

objeto como un cuadro de Van Gogh.

En el fondo y en el principio de todo están nuestras emociones; nuestros pensamientos están siempre dictados por éstas. Los pensamientos de un enamorado qué son sino la expresión de su emoción de enamorado. Es hacia nuestras emociones donde debe apuntar esa tórrida luz, para acercarnos al máximo a ellas y convertirlas así en la materia misma de nuestro trabajo. Las palabras del personaje son siempre la expresión de su emoción; de otra manera serán sólo palabras utópicas.

Un espectador que no se emociona tampoco piensa. Cualquier intento desde el escenario por dividirlo en ser pensante o sólo en ser sentimental anula la existencia del teatro, lo hace un acto inerte. El teatro debe ser un acto amoroso de corazón a corazón, teniendo claro que para llegar al corazón del espectador debo partir por ser cruel con el mío, conociéndolo al máximo. Y esto nada tiene que ver con el estilo o género, tragedia o comedia, televisión o cine o teatro; tiene que ver con la verdad del *performer*, con su calidad y con su capacidad de verse y ver la naturaleza.

El ser humano necesita crear utopías y también matarlas; ahora estamos en lo último. Antes de crear las que siguen, dediquemos este tiempo a nosotros, humanos despojados de sus programas, para despojarnos aun más hasta llegar al centro, al corazón con su fuego y su tormento, al resplandor del espíritu.



El teatro debe ser un acto amoroso de corazón a corazón, teniendo claro que para llegar al corazón del espectador debo partir por ser cruel con el mío, conociéndolo al máximo. Y esto tiene que ver con la verdad del performer, con su calidad y con su capacidad de verse y ver la naturaleza.

CRISIS Y RENOVACIÓN EN EL TEATRO DE FIN DE SIGLO

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

Socióloga

Directora Revista *Apuntes*

La cultura siempre ha estado en un juego de comprender y sobrepasar los principios de imposibilidad de la existencia humana. El principio de imposibilidad máximo es

el de la muerte, que lleva al límite nuestro fracaso en conocer y superar los secretos de la vida y de la naturaleza. Más aún, de clarificar las paradojas y misterios de nuestra vida psí-

quica y espiritual. Una vía central para enfrentar estos principios de imposibilidad ha sido la elaboración de modelos lingüísticos (verbal, visual, sonoro, etc.) que provean una organización formal de sentidos, los que siempre están tensionados por una utopía que establece el horizonte de superación de la imposibilidad.

Cuando nos preguntamos si están en crisis los modelos o las utopías, y cómo afecta al teatro, primero tenemos que establecer que éstos son una energía creativa que expande el habitat humano. Los modelos colaboran a la percepción de lo esencial, reduciendo la angustia de la aprensión de la realidad como pluralidad inmanejable. La utopía es la fuerza contraria: opera desde el imaginario que se abre sin trabas a un ideal inexistente como experiencia actual, pero que aparece como el momento de plenitud y de superación de las contradicciones vividas. En ella, los límites sobrepasan el sentido de realidad del tiempo y el espacio, e incluso, de las posibilidades de actualización futura en la propia historia personal o colectiva.

Sin embargo, como todo instrumento de conocimiento, su valor heurístico no siempre se compadece con sus consecuencias prácticas o con los usos que se le dé, porque su sujeción a la prueba de verdad escapa al manejo del científico, del creador o del poeta, al hacerse carne en la cultura.

Las utopías y los modelos han encontrado un lugar fecundo en las artes y en la expresividad metafórica y simbólica. En nuestra América precolombina, los mitos modelaban la visión de mundo de sus habitantes y formulaban sus utopías. La utopía de ellos era en muchos casos la reintegración total a la naturaleza pre-existente a la aparición de la muerte. Distinto es para quienes plantean su utopía en la vida extraterrena, lugar de lo imperecedero y de la comunión con el amor divino, o los que plantean, a través del racionalismo, que la ciencia y la razón vana ir expandiendo cada vez más los límites de estos principios de imposibilidad para hacer de la vida terrena un lugar de mayor plenitud material

y por ende personal.

Pero ¿cómo funciona el teatro en este permanente juego de la cultura, al encarnar en su creación los modelos y las utopías que la sociedad va proveyendo, o incluso, al formular sus propias propuestas?

