

Sergio Pereira Poza\*

## ↳ La nueva estética del teatro chileno bajo el régimen militar<sup>1</sup>. Una revisión de la práctica escénica neoexpresionista chilena en los años ochenta

Dentro de la reciente historia del teatro chileno hay un acontecimiento que no puede dejar de ser advertido como una de las señales más claras del cambio de perspectiva que empieza a gestarse en lo que llamaremos aquí el nuevo teatro chileno. Nos referimos a los hechos que rodearon al frustrado estreno de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, del médico psiquiatra y dramaturgo Marco Antonio de la Parra en 1978.

Casi al finalizar ese año, la Universidad Católica de Chile se preparaba para celebrar los treinta y cinco años de existencia del Teatro de la Universidad, para lo cual había organizado un programa conmemorativo en el que se incluía el montaje de la obra de este joven profesional que presentaba sus primeras producciones en el campo de la dramaturgia. Se escogió este texto porque anticipaba un estilo y un procedimiento nuevos en las prácticas dramáticas y escénicas. Hablaba de una historia subterránea que explicaba el ir y venir del acontecer social y político chileno a lo largo de prácticamente toda su vida republicana, cuyos inicios se ubicaban en los albores del siglo XIX. La particularidad de la mirada de De la Parra residía en el hecho de que lo que se manifestaba en el texto correspondía a un momento temporalmente desfasado y petrificado. Se trataba de una especie de cuadro macabro que evocaba los ritos y ceremonias de una clase política en extinción, cuyo poder había terminado por transferirse a los sirvientes y mozos de un tradicional restaurante de Santiago de Chile, espacio donde transcurre la acción.

Al margen de la imagen no realista del mundo que entregaba la obra y, por lo mismo, ajena a los códigos artísticos dominantes, la dimensión grotesca de las diferentes escenas de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* aparecía ante los ojos de espectadores y lectores poco avisados como una burla que atentaba contra las venerables instituciones tradicionales del país y sus hombres. Esta fue la lectura que hizo el entonces Vicerrector de Extensión de la Universidad Católica de Chile, Hernán Larraín.

Sin lugar a dudas, la obra de De la Parra aparecía en el ámbito de las producciones teatrales del momento como un objeto extemporáneo, dado que primaba en el canon tea-

---

\* Sergio Pereira Poza es profesor titular e investigador de la Universidad de Santiago de Chile; en la actualidad ejerce el cargo de Director del Programa de Maestría en Literatura que imparte el Departamento de Lingüística y Literatura de la Facultad de Humanidades de dicha universidad.

<sup>1</sup> Richard Murphy (1999): *Theorizing the Avantgarde*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 71 [traducción SPP].

tral chileno una escritura dramática y teatral que transformaba lo cotidiano y familiar en imágenes conceptualmente transparentes y unívocas, siempre en consonancia con la visión de mundo postulada por el discurso oficial. Se trataba de una obra que hablaba de un mundo impreciso, contradictorio y paradójico, bajo el signo de la ambigüedad. Las pretensiones de universalidad de la verdad que el mejor teatro realista esgrimía en nombre de una razón y de una experiencia aceptadas por la cultura oficial aparecían aquí relativizadas, o reducidas en todo caso al nivel en que se situaba la verdad acotada de De la Parra, apelando al espectador y/o al lector como a un sujeto capaz de leer lo que en los muchos espacios de indeterminación le ofrecía el texto.

Lo que, en otras circunstancias, podría haberse leído como reacción a los frecuentes incidentes de censura que se sucedían durante el régimen militar imperante desde 1973 en materia artística, marca el surgimiento de una nueva escritura teatral cuya particularidad reside en sobrepasar tanto los marcos tradicionales en los que se encuadraba la construcción escénica de ese entonces, como también los contenidos que el discurso dominante imponía por medio de su aparato de información.

En lo que sigue nos proponemos examinar una serie de expresiones teatrales que tuvieron lugar en Chile desde la década de los ochenta. Esta producción teatral será analizada en tanto realización de una nueva estética teatral que surge y se produce marginalmente para oponerse a las formas heredadas del realismo tradicional y, por ende, a las formas de penetración de la ideología dominante que reconoce al arte como uno de sus canales.

