisa norteamericana Emily Dickinson, y *Mi querido mentiroso*, una muestra bastante típica de lo que antaño solía denominarse teatro de *boulevard*. Tratábase en estos montajes de un teatro de entretención de corte tradicional, que no obstante el éxito relativo que pueda tener, como es el caso de la pieza de Josseau, no cabe duda de que está contando las horas que todavía le quedan de funcionamiento. Esta situación lo obliga a un reajuste, aunque más no sea de repertorio. Yo lo llamaría teatro comercial desfasado, cuyos textos y sistema técnico de representación, por una parte, y cuyo respaldo social, por otra, se han ido haciendo cada día más borrosos. Es interesante, al asistir a sus funciones, tomar nota del público que aún las patrocina. Están allí los melancólicos escombros de la vieja clase media chilena, la misma que en otro tiempo creyó, desafortadamente por cierto, que era una sola y eterna.

El lugar que deja vacante ese viejo teatro comercial lo ocupa uno nuevo que sustituye la inocencia del otro por una más acendrada deliberación mercenaria. Pude ver dos espectáculos de este tipo, que no obstante estar insertos en un mismo género próximo poseen diferencias, y las que se delatan incluso en la ubicación geográfica de las salas respectivas. El primero es la versión definitiva, y esta vez puede concluirse que satisfactoriamente exitosa, de una serie de tanteos que se inauguraron en los años cincuenta y sesenta (me acuerdo de Rodolfo Soto, que se dedicaba por aquel entonces a estos visionarios afanes), que se reanudaron y aceleraron durante los primeros años de la dictadura, en los fiascos de que fueron protagonistas Silvia Piñeiro y

² No ignoro las periodizaciones que se han hecho de la historia del régimen, ni tampoco la utilidad probable que ellas tienen. En mi propia lectura de este problema, sin embargo, *el régimen nació adulto*. Era ya, el 11 de septiembre del 73, lo que, corregido y aumentado, seguiría siendo en el futuro.

Tomás Vidiella, y que hoy han sido retomados, perfeccionados y llevados hasta su más alta cumbre por quien debía de haber asumido desde el comienzo esta tarea. Me refiero a la aclimatación en Chile del gran espectáculo de la comedia musical a la Broadway, hazaña ésta de uno de los zares de la vida nocturna de Santiago, dueño de una de las *boites* más famosas de la ciudad, principal personaje en algunas sonadas historias de bandidos y además —pues son éstas las libertades que promueven los artifices del Chile “autoritario”—, animador de aventuras teatrales. Su negocio en este rubro es el conocido Casino Las Vegas, que funciona en un edificio de la calle Rosas, en dirección al poniente, en un interior dentro del cual se acoplan el *non plus ultra* de la chabacanería gringa e instalaciones técnicas de inmejorable excelencia. Como su nombre lo indica, lo que se desea recrear en ese ambiente es el *kitsch* y la magia mecánica de las casas de juego de la ciudad de Nevada.

En él, entre una audiencia que saboreaba tragos de whisky barato, vi *El hombre de La Mancha*, una traducción de *Man of La Mancha*, la quijotada broadwayana de Darion, Wasserman y Leigh, que llevaron al cine hace unos años Peter O'Toole y Sophia Loren. El papel de la Loren lo hacía en la puesta “chilena” la otrora competente actriz Alicia Quiroga y el de O'Toole el actor argentino José María Langlais. Las comillas con las que he decorado el epíteto chilena tienen una explicación, desde luego. Pasa que Casino Las Vegas importa no sólo el libreto de sus producciones, como se hacía en otro tiempo y como se sigue haciendo aún en unos pocos de los teatros actuales, sino que también compra en el extranjero la banda sonora (entiéndaseme bien: la banda sonora, no la música) y hasta la coreografía. Es pues lo que se le ofrece allí al público un menú de encantador cosmopolitismo, que el empresario adquiere en la metrópoli precocinado y que la capacidad instalada doméstica se encarga de recalentar y servir. El objetivo es que los actores, a los que se contrata para eso y nada más, consigan un retorno, cuanto más fiel mejor, del montaje norteamericano de la pieza. Pienso yo que nunca antes en la historia del teatro chileno se había llegado hasta este extremo en lo que atañe a la degradación del trabajo de los profesionales de la escena. La correspondencia entre esto y la estrategia socioeconómica del fascismo no requiere por supuesto de mayores comentarios.

También nos fue posible observar dicha correspondencia en el otro espectáculo que nos parece representativo de una nueva clase de teatro comercial. Cambiamos de barrio en esta oportunidad, trasladándonos desde la calle Rosas a la plaza Pedro de Valdivia, en el límite oeste del Santiago “moderno”. Ahí, en el comfortable cine de la plaza, reacondicionado para albergar funciones teatrales, la empresa CYLCON (?) estaba presentando *Piel contra piel*, un diálogo de Jorge Díaz, con actuaciones de Carla Cristi y Jaime Celedón, quienes reaparecían sobre las tablas santiaguinas al cabo de un eclipse de aproximadamente dos decenios. La dirección de la puesta en escena era de Jaime Vadell y la escenografía de Ricardo Moreno.

