

**UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN
Escuela de Periodismo**

**ENTRE LA MEMORIA Y EL OLVIDO:
Dramaturgia joven e identidad chilena en el período
2000-2004.**

Seminario para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social

**FELIPE CASTRO
ROBERTO GARCÍA Y.
ISABEL GODOY S.
FELIPE GÓMEZ M.
MÓNICA NANJARI L.
MARÍA JOSÉ VILCHES G.**

Profesora Guía: Mónica Villarroel Márquez

Diciembre de 2004

Santiago, Chile

A “Príncipe”

**Gracias a la Mona,
a la Isa, a la Pepa,
al Tom, al Mono
y al Negro.**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	
• Cartografía de un momento.....	15
CAPÍTULO II: PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS	
• Traje de sastre (un modelo a la medida).....	42.
CAPÍTULO III: REFERENCIAL TEÓRICO	
• “Sobre estos cuatro palos”.....	47
CAPÍTULO IV	
• El teatro de Chile.....	63
CAPÍTULO V	
• Seis más seis.....	77
CAPÍTULO VI	
• “Palabras, palabras, un poco de aire movido por los labios”.....	97
CAPÍTULO VII	
• ‘Antología’ de la dramaturgia joven.....	135
CAPÍTULO VIII	
• Nuevos trazos sobre el papel.....	154
CONCLUSIONES	168
BIBLIOGRAFÍA	192

INTRODUCCIÓN

Sabemos que en Chile el teatro es casi considerado un lujo, un asunto esporádico, debido a su costo. Pero existen luces acerca de un paulatino cambio: según la encuesta de consumo cultural realizada el 2004 por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, el 21,3% de los encuestados señaló haber asistido a una obra teatral en los últimos 12 meses, siendo así la segunda preferencia después del cine.

Por otra parte, no podemos obviar que cada verano los montajes improvisados en plazas y municipalidades se repletan y algo parecido ocurre con el Festival Teatro a Mil y el Festival de Dramaturgia Europea. O sea, hay un interés por las artes escénicas.

Considerando que el arte tiene un autor y que éste se encuentra inserto en un contexto socio-histórico, no es extraño señalar que los creadores, pueden tener la capacidad de representar una época. De alguna manera, están construyendo imaginarios sociales.

En la presente investigación, de carácter exploratorio, indagamos en los rasgos de la identidad chilena que los dramaturgos están construyendo a través de sus obras y de sus relatos orales.

La razón de escoger el tema dramaturgia - identidad nacional responde a la necesidad de hablar de “quiénes somos los chilenos” y aportar a la escasez investigativa acerca de esta vinculación.

¿Cuál es la relación que tiene cada uno de nosotros con el teatro? Fue la primera pregunta que nos hicimos al comenzar esta investigación ya que, como gran parte de los chilenos, no habíamos tenido el acceso suficiente para disfrutarlo.

Durante este año, participamos en seminarios, charlas y, sobre todo, asistimos al teatro y conocimos a algunos de sus autores, especialmente los jóvenes. Entrar como visita en ese pequeño y cohesionado mundillo nos permitió mantenernos cerca del campo del objeto empírico. Paralelamente, diseñamos una propuesta metodológica híbrida que, desde una perspectiva cualitativa, nos permitió abordar normada, pero libremente nuestro tema.

Nuestros entrevistados hablaron – unos más que otros - acerca de sus trayectorias personales y su proyecto artístico. Nos reímos y muchas veces también quedamos estupefactos al ver como estos autores jóvenes, casi tan jóvenes como nosotros, estaban luchando a través de la autogestión, debatiéndose ante la economía de mercado e instalándose como referentes en la escena teatral chilena.

Mientras el país se remecía con el *Informe Valech*, aquel que develó las atroces torturas del régimen militar, comenzamos a analizar temáticamente nuestro material. Hubo palabras que se repetían como autoritarismo, derechos humanos y sociedad civil débil. De todo ello el sociólogo Jorge Larraín, nuestro principal referente teórico, ya nos había hablado. A estos trazos, se les suman cuatro categorizados gracias a nuestro análisis: evasión, cambios en la percepción de los roles de género, la necesidad de rescatar la memoria y una revalorización del cuerpo.

