

# QUÉ PASA CON LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORÁNEA

---

**Inés Margarita Stranger**

Dramaturga y profesora de la Escuela de Teatro  
Universidad Católica de Chile

Los ejes que estructuran el debate de la dramaturgia en Chile han variado mucho en los últimos diez años. En 1993, con ocasión del Festival de la Naciones —notable fiesta del teatro con la que celebramos la vuelta a la democracia—, se realizó un foro de dramaturgos en el que participaban Roberto Cossa, José Sanchis Sinisterra, Egon Wolf, José Ricardo Morales, Antonio Gala, Víctor Hugo Rascón Banda y Marco Antonio de la Parra.

Grandes nombres, memorables obras. Uno a uno fueron haciendo sus exposiciones, que giraban, en su gran mayoría, en torno a un solo punto. ¿Por qué hoy día se ha desplazado la figura del autor dramático, siendo reemplazada por la figura del director; y antes —peor aún— por la creación colectiva? Los autores se sentían desplazados, al margen del movimiento teatral, amenazados por un teatro de imagen, atextual, amenazados por una forma de trabajar donde cualquier texto —de confección no dramática— era llevado al escenario. «Provengo de una generación de autores chilenos», decía Egon Wolf, «que surgieron y se desarrollaron al amparo de los Institutos de teatro, fundados alrededor de los años cuarenta, en las dos universidades más importantes de Chile. (...) Todos nosotros concebíamos nuestra función como una suerte de artesanos de la palabra, para que con la combinación hábil de ellas pudiera presentarse un texto escrito a un elenco que, con él, aventurara un montaje. (...) Todos nosotros no dudábamos que así sería siempre, porque ni con la más efervescente imaginación podíamos suponer que, algún día, se haría un teatro completamente diferente, atextual, sin personajes, sin historia, sin autor, sin texto escrito.<sup>1</sup> Sin duda, para los que comenzábamos a escribir, estos juicios tan generales que confundían el teatro de imagen, la creación colectiva con los textos que nosotros escribíamos —calificados como sin personajes y sin historia—, no fueron unas alegres palabras de bienvenida. Me tocó moderar una mesa, y recuerdo muy bien la sensación de haber quedado al margen del debate. Yo escribía ese tipo de obras que estaban en cartelera de las que se ponía en duda su condición de obras de teatro (*Cariño Malo*, *Malinche*) y me sentía parte de una tradición teatral que me era negada. Fue José Sanchis Sinisterra quien aportó la voz serena y legitimó —por primera vez en Chile— la existencia de un texto diferente. Aún cuando reconocía que "el autor había asumido una posición secundaria, subsidiaria con relación al director", recuperaba, ahora, su independencia y su libertad. Profetizó entonces la llegada "de un texto diferente nutrido por toda esa saludable efervescencia de los lenguajes escénicos que se produjo durante las pasadas décadas. Evidentemente, los autores han aprendido esa verdad, que Artaud colocó rotundamente sobre la mesa, de que la escena es

un lugar físico y concreto que debe ser habitado, que debe ser movilizado a través de lenguajes físicos y concretos también. Y este texto que regresa aprovecha esta palabra muda del escenario, estas leyes intrínsecas de la teatralidad escénica, que pueden ser también integradas a la escritura.”<sup>2</sup> (...) Resumiría diciendo que este nuevo texto nace habitado de una paradoja, casi diríamos por una aparente antinomia. Es un texto que pretende ser, que es, de hecho, rigurosamente literario. Incorpora, a veces sin ningún tipo de recato, procedimientos y estructuras de la narrativa contemporánea, de la lírica y hasta del ensayo, con lo cual se produce una interesante deconstrucción de la noción de carpintería dramática que presidía el carácter literario del texto tradicional. Pero, además de ser rigurosamente literario y tener en cuenta las importantes transgresiones de la novela contemporánea sobre su propio discurso narrativo, de la lírica, del ensayo, es un texto inequívocamente escénico. (...) Impregnado por tanto de una espacialidad latente, de una temporalidad muy significativa y, sobre todo, de una oralidad, de una concepción del lenguaje, de la palabra dramática, esencialmente oral, decible.»<sup>3</sup>