Puede parecer escandaloso, y si no lo hubiera visto a mí me lo habría parecido también, motejar a un espectáculo que tiene por

centro una pieza de quien es presuntamente el más vanguardista de los dramaturgos chilenos de teatro comercial. Pero lo cierto del caso es que el montaje de *Piel contra piel* era un montaje comercial. Montaje de una obra que no era otra cosa que *El cepillo de dientes* veinte años después, adelgazada en sus rebordes críticos y engordada en los sensacionalistas —por ejemplo, en la manipulación geriátrica del sexo. En el fondo, Díaz importaba con ella a Chile el lado menos interesante del “destape” español—, y ello unido a una actuación, a una dirección y a una escenografía lealmente al servicio del texto. Por detrás de ciertos desplazamientos (el autor, los actores³, una entrada y un programa que eran los más caros de Santiago), puede vislumbrarse la sombra de un sector muy preciso de la nueva burguesía chilena, más rico y refinado que el que asiste al Casino Las Vegas, y para el cual la cultura, o lo que ellos entienden por la cultura, es uno de los bienes que le quedaban aún por adquirir.

El mismo público, con similares aspiraciones, poco más, poco menos, es el que me topé en las salas de los teatros universitarios. Pero antes de inventariar lo que se representaba en esas salas conviene que insista en un par de consideraciones sobre las cuales no es culpa el ser redundante: primero, que, como se ha expuesto ya más de una vez, los teatros universitarios fueron, a lo largo de tres décadas y hasta 1973, las principales agrupaciones sustentadoras de la actividad escénica en Chile⁴. En vísperas del golpe de estado de septiembre del 73, su sistema completo abarcaba desde Antofagasta, Teatro de la Universidad del Norte, hasta Valdivia, Teatro de la Universidad Austral, pasando por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) y los tres grandes conjuntos de Santiago, el del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), el del Centro de Teatro de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC) y el de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS). Segundo: que de todo eso en los tiempos que corren no quedan en pie más que los teatros de la Universidad de Chile y de la Universidad Católica. El resto fue presa de la misma escoba purificadora que después de 1973 barrió las universidades chilenas hasta dejarlas en el estado de raquitismo estupefacto en el que a la fecha se encuentran.

³ El fenómeno de la participación de un mismo profesional en circuitos productivos diferentes e inclusive contradictorios, si bien no es nuevo, pues se remonta por lo menos a la década del sesenta, recientemente se ha generalizado y radicalizado con características epidémicas. Por la jibarización del ámbito universitario, a la que en seguida nos referiremos, y que era el único que podía garantizarle un sueldo fijo al profesional del teatro, y por las naturales vicisitudes que afectan al trabajo en el sector independiente, la manera más segura de ganarse la vida para el actor, director, etc., es vendiéndole sus servicios a los empresarios del teatro comercial y, sobre todo, a los de la televisión. En cuanto a las demandas de este otro medio, motivo de alarma entre mucha gente del oficio era el “derecho de exclusividad” que estaba empezando ahí a exigírseles, o sea, la prohibición contractual de trabajar en ningún otro sitio que no fuese ante las cámaras del canal contratante.

⁴ Esta observación ha llegado a convertirse en un lugar común en/de la historiografía y la crítica sobre teatro hispanoamericano contemporáneo. De ella se hace cargo Carlos Miguel Suárez Radillo. “El teatro chileno actual y las universidades como sus principales fuerzas propulsoras”. *Revista Interamericana de Bibliografía*, XIII, 1 (1972), 18-29.

Entrar en los teatros que sobrevivieron a la "limpieza" fascista le produce así a uno una impresión que debe de ser parecida a la que experimentan los inspectores que censan el campo de batalla después del término de las acciones de guerra.

