

LA CULTURA durante el período de la transición a la Democracia

1990 - 2005

Bernardo Subercaseaux · José Joaquín Brunner · Agustín Squella ·
Claudio di Girolamo · Santiago Schuster · Clemente Riedemann ·
Ignacio Arnold · Carolina Lillo · Patricio M. Zárata · Antonio Avaria ·
Juan Pablo González · Ignacio Aliaga · Karen Connolly ·
Pedro Celedón · Gloria Elgueta · M. Celina Rodríguez · José Bengoa

Editores: Eduardo Carrasco · Bárbara Negrón

UNA CURATORIA POSIBLE DEL TEATRO CHILENO DURANTE LA TRANSICIÓN ²²⁹

Pedro Celedón

Dr. Historia del Arte

Director Escuela de Arte UC

En homenaje a Andrés Pérez y Juan Carlos Castillo.

Ante el desafío de aportar con una mirada sobre la actividad teatral de estos últimos 16 años, me permito proponer una aproximación poco ortodoxa. Ésta consiste en reunir el material para su análisis, recurriendo a un ejercicio propio de las artes visuales: la estrategia curatorial de una exposición.

Lo propuesto implica de entrada que el articulista deviene en curador: personaje que en este mismo período ha adquirido relevancia en la circulación y análisis de la plástica. Su oficio, según el curador independiente Justo Pastor Mellado, consiste fundamentalmente en generar edición. "Permite crear sentido con una distansiación discursiva. En eso es totalmente brechtiano". La curatoría tensa el análisis historicista. Cruza con eficiencia los campos de acción de la plástica hacia ámbitos que ha incursionado con eficiencia, y que por momentos la alejan de las tradicionales ciencias auxiliares de la historia del arte. Penetrar desde este ángulo (el curatorial), se sustenta en definitiva en la hipótesis de que el teatro chileno realizado en estos últimos 16 años, es fundamentalmente corporal y plástico. Exhibe un rango de producción, que desde un modelo de actor corporal, se ha hecho cargo de problemas abordados desde el espacio plástico (la *performance*) construyendo personajes para una "escena-grafía" (recurriendo a una terminología de la estética visual acuñada por Patricio Marchant).

Exposición imaginaria

Si el lector acepta el desplazamiento de escrituras, y en ello este artículo ingresa al género curatorial, es urgente ahora la postulación de una ficción: la muestra que lo nutra. Ésta, estaría aquí compuesta por una sola y gran Fotografía (de autor anónimo para no entrar en problemas de *copyright*).

La elección de género responde a un a priori. Estamos convencidos de que el teatro (además, la escritura dramática) no tiene otro formato que lo contenga con mayor fidelidad, que la Fotografía. El Cine o el Vídeo, a pesar de capturar gestos y sonido, no dan cuenta del alma del espectáculo: su tiempo no se lo permite. El audiovisual es demasiado rápido, exige permanentemente movimientos de cámara, cambios de ángulos, de distancias, creando un universo propio que lo aleja de toda obra, incluso de las más cinematografías, como las de la Troppa.

La fotografía captura el gesto y condensa la emoción en forma eficiente y fidedigna. Su estaticidad dialoga mejor con el tiempo extendido, irreal, que posee el teatro. Es por lo tanto una aliada fiel, una herramienta certera para documentarlo y el género ideal para esta curatoría.

Pasemos, entonces, a la exposición (léase artículo): Esta es minimalista. Se exhibe en un galpón rectangular. No es una galería expresamente creada para circulación de obras. Es un espacio

²²⁹ Este texto fue construido a partir de fragmentos de escrituras del autor, algunas inéditas, otras publicadas en El Diario La Epoca, La Revista Apuntes y, textos que aportaron los artistas aludidos.

"alternativo", que aporta con su propia historia, que contribuye al mestizaje artístico, al contener cine, obras en proceso, teatro. El Matucana 100 serviría, solo que nuestra sala imaginaria tiene un piso y sus muros están pintados rigurosamente de negro.

En la cara Sur, que es su punto de fuga del espacio al cual se ingresaría por el Norte, se encuentra la gran fotografía rectangular de tres por siete metros, en blanco y negro. En ella, varios rostros de perfil, severamente recortados (tanto como en una ficha policial) miran en dirección al Oriente. El espectador, a la distancia solo distingue matices de blancos y negros. A medida que se aproxima, logra ir construyendo siluetas, y a diez metros puede observar cinco perfiles.

En orden correlativo son las figuras siguientes: Una dama fuertemente pintada. Una mujer de rostro blanco y pelo pajoso. Una joven de mirada perdida, hombros descubiertos y coqueto vestido. Una anciana con rasgos de bruja de cuento. Una mujer débilmente maquillada y que emana una intensidad poco habitual.

