

CONCLUSIONES

Hemos realizado un recorrido por las obras de los dramaturgos chilenos ligados al movimiento teatral universitario escritas entre 1950 y 1970, recorrido que fue diseñando un mapa de ellas según sus regularidades temáticas y estéticas; nos interesó descubrir qué aspectos de la realidad fueron seleccionados por estos autores para reconstruirla significativamente a través de una forma literaria y teatral (escénica) dada, y cuál fue la motivación o sustento (filosófico, ideológico, estético, experiencial) de esa aproximación.

Asimismo, los propios sujetos de esta historia se plantearon objetivos y marcos referenciales que explicitamos en la primera parte de este trabajo. La autodefinición de esta generación es la de ser agentes de renovación y modernización, la de fundamentar su quehacer en una disciplina rigurosa en lo estético y en su humanismo crítico, teniendo como modelo al teatro universal clásico y a la vanguardia de post-guerra. Y, en cuanto dramaturgos nacionales, aspiran a develar la especificidad y la universalidad de nuestra experiencia cultural e histórica. Todo ello, desde una clase media universitaria que forma parte de un proyecto de ilustración, extensión y afectación transformadora de la cultura nacional, partícipes de procesos de desarrollo y de integración social.

En esta nueva búsqueda de nuevos referentes para la actividad teatral había un desapego de la tradición hispánica-americana de la generación anterior: melodrama, sainete, comedia frívola, naturalismo.

El análisis aquí efectuado confirma que gran parte de los objetivos y planteamientos de este movimiento fueron satisfechos, ya que en general, los creadores enfrentaron su labor con auto-conciencia y auto-reflexión respecto a la función y mecanismos de significación involucrados en el drama, con una actitud crítica y auto-crítica respecto a su práctica, y con una afinada sensibilidad respecto a su entorno cultural y socio-político, respecto a otras disciplinas de las ciencias humanas y artísticas, rompiendo con ello el cerco de la autoreferencia y de la reproducción mecánica de modelos ideológicos-estéticos cristalizados.

De aquí que el teatro de autoría nacional adquiere un diferente tipo de centralidad en la vida artístico-intelectual del país. Pierde en la masividad y heterogeneidad social de sus espectadores, al participar preferentemente de circuitos de clase media ilustrada, escindiéndose de un público popular masivo. Esto lo compensa con el entrelazamiento con otras fuentes activas de la práctica político-social y artística (quehacer universitario, de las artes independientes, de los movimientos sociales, de la práctica política), y con la expansión, transformación y articulaciones diversas que irá con el tiempo adquiriendo este movimiento, permitiéndole reintegrarse al quehacer más

variado y pluriclasista del país, el que por cierto expresa una tendencia nacional, hacia la década del '70, de profundización democrática del estado chileno y de la intelectualidad (expresado, por ejemplo, en el cambio del concepto de extensión iluminista al de comunicación bi-direccional al momento de las Reformas Universitarias ocurridas en 1967).

En el plano de lo propiamente teatral, aquella renovación que en un momento aparece como vanguardia, y que por tanto, encuentra resistencia en su circulación social en públicos masivos, más tarde se torna en cultura dominante incorporada al "sentido común", expandidas sus claves de deciframiento al resto de la sociedad, ya en dominio de sus principios de elaboración y de evaluación.

Don son los indicadores fundamentales que avalan la afirmación respecto al dinamismo y aporte renovador de este movimiento:

- la incorporación, año a año, de nuevos dramaturgos, los que van diversificando y ampliando el campo creativo;
- la evolución observada, a un ritmo acelerado, de lenguajes expresivos y niveles de captación de la realidad, los que se inician con una cierta rigidez, deudora de modelos preestablecidos (tanto de la dramaturgia previa —especialmente del melodrama— como de la vanguardia norteamericana y europea, —especialmente, del realismo psicológico), logrando progresivamente una identidad y un reencuentro más verdadero con las raíces culturales y las realidades vigentes en nuestras latitudes.