Reiterados tales antecedentes, podemos aproximarnos ahora a los espectáculos respectivos de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Empecemos por el de la Chile. En cuanto a la planta física, el Teatro Antonio Varas, en Morandé con Alameda, había cambiado poco o nada. El mismo *foyer* (bochornosamente para quienes lo pusieron ahí, un retrato de Pedro de la Barra, muerto en 1978, en el exilio, y a quien los soldados de la dictadura le asesinaron un hijo, colgaba desde una columna), la misma sala, los mismos aparatos de sonido y de luces. Otras cosas habían cambiado, sin embargo. Cosas como el nombre de la compañía, que ahora se llama Teatro Nacional Chileno, como quien dice la Comedie Française o el Old Vic. Indicio del rastacuerismo sin tapujos de todos aquellos que en la actualidad lo regentan⁵. Porque ese cambio de nombre proclama de una manera indesmentible la dirección que se le ha querido dar desde septiembre de 1973 al teatro de la mayor universidad del Estado. Esa dirección es *antiuniversitaria*. El espíritu universitario, que el Teatro de la Chile procuró mantener a lo largo de tres décadas de espléndido trabajo, hoy brilla por su ausencia. No existen ya en su práctica la vocación experimental y crítica, la voluntad innovadora, la búsqueda permanente que en términos sociales y artísticos guiaron el ajeteo de sus miembros durante la época de gloria, y que son los valores por los cuales De la Barra porfió y se peleó cuantas veces hubo la menor insinuación de que se hallaban en peligro. En el sitio que antes estuvo reservado a tales valores lo que en el presente campea es la pesadez, la arqueología teatral en el peor sentido, el de un concepto subdesarrollado y lacayuno de lo clásico —de lo clásico internacional y de lo clásico casero—, que se reduce a peraltar la decrepitud y la superficialidad en detrimento de la pujanza constante y la hondura indispensable que todo clásico posee por el solo hecho de serlo. Es que el público que en estos tiempos va al Teatro Nacional Chileno hace de su "ida" al teatro algo parecido a lo que antaño hacían quienes iban a mostrarse a la ópera. Público es éste de burguesía alta y media, capaz de pagar la entrada, que no es barata y de solazarse con un espectáculo de "alta cultura", en el bien entendido de que él no ha de rasguñar para nada la satisfacción que cada uno de los individuos que lo componen siente respecto de su regia persona.

La obra que en esta ocasión se le deparaba a ese público era *Mama Rosa*, de Fernando Debesa. El salvataje de esta obra por el Teatro de la Chile a estas alturas es sobremanera revelador del tipo de productos artísticos que, a falta de una creación más orgánica, la dictadura apadrina. Sabido es que la obra de Debesa, que se estrenó en 1957,

⁵ Hablando de rastacuerismos, en 1981, cuando el Teatro de la Universidad de Chile cumplió cuarenta años, el regalo de la dictadura fue sacarlo del Antonio Varas e infligirle una temporada en la Escuela Militar, en Apoquindo con Américo Vespucio. Supe de actores que se sintieron tan conmovidos con el honor que se les hacía que necesitaban antes de cada función beber severamente para poder subirse al escenario.

que en 1958 obtuvo el Premio Unico del Teatro Experimental y el Premio Nacional de Teatro y que fue el antecedente de más peso en la adjudicación el año pasado del Premio Nacional de Arte al dramaturgo, es una pieza que se escribe y estrena cuando arrecia en Chile la embestida imperialista que sigue a la segunda guerra mundial y cuando de esta forma se preparan las condiciones materiales, de destrucción de un destino económico propio y de estrechamiento de la dependencia, que habrían de conducir al fin de cuentas al desastre económico, social y político del gobierno castrense de Augusto Pinochet. Es, por tanto, una obra que se produce en una coyuntura histórica clave y que responde a ella de una manera definida y definible. Responde reivindicando una idea de la chilenidad que, sin renunciar al pasado oligárquico, se allana a las seductoras exigencias del presente burgués. La explotación capitalista de la mano con el paternalismo y nostalgia de los "caballeros chilenos".

En *Mama Rosa*, el texto y el montaje, *este último a base de una reposición que no es azarosa*, son dos producciones que nada cuesta percibir que han sido fraguadas con la más fría lucidez, tanto ideológica como técnicamente. No darse por enterado de ello, o no querer darse por enterado de ello, es echar mano nuevamente de aquel sofisma favorito de la clase hegemónica que consiste en pretender que su discurso es el de la realidad sin más ("...Todo suena a posible en esta obra, a real, a tangible...", según el decir de Pedro Morthéiru en el programa), en tanto que el de sus oponentes es el de la preconcepción y la turbiedad ideológicas.

En el Teatro de la Universidad Católica, el paisaje era menos deprimente sin embargo. Por razones que tienen que ver con su condición de universidad privada, elitista y quiéraslo o no confesional, la Católica no fue tan diezmada como la Chile en los años 73, 74 y 75. Con posterioridad, por esas mismas causas, y por otras que tienen que ver con accidentes tales como el de la continuidad y cordura de la dirección, ya que el rector es un almirante una pizca más leído y otra pizca menos tonto que los profusos generales de ejército y del aire que han desfilado en igual cargo por los demás institutos de enseñanza superior, algo de trabajo universitario ha podido allí seguirse haciendo. Por lo que toca al teatro, la Escuela de la Católica, que en 1976 sustituyó al Centro correspondiente de la Escuela de Artes de la Comunicación (EAC), cuando la EAC misma desapareció durante una racha de depuraciones más prolijas, es la única institución de esta índole que subsiste en el país capaz de cumplir su cometido con la responsabilidad académica y profesional con que estas actividades deben desempeñarse en un recinto universitario⁶. En estrecha rela-

