

colindante parte del terreno del circo para las sepulturas. Las cruces de las tumbas van invadiendo progresivamente el circo, mientras el pueblo reza letanías fúnebres, en un ritual que se transforma en una proclamación política a «nadie para presidente», entonando que «la derecha y la izquierda unidas jamás serán vencidas». Era el verano de 1977.

Dos años más tarde, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* toma por espacio un antiguo restaurante clausurado. Allí, tres garzones y una cajera llevan años encerrados, repitiendo infinitamente rituales de su oficio, que los convierten en el verdadero poder detrás de sus eminentes y potenciales comensales. Son una cofradía cuyos secretos se transfieren a costa de la obediencia total al gran maestro, con el que realizan permanentes ritos sádicos y masoquistas, de egolatría y humillación. En tanto, la cajera lleva el inventario exhaustivo del local, de objetos, personas, acciones y hasta pensamientos. Ella define el criterio de realidad, incluso aclarando los sueños que rompen el velo de la interpretación obligada. El pensamiento crítico y la duda son duramente castigados y reprimidos. La gran esperanza llega —el senador Ossa Moya—, pero es un ser decadente y despreciable. Tras soportar el espectáculo del horror, no les queda más alternativa que hacer con él lo mismo que con los anteriores: asesinarlo y emparedarlo en los reservados. Al local lleno de cadáveres se suma el del *maître*, guardián de la tradición. Los otros garzones no la continúan: abren la puerta para que entre aire fresco.

Ambas obras tuvieron grandes dificultades en su exhibición: la primera, tras un explosivo éxito que llevo a más de 6.000 personas en algo más de una semana, vio incendiarse la carpa una noche de toque de queda. La segunda, fue censurada por las autoridades superiores de la Universidad Católica el mismo día del estreno, pudiéndose remontar un tiempo después con otro elenco en otro teatro.

A más de una década de distancia, y en otro contexto político, me ha sorprendido constatar la riqueza de las obras de este período. En lecturas de jóvenes que sólo han vivido bajo el autoritarismo, y que no alcanzaron a ver estas obras en su estreno, casi no aparece resaltada la temática política de la dictadura. Recogen los valores de las culturas populares, la condición de la pobreza como lacra permanente del subdesarrollo, el lenguaje propio, etcétera. Se rescata lo universal y trascendente de las obras, las que tienen en verdad una proyección que excede con creces su motivación inicial.

A través de los ochenta: de lo militante a lo posmoderno

El itinerario hacia la conquista de la democracia, y el tránsito por un país que cambiaba aceleradamente bajo el aparente manto de la inmutabilidad del poder, fueron afectando cercanamente los rumbos de este teatro tan sensibilizado con la coyuntura.

En el primer lustro, se producen dos momentos. El primero, de transformaciones hondas en las posibilidades de consumo y en la organización laboral de las empresas de punta y de las clases medias hacia arriba. La modernización se expresa en variados ámbitos, y los economistas y otros profesionales de gobierno celebran los éxitos del modelo, que pareciera superar las deficiencias de las economías burocratizadas y estatistas de los regímenes anteriores. El costo social es grande, pero se asegura habrá capacidad para absorberlo prontamente. Sin embargo, el edificio nuevo fue levantado con más especulación que verdaderos cimientos, y se produce el estrepitoso quiebre de los grupos económicos más importantes. Con ello, explota el descontento y las primeras protestas reclaman apertura política y justicia social. El gobierno inicia la apertura, y se permite el regreso de muchos exiliados, relajándose el control sobre la expresión y la organización social.

La gente de teatro abre la década con un sentimiento de perplejidad, al constatar el gran apoyo recibido por Pinochet en un primer plebiscito. Se pregunta por la identidad de este país, que parece transar sus valores humanistas por la tranquilidad económica, o por la promesa de la integración a ella. La sátira al consumismo se hace despiadada en una racha de obras sobre el tema: *Lindo, país esquina con vista al mar* y *La mar estaba serena* (ICTUS), *Cancha de tenis mojada*, *Los tijeretales* (La Feria); *Viva Somoza* (Radrigán), *Gol, gol, autogol*, etcétera. Una gran alegoría poética sobre el tema lo realiza el novelista José Donoso con ICTUS en *Sueños de mala muerte*.

