



## Indagación social y cultural en el teatro de autores jóvenes

CARMEN FOXLEY  
Crítica literaria

He quedado gratamente estimulada con las obras presentadas en el II Festival de Autores Jóvenes de la Universidad Católica de Chile. Interesante me ha parecido el desplazamiento de la acción escénica desde la gestualidad física de los personajes a una gestualidad oral que apela no sólo a los ojos del espectador sino a su mente y oído, de cuya participación se espera la percepción de la acción subjetiva o cultural que se realiza por el hecho de decir lo que se dice en tal situación.

Si hubiera bastado la comprensión directa de lo dicho y la disposición secuencial de unas acciones que tienen como referente directo la realidad, habríamos estado presenciando un teatro realista. Si se hubiera esperado del espectador captar la iluminación, los trajes, los objetos o las imágenes emblemáticas de los hechos, habríamos estado llamados a una recepción visual o sensorial, como lo explica Juan Andrés Piña al referirse al teatro de los años ochenta en Chile<sup>1</sup>. Sin embargo, en esta ocasión la expectativa que se abre es otra. Estamos presenciando un teatro en el que la mente y la imaginación deben seguir el hilo conductor de lo dicho y sus presupuestos, debe estar atento al ritmo y a la progresión verbal, a la alternancia de los diálogos, a las apelaciones intercaladas dirigidas al público, sin dejar pasar el sentido que pudiera tener la disposición fragmentaria de las escenas en un escenario horizontal ni el vaivén asociativo entre uno y otro

modo de interpretar el pasado desde el presente.

En efecto, en **Llámame, no te arrepentirás** es importante percibir la espacialización del tiempo inscrita en esas escenas fragmentadas, porque concreta la fragilidad de la experiencia y las alteraciones que opera la memoria en el mirar retrospectivo. En **El asesinato en la calle Illionis** las escenas operan más bien por oposición y aluden a la absoluta disociación social y cultural de los tiempos, no sólo en nuestro medio. Pienso que en la intervención modificadora en el nombre del título resuena humorísticamente una referencia a la cultura norteamericana, que contribuye a indeterminar y desdibujar todo localismo. En **Tango**, la otra obra representada, la actividad del receptor es apelada más bien desde el vertiginoso ritmo asociativo de los parlamentos y por la intervención de pequeñas escenas dentro de la escena básica. En ellas se simulan situaciones convencionales y estereotipadas para reforzar la atmósfera grotesca de esas vidas. Es importante estar atento, también, a la función significativa de las apelaciones al público y a la irrupción de extraños, como la del desprevenido cartero que asume por azar el rol de testigo de una escalofriante situación que sobreviene en su presencia, o a la intervención de la voz de un locutor radial que desliza en contrapunto la banalidad del mundo exterior.

Es interesante, por último, percibir cómo la acción ya no queda reclusa y protegida en el interior del escenario teatral. Ha sido liberada al ámbito del espectador, quien participa con su memoria, su imaginación y ciertos conocimientos, en la reconstitución

1. Juan Andrés Piña, **20 Años del teatro chileno, 1976-1996**, Red Internacional del Libro, Santiago, 1998.



Macarena Mingueur

**Naldy Hernández y Claudio Rodríguez en  
Asesinato en la calle Illionis, de Lucía de la Maza.**

de la función significativa de gestos y modos de comportamiento social. Se transforma en el partícipe activo de una indagación en la que se siente involucrado cultural e históricamente.

Me parece que ese es el valor experimental de este teatro. La interlocución dramática involucra de tal modo al espectador que éste se lleva a casa una pregunta y un problema relativo a las condiciones sociales e históricas que subyacen en las conductas afectivas conflictivas o desquiciadas y en las que, a

pesar de grotescas, de la liviandad del tono y del escepticismo de la mirada, instan al cuestionamiento reflexivo, a superar la condición de caso clínico a la que la sociedad está reducida. Porque esa parece ser la autoimagen de una sociedad perpleja y alterada, o bien, los efectos de una situación alienante y represiva que el espectador está llamado a explorar y evaluar. Y, más aún, pareciera que la expectativa es que el carácter efímero del espectáculo pudiera suplirse en el futuro y la continuidad de la reflexión. Y esto porque el teatro joven no hace afirmaciones ni se refiere a verdades universales, no imita realidades ni despliega sugerencias fantasiosas o poéticas. Es un teatro indagatorio e intensamente interpellador. En eso reside, me parece, su interés dramático.

**Llámame, no te arrepentirás** es la obra de Francisca Bernardi dirigida por Claudia Echenique, con la que se abre el festival.