## **El teatro de los directores-dramaturgos y el neoexpresionismo escénico chileno**

La vigencia del realismo en Chile ha sido una constante que ha marcado prácticamente todo el hacer artístico nacional. Desde los albores mismos de la República en el siglo XIX, la teoría del realismo, entretrejida con los contenidos filosóficos del positivismo, ha sido parte de la construcción del discurso republicano. Dado que el mensaje del positivismo aparece articulado sobre la base de la idea del orden y del progreso, resortes para asegurar el tránsito de la nación por los carriles de la modernidad, el realismo como expresión estética correspondiente ha acompañado a los grandes proyectos colectivos, manteniendo y preservando las creencias, los valores y las visiones de mundo de la institucionalidad vigente. Este hecho generó en la primera etapa de la vida republicana de Chile un sistema de gobierno educador, iluminado por las ideas del racionalismo europeo, para luego derivar hacia un sistema de gobierno protector que disciplinó las instituciones y las libertades de acuerdo con los ritmos de la economía de mercado y de la idea de progreso.

Muchas tentativas programáticas en el campo de las artes pugnaron en Chile por socavar la hegemonía realista, fracasando en sus intenciones en extensión y profundidad. El principal escollo lo constituía el discurso oficial que, asilado en la verdad positivista, persistía en desarrollar una estrategia enunciativa preservadora del orden establecido. Ni el vanguardismo de los primeros decenios del siglo XX, con el creacionismo de Vicente Huidobro y el drama expresionista de Antonio Acevedo Hernández, ni los movimientos literarios de inspiración freudiana y existencialista de la década de los cincuenta lograron conmover los cimientos de la institución basada en esa estética realista, que continuó

dispensando favores y beneficios en materia de producción, circulación y recepción de los objetos culturales.

El grupo de autores que queremos caracterizar aquí son a un tiempo dramaturgos y directores de teatro. Todos ellos asumen funciones de dirección escénica tanto en obras propias como ajenas, a fin de paliar la escasez de directores renovadores y receptivos a los cambios en la escena. Además de la doble condición de dramaturgos y directores, los vincula una serie de rasgos comunes que validan su pertenencia al grupo de los ochenta: marco cronológico, espíritu innovador, afinidades ideológicas, condición periférica de su producción, interacción artística y programa estético compartido. Integran el grupo en cuestión Ramón Griffero, Mauricio Celedón, Marco Antonio de la Parra, Andrés del Bosque, Andrés Pérez, Alfredo Castro, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca (los tres últimos, miembros del grupo-taller “La Troppa”).

En el momento del golpe de estado, la mayoría de los dramaturgos considerados, que habían nacido entre comienzos de los años cincuenta (Andrés Pérez) y comienzos de los sesenta (los integrantes de “La Troppa”), tenían entre quince y dieciocho años y una formación cultural, social y cívica de corte humanista y libertario. La actitud crítica discrepante que manifiestan respecto de las condiciones de existencia en el país antes del golpe, durante la dictadura y en la transición, tienen su base en ese jalón de historia que les tocó vivir.

La escritura que la mayoría de ellos desarrolla desde su tiempo de estudiantes, muestra a un conjunto de creadores convencidos de que el camino artístico para enfrentar plásticamente la realidad pasa a través de la imagen, no como un instrumento para vencer, sino para sorprender. Mediante esta estrategia pretenden alcanzar algún tipo de conocimiento de la realidad que apueste por la revelación de otros planos del mundo. En el fondo se trata de mostrar en escena experiencias de la vida cotidiana que el espectador identifica y asocia perfectamente, pero que aparecen representadas de manera imprevista e inusual. El espíritu juguetón, irónico, grotesco y/o melodramático funciona como contradiscurso, poniendo en evidencia lo que ha permanecido ahogado o reprimido. El resultado estético obtenido consiste en transgredir las fronteras de lo que se considera ‘la realidad’.

La asimilación de contenidos de época adquiridos en los años de adolescencia y juventud, los lleva a compartir ciertas perspectivas ideológicas que se convertirán en banderas de lucha contra los criterios normativos heredados. Las mismas creencias, los mismos valores y los mismos modos de representación de la realidad aparecen como sustento de la concepción estética de la obra de arte. Se muestran escépticos frente a lecturas unívocas de la realidad, oponiéndoles un juicio más libre acerca de lo cotidiano. Reaccionan contra todo intento de institucionalizar la moral, asumiendo principios que respeten la autenticidad individual. Luchan por que el discurso social imperante se abra hacia otros planos de la realidad que han permanecido ocultos o reprimidos. Buscan en la palabra la brecha que les ofrezca el arte oficial para transmitir sus propuestas estéticas alternativas. Este programa de acción se refuerza al verificarse el retorno al país de algunos de los dramaturgos que habían optado por el exilio en 1973 y regresaban años más tarde a Chile. Andrés Pérez y Mauricio Celedón habían vivido en Francia, Andrés del Bosque en España, Ramón Griffero en Inglaterra y Bélgica. Quienes habían permanecido en Chile, como Alfredo Castro, Marco Antonio de la Parra y los integrantes de “La Troppa”, sabían por experiencia directa lo que ocurría a su alrededor, y trataban de tradu-