⁶ Desde el lunes 6 de septiembre de 1982 en adelante se generó en todo Chile una fuerte movilización estudiantil universitaria que tuvo su origen en el campus oriente de la Universidad Católica, cuando la secretaria del Centro de Filosofía, uno de los cuatro centros democráticos de ese campus, fue golpeada y violada por individuos de la Central Nacional de Informaciones (CNI), la policía política, y que querían obtener de ella datos sobre los estudiantes y su disidencia. Parte de la indignación y de la subsecuente movilización derivadas de estos hechos, fue una huelga en la Escuela de Teatro, lo que por cierto era más de lo que el rector de la Católica estaba dispuesto a

ción con la Escuela, la compañía, que funciona en la plaza Ñuñoa, en el que era en nuestra infancia el Teatro Dante, ha llevado a cabo una faena que es de todas maneras más valiosa que la del Teatro Nacional Chileno. Aunque refugiándose también en los clásicos —porque qué se le va a hacer—, los montajes de la Católica han sido más fieles al espíritu de los textos que los de la Chile. Desde *La vida es sueño*, de Calderón, a *María Estuardo*, de Schiller, el respeto a la profundidad y perennidad de los autores que se eligen es una virtud que la mejor crítica celebra⁷. El monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, se recuerda, por ejemplo, como un auténtico hito en la coyuntura teatral postgolpe, como un manifiesto libertario fervoroso, en un ambiente de represión feroz, y en el que ese mismo parlamento puesto en una obra nacional y contemporánea le hubiera costado la cárcel al dramaturgo y la cancelación de sus funciones al conjunto. Por desgracia, lo que nosotros le vimos hacer al Teatro de la Católica no cae, o no cae de lleno, dentro de esta línea de producciones, de atrevimiento discreto por así decirlo, que son las que mejor caracterizan su labor de los últimos nueve años. Eso que le vimos hacer fue el *Urfaust*, el Fausto primitivo o Protofausto, del joven Goethe, en un montaje hecho a propósito del sesquicentenario de la muerte del genio alemán. El director, a quien se había invitado especialmente para montar esta obra, era Wolfgang Gropper. Además de su trabajo, inteligente y sobrio, que actualizaba el relato pero sin sacrificar el diseño tradicional de las figuras, las actuaciones de Héctor Noguera (Fausto) y de Ramón Núñez (Mefisto), nos parecieron de buena calidad.

Llegamos así hasta una producción que existe, para parodiar la sentencia del lingüista ginebrino, “a caballo en diferentes dominios”. Esta producción es la del teatro profesional independiente. sólo una parte del cual es estable. Diez espectáculos, dos de ellos ensayos con “pasadas” completas de las obras en cuestión, y once piezas⁸.

De los diez espectáculos, cinco los representaban compañías estables. En otras palabras, ICTUS, Imagen, Los Comediantes/Pedro

tolerar. Su decisión fue suspender el funcionamiento de la Escuela por este año académico, con la amenaza agregada de que dicho cierre podía devenir permanente. El Señor Rector ponía así al borde de la desaparición a la única entidad académica que de manera idónea viene produciendo e impartiendo conocimientos superiores de teatro en el país.

⁷ Entre los años 1975 y 1976, en la revista *Mensaje*, en los números 239, 251 y 253, Juan Andrés Piña publicó una serie de artículos sobre la “vuelta de los clásicos” en el teatro chileno posterior al golpe y en los que la actividad del Teatro de la Católica se lleva las palmas. Por haberse escrito en el momento de mayor auge, y por su lucidez, estas notas de Piña tienen un valor excepcional.

⁸ Las piezas son: *La mar estaba serena*, creación colectiva del grupo ICTUS; *¿Quién dijo que el fantasma de don Indalicio había muerto?*, de Gustavo Meza, presentada por el Teatro Imagen; *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, por las compañías fusionadas de los Comediantes y Pedro de la Barra; *Hechos consumados*, de Juan Radrigán, por el Teatro Popular El Telón; *El toro por las astas*, otro estreno del mismo dramaturgo y por el mismo conjunto; *Lautaro!*, de Isidora Aguirre, por Producciones Teatrales Chilenas (PROTECHI); *El diario de Ana Frank*, por el Teatro Cámara Negra; *Alicia (Las maravillas que vio en el país)*, adaptación colectiva de las novelas de Lewis Carroll, por la Compañía Teatral Acto Seguido; *Los tijerales* [ensayo], creación colectiva del grupo La Feria, y *El arte de birlibirloque*, de José Ruibal, y *La carátula*, de Lope de Rueda [ensayo, ambas obras en una función], por el Teatro-Circo.

de la Barra y el Teatro Popular El Telón eran todos, por lo menos en el momento en que nosotros estuvimos en Chile, grupos consolidados, en condiciones de desarrollar temporadas largas, en una misma sala, con cierta consistencia de repertorio y con un público más o menos regular. Con una "clientela teatral" fija, o relativamente fija. Por ello, lo que queda de esta crónica se concentra en su trabajo y dejando para otras posteriores lo demás de este vasto e importante sector.