Hoy, a comienzos del año 2002, nos cuesta incluso creer que el debate se diera, hace tan pocos años, en los términos recién señalados. El rol del texto dramático ha sido definitivamente establecido. El texto «que venía» ya ha llegado, y a nadie le llama la atención que éste sea con elementos narrativos, poéticos, o sea sólo un monólogo, o varios diálogos cruzados, o que no establezca coordenadas de ficción, o que los personajes no tengan pasado, o que no se construya una acción dramática única y cosida según un criterio de causa y efecto. La dramaturgia dejó de pensarse en forma normativa, y se comprende que un texto es un continente a explorar, un lugar de encuentro para el ritual escénico. El punto de partida, y no de llegada, de la aventura teatral. Hoy se entiende por texto dramático un texto que convoque y provoque la escena, que la demande, un texto que pida ser traído al espacio, hacerse cuerpo, material vivo de una escena.

Hoy existe una treintena de jóvenes menores de treinta años que escriben obras de teatro y que se han organizado en la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN). Otros diez independientes no se han inscrito en esa organización y también escriben textos teatrales. (Hablo de la situación en Santiago, porque la situación en provincias es diferente y entraríamos en otros debates.) Sus profesores hemos sido nosotros, aquéllos que para el Festival de las Naciones representábamos una nueva generación de autores, no canónicos, según los términos de la discusión que en esa ocasión se realizaba: Benjamín Galemiri, Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, Gustavo Meza (un gran autor agazapado detrás del director), Juan Radrigán (aunque pueda parecer raro integrarlo en esta lista, don Juan escribe como la «nueva generación» de esa época) y yo misma. Vínculo real y no simbólico que se ha establecido en la universidades, institutos o academia privadas de teatro. Un tercio de los integrantes del ADN son ex-alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, donde yo hago clases y talleres de escritura dramática. No puedo más que hacerme responsable, las cifras obligan.

Debo consignar también que el interés por la dramaturgia —signo saludable de los nuevos tiempos— ha estado estimulado por algunas políticas culturales impulsadas tanto por el gobierno de Chile (la Muestra Nacional de Dramaturgia, el Fondart)<sup>4</sup> —iniciativas que no existían en tiempos de Pinochet—, como por organismos privados y universidades (las becas de la Fundación Andes, el Festival de Autores Jóvenes de la Católica, concursos de dramaturgia), como también por iniciativas de los mismos autores (Festival de Pequeño Formato, I y II Encuentro de Dramaturgia

Chilena Contemporánea), entre otros. La dramaturgia forma parte del *boom* teatral chileno. Las estadísticas son elocuentes: en la novena versión del Festival de Teatro a Mil, realizada en el mes de enero del 2002, se anunciaban: 9 obras internacionales, 13 estrenos nacionales, 41 reestrenos nacionales, 22 obras infantiles, más una serie de espectáculos de *clowns* y de danza; en el Festival de Teatro de las Naciones —para continuar con la misma relación— se presentaron 48 espectáculos nacionales y 32 extranjeros. Y en ese entonces nunca había habido tanto teatro en nuestro país.

Valdría la pena preguntarse el porqué de esta explosión de interés por el teatro y también por la dramaturgia. En un análisis superficial, este interés parece responder a una moda, al auge de la televisión o a una política educacional de libre mercado donde cualquiera puede instalar una universidad, un instituto o una academia sin que nadie se pregunte si esos muchos jóvenes que se preparan para ser actores van a tener un camino laboral donde desarrollarse.

Sin embargo, haciendo un análisis más profundo, ya tal vez más sencillo, y construyendo la reflexión a partir de la confianza en una cierta razón de las acciones humanas, creo que este aumento enorme de interés por el teatro —y la dramaturgia— por parte de los jóvenes obedece a la necesidad de construir en este mundo espacios de relación humana, no globalizados, no mediatizados, en palabras sencillas: sinceros. Pero claro, hay gente que dice que en el panorama teatral chileno actual hay demasiado ruido y muy pocas nueces, que hay muy poca sustancia dramática tanto en los textos como en los trabajos de puesta en escena. Esta es una opinión corriente, que no cuesta nada recoger en los medios, siempre interesados en mostrar el lado oscuro de la luna.