Desde el punto de la condensación implícita en la selección de las figuras, asumimos que el teatro nacional de los últimos tres quinquenios (según esta mirada) está contenido en la construcción de cinco personajes femeninos, que en orden de presentación (nada jerárquico en ello) son *Ester*, de la obra *La Negra Ester* (Circo - Teatro), *La abuela*, de la obra *Gemelos* (La Troppa), *La chica del Peral*, de la obra *Historias de la Sangre* (La Memoria), *Alicia*, de *Alice Underground* (Teatro del Silencio), *Dora*, de la obra *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* (Ictus) .

Tres hechos de la causa, a modo de contexto

Aun a riesgo de caer en una superficialidad, antes de entrar en estos cinco personajes, nos permitimos enunciar, al igual que en la cultura jurídica (espacio en reconstrucción durante los últimos dieciséis años), tres ámbitos ineludibles (o "acreditados en auto"), que son convocados para que se tengan en cuenta, a modo de sub-texto, ya que atañen a todo el teatro realizado en este período.

El primer "hecho de la causa" es la evidencia de que el acontecer de este arte durante los últimos tres lustros, es eco de un tejido social íntimamente relacionado con el proceso de recuperación de los espacios de libertad. Teatro y sociedad viven en Chile al unísono una transición política, desde la dictadura, hacia la recuperación del ejercicio pleno de la ciudadanía.

En este contexto, las temáticas teatrales se recuperan pronto del trauma de perder esa dinámica de escritura (dolorosamente) inspirada en actos de represión que debía denunciar, para abordar asuntos más íntimos en los cuales el modelo social (no- solo político) aparece como norte del destino de sus personajes. En este escenario, el teatro pasa (metafóricamente) de ser "trinchera", a ser "muelle", ofreciendo así una plataforma para explorar en libertades de género, de minorías étnicas y sexuales, de estéticas y estilos.

El segundo "hecho de la causa" está dado por la innegable voluntad que han demostrado los gobiernos democráticos de la Concertación, de generar una institucionalidad cultural.

Mas allá de su evaluación (tema que distraería en este artículo) queda señalado aquí que el capital creativo de estos últimos dieciséis años tiene en parte que agradecer, tanto a la (todavía reciente) creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, como a los Fondos Concursables y a la interlocución con entidades del Ministerio de Relaciones Exteriores, quienes han colaborado para multiplicar el hacer artístico en esta área (y no dudo que en otras).

Quedará pendiente el sumergirse en el funcionamiento de la institucionalidad cultural, hasta ahora generada por la Concertación (o en el tema cantidad-calidad, perfectible como todo lo humano en

esta vida) pero, es para nuestra mirada un hecho acreditado por la historia de estos años, que por ejemplo, la más extendida de sus cristalizaciones, el FONDART, en tanto fondo concursable con aportes del Estado, ha permitido lograr con realizadores evaluados por sus propios pares, magníficos aciertos que contribuyen (e incluso determinan) a la cultura teatral de este período.

Finalmente, señalamos como tercer "hecho de la causa", que el teatro que construyen los personajes retratados en nuestra ficción expositiva, han surgido gracias a la interrelación propiciada por una nueva dramaturgia, con el diseño integral y la música desarrollada en vivo (la cual es indisociable del alma de los personajes).

Estos tres aspectos, por su importancia, ameritan un texto aparte, ya que sus cultores y logros son el sustento del trabajo de un actor que ha encaminado su arte hacia la fusión con otros lenguajes del escenario y hacia un diálogo extraordinario con la plástica.

Solo a título de justo homenaje, señalaremos aquí los nombres de *Eduardo Jiménez*, quien representa una nueva forma de comprender el oficio del escenógrafo, introduciendo en la cultura teatral chilena de estos años, la mirada del diseño integral. Es necesario (aun dejando a muchos sin mencionar) al menos señalar el nombre de los dramaturgos Francisca Bernardi, Anita Harcha, Juan Claudio Burgos, Flavia Radrigán, Cristian Soto y Alexis Moreno, artistas cuya calidad augura un porvenir interesante en el teatro nacional que se realice en lo inmediato. Finalmente, un homenaje a la música de autores como *Zagal*, que trae a colación a J. C Mesa, M. Bodenhofer, pero que, además, es actor y genera sus obras participando en todos los aspectos que la involucran.

Descodificando la muestra

Primera Imagen. La mítica Negra Ester.

Retomaremos entonces aquí a las cinco figuras de la fotografía de nuestra ficción expositiva, la cual propone, en definitiva, sintetizar en cinco personajes femeninos creados por el teatro chileno entre 1990 y el año 2005, el material para este artículo.

Asumido así, nos adentraremos en la primera dama, fuertemente pintada y que ocupa en el espacio de la ficción fotográfica la vanguardia de una mirada al oriente (sol naciente o cordillera). Ella es Ester, prostituta del Puerto de San Antonio. Está aquí, puesto que nos enrostra, no solo con el teatro, sino también con el Mito.