Conviene abrir esta parte del análisis con lo que le vimos representar al más prestigioso de estos grupos, el de andamiaje más sólido y el de más sabia e influyente trayectoria. Me refiero al grupo ICTUS. El montaje suyo al que fuimos fue el de *La mar estaba serena*. Reincidían las gentes de ICTUS en esta pieza en el método de construcción con el que han venido elaborando sus obras desde *¿Cuántos años tiene un día?*, en 1978. Conforme este método, a partir de una base objetiva, casi biográfica, y que les sirve como plataforma de lanzamiento para diversas expansiones sintagmáticas, lo que buscan es introducir un cierto número de preguntas de fondo concernientes a la vida social contemporánea del país y del mundo⁹. Características de la obra en cuya representación nosotros estuvimos eran la cantidad y riqueza de esas prospecciones de significado. Era como si, apoyándose en principio en el vínculo entre lo particular y lo general, ICTUS hubiese al fin resuelto que lo general no es nunca una realidad monolítica, simple e inambigua, sino que un todo dialécticamente complejo; una amplia red de planos que se entrecruzan, interrelacionan y fecundan. En lo que toca al polo opuesto, el que se centraba en la evolución de un acontecer particular y concreto, en *La mar estaba serena*, lo que se dramatiza es un capítulo en la vida de una familia de la pequeña burguesía intelectual, cuando, a causa del efecto que en ellos tienen las circunstancias por las que atraviesa hoy la vida del país, se ven obligados a vender "la casa de la playa". La metáfora era asaz transparente, y no es ésta la única de las obras de la temporada que incurría en ella. Por el contrario, la metaforización con pretensiones de símbolo nacional del *habitat*, cualquiera que éste sea, parece ser uno de los rasgos más asiduos del teatro chileno de esta hora.

Respecto al trato con el espectador, se mantenía e incluso se acentuaba en *La mar estaba serena* el colapso de la cuarta pared. El elenco dialoga con el público, le hace obsequios y hasta lo estimula a cantar con él a coro la popularísima canción a la que alude el título de la pieza y que es también su *leit motiv* irónico. Finalmente, en lo relativo a la incorporación de aspectos puntuales de la historia coyuntural, y que como se sabe es una de las posturas programáticas de ICTUS¹⁰, cabe advertir que en esta obra se prolonga una fase iniciada en *Lindo*

⁹ Véase la segunda parte de mi estudio "El teatro chileno bajo el fascismo: cuatro piezas de la segunda mitad de los años setenta", por aparecer en *Literatura Chilena. Creación y Crítica*.

¹⁰ Véase la sección "2. Definiciones teatrales" del capítulo "III. El ICTUS frente a la creación teatral", en M. de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius. *Teatro ICTUS*. Santiago de Chile. Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA, 1980, pp. 37-43.

país esquina con vista al mar y en la que los esfuerzos del conjunto se dirigen más que nada a la individualización y el desarme satírico de los paradigmas más sobresalientes que atiborran la ideología del modernismo fascista. Esta fase sucede a aquélla en la que se abocaban más bien al despliegue y denuncia de la represión. En el nuevo ámbito temático, que es el que *La mar estaba serena* epitomiza cabalmente, se convierte en una tarea prioritaria el develamiento de la contradictoriedad de lo que, menos que una fórmula, es una atmósfera ideológica. Las escenas en las que la *troupe* aparece vestida con buzos de atletismo, a la simiesca moda del barrio alto santiaguino, a la vez que cantando y bailando un revoltijo de melodías incongruentes, entre las que se destaca el "Rock del Mundial" de comienzos de los años sesenta, en la versión de Los Ramblers, interpolado con cuecas y canciones más modernas —sufridoras las últimas del todopoderoso influjo yanqui—, son en este sentido hilarantes y agudas. Por sobre todo, y en su hábil manejo del contraste entre lo viejo y lo nuevo, ICTUS subraya en esta pieza el agostamiento súbito de un mundo (en términos precisos, se trata del mundo de las capas medias chilenas y, más ceñidamente, del mundo de la pequeña burguesía intelectual, o sea, del mundo del público de ICTUS. El público desde y para el cual ellos trabajan), sacrificado en aras de la desconfianza y la ignorancia estólida de los gobernantes actuales del país.