Fue así como llegamos a este estudio. Después de deambular entre las sombras, algo de inercia y mucho traspase. Concordamos en que el tema de esta investigación no está agotado ni menos concluido. Gracias a los efectos de los márgenes con que delineamos el proyecto, podemos pensar que está acabado, pero las ideas siempre están en constante flujo y creemos que este seminario es sólo el comienzo.

Entonces, para comenzar a dar este primer paso, debemos señalar que coincidimos con lo expresado por Juan Andrés Piña, (Revista Mensaje 2003) en el artículo *Teatro Chileno Hoy: mucho ruido, pocas nueces*, en el sentido de que es imperativo dar cuenta de la relevancia del papel del dramaturgo en el trabajo dramático. Rol que durante la década anterior ('90) pasaba inadvertido frente a la "hegemónica" figura del director. Al respecto, Piña concluye que "el problema de este tiempo es que al personaje del director se le ha adjudicado el rol de dramaturgo, un papel que no es que no les pueda corresponder, sino que no han sido capaces de llegar a serlo con altura."

De esta manera el dramaturgo desde siempre ha contribuido en la representación de una sociedad. Ya lo evidencia una de las pocas investigaciones teatrales de nuestro país, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social* (1997), realizada por María de la Luz Hurtado, que revisa los comienzos de la actividad teatral en Chile y su evolución según los períodos que atravesó el país entre los años 1900 a 1933. Este estudio recalca la importancia que adquiere el teatro vinculado al contexto socio-histórico y la relevancia “radiográfica” que alcanza sobre todo durante los períodos más críticos de la historia.

En este sentido, y si miramos los hechos más recientes de Chile, podemos percatarnos de la trascendencia del Golpe Militar de 1973 y la posterior dictadura militar, que desencadenó un quiebre en la totalidad del acontecer nacional. No sólo en el llamado orden institucional, sino que en todos los tipos de manifestaciones sociales, sobre todo en la producción artística y todas las expresiones culturales.

El teatro fue una de las artes escénicas que realizó una protesta explícita contra el sistema imperante y este hecho se refleja, principalmente, en los argumentos que abordaban las obras de esos años (1973 - 1989). Aunque siempre de una forma sutil, los diversos montajes que tuvieron cabida en ese período daban a entender claramente lo que ocurría con los detenidos y con los mecanismos del aparato represor estatal, entre otros dramas de la época, como el exilio.

Respecto a los cambios que experimenta Chile, a partir de la llegada de la democracia, podemos dar cuenta de la existencia de diversos estudios e informes que entregan señales acerca de las mutaciones que experimentó el país y que se traducen en nuevos rasgos identitarios de una sociedad en plena transición y configuración.

Este es el caso de *Chile perplejo: del avanzar sin transar, al transar sin parar* de Jocelyn-Holt (1997) y *El Chile actual: anatomía de un mito* de Tomás Moulian (1998), ambos libros de corte sociológico e historiográfico; y de estudios basados en encuestas como el Informe del Instituto Nacional de la Juventud (INJUV) del año 2004 y el del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) del año 2002. En estos documentos existe una reiteración de temáticas que preocupan a los chilenos como la sexualidad, cultura, política y familia, con una clara tendencia hacia la individualización y fragmentación social que configura grupos urbanos con los cuales identificarse, más que una búsqueda de un ideario nacional al cual pertenecer. Todo esto inserto en un contexto socio-histórico globalizado que está cambiando las relaciones entre los países con efectos que están en plena discusión.

Esta variedad de factores inciden directa o indirectamente en la producción artística teatral –que es un proceso colectivo, llevado a cabo tanto por dramaturgos, directores y actores- y que tiene como eje principal llevar a escena los temas y preocupaciones tanto del fuero interno como los sociales.

Considerando que los dramaturgos cumplen un rol social - en el

sentido que sus obras contemplan temáticas que involucran a un conjunto de personas inmersas en un sistema social, cultural e histórico determinado - ellos se convierten en agentes activos de producción artística, en la cual es posible apreciar no sólo una opinión personal de la realidad, sino que también una capacidad de representar a muchos "otros" que leen o tiene la oportunidad de presenciar la puesta en escena de sus obras.