El teatro va recogiendo el debate, elaboración y crítica de las utopías y modelos de la sociedad. Si aceptamos que es una forma de conocimiento que elabora, a través de lenguajes simbólicos, su percepción de la realidad, accediendo a los espacios más hondos y sensitivos de la experiencia humana de estar-en-el-mundo, podemos postular que su aporte en este campo puede llegar a ser estratégico.

Cuando se logra dar forma estable a un sentimiento y una concepción de la realidad en términos de lenguaje dramático, nos encontramos ante los géneros (melodrama, naturalismo, realismo social, expresionismo, etc.). Cuando un autor trabaja un género ya cristalizado en la cultura, de hecho asume y comparte la visión de mundo y las posibilidades de conocimiento que ese género permite. Podrá expandir sus fronteras o lograr un mayor o menor aprovechamiento de sus características, pero no modificar la óptica "del cristal con que se mira". Por esto los géneros acogen a quienes se sienten expresados en ellos, y repelen y obligan a encontrar otras formas a quienes tienen un sentimiento o visión del mundo aún inexpressado. Podríamos postular, entonces, que los géneros en las artes son el equivalente de los modelos en las ciencias e ideologías.

Haciendo un breve repaso de nuestra historia teatral, podemos ir viendo cómo se da esta relación e ir contestando la pregunta de si la crisis actual de los modelos y las utopías también se manifiesta en una crisis del teatro, y en qué momento de la historia de nuestro teatro contemporáneo se ha dado esta crisis. Finalmente, la pregunta sería: ¿está nuestro teatro en crisis hoy?

Durante la colonia, las utopías tendían hacia lo religioso. El teatro tenía un fundamento teológico y su forma dramática y



escénica se ligaba a la liturgia, al autosacramental, en espectáculos abiertos y multitudinarios. Permitió el encuentro entre las posturas indígenas y las europeas en un mismo espacio ritual, aunque cada oficiante o participante le imputara un significado diferente, proyectando sus propios modelos de interpretación de la realidad y sus aspiraciones.

Desde el siglo XIX en adelante, con el nacimiento de nuestra República, surge un teatro muy hermano con las ideas de la Ilustración. El proyecto utópico de los intelectuales encontró en el teatro un vehículo didáctico para que el pueblo entendiera lo que era esta nueva nación y estuviera impulsado por el positivismo y los ideales de la modernidad. Aun cuando la Ilustración aspirara a desterrar el pensamiento mítico y sensible, al escoger el teatro como lenguaje de apoyo a la divulgación de su proyecto, vio su racionalidad empapada por estas dimensiones de la cultura.

Es así como Camilo Henríquez, por ejemplo, cuya utopía era la sociedad moder-

El teatro va recogiendo el debate, elaboración y crítica de las utopías y modelos de la sociedad. Si aceptamos que es una forma de conocimiento que elabora, a través de lenguajes simbólicos, su percepción de la realidad, accediendo a los espacios más hondos y sensitivos de la experiencia humana de estar-en-el-mundo, podemos postular que su aporte en este campo puede llegar a ser estratégico.

na, igualitaria, libre, cuyo modelo privilegiado era Estado Unidos, entendía que el lenguaje básico del teatro era el del sentimiento que brota de las experiencias personales de los personajes. Entonces él hace un engendro, en que la defensa apasionada de sus ideas de sociedad racionalmente fundada en la industria, la ciencia y el Estado republicano, está cruzada por el drama folletinesco, donde arrasan las fuerzas de la naturaleza (terremotos, tormentas), las pasiones amorosas, los dramas de niños huérfanos perdidos y de mujeres ultrajadas. Es decir, está ligado a una emotividad y a experiencias sociales que se contraponen a lo que él intenta repositular desde la Ilustración. En este tipo de obras hay siempre una tensión muy grande entre el símbolo cultural, que se filtra en el lenguaje por encontrarse hondamente arraigado en el imaginario social, y esta intención de los dramaturgos de elaborar piezas didácticas basadas en idearios racionalistas.