Eugenio Barba, en una entrevista realizada por quien escribe, afirma que el gran arte trasciende no solamente por ocupar algunas páginas en la historia escrita, sino por ocupar un lugar mucho más activo de la memoria social, el espacio del Mito.

La Negra Ester, construida por Rosa Ramírez, se ofrece en nuestra narrativa como un acto teatral engrosado con los elementos básicos que sostienen al acto mítico: ser fundacional y estar indisociablemente unido a la trascendencia.

Marco Antonio de la Parra puso la piedra inaugural del discurso al declarar en los inicios de esta obra, que el teatro chileno se dividía en "antes y después de *La Negra Ester*". La temprana (y dolorosa) partida de su principal realizador, el actor, bailarín y director teatral, Andrés Pérez, emparenta a la Negra con lo metafísico.

La Negra Ester es, además, la obra con más reposiciones en este período. La más vista en Chile y la más solidaria (se repuso, incluso, con su elenco original para auxiliar económicamente a su propio autor). El Mito de la Negra tiene fundamentos.

No es inútil recordar que la obra fue escrita por Roberto Parra (de una familia proscrita por la dictadura) y que sus ensayos transcurrieron en el punto de inflexión entre la barbarie y el retorno a la civilización. Su proceso creativo ejerció de fuerza centrípeta, tanto para realizadores talentosos que componían diferentes grupos de teatro y música, como para una serie de sentimientos dispersos en la época, transformándose, a las pocas funciones, en un verdadero fetiche nacional.

A sus presentaciones había que asistir como a una ceremonia que curaba desde la pena, hasta el miedo. Reconciliaba los ánimos y restauraba a la proscrita cultura popular, enaltecéndola y democratizándola, al punto que su texto alcanzaba para todas las sensibilidades y posturas políticas del Chile que se asomaban a la nueva democracia.

Los garabatos, en ese entonces, se entendieron como 'chilenadas' y el muro invisible de la Plaza Italia se derrumbó, para que, primero en el cerro Santa Lucía, y luego en un terreno de la Embajada de Francia, en Vicuña Mackenna, se vieran poblados de connacionales que se mezclaban sin recovecos manifiestos, en las galerías no numeradas de una carpa de circo.

Su espacio escénico fue novedoso en tamaño y en la precariedad material de sus componentes. El personaje de la Negra seducía los sentidos, sustentada en las "cuecas choras" y el "jazz huachaca" que acompañaba a su actuación marcadamente corporal, en cuyos gestos los versos se deslizaban sin encontrar oposición alguna.

Una parte importantísima del éxito inicial de la obra provino de su puesta en escena rupturista, en medio una sociedad ávida de aperturas. Los actores, sin excepción, entraron en el ritmo propio del espectáculo, creando una atmósfera tan sólida, que incluso viendo la obra en repetidas oportunidades, se le perdonaban momentos insistentes y escenas disparejas, entrando éstas en un contexto global en el cual 'lo imperfecto' hacía todavía más interesante a la pieza.

Que el texto lo firmara un Roberto Parra no fue nunca un adorno casual, sino, por el contrario, señal clara de recuperación de un mundo que fue trizado cuando comenzaba a mostrar lo mejor que tenía.

La Negra Ester, como un verdadero signo de la transición, acogió en su piel teatral la fragmentación de la memoria y de lo social, ofreciendo una escena diseñada sobre la base de desechos de demoliciones, utilizando para el suelo grandes pastelones contruidos con trozos de baldosas; balcones que parecían siempre estar a punto de caerse; muros que eran verdaderos *collages* realizados con viejas puertas y ventanas. Además, un vestuario que daba permanentemente la sensación de haber salido en ese instante de una tienda de ropa usada, y no precisamente norteamericana ni europea. El maquillaje expresionista de los actores y la atmósfera simple de teatro pobre, completaban el cuadro de la reconstrucción de un país que había recuperado pacíficamente el don de vivir en libertad.

Su recorrido posterior es ampliamente conocido. *La Negra Ester*, viajera de festivales, ha sido aplaudida en varios idiomas, y en Chile prácticamente no queda provincia que no haya gozado de su visita.

Pero su éxito no se agota en una eficiencia de época. Cristaliza un estilo de teatro que es característico de este período y que está totalmente vigente en el año 2005. Fundamentalmente, centra la

poética teatral en la transposición del cuerpo del actor, influido en la construcción de su personaje por la presencia de la música en el escenario y la incorporación de los códigos extraídos del circo, lo cual, propicia una actuación lejana a todo realismo, generando una estética que ha sido abordada con diversos matices por la mayoría de las obras que han causado impacto en estos últimos dieciséis años.