En la primera escena se rinde homenaje a Elena, antigua animadora radial de una emisión de consultas sentimentales. Se pretende consagrarla símbolo del amor; sin embargo su madre, Ernestina, la transforma en víctima de un melodrama sin salida, proyección deformadora de su pasado personal. Se pasa entonces a la derecha del escenario en el que vemos a Karla, la hija de Eduardo, ahora convicto por el asesinato fortuito de su esposa Elena, quien relata como tarea escolar su historia familiar idealizada desde el presente, tiempo de carencia y de pérdida para la niña. Se produce entonces un ágil vaivén entre el presente y pasado a fin de que el espectador pueda evaluar el tiempo histórico desde diversas perspectivas, las que se infieren de la gestualidad y el aliento simulador que proviene de la palabra de cada uno, relativizadas siempre por aquéllas que diversos personajes dirigen al público a fin de liberar una versión diferente y reprimida. Son apartes secretos donde se expresa la carga emocional y las reacciones personales que derivan de los hechos vividos, cosa que parece estar impedida o inhibida en la interlocución social complaciente y fingida, sin duda desfigurada por las palabras de canciones sensibleras o el código del melodrama que

se infiltra calladamente en la intimidad.

Elena y Eduardo, la pareja del amor fracasado, no pueden, no quieren o no saben comunicar su dolor y desamparo. Pareciera que el solo uso de la palabra social, convencional y directa, los obligara a adoptar poses, roles y realizar pantomimas impersonales o estereotipadas, tras las cuales ocultan o simulan olvidar la propia intimidad. Y que todo intercambio comunicativo se transformara en una ficción o se diera casualmente desde el anonimato, porque la sociedad hace oídos sordos a esa interioridad conflictiva, la oculta o la reprime. Pareciera haber un freno fatal e insoslayable suspendido sobre la sociedad, una barrera que inhibe toda posibilidad de generoso y libre despliegue de lo humano.

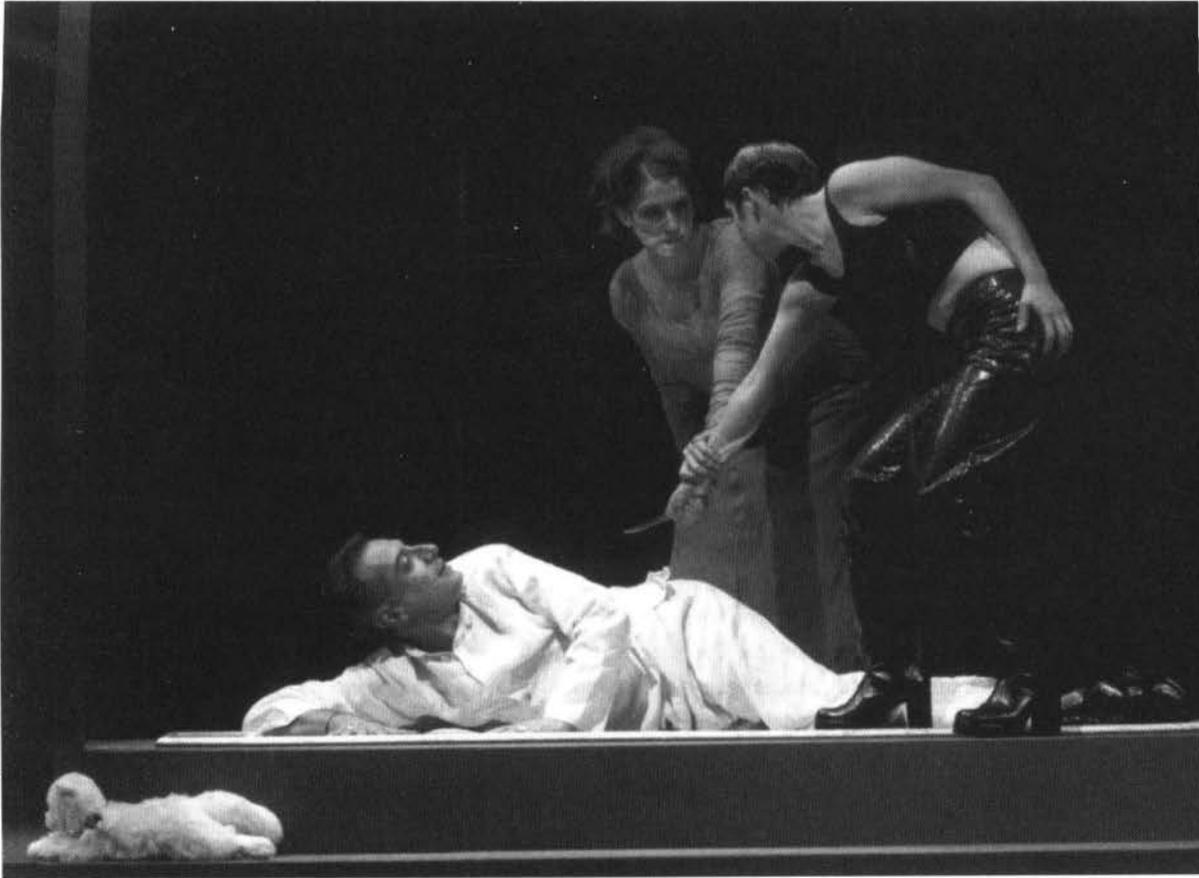
Mirando retrospectivamente –juego al que se