cirlo en imágenes desacralizadoras, entrando en conflicto con las que la centralidad proponía y defendía como verdaderas.

El ejercicio escénico de cada uno de los dramaturgos considerados aquí tuvo durante la dictadura el sello de la marginalidad. Las obras y las imágenes que transmitían no tenían la figuratividad que el canon establecía como condición indispensable del arte. Por el contrario, la tendencia a la abstracción escenográfica, a hacer de los personajes unidades ideológicas más que entidades psicológicas, a romper con la horizontalidad y causalidad del relato, a trabajar con la simultaneidad y la aleatoriedad del espacio, a establecer una nueva gramática de los sistemas significantes, hizo que su arte entrara en conflicto con las modalidades estéticas dominantes.

La marginalidad de sus propuestas determinó que fueran igualmente marginales los espacios en los que los grupos actorales creados realizaban el trabajo de experimentación. El “Galpón” de Griffero, denominado “Trolley” en recuerdo del depósito de vehículos de transporte público a tracción eléctrica de los años cincuenta, donde se instaló, en la periferia de Santiago, fue un centro irradiador de cultura alternativa, al decir del mismo Griffero, donde éste creó el “Teatro de fin de siglo”. Fue aquí donde el dramaturgo montó sus primeras piezas: *Historias de un galpón abandonado* (1983), *Cinema Utopia* (1985) y *99 La morgue* (1986). Andrés Pérez también tuvo su espacio en “La Casa del Arte Vivo”, donde se creó la compañía del “Gran Circo Teatro”, que llevó a escena la exitosa obra de comienzos del noventa, *La negra Ester*. Mauricio Celedón trabajaba en las calles de Santiago de Chile, ofreciendo públicamente su propuesta estética con su grupo, denominado “Teatro del Silencio”. Andrés del Bosque compartió en algún momento el “Galpón” de Griffero, y creó su “Teatro del Circo Imaginario”. Alfredo Castro, quien también participó en el grupo rupturista de Griffero, creó el “Teatro de la Memoria”, y Marco Antonio de la Parra fundó el “Teatro de la Pasión Inextinguible”. Por último, el grupo-taller “La Troppa” se dio a conocer en el ámbito teatral, en 1980, con el nombre de “Los Que No Estaban Muertos”.

Todos estos autores tienen una clara conciencia de que la verdad artística sólo puede alcanzarse a través de la recuperación de la memoria y la lucha contra el olvido. Con este propósito quieren responder al silencio institucionalizado de la dictadura y al escamoteo de la verdad por medio de la política del consenso que se impone con posterioridad en el sistema de la democracia protegida. Hay la conciencia de que la nueva propuesta teatral debe estimular la capacidad de asombro de los espectadores, educados dentro de la cultura envasada que el teatro realista les entrega. Todos comparten la idea de que el teatro necesita un recambio de estilos, técnicas y procedimientos que incidan en una manera diferente de ver el mundo, no sólo a nivel formal, sino también conceptual, ya que lo que está en juego es el “quiebre decisivo con las antiguas maneras de ver”<sup>2</sup>.

Habría que dejar señalado, por último, que estos autores no sólo mantienen su vigencia en la cartelera chilena hasta el día de hoy, sino que, además, interactúan con otros dramaturgos-directores y con nuevos teatristas, montando sus obras o divulgando conocimientos a través de la docencia en las escuelas públicas y privadas de formación de actores de la capital chilena. De entre los variados casos de esta interacción podemos

<sup>2</sup> Richard Murphy (1999): *Theorizing the Avantgarde*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 71 [traducción SPP].

mencionar a Marco Antonio de la Parra, que entregó en 1987 la dirección de *El deseo de toda ciudadana* a Ramón Griffero, quien había vuelto al país recientemente, o el caso de Alfredo Castro quien en 1988 dirigió *La manzana de Adán*, inspirado en un texto de Claudia Donoso y Paz Errázuriz. El propio De la Parra, aparece en 1996 cediendo las responsabilidades direccionales de su pieza *El continente negro* a Paulina Urrutia, joven actriz que en ese momento se iniciaba como directora teatral.