Segunda imagen. Una Alicia transcultural

El teatro chileno, desde la recién analizada propuesta del Circo-Teatro, se nutrirá de una corriente que en Europa daba frutos a inicio de los ochenta: El legendario arte de las pistas y las carpas que veía nacer en su propio seno una alternativa totalmente diferente para acoger al 'respetable público'. El epicentro de esta verdadera metamorfosis nos aleja de la geografía del artículo y nos obliga a retroceder algo en el tiempo, ya que el circo que seducirá al teatro, tiene dos focos fundamentales: la Escuela Nacional Circo de Rosny-sous-Bois y la Escuela Superior de Artes de Circo de Chalons-sur-Marne, situando con ellas a Francia en la vanguardia institucionalizada de tan trascendental renovación.

El responsable directo del surgimiento de una nueva enseñanza, gratuita y estatal, que vino a complementar aquella autárquica, exclusiva y fundamentalmente familiar, con la cual la herencia de lo circense se perpetuaba, es el Centro Nacional de Artes del Circo (CNAC). Su historia se comenzó a diseñar en 1978, cuando Jean Phillippe Lecat, Ministro de la Cultura del Presidente Valéry Giscard d'Estaing, acepta formalizar el apoyo a quienes venían reclamando por la falta de medios para investigar en un área que por su estructuración, centrada en compañías tradicionales, no permitía experimentar formas alternativas.

En 1981, Jack Lang, a la época Ministro de la Cultura y de la Educación Superior del Presidente Mitterrand, acelera los proyectos emergentes y le da prioridad cultural a los asuntos del Circo, inaugurado oficialmente el 13 de enero de 1986 el CNAC, en el mágico emplazamiento de uno de los últimos circos estables en territorio francés.

Comienzan entonces a aparecer compañías que sintieron como un camino esta fusión de voluntades artísticas y que crean, en pequeñas carpas o al aire libre, descolocadores espectáculos como los ofrecidos por el Magic Circus, Ilotopie, La ilustre familia Burattini, el Cirque Perillos y La Arena Foraine, entre otros grupos interesantes de conocer.

Consecuencia de ello, será el surgimiento de una generación bastante sofisticada de artistas del Circo, capaz de crear obras en donde el peligro se ve metamorfoseado en poesía que gatilla fibras metafísicas en el espectador.

En Chile, las asimilaciones de sus propuestas no solo están presentes en obras explícitas como "*Las 7 vidas del Tony Caluga*", de Andrés del Bosque, sino que traspasan a otros realizadores que, al profundizar en sus códigos, proponen una estética forjando a un nuevo modelo de actor, que el Teatro del Silencio –al interior de cuya poética se construye la Alicia de esta segunda imagen– explora decididamente.

La compañía de la cual surge el personaje Alicia –interpretada en el espectáculo (entre otras actrices) por Claire Joinet– actualmente reúne actores, bailarines, acróbatas, músicos y plásticos; fue fundada por Mauricio Celedón en 1989, para desarrollar desde el Mimo una forma de expresión artística que dialogara con las alternativas expresivas del teatro de texto.

En su búsqueda fusionó tempranamente al mimodrama, la música y la danza, concibiendo un lenguaje teatral que le ha permitido sensibilizar a un amplio público de edades, culturas, nacionalidades e idiomas, diferentes, quienes apoyan la originalidad de un lenguaje universal que le permite viajar en el tiempo y en el espacio, sin barreras ni fronteras.

El primer montaje profesional del Teatro del Silencio fue *Transfusión*, un mimodrama callejero inspirado en las migraciones que poblaron América. Durante 1991, la compañía presenta otras dos obras en Chile: *Ocho Horas*, basada en los hechos históricos de las luchas populares de Chicago que dieron origen al Día Internacional del Trabajador, el 1° de mayo, y *Malasangre o las Mil y unas noches del Poeta*, un espectáculo basado en la vida del poeta francés Arthur Rimbaud. Con este último montaje comienzan a itinerar por numerosos festivales en América, Europa y África del Norte, optando por residir en Francia, para facilitar su circulación internacional.

El lenguaje del grupo tendrá un giro en 1995, cuando Mauricio Celedón realiza la puesta en escena de *Candides* (interpretación libre del famoso texto del autor francés: Voltaire) para la compañía francesa Cirque Baroque

Crear al interior de un circo le permite construir estructura dramática sobre el cuerpo de acróbatas experimentados, quienes influyen a los actores a la vez que éstos lo hacen desde la rica expresión teatral, rompiendo ese ejercicio artesanal de la "rutina" de los números circenses, y explorando hacia un espacio de fusión entre el teatro gestual y las artes del circo.

Decididos a profundizar en esta búsqueda, crean en 1997 *Nanaqui- Dossier N° 262 602 - El Hombre que se dice Poeta*, una pantomima de rock y circo-teatro, dedicado a Antonin Artaud.

En esta puesta en escena, incorporan a su geometría espacial la verticalidad en los desplazamientos de los personajes, situación que adquiere madurez en 1999 cuando la compañía monta *Alice Underground*, obra que fue itinerada por Europa y América Latina hasta el año 2002.