Menos definido que el trabajo de ICTUS, por donde quiera que se lo mire, texto, dirección, actuación, etc., aunque participando de un público similar, era el espectáculo del Teatro Imagen en la sala Camilo Henríquez. Estamos al tanto de la historia de este Teatro, desde su fundación, en 1976. Estamos al tanto, asimismo, de la irregularidad de sus muchas, quizá sí demasiadas, producciones: momentos altos, como el de *El último tren*, en 1978, y momentos bajos, como éste de *¿Quién dijo que el fantasma de don Indalecio había muerto?*, en el invierno del 82. Montaje bajo este otro porque la pieza que Imagen estaba representando en su nuevo estreno no era mucho más que un ejercicio de estilo, y sólo a medias exitoso. Subtitulada "folletín dramático en una obertura y dos actos", la obra de Gustavo Meza era eso de una manera yo diría que tosca. Tanto por su disposición secuencial, que va amontonando "capítulos" tras los correspondientes apogones, como por el cándido bosquejo de los personajes.

Pese a todo, no se crea que *El fantasma de don Indalecio* estaba ayuno de más altas pretensiones. Las tenía, y en abundancia. Se notaba allí el intento de reconstrucción de un período particularmente infame de la historia de Chile, principios de siglo en la región de La Frontera, de impugnación del genocidio consumado en aquel entonces contra los indios (y el espectador infiere que en las circunstancias presentes no sólo contra los indios) e inclusive de alusión a algún suceso de la crónica roja más próxima (me soplaron que el segundo acto estaba modelado según los detalles del "crimen de Calama"). Pero ninguno de estos buenos propósitos cobraba en la pieza suficiente relieve. En tales condiciones, lo rescatable era, como digo, el esfuerzo estilístico; el afán de reciclar, y sólo a medias parodiándolo, un género dramático *passé*. Al parecer, el estreno siguiente de Imagen

—y esto vendría a confirmar mi sospecha acerca de la dirección nostálgico-paródica que están teniendo sus montajes— era *El beso de la mujer araña*, el diálogo político-ecuménico-fílmico del inefable Manuel Puig.

Las compañías fusionadas de los Comediantes y Pedro de la Barra habían decidido poner en escena una obra que no supusiese grandes riesgos. La encontraron en *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, éxito en el Santiago de 1965 y éxito de nuevo diecisiete años después. La prueba de este retorno triunfal de *La remolienda* era un año de representaciones a teatro colmado. Obra decorosa, bien hecha, por un dramaturgo que aprobó sus pasos de laboratorio en la antigua Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y que, por tanto, conoce su oficio al dedillo, y además bien montada, por un equipo de actores entre los que se contaban profesionales de la categoría de Anita González y Jorge Gajardo, lo más significativo de esta pieza es que su reposición constituye, como la de *Mama Rosa* y como la de *Parejas de trapo*, de Egon Wolff, que se estrenó en 1960 y que venía saliendo de un nuevo montaje, el recobro de un texto históricamente situado.

¿Por qué éste interés en reponer obras escritas y estrenadas hace veinte o más años y durante un lapso tan breve, una en 1957, otra en 1960 y la tercera en 1965? Sugerí una explicación cuando hablé de *Mama Rosa* y se me ocurre que lo dicho allá también acá puede servir de marco de referencia interpretativo. El hecho es que las tres obras de que hablamos reaccionan ante una misma ola de cambios en la vida chilena, de desafío a las viejas seguridades y de consecuente toma de partido por parte del dramaturgo del caso. En *La remolienda* la respuesta al asedio histórico se da por la vía de la oposición entre el campo y la ciudad, la naturaleza y la civilización. Este motivo, que de ordinario involucra el planteo en términos espaciales de un conflicto de carácter temporal, esto es, el choque entre el campo y la ciudad es en realidad el choque entre dos épocas, el enfrentamiento entre la tradición y lo nuevo que ya se siente o anticipa (ya se sabe, los predecesores nacionales de Sieveking son, en el siglo XIX, Daniel Barros Grez, *Como en Santiago*, 1875, y en el XX Armando Moock, *Pueblecito*, 1918), en la pieza que ahora nos preocupa se resuelve de un modo aparentemente reaccionario, con la vuelta de los personajes al campo, el pedazo de tierra en la Cordillera, en los faldeos del Volcán Villarrica. No hay que engañarse, sin embargo. La regresividad, el antimodernismo del que hace gala *La remolienda* es sólo aparente, en la medida en que se funda en la justa visión que Sieveking tiene del fraude implícito en la mercancía modernista tal como nos la quieren vender; en una percepción suya impecable del modernismo fraudulento de la historia concreta, la de aquellos años y (esta vez de parte de las compañías fusionadas que reponen la pieza) la de ahora, igual en 1965 que en 1982. Es así como, desdeñando el oportunista acomodo de los caballeros chilenos, aquel que se evidencia en las escenas finales de *Mama Rosa*, en *La remolienda* el dramaturgo le cierra la puerta al compromiso con las trampas que el enemigo le tiende y nos tiende. Con una pureza que no deja de ser algo ilusa, pero que no por ilusa es menos entrañable, después de su aventura en “el