Una segunda veta es la de la marginalidad extrema, de los excluidos de la fiesta, que no avizoran recibir invitación a ella. El dramaturgo Juan Radrigán trabaja preponderantemente esta línea: el ambiente en que se desenvuelven sus obras es el de la más absoluta soledad material y existencial. Monólogos o diálogos de seres que habitan los extramuros de las ciudades, sus obras exploran la angustia de los desposeídos totales. Se debaten entre la fe o el desencanto, entre la fuerza vital y el escepticismo, entre el recuerdo del pasado como paraíso perdido y el presente como el lugar del dolor y la carencia. Las raíces, el sentido de pertenencia, la integración a la sociedad, lo inmovible de la autoridad, los atropellos sufridos, son los problemas recurrentes en obras como *Hechos consumados*, *El loco y la triste*, *Isabel desterrada en Isabel*, *El invitado*. El lenguaje poético de estas tragedias populares, la complejidad con que se abordan los niveles posibles de marginalidad experimentados por el ser humano, desde su concreción en la contingencia autoritaria a su proyección universal, explican el gran éxito y difusión latinoamericana de la obra de este autor.

La tercera veta es la del tema del exilio e inicios del tratamiento de la represión. Se comienza con las posturas clásicas testimoniales, con la intención de hacer conciencia y movilizar, en el esquema de fines de los 60 y los 70. La primera alternativa se da en obras como *Regreso sin causa* de Jaime Miranda, o *Primavera con una esquina rota* de Benedetti en versión de Ictus.

En la segunda mitad del decenio, se pasa a otra aproximación. Son las generaciones jóvenes las que se resisten a reproducir pensamientos elaborados por la política o

el discurso causal. Optan por adentrarse en las emociones, sensaciones, imágenes, contradicciones, trastornos que hacen esa realidad múltiple e impredecible, que confunde a unos y otros desde su complejo mundo psíquico o desde la crisis de las ideologías. En *La secreta obscenidad de cada día*, Marco A. de la Parra se adentra en el tortuoso juego de dos voyeristas-sádicos-extremistas-torturadores-policías secretos que esperan a unas autoridades a la salida de un colegio para cometer un atentado. Los personajes son ambiguos y en permanente transformación, al punto de que por momentos incluso se convierten en Freud y Marx. El humor negro contribuye a develar este mundo oculto, que no es patrimonio de «buenos» ni de «malos», sino que compromete a todos en algún nivel.

Cinema utoppia, de Ramón Griffero, tiene similar perspectiva. Aborda el tema del exilio de un estudiante chileno en París, acosado por los recuerdos de las torturas sufridas por su novia en Chile mientras batalla por su sobrevivencia en los bajos fondos de esa ciudad europea, en medio de la droga, los acosos sexuales, la delincuencia y finalmente, el crimen. Paralelamente, en un barrio chileno no tocado por la modernidad, personajes también solitarios y marginales ven en el cine local la historia del anterior personaje, leyéndola con el código del folletín, permaneciendo ambas realidades inconexas, cuando en realidad son dos caras de un mismo momento histórico. El novedoso tratamiento escénico de esta obra, y su propia marginalidad en el espacio teatral y cultural santiaguino, marcaron un hito de importancia.

Paralelamente, Argentina, Brasil, Uruguay y otros países latinoamericanos entraban en acelerados procesos de transición desde el autoritarismo a la democracia. En Chile, la distensión era progresivamente mayor, jalonada por períodos de restricción y vuelta a estados de sitio. La reconexión con los países iberoamericanos y sus creaciones recientes fue muy rápida, acelerada por el regreso de exiliados desde ellos. El argentino Cossa, el venezolano Cabrujas y tantos otros volvieron a poblar de teatro latinoamericano nuestros escenarios, ausentes durante la dictadura. Ello enriqueció la perspectiva y el debate de temas comunes a nuestra identidad y experiencia.

A medida que la sociedad fue reconquistando su libertad de organización y opinión pública, a medida que se diversificaron los medios de expresión pública, especialmente en la comunicación de masas, a medida que se sobrepasó la crisis económica de inicios de los ochenta y se logró un promisorio equilibrio macroeconómico, el teatro fue tomando dos caminos: o profundizó en términos metafóricos las experiencias de represión, buscando descubrir el sentido de ese recorrido kafkiano (*Lo que está en el aire*, de Ictus y Carlos Cerda) o del éxodo bíblico (*El pueblo del mal amor*, de Juan Radrigán), o volvió a los cauces más permanentes de temas de amor y de muerte. Dejó a los medios y a las organizaciones la continuación de la denuncia, el testimonio y la función política que debió asumir por relevo en los años más duros del régimen.