El personaje de *Alicia* esta construido desde la fusión del mimo, la danza y la acrobacia. Es como una muñeca, que cristaliza en parte el sueño de Craig de un actor marioneta. Su figura se percibe desde ángulos y velocidades distintas. Esto se ve acentuado en el hecho que el personaje es simultáneamente escenificado. Diversas *Alicias* ocupan el espacio desde un agujero central (que huele a tierra húmeda) hasta el techo de la carpa, generando un caleidoscopio en el cual el espectador queda capturado.

Alicia está en nuestra ficción expositiva, puesto que ella contiene todos los esfuerzos (no solo del Teatro del Silencio) que, desde la teatralidad en estos últimos dieciséis años, han optado por la fusión artística y cultural.

Este personaje surge en el contexto de un trabajo que desde las disciplinas del mimo, la danza y el teatro, han profundizado en la acrobacia circense, fundamentalmente presente en sus obras través del trapecio, las cuerdas y las telas.

En el plano cultural, *Alicia* pertenece a una compañía que se abrió a influencias de otros realizadores a través de la incorporación al grupo de actores de África, Europa y Latinoamérica, quienes gravitarán con sus cosmovisiones al punto de generar al interior del grupo un espacio de reflexión estético-transcultural, claramente palpable en sus últimos montajes (*La Divina Comedia*).

Tercer fragmento. La Chica del Peral, reina de la melancolía

Para adentrarnos en la figura de este personaje, interpretado por Paulina Urrutia en la obra *Historias de la Sangre*, que dirigió Alfredo Castro, retomaremos un texto de Susan Sontag traducido por el profesor de Estética de las Universidades Católica y de Chile, Luis Cecereu, en el cual se lee una afirmación categórica y sugerente: "que melancólicos son los objetos".

La autora escribe esto al referirse a la obra fotográfica de Holger Trulzsch y Vera Lehndorff, producto de un trabajo serio y prolongado. Consiste en una secuencia de fusiones del cuerpo de la ex modelo en diversos entornos, desde idílicos paisajes africanos, hasta tormentosos suburbios de Nueva York. Consiste también en la desintegración de la imagen de Vera Lehndorff, la joven alemana que en la década de los sesenta llegó a ser *top model* mundial bajo el nombre artístico de Verushka. Ella y su compañero iniciaron una obra artística a la cual, según expresaban, "ningún ego heroico ha sido invitado". Consecuentes con esto, sus fotografías fueron propuestas como el resultado de la coproducción de ambos, del entorno y de la máquina.

Las imágenes obtenidas eran, a su vez, manipuladas para producir efectos de ilusión, de ambivalencia y metamorfosis, donde el cuerpo se mezcla con muros, ropas, telas, ventanas.

La obra de esta pareja tiene en la actualidad más de treinta años; sin embargo, al observarla, transmite una sensación de contemporaneidad asombrosa. Según Sontag, ellos pertenecen a una estética imbuida no por una forma particular de hacer y presentar las cosas, sino por una manera de sentirlas. Los llama *Fragmentos de una estética de la melancolía*, puesto que están constituidos por un compendio de deseos que contrastan contradictoriamente, impactando e inmovilizando.

Su obra manifiesta el deseo de desintegrar a Verushka en la piel de Vera, de liberar a la mujer objeto que recogió Antonioni en su película *Blow up*. El deseo en este caso es honesto, no está enmascarado y se camufla sólo para convertirse en otra cosa, no para ocultarse, sino para morir.

El deseo es muchas veces un acto melancólico y en sus expresiones crea estilos y una estética en que se encuentran diversos artistas de los más variados siglos. A modo de ejemplo, pocos poemas son más melancólicos que *Walking around*, de Neruda. En él, lo que está en juego no es la añoranza de la mujer o de un tiempo perdido. Tampoco es una oda imbuida de locuras en las cuales dominan afecciones tristes: "Resulta que me canso de mis pies y mis uñas / de mi piel y mi sombra, resulta que me canso de ser hombre" es la expresión pura y categórica de la añoranza de un no-ser, del deseo imposible de desbordarse a sí mismo, para disolverse en otra realidad, en la cual no se tenga memoria de lo vivido.

La melancolía también es un sentimiento que abraza y conduce la obra de muchos artistas en algún momento de sus vidas. Es uno de los estados del alma que constituyen caracteres, por lo que se le concede tanto valor y espacio como a la felicidad, al dolor o al odio.

Para muchos artistas, el ingreso al mundo de la melancolía es el resultado de la conciencia de la densidad de sus estrategias estéticas, produciendo, entonces, el material mismo con que trabajan. Es posible afirmar que, consciente o inconscientemente, es bajo este signo, que el Teatro La Memoria construyó los personajes de obras que se desarrollaron en espacios escénicos relativamente simples, dejando el peso de la estructura dramática en el cuerpo de sus actores.

Los personajes que Alfredo Castro fue creando en esa trilogía compuesta por *La manzana de Adán*, *Historias de la sangre* y *Los días tuertos*, poseen el factor común de compartir el deseo de

llegar a las ruinas de sus almas, y reconciliarse con sus despojos, para luego transformarse ellos mismos en una ruina.