Todos los rasgos mencionados que presenta este grupo de teatristas de la década del ochenta en Chile reflejan un pensamiento común en cuanto al concepto y la función del teatro en las circunstancias históricas vigentes. Esa claridad de ideas acerca del modo de enfrentar el compromiso de promover mediante la escritura el espíritu crítico y de revisión de lo establecido, es la que permitió que los propios creadores expresaran sus puntos de vista respecto del arte de la representación y la coyuntura, y manifestaran una posición rupturista frente al canon heredado.

Uno de los primeros en expresar su posición respecto de la orientación del nuevo teatro chileno, es Ramón Griffero. Estableciendo implícitamente una relación entre el canon realista y el discurso del poder, recuerda los agitados días de los ochenta, en que, para hacerse escuchar, había que levantar la voz frente a quienes seguían aferrados a las normas teatrales tradicionales. Se trataba, observa, de “generar códigos y percepciones nuevos en los espectadores”, para que “la forma sea una forma de ruptura en este choque frontal contra Pinochet”. Griffero termina afirmando lo que con el tiempo ha llegado a articularse en respuesta estética de estos teatristas al arte institucionalizado y al régimen autoritario que lo sostiene: “no hay que hablar como ellos hablan, no hay que representar como ellos representan, no hay que decir como ellos dicen, no hay que actuar donde ellos actúan”<sup>3</sup>.

El cargo principal que se le hace al teatro tradicional, es que rehúye plantearse críticamente la naturaleza de la realidad: como realidad en crisis y como realidad que puede ser transformada. Para hacerse cargo de uno y otro aspecto, es necesario crear un teatro nuevo. De la Parra es explícito cuando se trata de juzgar el estado del arte de la representación en momentos en que se enarbola como divisa la restauración de la democracia, a comienzos de los noventa: “En Chile hay un teatro anterior que está muy contento consigo mismo y que critica a partir de una posición supuestamente pura. Esto me lleva a la idea de que hay una molestia mía muy grande frente al relato falso que se nos impone; es el relato de la derecha, el relato autocomplaciente de la vuelta a la democracia, en que ahora todos tienen la película clara. Algo raro ha pasado en la cabeza de la gente y todo el mundo muy tranquilo y no puede ser, porque por otro lado reconoce dentro de uno la resistencia a aceptar eso. La búsqueda de la verdad no es la verdad única, sino del verdadero relato”. Para este dramaturgo y director, la nueva escena debe enfrentar esta falsa dicotomía para buscar una respuesta alternativa; se trata de asumir colectivamente la realidad sin prejuicios, aceptando inclusive la cuota de responsabilidad que tiene toda la

---

<sup>3</sup> Todas las citas recogidas de los dramaturgos chilenos corresponden a opiniones vertidas en diarios y revistas de circulación nacional. Muchas de estas ideas han sido trasladadas de sus contextos enunciativos originales por razones de pertinencia, aunque conservando los términos exactos de sus enunciados. A propósito de este material periodístico, agradezco a la Sección Referencias Críticas de la Biblioteca Nacional de Chile. Parte del material es producto de exposiciones realizadas por los dramaturgos en el Taller de Investigación Teatral Antonio Hernández, de la Universidad de Santiago de Chile.

sociedad chilena por lo ocurrido. No se puede dar vuelta a la hoja para apostar al acuerdo, al consenso, institucionalizando el olvido, observa De la Parra.

El desafío de la nueva dramaturgia es grande. Se trata de encontrar la vía estética que permita mostrar la otra cara de la moneda, siempre oculta y reprimida. La opción no va por el lado de la vertiente plañidera y melodramática del teatro mimético cuyo objetivo último es adormecer las conciencias para no ver más allá de lo que se representa. Se trata, más bien, de desacralizar los grandes mitos nacionales que han permitido a la sociedad chilena vivir enmascarada y acomodarse a las circunstancias. De ahí que uno de los componentes claves de esta nueva poética teatral sea el espíritu lúdico, porque el juego permite incursionar en lo diferente, quitarse las máscaras, conocerse a sí mismo por medio del otro. Así lo explica Andrés Pérez al contrastar dos estilos de hacer teatro: “Si una obra se monta en los cánones del teatro tradicional, sólo tiene un interés arqueológico: saber cómo se hacía el teatro antes. También conservan la tradición sin alterarla. Esto lo ve la gente joven llamada a alterar la tradición, a cambiarlo todo, por naturaleza. Nos dimos cuenta del valor de hacer teatro callejero; era un trabajo eminentemente político, no por el contenido, sino porque había que vencer el miedo de la gente, decirle que se juntara, que lo que iba a ver era teatro. La riqueza del teatro callejero está en su combinación lúdica, en el diseño y en los recursos. Se actúa por ademanes, desplazamientos del cuerpo que hacen las veces de simbolismo de la forma. Los zancos, el maquillaje, el uso de la altura y la arquitectura cívica son material, complemento, acción”.