Llegado el siglo XX, nos encontramos con otro tipo de utopías en el teatro, algunas de ellas antimodernistas. El naturalismo es el principal eje que organiza su visión de mundo: enraizado en el valor de la ciencia y la observación empírica, exacerba la descripción

de las costumbres, los ambientes, el lenguaje característico de un grupo social. Pero son aquellos lugares, personajes, situaciones que contradicen la utopía ilustrada y burguesa del equilibrio y la prevalencia de lo social sobre lo privado, de la cultura sobre la naturaleza, del control racional sobre lo irracional, lo que les atrae como vértigo. Inspirados en descubrimientos de las ciencias naturales, como las leyes de la herencia, el estudio de las patologías biológicas y las enfermedades hereditarias, como también en el escudriñamiento de la psicología en las enfermedades mentales, surge una postura fatalista respecto a la posibilidad del hombre de conducir su existencia a través de la razón, de alcanzar un orden en sus vidas y en sus relaciones sociales mediante el control de la naturaleza.

Siendo el exponente positivo de la Ilustración las ciudades pujantes y cosmopolitas, con burguesías asentadas y movilidad social ascendente fundada en la educación pública, el naturalismo mundonovista, por ejemplo, desarrollado en el teatro desde la década del 30 en este siglo, exagera el influjo de las fuerzas incontrolables de la naturaleza en el hombre desde el momento mismo de su determi-

nación genética.

El melodrama de principios de este siglo es un género naturalista cuya antimodernidad se resuelve en la añoranza de la sociedad preindustrial, precapitalista, en suma, premoderna. Este paraíso perdido de la sociedad tradicional, de relaciones primarias afectiva y éticamente fundadas, alcanza su máximo momento de realización utópica en el encuentro del hijo con la madre, cuyo regazo de perdón y gracia equivale al divino de la Virgen. El retorno del hombre sufriente desde el reino de la modernidad capitalista al útero materno es el reencuentro con la estabilidad, la vida sin disonancias, sin la amenaza de la muerte o del dolor, aun cuando la muerte física del hijo sea muchas veces necesaria para la expiación redentora. El sentimiento religioso, la restitución de los lazos filiales y del juicio moral, brotan de la resistencia de la cultura tradicional a lo secular de la sociedad contemporánea.

Los años cuarenta en adelante fueron para el teatro chileno justamente los de revisión y cambio de paradigmas y modelos teatrales. El problema de cómo el texto se transforma en lenguaje escénico fue central. Con-



vertir la escena en un lugar de elaboración de significados implicó trabajarla como lenguaje, generado desde el actor en relación con el espacio y las formas creadas en él y por él, mediante la luz, la voz, los movimientos, etc. La discusión respecto a las fronteras creativas de autor, director y actor, de la fidelidad de la visión y estética de unos en relación a otros, del logro y concepto de la "verdad" creativa en el teatro, se pusieron en primer plano.

Tras el impacto de las guerras mundiales, y el ordenamiento del mundo en dos grandes bloques de poder con proyectos económico-políticos alternativos, rebrotan con fuerza las preguntas acerca de los modelos de vida y las utopías. Por una parte, en el mundo occidental, el quiebre de la ilusión en el poder humanizador de la razón y la ciencia es dramático, como así también en el de la fe en una civilización que se dice sustentada en valores cristianos. La desarticulación del lenguaje en Beckett y Ionesco, la crisis del orden cotidiano y la búsqueda angustiada del sentido ante la experiencia de su pérdida en la sociedad moderna, se expresan en textos teatrales que necesariamente modifican el lenguaje escénico. Todos ellos tienen posturas críticas frente al incumplimiento de las promesas liberadoras de la modernidad en la sociedad de masas, pero también implícitamente sustentan y añoran la satisfacción de la utopía ilustrada.

La contraparte a la crítica a la modernidad occidental fue el levantamiento de la promesa alternativa de aquel sistema que sí podía conducir a la humanización de la sociedad, hacer realidad los valores de igualdad, justicia, fraternidad. Los repertorios teatrales combinaron aquellos géneros de honda crítica existencial y valórica con los que anunciaban una nueva era y sumaban fuerzas a movimientos nacionales, continentales y mundiales de revolución y cambio adscritos al eje socialista. El teatro brechtiano fue un paradigma de esta estética y esta visión del mundo, como lo fueron en general las formas épicas y las del realismo social.