La Chica del Peral se presenta físicamente construida por líneas corporales que alteran constantemente las direcciones de sus desplazamientos, con movimientos y contramovimientos. Cada discurso es, a su vez, acompañado por un contradiscurso, dejando en evidencia la lucha permanente entre el deseo de ser y el de no-ser, contradicción que la inmoviliza, en el sentido que propone Susan Sontag.

Todos los personajes de *Historia de la sangre* viven en un espacio escénico indefinido, más mental que físico. Allí, encarnan a marginados en cárceles o manicomios por hechos de sangre. Tanto la narrativa de sus historias como la inter-relación entre ellos, apela a una a-temporalidad, en donde pasado y presente están permanentemente confundidos. El mestizaje es tal, que superponen sus textos, movimientos y vidas, creando un *humus* en el cual vive la historia que narran.

La estética de todos los recursos escénicos, incluyendo la actuación, está inserta claramente en un estilo *pop* y próximo a los cómics, sin caer, sin embargo, en una imagen caricaturesca, gracias a un concepto de actuación que retiene a los personajes suspendidos con sus emociones. Las acciones son presentadas en forma intermitente, tratándose de anécdotas elevadas a la calidad de fragmento de vida, cuya historia el espectador completa.

Son personajes de los cuales es posible expresar que no logran nunca plenamente llegar a ser ellos mismos, puesto que, por una parte llevan el peso del mundo dentro de la propia cabeza, y por otra, han asesinado al objeto de su deseo, lo cual es crear la máxima distancia con quien se añora la proximidad total, situación trágica que condena a estos personajes a vivir incompletos e imbuidos de añoranzas.

Su gestualidad "extravagante" obedece claramente a los ecos materiales de seres que pretenden expresar lo inaccesible. La melancolía se consume en sus vidas inconclusas, en sus desplazamientos y diálogos que se interrumpen constantemente en el conjuro de un orden que no llega.

Otro elemento melancólico que posee esta obra, es su trabajo persistente en la memoria inoficial del pueblo de Chile, del cual se recoge su espiritualidad, sus deseos, sus pasiones e inhibiciones.

La melancolía de los personajes se refleja también en aquel estado de péndulo que vive del avance y del retroceso, de la resignación y de la urgencia, del recuerdo amoroso de quien se ha asesinado, materializado en los gestos permanentemente fragmentados de cada actor.

El personaje representado por Paulina Urrutia, que aquí nos convoca, es quién en forma más didáctica reúne los principios teatrales propuestos en esta puesta en escena, al construir un personaje que llegó al grado de des-construirse incluso fonéticamente, mutilando sus discursos verbales, interrumpiéndolos con sonidos onomatopéyicos que provienen más de silencios de su alma, que de su garganta.

A modo de cierre, nos permitimos señalar que, sin lugar a duda, *La chica del Peral* no es el único personaje construido desde un teatro corporal y plástico que colaboró eficientemente en una puesta en escena emotiva, que ampliara el espacio construido por la estética de la melancolía. Mencionaremos aquí –a título de homenaje– el logro extraordinario de Ramón Griffero, con su mártir de la obra recientemente repuesta *La senda de la santidad*. Esta pieza (que solo por la estructura de este texto no es abordada aquí), fue mal comprendida en la época de su primer

montaje. Él público y la crítica no estaban preparados para su premonición (algo que suele sucederle a los grandes artistas).

Cuarta figura. Una abuela itinerante y onírica

Este personaje, realizado por Laura Pizarro, ganó su estatura en la quincena de años que nos convocan, señalando una línea de construcción de personajes propia y poderosa, lo cual ha generado emulaciones de su estética, en obras como las de Fabiola Matte, y que hace augurar su influencia, no solo en la exploración del diseño de personajes femeninos.

La vida artística de la realizadora de *La Abuela* está influida por el entorno de mediados de los ochenta, al cual respondían creando un grupo que se llamaba "Los que No Estaban Muertos", que luego, a inicios de los noventa (y de un nuevo contexto), se rebautizará La Troppa.

Una de las principales características que la crítica periodística y especializada resaltó desde los orígenes profesionales de este grupo fue su capacidad de instalar en cada uno de sus montajes un espacio con amplia dimensión lúdica. Esta afirmación es tanto un lugar común en las múltiples referencias realizadas en el medio nacional, como en las generadas en su paso por importantes festivales de Latinoamérica y Europa.

En Chile, Juan Andrés Piña, en la Revista Mensaje de septiembre de 1991, fue quien oportunamente captó la línea que comenzaba a madurar al interior de este colectivo teatral, llamando la atención hacia la capacidad de establecer una situación en la que el gran protagonista es una actuación no realista y que varía constante y vertiginosamente, estableciendo un juego de guiños al espectador.