invita al espectador– se puede comprender que relaciones sociales y culturales como éstas estaban condenadas al fracaso, y que sólo con un oído atento y una mente en estado de alerta podrían percibirse las sujeciones deshumanizantes o envilecedoras que engendraron esa violencia retenida y el hueco de una carencia.

¿Es ése el síntoma que define a la sociedad de estos tiempos? Es la pregunta que se abre tras la indagación que se desarrolla en el escenario y en la interlocución dramática de esta obra.

En **Tango**, la obra de Ana María Harcha y la dirección de Verónica García-Huidobro, el mundo está concebido como un gran teatro en el que se asumen roles ficticios y acciones compulsivas progra-

**Tito Bustamante, Mariana Loyola y Luna del Canto en *Tango*, de Ana María Harcha.**



madas por la pasión y el inconsciente, dejando un mínimo de espacio a la racionalidad. En esa atmósfera presenciamos la expansión y el reinicio de una misma escena, de un mismo diálogo interminable que se gesta de modo grotesco desde la libre asociación y el azar. Eso nos convence que el ritmo de la interlocución, cada vez más angustioso y enervante, es un significante ineludible para reconstituir la inteligibilidad de la obra. Es un diálogo que expande su dramatismo tras un tono humorístico que oculta los síntomas de una compulsión a la crueldad y al sadismo, que hacen de esa sociedad algo semejante a una sala de tortura.

Por otra parte, frente al espectador se desarrolla un extenso episodio de interlocución agresiva e injuriosa, a modo de acontecimiento pragmático, que hace aflorar el resentimiento y el rencor de unas hermanas que luchan desde la infancia por el predominio y la apropiación del lugar, del poder. El resentimiento, el rencor y la ira son las secuelas de una rivalidad que las aísla e impide todo contacto con un mundo exterior que se hace presente oblicuamente en la figura de aquellos personajes de la cotidianeidad, que transitan frente a la puerta cerrada de una morada donde el dolor y la enajenación tienen la palabra. Se menciona al afilador de cuchillos y al lechero, el locutor radial interviene oralmente además del cartero quien, con su actitud autocomplaciente y autosatisfecha, realiza por contraste la herida que se abre en el mundo clausurado de las hermanas rivales, y pone en evidencia la dificultad de conciliación social.

Hay que agregar que la simulación de escenas y roles grotescos, dentro de la escena principal, dan movimiento a una interlocución reiterativa y congelada en el resentimiento y la ira y propician el desencañamiento de los síntomas de una inmensa soledad, aislamiento e insatisfacción que provienen del enclaustramiento y los deseos reprimidos. Desde esos roles enmarcados se agrede, se adula, se seduce o se atiende servilmente a un interlocutor del que se espera, desde el lugar del poder, la sumisión, o desde el lugar de victimario, que el otro asuma el de la víctima. Es una relación orientada por estrategias supuestamente apropiadas para desarmar al contrincante en una lucha

absurda y sin piedad, que se desarrolla en ese espacio de ocultamientos, verdades a medias y revelaciones imprevistas esgrimidas a modo de venganza.

Es interesante cómo los diálogos incorporan lugares comunes que interpretan a la colectividad y que el ritmo del fluir de una conciencia incontrolada todo lo vuelve delirante y grotesco. Son artificios que engendran la imagen del extremo intolerable e inhumano al que ha llegado el intercambio social y comunicativo en esa sociedad.

Pero, ¿se está aludiendo a una sociedad herida o desquiciada? Es una de las preguntas que nos llevamos con nosotros. ¿O es acaso la sombra de la muerte que todavía ronda sobre la ciudad?

La tercera obra montada en este Festival de Autores Jóvenes fue **Asesinato en la calle Illionis** de Lucía de la Maza y dirigida por Horacio Videla. Es la obra más compleja y por eso más difícil de controlar en el escenario.