Una derivación de estas formas distintas de hacer teatro, es el modelo que propone Mauricio Celedón con sus montajes “peripatéticos” a lo largo y a lo ancho de las calles de la ciudad, en obras como *Transfusión* y *Ocho horas*, ambas de 1989. También lo lúdico estará presente en otras piezas del período: *Las siete vidas del Tony Caluga* (1994) de Andrés del Bosque, *Ricardo II* y *Sueños de una noche de verano* (1991) de Andrés Pérez, o *Malasangre o las mil y una noches del poeta* (1991) y *Taca-Taca mon amour* (1993) de Mauricio Celedón.

Otro aspecto fundamental de la nueva estética tiene que ver con la incorporación de elementos de la cultura de los medios masivos. No sólo se incorporan elementos visuales fuertes como objetos desplegados en la escena, las diferentes tonalidades e intensidades de la luz, las cámaras de cortinas, el perspectivismo y la plástica escenográfica; también se amplifican los sonidos y los ruidos a través de parlantes, se producen disonancias mediante la ejecución instrumental en vivo sobre el escenario, las figuras en escena profieren ruidos guturales a falta de palabras o de coherencia discursiva. La espacialidad, uno de los dispositivos fundamentales del texto destinado a la escena, es objeto de una elaboración especial. De la Parra enfatiza la dimensión espacial de su escritura; Griffiero reconoce que su estética cinematográfica alcanza a través del trabajo con la espacialidad los efectos buscados. A propósito del efecto de sincronía espacial en *Éxtasis o las sendas de la santidad*, por ejemplo, dice: “Un personaje va caminando por el parque, se encuentra con alguien, le dice ‘Vamos a mi departamento’. Tienes tres planos en un minuto, algo que en teatro no podría hacerse. El efecto se logra con franjas de luz, como un corredor de azul, y cuando llegan al fondo del escenario, cambia la música y se abre la luz”.

Otro de los elementos claves de esta estética es el actor y su capacidad de comunicación gestual. Se trata de privilegiar la expresión corporal como un lenguaje físico cifrado que se alterna o no con la palabra. Para Celedón el trabajo corporal es parte de lo gestual y por eso, dice, interesa perfeccionar la calidad del movimiento. Por eso, sus actores

incluyen en sus rutinas entrenamientos en danza contemporánea y prácticas deportivas. Al referirse a la magia de la comunicación corporal que se logra en *Taca-Taca mon amour*, sostiene: “Hay espectáculos visuales que no dejan de lado la palabra. El nuestro es un caso puntual, porque yo parto de una técnica, de una base y de un amor hacia el gesto puro, un gesto que he aprendido y es lo que más me emociona. El gesto te abre hacia una reflexión y no es determinante, aunque la palabra tampoco lo es, porque la poesía es sugerente. El gesto necesita de un símbolo y estar acompañado de una síntesis, de claves precisas para poder dar el juego que se requiere para que exista una lectura, porque si no sería abstracto”. El gesto, como los otros códigos, está al servicio de una nueva forma de expresión teatral que ponga al espectador en contacto con esta nueva realidad gracias a su capacidad productiva. El sugerente desplazamiento de Roberto en *La negra Ester*, que revela en su andar sus momentos de plenitud o abatimiento, o el caminar rápido con pasos cortos que produce la sensación de que el personaje vuela sobre el piso o se halla en una dimensión distinta a la de lo que lo rodea, como en el caso de la figura que encarna al poeta Rimbaud en *Malasangre o las mil y una noches del poeta* de Celedón, son expresiones del poder sugestivo que puede adquirir el cuerpo del actor en escena.