En efecto, en la década del '50 hay una tendencia en estas obras a un realismo-reflejo muy basado en personajes burgueses "tipo", o "representativos de", que se definen por su discurso y por una estructura de desarrollo dramático lineal y sumativo, con afanes demostrativos ético-didácticos. Ya en los años '60, se logra una construcción más abierta y compleja de las obras, las que desarrollan un simbolismo que amplía en haces concéntricos los niveles de significación de las obras, que simultáneamente alcanzan lo cotidiano y trascendente, lo local y lo universal, lo observable y lo subyacente, lo personal y lo social; que va desde centrarse en una clase o grupo social a poner en juego a los diversos sectores que componen la sociedad; que va desde oponer mecánica y excluyentemente "lo moderno" y "lo culto" con "lo tradicional" y "lo popular", al sincretismo integrador de la modernidad con la tradición y de lo culto con lo popular. Obras como "El Abanderado", "Flores de Papel". "La Mantis Religiosa", "Topografía de un Desnudo", "Los Invasores" y "Tres Tristes Tigres", dan testimonio de esta evolución.

Así podemos afirmar que el conjunto de la dramaturgia perteneciente al movimiento renovador iniciado en las universidades chilenas en los '40, logra

dar cuenta de su época en diferentes niveles, acogiendo la diversidad de los desafíos y contradicciones de nuestro mundo social y cultural.

En su aproximación a la realidad, establece diferencias respecto a la dramaturgia prevaleciente en la primera mitad de este siglo: el mundo urbano y la burguesía toman ahora primacía, desplazando parcialmente de los escenarios al mundo rural, a la aristocracia, y a las clases medias en ascenso. Asimismo, el personaje prototípico, que juega un rol preestablecido, activado por la situación dramática o por el discurso lingüístico, da paso a una construcción interior, psicoanalítica, de personajes, relaciones y conflictos, modificando, por ejemplo, la noción y el valor de la relación intrafamiliar, introduciendo otros ejes explicativos del comportamiento humano y de sus crisis. Durante la década del '60, se da paso a las clases populares tanto explorándose en su cultura folklórica —parte sustantiva del acervo cultural nacional— como en la problemática de su marginalidad y su explotación socio-económica, para luego poner en una relación dinámica y contradictoria a esas clases y esas culturas.

Al finalizar la década, se produce una tendencia a subordinar la problemática psico-analítica a la social, a trasponer modelos políticos de interpretación de la realidad a la forma dramática, más que a realizar una indagación de esta realidad desde las capacidades de percepción y de conocimiento propio que posee el acto de producción artística. Es el paso del teatro simbólico-expresivo— filosófico (Heiremans, Wolff, en los '60), al testimonial —denuncia— grotesco a fines de los '60 (obras de creación colectiva como "*Peligro a 50 Metros*" o "*Cuestionemos la Cuestión*").

Otro tipo de evolución que se experimenta es el de las formas teatrales. Ya no se entiende, como en los inicios de este movimiento, a la puesta en escena como una "*correcta*" integración entre el sentido de la obra y su expresión escénica en la actuación, la iluminación, la escenografía y el sonido, sino que se entiende al escenario como un espacio donde el cuerpo del actor, en su gestualidad y expresividad total, en relación y desde la iluminación, el sonido, los objetos con sus texturas y colores, construyen la significación y la propuesta de la obra, siendo el texto un elemento más de los códigos y lenguajes puestos en juego. El compromiso de cada realizador con su trabajo creativo, la difusividad de los roles y especialidades teatrales, la discusión y la participación de los miembros del grupo durante el proceso de montaje, son cambios en los modos de producción que favorecen la experimentación formal y la flexibilización de géneros y de jerarquías, quebrando el academismo que los Teatros Universitarios pudieron ir generando en el trabajo teatral profesional por la cristalización de un cierto modo de producción.

La obra de estos dramaturgos chilenos realizada entre 1950 y 1970, y la especialización y experiencia lograda por ellos en este arte-oficio, permitió

establecer una base contundente que hoy miramos ya como el momento fundacional de una tradición. Tradición aún vigente, continuada y transformada ya sea por esos mismos dramaturgos, o por los que se han ido incorporando posteriormente. El que esa "base" haya permitido enfrentar y simbolizar cambios tan totales como los que devienen en la década del '70 en Chile, manteniendo una solución de continuidad con la acumulada en los decenios del '50 al '70, son la mayor prueba del aporte y validez de este movimiento renovador, la que se juega sobre todo en su capacidad de proyección al futuro.