Ahora bien, ¿qué significado tiene exactamente, resaltar el valor lúdico de piezas de teatro que son en sí un espacio de juego, al punto de que en otras lenguas, como el francés y el inglés, es con el verbo jugar que se define la acción de actuar?

Para responder esto no será necesario sumergirse en la etimología de tan rico vocablo, sino simplemente navegar por las proposiciones que nos heredaron sus ex miembros, Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal, quienes permanentemente se plantearon realizar sus obras desde el territorio que les es connatural: el del actor.

Es posible afirmar que sus obras ofrecen, en el panorama del teatro chileno de estos dieciséis años, la versión más pura de un teatro de actor, complemento perfecto para el teatro de director que ha reinando en ésta y otras latitudes desde hace ya más de tres décadas.

Esta mirada desde el actor, visualiza y soluciona sus problemas teatrales desde el alma de sus motores primordiales, imprimiéndole al espacio escénico un aire disparatado que está lejos de ser un rompecabezas surrealista europeo, y que se hermana con una de las corrientes que mejor han identificado a Latinoamérica en estas décadas, el realismo mágico.

Es indudable que en el alma de cada actor habita una infancia mucho más persistente que en el espíritu de los ciudadanos que realizan otros oficios, incluso que en el de los directores de teatro, quienes muchas veces se transforman en guías, ejerciendo –aunque no esté originalmente en sus intenciones– una especie de paternidad.

La Abuela se construyó con las soluciones y los límites de la mirada desde el interior, incorporando en la acción dramática a la utilería, la música y al espacio como compañeros de juego. El juego

está absolutamente presente en toda la acción, compuesta, además, por la manipulación que hacen de una buena cantidad de objetos de utilería que, gracias a las formas en que se relacionan con ellos, devienen verdaderos personajes, capaces de proyectar emociones sin sabor a envasado, ni menos a truco aprendido y coreografiado.

María de la Luz Hurtado, en un lucido artículo que apareció en la revista que dirige, *Apuntes*, expresa sobre el grupo que nos convoca, un texto que une arte y vida, el cual transcribiremos en parte, seguros de que nos ayudará a comprender mejor la presencia de esta *Abuela* como uno de los pilares del presente texto: " Hay un impulso vital básico que comparten los de La Troppa con sus personajes: la sed visceral de aventura, guiada por una pasión utópica nacida de un imaginario fantástico y de las necesidades más profundas de la psiquis. Los protagonistas de sus obras son seres que rompen esquemas, que pertenecen a una rara estirpe en lo humano, en lo físico y en lo mental."

El siguiente texto firmado por La Troppa, se ofrece como una buena instancia de cierre en este afán de especificar algunos de los principios que inspiran su hacer teatral a la hora de construir un personaje: "El motivo central de (la) creación ha sido el desarrollo del espíritu y la visualización de nuevos estados de conciencia a través de una superación y lucha por vivir y salir adelante ante los obstáculos que plantea el estar en constante movimiento. En este peregrinaje grupal hemos desarrollado un método de trabajo que exige a sus integrantes una dedicación absoluta (...) Hemos creado una especie de cofradía de alquimistas teatrales que pretenden transformar las experiencias humanas reales, en sueños y fantasías generadoras de emoción y alegría. (...) Situamos a nuestros personajes en lugares inverosímiles, en situaciones fantásticas. Nada es normal, todo lo que sucede, por cotidiano que sea, es mostrado a través de una lente deformada y reordenadora de todo lo que ve. Una visión muy particular del mundo que habitamos, transmitida en nuestra eterna itinerancia a miles de otros hombres y mujeres, en una especie de comunión ritual teatral que, en los lugares más remotos y apartados, descubre su universalidad y vigencia. Queremos viajar. Nos gusta viajar y hemos aprendido a hacerlo."

En estos dieciséis años, en Chile, la experiencia de estos realizadores cristalizó la aspiración de muchos artistas locales, en tanto poseer un arte que esté en el circuito internacional. Esto implica una excelencia que el personaje construido por Laura Pizarro posee y que traspasó ya el periodo de La Troppa.

Estamos frente a la imagen de quien mantiene sus sueños, renueva su lenguaje, aspira a más y, como amantes de este arte, estaremos atentos para compartir la colonización de las nuevas tierras que su imaginación teatral descubre.

Quinta imagen. Dora, un puente con todos los Ictus del Ictus

Dora, personaje construido por Paula Sharim, es parte de una herencia. Está aquí puesto que es el punto que nos une a un hacer teatral con más de 45 años de actividad, lo cual en nuestro país los transforma en una verdadera Institución cultural.

El prestigio del grupo del cual se desprende *Dora*, ha sido construido gracias al aporte artístico y espiritual de varias decenas de artistas que en él han entregado sus vivencias y talentos. La lista al respecto es larguísima y abarca actores, dramaturgos, escenógrafos, iluminadores, directores y personal técnico, en tal cantidad, que cualquier historia del teatro chileno del siglo XX se verá obligada a detenerse largamente en su producción artística.