Yo tampoco creo que el teatro chileno —en sus líneas generales— esté pasando por su mejor momento. Los autores «consagrados» no tuvieron en el 2001 ningún estreno importante. Los dramaturgos jóvenes tampoco han irrumpido en la escena trayendo grandes renovaciones. Quisiera señalar, sin embargo, dos obras notables: *Los ojos rotos*, basada en la novela de Almudena Grandes, una fina propuesta escénica dirigida y actuada por María Izquierdo, y *Trauma*, de Alexis Moreno, melodrama descabellado, con una dramaturgia delirante y jugada a fondo.

Si hablamos de la dramaturgia joven (que es el tema sobre el que me han pedido reflexionar) alcanzo bien a distinguir ciertos peligros que la amenazan y quisiera referirme a ellos en el entendido de que estamos entre amigos, pues no me interesa hacerme cómplice de las opiniones de los críticos.

El primer peligro es el de la subjetividad. Muchos de los textos que he leído y que tengo a la vista sobre la mesa son textos que abordan problemas personales, muy singulares, que difícilmente pueden transmitirse o conmover a los demás. Son textos que se cierran en sus referencias, que no tocan problemas comunes. Se construyen a partir de una mirada, interesante, original, pero distante. No parecen escritos —en su mayoría— con la voluntad de compartir una reflexión, sino con la voluntad de «expresarse». Lo que no siempre resulta interesante.

El segundo peligro es el de los cenáculos. No me gustan las lecturas más o menos dramatizadas que organizan los dramaturgos para darle un espacio a sus textos. Creo que la sola manera de probar un texto dramático es llevarlo a escena como Dios manda, gastando en ese texto tiempo, trabajo y dinero. Si no alcanza a convocar el entusiasmo de un director o de un grupo de actores, ese texto dramático no debe ser llevado a escena. Tal vez más adelante alguien lo tome. Tal

vez nadie lo tome nunca, pues no está en diálogo con los intereses de la gente de teatro. Eso es parte del oficio de dramaturgo que creo que los jóvenes autores deben aprender. El primer interlocutor de la escritura dramática es el equipo de trabajo escénico. Si ellos no están, no hay teatro. Aconsejaría apasionadamente a los autores jóvenes no exponer sus textos a la prueba de una lectura aburrida. Tampoco creo que sea conveniente hacer resúmenes, muestras, extractos. En este sentido la iniciativa de la Muestra Nacional de Dramaturgia, aunque bien intencionada, no ha servido para el propósito de poner en relieve la dramaturgia y los nuevos textos. Un texto dramático es orgánico. Conocerlo a medias es no conocerlo, pues su sentido se completa en el total. Si leemos una parte sólo podemos valorar el lenguaje, el estilo, el humor, o cualquier otra cosa, pero no percibimos ni podemos apreciar la construcción de una metáfora que represente, recree o interprete (cada cual verá cuál es la palabra que prefiere) el mundo, la realidad, o la dramaticidad específica de nuestro tiempo.

En este sentido, podría decir que las políticas culturales que se han puesto en marcha para estimular y desarrollar la dramaturgia en Chile han dado señales equívocas. Se ha dado prioridad a los textos, el ingenio, el lenguaje. Han primado los criterios literarios y no los teatrales. Ha faltado el rigor de análisis para exigir a los textos que, aún cuando estén contruidos de acuerdo a las leyes de una nueva dramaturgia, sean textos para el teatro, exigentes de la escena, coherentes en la configuración de sentido y de una metáfora global que dialogue con el presente del país, o del mundo, si no queremos ser localistas.

Creo que debemos comenzar un nuevo debate, más técnico, más preciso, más exigente. Un debate que construya, que haga calzar la práctica con la teoría, un debate que apunte a la reflexión sobre las ideas globales: qué queremos del teatro, qué es lo que vale la pena decir. No para ponernos de acuerdo, porque hay que valorar la diferencia, sino para que las propuestas sean más sustentadas, más consistentes. Para que haya una reflexión más profunda.

Quisiera, para terminar, aunque sólo sea más que para perseverar en el optimismo, decir que aún cuando no se ha producido aquel maravilloso salto de la cantidad a la calidad, éste bien podría producirse si somos cuidadosos.

## NOTAS

1. *Revista Apuntes*, n. 107. Escuela de Teatro Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994. P. 110-111.
2. *Ídem*. P. 118.
3. *Ídem*. P. 119.
4. Fondo de Desarrollo de las Artes. Fondo consultable del Ministerio de Educación.