En esta descripción del surgimiento, composición y características del grupo de autores-directores de los años ochenta no pueden omitirse los puntos de contacto del movimiento reformista del teatro chileno con la primera época del vanguardismo europeo, en particular, con el expresionismo. No parece casual que muchos de los integrantes del grupo chileno mencionen al expresionismo como una de las fuentes que les ha servido de guía en el diseño de sus obras. De la Parra, Grifféro y Celedón se refieren explícitamente a esta influencia, mientras que los otros dramaturgos-directores incorporan, de una u otra forma, elementos del expresionismo a su producción.

Marco Antonio de la Parra reconoce que utiliza contenidos y recursos expresionistas para armar el juego intertextual de su escritura. A Ramón Grifféro, el expresionismo le resulta tan familiar como las técnicas cinéticas y espaciales que usa en sus montajes; en uno de los talleres en los que participó durante su estadía en Bélgica, preparó su tesis, proponiendo en 1981 la obra *Opera para un naufragio*. Allí incorporó elementos provenientes de Jarry y Mayerhold en lo referente al grotesco y a la gestualidad corporal, de Piscator para los documentales y el teatro político, y de Brecht, por el alcance histórico de su propuesta. Mauricio Celedón también reconoce su deuda con el expresionismo alemán cuando se refiere a su teatro gestual: “El punto de vista de mi trabajo es la búsqueda de un teatro gestual que se da sobre la base de una pantomima clásica que tiene una gramática corporal bien precisa. Hemos seguido apoyándonos en ese lenguaje que fue hecho por Decroux y Barrault. También nos sentimos relacionados con el expresionismo alemán que utiliza lo que yo llamo actores físicos, actores que ponen el cuerpo y la emoción al servicio del Teatro del Silencio. El Silencio sigue un poco eso y sus miembros se preparan en esa amplitud”.

La vigencia del espíritu innovador que caracterizó al expresionismo, y que Max Reinhard sintetiza muy bien a través de su grito de rebelión que hace partir la revolución del teatro por la escena, se explica en el contexto chileno por las diversas similitudes entre la situación chilena de los últimos veinticinco años con la circunstancia europea de los primeros treinta años del siglo xx. En primer lugar, el impacto que produjo la Gran Guerra con sus secuelas de muerte, destrucción y pérdida de ilusiones, aunque

en escala diferente, se dio también durante la dictadura de Pinochet, donde fueron arrasados los ideales y sueños de la sociedad chilena. En segundo lugar, la visión que tienen del pasado próximo estos escritores escapa a la mirada partidista sobre la experiencia traumática de la dictadura, para situarse en un ángulo desde donde trabajar sobre las culpas compartidas.

También hay rasgos de estilo escénico que revelan una filiación expresionista, como el ideografismo o imagen que transporta rasgos universales, la condensación teatral que recurre a todos los medios de expresión para decir lo no dicho, la concepción de las figuras como unidades ideológicas, la fragmentación del relato que rompe con la linealidad realista, la intermedialidad por inclusión de carteles, proyecciones, música; la eliminación de los espacios que separan a espectadores de actores; la geometrización y abstracción de la escenografía; la importancia del trabajo gestual del actor, etc.

## Tendencias y direcciones del teatro chileno contemporáneo

Dentro del programa asumido por el nuevo teatro, tres son las vertientes principales de innovación: el teatro verbal, el teatro espectáculo y el teatro gestual.

### *Teatro verbal*

Si bien el nuevo teatro desplaza la palabra dicha de su rango tradicional en las propuestas escénicas, esta vertiente reúne a aquellos dramaturgos que mantienen a la palabra como elemento clave de la comunicación teatral, tensionando el nivel lingüístico para que ponga en evidencia los contenidos internos que el propio lenguaje se ha ocupado de reprimir. Entre los autores y obras que mejor sintetizan esta particularidad de la escritura teatral están: Marco Antonio de la Parra, con *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978), *La secreta obscenidad de cada día* (1984) e *Infieles* (1989); Andrés Pérez, con *La negra Ester* (1989) y *El desquite* (1995); Andrés del Bosque, con *Los socios* (1991) y *Las siete vidas del Tony Caluga* (1994); Ramón Griffiro, con *Cinema Utoppia* (1985), *Éxtasis o las sendas de la santidad* (1994) y *Río abajo* (1995), y Alfredo Castro, con su *Trilogía testimonial de Chile* que incluye *La manzana de Adán* de 1990, *Historia de la sangre* de 1992 y *Los días tuertos* de 1993.