Ante la pregunta realizada a Nissim Sharim –actor y director emblemático del grupo– sobre qué es lo que él cree que ha hecho perdurar al Ictus y su estética teatral, responde: " La necesidad de conocer. La indagación con humor. El tratar de descubrir nuevas formas e ideas lúdicas que nos permitan compartir estas experiencias y descubrimientos con el público. El estar muy insertos en nuestro medio con nuestras aceptaciones y rechazos. La formación de un equipo de artistas en permanente búsqueda de la autenticidad, tanto de sus conductas escénicas, como de las situaciones que se trataban. El rechazo visceral a políticas y a acciones de horror ejecutadas en nuestro país, sin abandonar nunca el nivel de elaboración artística que el Grupo iba alcanzando y sin caer jamás en la tentación del panfleto".

Es necesario subrayar que el Ictus fue uno de los principales referentes artísticos de la oposición durante la dictadura, ya que supo crear signos culturales para seguir comunicándose en el restringido espacio permitido por la censura, convirtiendo muchas veces el miedo en risa, y la denuncia en ironía.

Aun sin profundizar en su larga historia, nos parece oportuno remitirnos a ella a través de un fragmento del discurso que realizó el Sr. Presidente de la República, Don Ricardo Lagos, el 22 de junio de 2002, cuando invitó a esta gran familia teatral, a celebrar en el Palacio de la Moneda los 45 años del Ictus: "Mi impresión es que el Ictus ha hecho arte, porque comenzó con cosas muy clásicas en el 60, y después decidió, a través de esta creación colectiva, con alguien que era normalmente director de orquesta de la dirección colectiva, y decidieron entonces colectivamente descubrir qué diablos es lo que ocurre en este mundo. Y, claro, *Cuestionemos la cuestión*. No sé si con éxito cuestionamos la cuestión, porque, claro, de tanto cuestionar la cuestión, bueno, tuvimos *Tres noches de un sábado*, ahí estábamos cuando trágicamente se nos dificultó la cuestión. Tuvimos entonces *Pedro Juan y Diego*, como una respuesta (....) y después, *Cuántos años tiene un día* y eso fue el 78."

"Y si me permiten una incursión personal, el 78 llegamos acá con Luisa, y una amiga nos llevó a ver esta obra, y tuvimos la sensación de que algo estaba cambiando en serio. Y después se siguió entonces, claro, allí está la famosa "Carta de Ignacio". Ignacio explica por qué decide quedarse, en aquellos tiempos que la duda era "nos vamos o nos quedamos". Entonces, Ignacio escribe parte de la historia de Chile ¿Cuántos Ignacios e Ignacias hubo? Y ahora yo diría ¿Qué pensaría Ignacio hoy?"

"Y siguió la creación colectiva, claro, *Lindo país de esquina* y para qué seguir, si esa historia la conocen mejor que yo. Después, claro, llegó la cuestión de la alegría y había que vivir en democracia, y Felipe II trataba de aferrarse, ¿no?, al tablón, al último tablón (...). ¿Por qué he hecho este *racconto*? Porque este *racconto* es la historia de Chile".

Dora, fue un personaje femenino extraído de la obra escrita por Sabina Berman, *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud*; conlleva el legado del grupo y contiene a toda una línea de realizaciones que, sin estar al interior de la estética de un teatro corporal y plástico, mantiene su vigencia y valor en el teatro chileno actual, ofreciéndose como la cristalización de una continuidad, sin la cual el arte y la historia no puede avanzar.

Su personaje da cuenta de un teatro que, apoyado en el texto y la emoción, ha basado su poética en el actor, pudiendo prescindir, si lo desea, de todo elemento plástico de la escena, en un operativo minimalista extremo. Son pocos los actores que pueden exhibir entre sus logros, el manejo escénico que poseen todos los artistas que trabajan en el Ictus de ayer y de hoy.

Dora es la protagonista de una historia que, según su director, Nissim Sharim, "es una teatralización del caso de la muchacha cuyo verdadero nombre era Ida Brauer y que en el año 1900 se sometió durante tres meses a un tratamiento con Freud. El investigador logró éxito en importantes comprobaciones que le permitieron concluir que la causación de las enfermedades histéricas se encuentra en las intimidades de la vida psicosexual de los enfermos, y que los síntomas histéricos son la expresión de sus más secretos deseos reprimidos; pero el terapeuta no logró el mismo feliz resultado con *Dora*, pues el mismo Freud hubo de admitir en su época "que no pudo descifrar el significado del misterio del deseo femenino".

Dora nos permite encontrar la excusa para cerrar este texto, al situarnos en esos inter-reinos insondables desde los cuales se nutre todo arte: El misterio y el Deseo, cuyas fuerzas dificultan en exceso, no solo las tareas de los psicoanalistas, sino también las de un texto que pretende, con letras, retratar a los personajes que representan el hacer teatral de dieciséis años.