pueblo" los huasos y las putas de su texto deciden volver al campo. Regresan así a la tradición, a la Cordillera, al Villarrica, a las tierras flacas y a los cielos encapotados de El Sur de la Patria. Pasado y presente, el paraíso de antes de La Caída y el rumbo alienado y falaz de un cierto proyecto de (respecto a) el o los modos de existencia nacionales, y un proyecto que como se ve no es de hoy, ni de ayer, sino que de hace (diría yo) más de tres décadas.

El gran descubrimiento del teatro chileno desde 1979 a 1982 es Juan Radrigán. Siete obras al hilo, desde *Testimonio sobre las muertes de Sabina*, en 1979, hasta *El toro por las astas*, su segundo estreno de 1982, confirman que el hombre ha escrito en estos tres años más que muchos de sus colegas en toda la vida. Antiguo obrero textil, librero de ocasión, de hablar pausado y parco, Radrigán se pronunció en la conversación que con él sostuvimos por un teatro al que la gente vaya a ver y a oír lo que sabe ya que es cierto y que por lo mismo quisiera haberse atrevido a declarar por cuenta propia. En la oscuridad de la sala, el hombre y la mujer solos dejarán de estarlo, al descubrir que sobre el escenario y a su alrededor hay otros que piensan y sienten como ellos. *Hechos consumados*, la primera de las dos piezas suyas que pudimos ver, supera su desamparo, su final torvo y amargo, propiciando una anagnórisis de esta severa alcurnia trágica; andados dos tercios de la obra, los personajes centrales, Marta y Emilio, una mujer que ha estado a punto de morir ahogada en el río (no queda claro si a causa de una venganza, por haber visto una "desaparición" que no debió ver, o si por una tentativa frustrada de suicidio) y el harapiento que la salva descubren que existen otros seres con un destino paralelo al de ellos; que los que han estado cruzando al frente suyo sin parar lo hacen por las mismas causas por las que ellos ambulan obligada e incesantemente. Es que el mundo entero se divide en esta pieza de Juan Radrigán entre los que poseen un puerto en el cual recalar y los que carecen de él. El último tercio de la obra precipita los hechos a partir de este reconocimiento. Emilio entiende ahora que salir de donde está —un par de metros cuadrados en los arrabales del mundo, pero un par de metros cuadrados de los que ha resuelto hacer un espacio por derecho de lesa humanidad—, peregrinar, ambular, moverse de allí es someterse una vez más a la evidente injusticia del orden estatuido. Por eso, cuando El Guarda conmina a la astrosa pareja a hacer abandono del pedazo de tierra que ocupan (¿y tengo acaso que decir quiénes son los que se agazapan dentro del cuerpo de este tercer personaje?), Emilio se niega y su negativa es un acto de rebeldía suprema. El Guarda lo entiende absolutamente y procede en consecuencia. Sobreviene entonces el tiempo de la violencia y la sangre, de la barbarie y del crimen. El arma cae sobre el harapiento, que no se defiende y que queda tendido sobre el centro del escenario, mientras que la mujer, vuelta la cara hacia el público, se pregunta por la raíz del horror. Es el fin de la pieza, una pieza que, según Radrigán. "...trata el problema del hombre que quiere vivir con dignidad...", puesto que "...si vivimos años en que el gran problema humano es la industrialización de la injusticia, no se puede presentar una visión donde la gente parece holgar en el mejor de los mundos posibles..."

En la huella del gran teatro proletario chileno, el de Acevedo Hernández, Elizaldo Rojas, Isidora Aguirre y Víctor Torres, aun cuando descartando las soluciones estéticas naturalistas (Acevedo, Rojas), brechtianas (Aguirre) o grávidamente sociológicas (Torres), y de otra parte con parentescos beckettianos admitidos y ostensibles, especialmente en lo que toca a la selección de sus personajes — marginales, subproletarios, seres que han retrogradado desde un estado anterior de mayor entereza—, ningún dramaturgo chileno pone como Radrigán sobre las tablas la situación límite hasta la que están siendo empujados un porcentaje cada vez más alto de los trabajadores de nuestro país. Porque lo que define esa situación es el concepto de prescindibilidad. Con excepción de unos cuantos, el programa económico de la dictadura no necesita a esa gente. *Están demás*. El poder fascista empieza así por convertirlos en ex-trabajadores para acabar haciendo de ellos ex-hombres. Esto es lo que Radrigán capta y muestra como nadie y esto es aquello para lo cual la estética beckettiana del detritus es del todo congruente.