Se abre el telón y ahí está el reo, semioculto en la zona oscura de la celda, disimulado al fondo de ese espacio apartado del mundo y cerrado en sí mismo, como es la mente de un personaje escindido, incapaz de sensatez en su relación con la realidad. En lo que sigue, el espectador puede intuir que más allá de la supuesta amnesia declarada por el personaje —al parecer olvidamos lo que es incomunicable—, podríamos estar frente a un enfermo mental, un psicótico que sustituye su imposibilidad de conectarse con la realidad por una disociación que lo conduce a concebir el mundo en polaridades irreconciliables. Desde ese momento la experiencia será para él encantada o repudiable, objeto de amor o de odio. Es una distorsión subjetiva que se ha producido a causa de la presión anuladora de una madre cruel que impidió en su momento el desarrollo normal de su individuación.

Otro síntoma de la psicosis que aqueja al personaje es el voyerismo, lugar desde el que se proyectan los deseos y fantasías delirantes y una visión de la realidad fragmentada entre lo bueno y lo malo. Esa visión polarizada no siempre coincide con los hechos, lo que provoca un extremo descontrol emocional.

Otro recurso escénico y textual de esta obra es la existencia de un compañero de celda que encarna la realización concreta de los deseos reprimidos del protagonista. Aquel ha matado a una mujer de la edad de la madre del personaje y no da señales de culpabilidad. El espectador tiende a ver en esa imagen la concreción de un desdoblamiento que identifica al personaje principal, cosa que el texto confirma al final cuando el protagonista repite literalmente las palabras del otro para justificar su propio crimen, el de un travesti que ha defraudado su fantasía amorosa. Lo hace arguyendo que nadie reprocha al león las muertes que ha provocado. Otro síntoma de esa disociación es la apropiación de las palabras de la psiquiatra para convencerse ilusoriamente que su propio testimonio podría bastar para su defensa.

Hay que destacar, eso sí, que ese personaje desquiciado e inconfeso presenta una faceta conmovedora. Es la angustia que le produce no poder demostrar su inocencia inexistente ni poder encontrar la clave que le haga comprender *un presente inmediato entendido como un desierto sin mapa*. Es una dimensión del conflicto que reabre la pregunta sobre la culpabilidad o inocencia indecibles y sobre el enigma de un presente hermético y un pasado que no se puede olvidar.

En efecto, el problema mayor al que se alude en la obra es la pérdida de sentido oculta tras los síntomas de degradación social, tanto como el desconocimiento de una clave que pudiera hacer aceptable un presente ininteligible. De hecho, la ineficiencia de la institución de la justicia, representada por un abogado complaciente que actúa de mala fe, la de un comisario falto de ética y movido por sus pequeñas opciones y el desprecio del otro, y la intervención de una psiquiatra inepta y alterada por un desproporcionado sentimentalismo

y falta de lucidez, además de la actuación de una Corte que reacciona culpando sin pruebas, constituyen la evidencia de esa degradación. Hay que agregar que la sola selección de tales personajes contribuye a poner en evidencia, paródicamente, la miseria de una situación social que impide que la sociedad enfrente los síntomas de una psicosis que mantiene a los individuos disociados en polaridades e inconfesos de la responsabilidad de un crimen histórico frente al cual no consiguen sentirse ni inocentes ni culpables.

El contexto en el que se proyecta esta situación es el de una prensa sensacionalista y frívola, el del lenguaje publicitario que se desliza entrelíneas, el de un humor ingenuo que elige nombres como Zoila Cerda o Angel del Bien Machuca (el comisario), y ciertas referencias a la polémica pintura de Juan Dávila, artista chileno que pinta a Simón Bolívar como un personaje transexual, igual al Samuel Bolívar de esta obra. Todos estos elementos contribuyen a configurar una imagen paródica del mundo en un tono liviano que disimula la indagación seria que en el fondo se desarrolla. Son mecanismos de interpelación dirigidos a un público de cultura media, son guiños a un espectador chileno medianamente informado y supuestamente tan perplejo como los autores jóvenes respecto a las condiciones sociohistóricas de su tiempo. Sin olvidar que, en todas estas obras, hemos tenido contacto con unos personajes desprovistos de autonomía, intervenidos por los medios de comunicación social y por ciertos modelos cognoscitivos ajenos e impositivos, o dominados por los impulsos de la pasión y del inconsciente, situaciones incontrolables que los transforma en títeres movidos por hilos mentales y sociales, que impiden que se desprendan del disfraz o del trauma que los paraliza o los impulsa a una violencia que busca una explicación.