El auge de las ciencias sociales fue también un elemento importante para el teatro latinoamericano en las décadas del 50 y 60. Estas proclamaban que sus herramientas teóricas y metodológicas les permitían alcanzar interpretaciones verdaderas de la realidad, que penetraban la opacidad de las apariencias. El conocimiento de estas verdades ocultas ofrecería instancias de liberación a quienes vivían presos de percepciones falsas o distorsionadas.

La dramaturgia, entonces, muchas veces recurrió a las ciencias sociales para establecer los núcleos de su preocupación dramática. Por ejemplo, lo que se llamó "teatro psicológico" en los 50, frecuentemente era una manera esquemática de llevar a escena ciertos resultados logrados por el psicoanálisis freudiano. Las obras exponían una tesis explicativa acerca de traumas psicológicos que impedían a un personaje tener vivencias afectivamente maduras y sanas, entabando su felicidad y la de sus seres próximos. Asimismo otras obras, referidas a la sociología o la ciencia política, ilustraban escénicamente las causas de la pobreza, o las estructuras ocultas del poder social. La adscripción a la lucha de clases como modelo organizador de la realidad se encarnaba en géneros dramáticos de protagonistas y antagonistas polares, en los cuales el protagonista era poseedor de la verdad, de la humanidad, de la razón, mientras el antagonista impugnaba, violaba, reprimía la manifestación de esta humanidad.

En cuanto el teatro fue siendo cada vez más soporte ilustrativo de "verdades" generadas en las ciencias sociales o en la política o en la ideología, más esquemáticos y previsibles fueron siendo los modelos teatrales. Se fue produciendo una ideologización de las prácticas teatrales, en la medida que tomar algún hilo de ellas (el de la forma escénica, el de la forma dramática o el de la visión de mundo) remitía necesariamente a otra correspondiente (por ejemplo, un teatro didáctico-político, de orientación marxista en los contenidos, se vinculaba a una forma

brechtiana, o un teatro realista-psicológico a una stanislawsiana).

Por otra parte, hablar de un teatro de denuncia, de concientización, de desmitificación, implicaba que el teatrista se planteaba que él poseía un núcleo de verdad incuestionable que debía entregar, explicar, abrir ante el otro. Las puestas en escena se creaban en función de permitir que el espectador accediera sensible e intelectualmente a esta verdad, sobre la base de una unidad estética que encontraba su centro en el planteamiento inicial del director.

Creo que ya se ha vivido en nuestro teatro la crisis de estos modos de creación teatral que vinculan *verdad escénica* con *verdad autoral* y *verdad* de la realidad propiamente tal. La pregunta acerca de la verdad y las utopías posibles creadas mediante el imaginario teatral se piensan hoy principalmente en una nueva relación de estos elementos, antes indisolublemente unidos.

Hoy día se parte al revés. Se parte de la idea que los lenguajes teatrales se constituyen desde el escenario, aunque se tomen muchas veces como fuente al texto escrito, el que es atravesado por la mirada de todos los participantes en la experiencia. El actor, en vez de decir que se olvida de sí para ser el personaje en el tiempo, lugar, temperamento, gestualidad que necesariamente debía tener según se desprende de un análisis lógico del texto, ahora dice ser el intérprete de una interpretación. Es el mismo cambio de mirada que tiene el científico con sus elaboraciones: no son sus modelos la captación de la realidad misma del fenómeno, sino son una interpretación posible de un sujeto que dialoga con otras interpretaciones disponibles, refutándolas, complementándolas o precisándolas.

Se está quebrando también el concepto de unidad total en la puesta en escena, que ilustraba una postura única de interpretación, en general emanada del director, redundante en sus diferentes elementos de expresión (vestuario, escenografía, utilería, estilo de actuación, etc.). La variedad de ele-

mentos y raigambres en las puestas actuales expresa la apertura a distintos referentes, un reconocimiento de la complejidad de la cultura contemporánea. La simultaneidad de espacios de acción y de atención en las puestas teatrales, a veces incluso con desarrollos autónomos unos de otros, ponen en el tapete la coexistencia de personajes, situaciones, niveles, en la realidad.