En todas estas piezas el discurso verbal se presenta como una enunciación colectiva transgresora de los patrones lingüísticos tradicionales. A diferencia del teatro de intención mimética, el discurso verbal, caracterizado por rasgos de ambigüedad, fragmentación, espacialidad y extrañamiento, somete a la realidad a una mirada auscultadora para descubrir entre los intersticios de su articulación las zonas ocultas e irreveladas de esferas del mundo hasta ahora reprimidas por un discurso convencional y sometido al poder de la centralidad.

El código verbal surge como el canal a través del cual la pieza puede llevar adelante sus prácticas lúdicas interminables, afirmando y negando a la vez la validez de los seres y de las cosas del mundo. El lenguaje verbal aparece aquí como un pre-texto que permite un acercamiento a las profundidades del ser donde la palabra deja de potenciarse en su poder expresivo para ser reemplazada por el gesto y el movimiento. Si la palabra no



llega a disolverse en el gesto, quedará como sustento de la poesía y del simbolismo que, por su fuerza transfiguradora, llevará el universo representado al mundo de los posibles reales.

Este privilegio de la palabra no excluye, sin embargo, el proceso de adecuación a la escena. Griffero sostiene que la escritura no es un producto terminal, sino una invitación para ponerla en escena. Debe ser “una escritura dramática que incorpore el lenguaje escénico, que no sea literaria, sino que tenga una estructura escénica, lo que no significa que no tenga texto”.

### *El teatro espectáculo*

La característica principal de las producciones agrupadas en este rubro, es la reutilización de materiales no verbales destinados a intensificar la percepción sensible de una realidad determinada. La noción de espectáculo incide en la conformación de un fenómeno global que involucra el texto, el espacio escénico y al espectador, todos puestos al servicio de un sistema de comunicación en que los elementos interactúan para alcanzar un logro artístico específico. El teatro espectáculo subraya la idea de que se trata de una experiencia lúdica para ser vista, en la que no cabe la ilusión mimética. El texto verbal pierde su condición de núcleo de la teatralidad, pasando a ser un componente más de la representación. A ello contribuyen las indicaciones escénicas que son incorporadas a la mecánica teatral. De igual manera, el texto verbal contiene matrices de representatividad que permiten leerlo con un alcance escénico. En este sentido, las imágenes sugeridas por la palabra dramática sólo pueden traducirse por medios paradramáticos como el movimiento, el gesto, los sistemas culturales y estéticos de la música, la poesía, el cine, la arquitectura, la pintura, etc.

Característica de este tipo de teatro espectacular es la dramaturgia de Andrés Pérez y la de Andrés del Bosque. Pérez ofrece una muestra que reconoce su identificación con la espectacularidad representacional en *Ricardo II* y *Noche de Reyes*, composiciones que enriquecen la textura verbal de la obra shakespereana con la incorporación de elementos de naturaleza visual y sonora como la música, el baile, el canto, la práctica circense, el maquillaje, el peinado, el movimiento y la luz. Otro tanto sucede con Del Bosque, quien en la puesta en escena de *Las siete vidas del Tony Caluga*, combina con la palabra hablada la musicalidad, el ritmo de pie lírico, el baile, los disfraces, los juegos circenses y escénicos. Contribuye a crear esta atmósfera propicia al juego el lugar de la acción centrada en una amplia carpa de circo.

Finalmente, hay que señalar la participación del grupo-taller “La Troppa” en este rubro escénico con todas las obras conocidas desde su creación. Muestran una teatralidad desbordante en la que dominan el colorido, la musicalidad, las simulaciones aéreas, muestras acrobáticas de los actores, trozos de realidad presentados a escala, cantos, baile, movimiento y gestualidad. Es quizás el grupo que ha logrado incorporar con un grado de mayor perfección técnica el elemento cinematográfico a sus eventos, utilizando dos elementos básicos: la luz y el trabajo de artesanía. La diversidad de tonalidades con que se ilumina el espacio escénico puede convertir, en la percepción por parte del espectador, la imagen representada en una secuencia. La perfección de estas técnicas es evidente en la última pieza del grupo, *Gemelos* (1999).