La otra pieza suya que vimos fue *El toro por las astas*. Radrigán la concibió, nos lo dijo, en términos de una lección de/en pedagogía antiilusoria. Intenta por consiguiente en esta pieza demoler el engaño y el autoengaño ideológicos, auspiciando una máxima liberación de las energías humanas y todo ello con vistas a la erradicación de la injusticia y a la construcción *simultánea* de una nueva realidad. Los personajes que escoge para lograr sus fines son otra vez seres marginales, a los que en esta oportunidad aísla dentro de la espesa cerrazón de un prostíbulo. Dos asiladas, Jaque y Made, la dueña, doña Lucía, su amante, el cachiche Víctor, y Antonio, el mozo de la casa, aguardan la venida de una especie de mesías popular al que apodan El Milagrero. Preparan, durante todo el Primer Acto y parte del Segundo, el lugar y se preparan también a sí mismos. Limpian y se limpian encarnizadamente. Hasta que El Milagrero aparece. Pero no para ejecutar los milagros que se esperan de él, sino para predicar el evangelio de la grandeza del hombre: “...Yo no pueo decirle a nadie lo que tiene que hacer, señora; tóo lo que se hace pa vivir es güeno, ¡pero lo que se hace pa vivir! El que tiene una hería llora una vez, y después aprieta los dientes, porque si llora dos veces se convierte en muerto. Escondíos aquí como ratas asustás, no tienen salvación; podrían tar llorando y esperando cien años, doscientos, pero no sacarían ná; porque la vía’stá aentro de ustedes, así que si no la viven ustedes, ¿quién va a vivirla?...!” No el hombre que se convierte en Dios entonces, sino el Dios que se convierte en hombre. Si algo de milagroso existe en él, es la capacidad, *que no es suya exclusivamente sino de la especie entera*, de cambiar el mundo. Pero para ello lo primero es contemplarlo con los ojos abiertos: “...¡Salgan, salgan! ¡Lleven la vía por las calles, como lleva el padre al hijo, váyanse por las tremendas, por las anchas alameas! ¡No hay ná escondío: el árbol del bien y del mal, el árbol de la vía: es la vía! ¡Coman, coman d’ella!...” (p. 34). En la demolición a patadas de la puerta del prostíbulo, en la entrada del aire y la luz al término de la pieza, Radrigán define una conducta política posible y demuestra una vez más — y poco han de inquietarnos sus defectos: su

truculencia, sus discursos, sus caídas estructurales— que sabe muy bien, más y mejor que la mayoría de los dramaturgos chilenos de la actual coyuntura, lo que en ella se debe decir.

El Teatro Popular El Telón es el que le pone las piezas. Concluir este apartado sin haber hecho referencia al trabajo de este joven elenco sería deficiente e injusto. Su compenetración con el fundamento significativo y con las opciones estéticas del dramaturgo es, desde luego, total. Pero además, por sí mismos, cada uno de los miembros del equipo, y en particular las actrices, Nancy Ortiz, en *Hechos consumados*, Winzlia Sepúlveda y Mariella Roi, en *El toro por las astas*, merecen el más entusiasta de los elogios. Presentimos en ellas a las estupendas continuadoras de las grandes actrices chilenas de otros años, muchas de las cuales se vieron, y son los casos de Carmen Bunster, Bélgica Castro y Orietta Escámez, obligadas a abandonar el país. También es merecedora de alabanza la dirección de la segunda de las dos obras que hemos comentado, a cargo de Alejandro Castillo, probablemente el más talentoso de los nuevos directores nacionales. Por último —y la importancia que esto tiene es para nosotros enorme—, *el Teatro Popular El Telón es aquel conjunto que dentro del segmento estable de la cartelera chilena no sólo está entregando una perspectiva popular auténtica en sus montajes, sino que además se la está entregando a un público que real o potencialmente comparte esa misma posición*. Por supuesto que no hay nada de casual en ello: un año completo representando en las poblaciones de Santiago, antes de emprender la movida hacia el centro, es el secreto a voces de esta peculiar forma de éxito. Al instalarse en las salas Alejandro Flores o Camilo Henríquez, el Teatro Popular El Telón se trajo al público consigo. Es pues, en medio de la peor crisis económica de la historia de Chile, el único teatro estable santiaguino al que concurren aquellos hombres y mujeres que más temprano que tarde van a liberar a nuestra patria y a edificarle el futuro abierto y solidario que su pueblo desea.

TEATRO DEL ABSURDO

O la telefonista de la Biblioteca del Congreso está muy pasada de moda o estamos medio locos. Si usted marca el teléfono que aparece en la guía, notará que la dulce voz de la interlocutora telefónica le responderá de la siguiente manera: *Senado, buenas tardes...*

(La Segunda, 18-II-83.)