Una obra como *La manzana de Adán*, actualmente en cartelera en Santiago, que podría haber optado por un lenguaje de la puesta en escena homólogo al del texto escrito —si el texto tenía un tono melodramático, por ejemplo, el estilo de la puesta también debería serlo para potencializar los significados; o también en la selección de los personajes: el personaje de la madre debiera corresponder en edad, tipo físico y carácter a la madre construida por el texto y, antes que él, por el género— trabaja más bien por contrapuntos tensionales, no necesariamente “realistas”. En la obra aludida, basada en testimonios de travestis de bajos fondos, el lenguaje hablado es de contenido emotivo, referido a amores filiales y sexuales, a desventuras y marginalidades económicas y sociales. Pero el estilo actoral y de la puesta es un contrapunto a este primer lenguaje, sustentado no en su ilustración sino en la interpretación metafórica. Hay un distanciamiento que permite adentrarse en esa realidad por otros cauces, un lenguaje que se evidencia como construcción de sentido y no como una manifestación idéntica al objeto manifestado. Ello permite que el espectador lea entre comillas lo que sucede en el espectáculo, tomando su opción interpretativa frente a la opción interpretativa allí expuesta.

Actualmente no se busca el control sobre todas las verdades ocultas de las obras, entregando al espectador, adecuada y dosificadamente, las pistas de desciframiento. Hay más bien una apertura a indagar en las resonancias menos evidentes, poniendo en acción la propia identidad en ello, aspirando a desatar las que también puedan despertarse en el receptor. Se ha producido una descon-

fianza en el teatro didáctico, en el teatro de defensa de tesis absolutas, porque se está en una actitud de búsqueda, de revisión, de encuentro, de compartir ciertos hallazgos y descubrimientos personales, más que de impartir verdades definitivas o erigirse en juez de otros.

En la medida que el autor, el director, el actor se plantea como un sujeto en búsqueda que parte por cuestionarse a sí mismo, que se atreve a adentrarse en sus zonas oscuras y misteriosas, no resueltas, y que por tanto ya no se ve como el protagonista positivo, poseedor del bien y de la verdad versus un antagonista que lo obstruye desde el mal, y que no reduce lo privado a lo público sino que recupera sus tensiones íntimas en los diversos planos de lo social, podrá ir superando los paradigmas esquemáticos y totalizantes.

Creo que si gente de tan distintos signos como los provenientes de dictaduras de derecha y de izquierda que pusieron su fe en modelos y utopías absolutos están enfrentados a este difícil quehacer, éste se convierte en una tarea mundial, que lleva a superar las oposiciones aparentes para llegar a las constantes universales de lo superable y lo rescatable de nuestra manera cultural de percibir y operar sobre la realidad.

Las generaciones postmodernas hacen gala de haber aprendido también de esta historia, incorporándola como dato, pero distanciándose afectivamente de ella. Creen que ya no se embarcarán en proyectos utópicos con tanta desaprensión, o que no presidirán todo su pensar y actuar por modelos únicos, interpretativos de la realidad, como lo hizo la generación anterior. Espero que ello no conduzca a su contrario: al agnosticismo, a la pérdida de la fe, a erigir lo privado en absoluto, a cultivar el impresionismo de la imagen sensitiva sin rigor conceptual, la espectacularidad como puro simulacro (Braudriillard), el cosmopolitismo sin identidad, la emoción como única prueba de verdad y autenticidad.

Por otra parte, el cuestionar la adopción de modelos y utopías absolutas por las

artes no implica sostener que el teatro se traiciona a sí mismo cuando postula, defiende, proclama una verdad válida para el creador. Sería escapar a su esencia el renunciar al entronque con utopías que tensionen el deber-ser que el hombre necesita para dar sentido a su existencia. Autosacramentales como *La vida es sueño* en último término se sostienen en la fe y la doctrina cristianas, pero su punto de partida es la interrogante, la pregunta acerca del sentido de la libertad humana, concretada dramáticamente en un protagonista que es su propio antagonista, remecido por la duda y la inquietud existencial y filosófica que lo sume en hondas tribulaciones. Ellas se encuentran con las que sufren todo ser humano afectado por "la caída del ser", más allá o más acá de su credo religioso.