## *El teatro gestual*

Se distingue por establecer un sistema de comunicación teatral que se apoya fundamentalmente en las características irreductibles del gesto. Partiendo del supuesto de Antonin Artaud de que el fundamento de toda comunicación nace de un nuevo lenguaje físico, este teatro hace del gesto el tropo privilegiado de su lenguaje. El gesto, que constituye una de las manifestaciones primordiales del arte teatral, se reedita aquí en el intento de superar los lenguajes centrados en la palabra. El teatro gestual puede interpretarse como la respuesta artística al proceso de volatilización que resulta de la desvalorización del poder de la palabra en los sistemas de comunicación e información.

Al concebir la expresión corporal como vehículo de manifestación de contenidos ocultos o reprimidos, el actor desarrolla una actividad que proviene de su interior y se expresa de diferentes modos. El gesto provoca en el espectador, por su intencionalidad comunicativa, un efecto de asombro que se relaciona con la emoción comunicada y con la información transmitida.

Esta práctica teatral reconoce en Chile a varios representantes, destacando el aporte de Mauricio Celedón y Andrés Pérez, quienes han incursionado en esta dirección con mayor intensidad y consistencia. En el caso de Celedón, la particularidad de su producción teatral reside justamente en que todas sus composiciones, desde *Transfusión* (1989), pasando por *Malasangre o las mil y una noches del poeta* (1991) hasta *Taca-Taca mon amour* (1993), se inscriben dentro del teatro gestual, reduciendo la dimensión lingüística hasta llegar a abolirla. Sus actores se comunican por medio de gestos, desplazándose por espacios naturales como calles, plazas o sitios públicos, o desplegándose escénicamente por espacios habilitados expresamente. Por lo general, la representación va acompañada de música, baile, cantos, vestuario colorido y exuberante, máscaras de maquillaje, juegos acrobáticos, todo ello bajo la forma mimodramática, que constituye la modalidad central de la enunciación artística de Mauricio Celedón.

Por su parte, Andrés Pérez también muestra una inclinación por el trabajo gestual, particularmente en *Popol Vuh* (1993), poema dramático basado en el texto homónimo de la cultura maya-quiché. Aquí se pone en funcionamiento una maquinaria escénica que desarrolla una variedad de cuadros alusivos a los momentos más importantes del texto que le sirve de base, pero explicados por medio del gesto, del baile, el canto y las ceremonias rituales en honor al origen de la vida. Son cuadros que se superponen quebrando la cadena lógico-causal, simultaneizados en presentes eternos. El efecto artístico que se logra corresponde a la manifestación de las experiencias comunitarias de la cultura maya-quiché, que ponen de relieve el espíritu gregario y solidario de una comunidad que une sus esfuerzos y voluntades para llevar adelante el proyecto colectivo de la vida. Esta imagen es la que se coloca en el centro del espectáculo, desplegando masivamente materiales heterogéneos, aunque integrados a la idea de totalidad como evento artístico.

De lo revisado a lo largo de esta exposición puede deducirse que la limitación radical de las libertades públicas durante la dictadura, en particular aquí en los años ochenta, fue el contexto que provocó reactivamente una renovación de las actividades artísticas, en particular de las formas y los códigos teatrales. Durante el período del régimen militar ningún campo de la creación artística chilena respondió de manera tan intensa como lo hizo el nuevo teatro.

## Obras teatrales citadas

Castro, Alfredo:

*Trilogía testimonial de Chile*  
*La manzana de Adán* (1990)  
*Historia de la sangre* (1992)  
*Los días tuertos* (1993)

Celedón, Mauricio:

*Transfusión* (1989)  
*Ocho horas* (1989)  
*Malasangre o Las mil y una noches del poeta* (1991)  
*Taca-taca mon amour* (1993)

de la Parra, Marco Antonio:

*Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978)  
*La secreta obscenidad de cada día* (1984)  
*El deseo de toda ciudadana* (1987)  
*Infieles* (1989)  
*El continente negro* (1996)

del Bosque, Andrés:

*Los socios* (1991)  
*Las siete vidas del Tony Caluga* (1994)

Griffero, Ramón:

*Ópera para un naufragio* (1981)  
*Historias de un galpón abandonado* (1983)  
*Cinema Utoppia* (1985)  
*99 La morgue* (1986)  
*Éxtasis o las sendas de la santidad* (1994)  
*Río abajo* (1995)

Grupo-taller “La Troppa” (Jaime Lorca, Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal):

*Gemelos* (1999)

Pérez, Andrés:

*La negra Ester* (1989)  
*Ricardo II* (1991)  
*Sueños de una noche de verano* (1991)  
*Popol Vuh* (1993)  
*El desquite* (1995)  
*Noche de reyes* (1991)