El teatro hoy no está necesariamente en crisis, sino que ha ido superando los integristos al ir recomponiendo en el último decenio sus lenguajes y formas de trabajo. Más que ser una caja de resonancia de verdades descubiertas a través de otros mecanismos cognocitivos, está creando, desde la exploración escénica en los lenguajes expresivos, y a partir de nuevas relaciones de trabajo creativo y de participación de sus diferentes integrantes (autor, director, actores, escenógrafo, técnicos, etc.), un reencuentro honesto y descarnado consigo mismo y con la totalidad de la cultura a la que pertenecemos en su tradición presente.

Creo que en este fin de siglo, a las artes (y al teatro) les cabe un rol crucial. La crisis de integración social, los problemas del desarrollo y de la convivencia nacional no pudieron resolverse sólo desde la política, la economía, la ciencia. Desde la cultura, y privilegiadamente desde el arte, se podrá escudriñar en los dolores y problemas de la existencia y de la convivencia. Desde él, se podrá descubrir esos sustratos ocultos que movilizan el actuar y sentir de tantos, en direcciones que a veces nos espantan y a veces nos admiran, pero que difícilmente comprendemos con plenitud. Desde él, se podrá reincorporar lo privado como problema público,

lo individual como parte de lo social, lo mágico y lo misterioso como elementos que conviven en el ser humano moderno, el que no contraponen necesariamente ciencia con fe, razón con intuición, identidad con internacionalización, tolerancia pluralista con una postura ética intransable en los valores hu-

manos fundamentales.

En definitiva, el arte puede demostrar que es posible y necesario no contraponer mecánicamente modernidad con tradición, ni tan siquiera postmodernidad con modernidad, para poder reintegrarnos con nosotros mismos y con nuestra cultura.

EL TEATRO Y LAS UTOPIAS EN REFLEXIONES DESDE LO PSICOANALÍTICO

JAIME COLOMA A.

Psicoanalista

Profesor Escuela Psicología U.C.

Mi condición de psicoanalista me impide considerar exclusivamente el orden de los objetos, sus categorías y clasificaciones; me impide investigar en el campo de lo objetivo y me presiona a entramar a mis formulaciones el referente que se origina en la zona oculta del espejo, en la forma inevitable del trasfondo inconsciente, que proyecta los perfiles nítidos de los objetos y las ideas en sombras que los acompañan constantemente y que hacen vacilar a sus perfiles.

Me inquieta saber si se puede pensar en pensar la vida sin modelos y utopías. Entiendo que a esto se puede responder tanto afirmativa como negativamente. En buena parte depende de cómo se los defina. Las definiciones orientan nuestra manera de vivir, más que lo que estamos acostumbrados a reconocer.

Es corriente que tras el concepto de modelos y utopías, haya una aproximación derivada de disciplinas como la sociología, la historia, la epistemología u otras. Yo no puedo considerar estas palabras desde abordajes que no practico ni conozco suficientemente.

El lenguaje ordena y permite la comunicación. Pero también la mata en el artificio de su articulación. Es por esto que abordo el ámbito de los modelos y utopías según la resonancia que estos temas tienen para mí, lo

cual me permitirá responder a lo que se me pide en este foro sólo con sugerencias, no con respuestas. Las sugerencias permiten que el pensamiento evolucione en cada uno de acuerdo a sus propias resonancias.

Tomaré como reflexión inicial algo dicho por Wilfred Bion, psicoanalista inglés de gran influencia en la corriente de pensamiento que me sustenta. Explícitamente señala que el modelo es algo cercano y lejano a una abstracción, que se apoya en el terreno de lo concreto. El modelo es construido con elementos del pasado del individuo; vincula imágenes que, a menudo, producen el efecto de una narración que implica que algunos elementos en ella sean la causa de otros. La narración ordena la experiencia y la inscribe como alguna forma real o imaginaria del pasado.

Consideraré, en cambio, a la utopía como una abstracción. La utopía es una abstracción porque se perfila como un anhelo, como un ideal; por lo tanto, como algo que, si tiene alguna posibilidad de realizarse, la tiene en un futuro. Es decir que nunca ha tenido esta posibilidad. Bion afirma que la abstracción está impregnada con preconcepciones del futuro del individuo.

En este sentido, las utopías son entendidas como modelos del futuro; son modelos