Otro punto que da sentido a la realización de nuestro estudio está relacionado con la inexistencia de trabajos que profundicen sobre las generaciones jóvenes de dramaturgos nacionales, ya que las investigaciones en este ámbito se reducen a publicaciones de artículos en revistas especializadas y escasas tesis universitarias, donde figuran valiosas intervenciones como las de Carola Oyarzún, Juan Andrés Piña y María de la Luz Hurtado, así como también las publicaciones de las revistas Apuntes y Teatrae.

Tomando en cuenta esta realidad, resulta urgente una investigación que agrupe a algunos autores que correspondan a los últimos diez años del teatro nacional.

Sostenemos, a modo de premisa, que la nueva etapa de construcción de la dramaturgia se encuentra en un proceso que aún no termina y que cuenta con una perspectiva favorable para su crecimiento. Es así como a partir de nuevas políticas gubernamentales y de instituciones privadas - incluyendo el ámbito gremial, universitario y privado - se han impulsado iniciativas que buscan el desarrollo del trabajo dramático. Es el caso de la Muestra de Dramaturgia Nacional, que se realiza desde 1994 en forma

anual, la Muestra de Off Dramaturgia, el Festival de Teatro en Pequeño Formato y el Festival Internacional Teatro a Mil, entre otros.

Apoyándonos en los estudios de Hurtado, Piña y Oyarzún, partimos de la premisa que existen diversas generaciones de dramaturgos que representan - en el conjunto de sus obras - ciertos momentos que permiten reconocer los rasgos de identidad nacional de la época en que fueron gestados. Es así como se genera una división en la historia de las tablas nacionales que puede ser separada por décadas desde el '50 a los '90.

Por otra parte, hoy existen jóvenes autores que están empezando a trabajar, a desarrollar su punto de vista y que tienen la necesidad de exponer temas que los involucran, tanto de manera personal como en lo que respecta al contexto social contemporáneo.

Por eso estudiaremos la dramaturgia chilena desde el año 2000 hasta el 2004, abordando las obras de algunos exponentes de esta nueva generación. Así, nos centraremos específicamente en las obras y trayectorias de Ana María Harcha, Rolando Jara, Benito Escobar, María José Galleguillos, Mauricio Barría y Cristián Soto.

El período seleccionado para llevar a cabo la investigación serán los años 2000 a 2004, lo que nos remitirá exclusivamente a obras creadas en este período. El decenio anterior, que corre desde 1990 hasta el año 2000

nos servirá como contexto en la investigación y para establecer algunas comparaciones generales.

No obstante, no ahondaremos en las consecuencias para el ejercicio del teatro que tuvo el regreso a la democracia y los años que siguieron directamente a la dictadura militar, aunque el tema se aborde permanentemente en algunos relatos de los autores.

La investigación será de tipo cualitativo en sus métodos y técnicas. Utilizaremos como herramienta principal la entrevista en profundidad a los autores y trazaremos las trayectorias personales de cada uno de ellos para determinar si existen elementos identitarios comunes.

El estudio será restringido a la dramaturgia contemporánea desde la perspectiva de los autores, en tanto mediadores culturales, sin situarse en la perspectiva de análisis crítico de las obras. No obstante, los textos de éstos serán una permanente referencia al momento de ser reconstruidas las trayectorias individuales.

Entenderemos el concepto de mediador cultural como el agente que, inserto en un contexto cultural, es capaz a través de su producción artística de reflejar determinadas realidades relacionadas con el dramaturgo y el espectador. Así, desde la perspectiva de los Estudios Culturales ahondada por Mónica Villarroel (2003 Revista Teatrae n°7, Pág. 42-44), el dramaturgo es *broker*, una figura que establece puentes entre lo erudito/popular, lo urbano/rural, lo nacional/regional, etc., convirtiéndose, de este modo, en un agente de transformación.

Una delimitación fundamental dentro de esta investigación será que no abordaremos las obras desde la semiótica del teatro, ya que nuestro principal objeto de análisis será el texto escrito y el relato oral de los autores. Por el mismo motivo, la puesta en escena de las obras será tomada en cuenta fundamentalmente a modo de contexto, abordando de manera general el desarrollo de nuevos lenguajes en el teatro contemporáneo, sin que profundicemos necesariamente en dicho tema.

Finalmente, cabe aclarar que este seminario tendrá un carácter exploratorio, ya que existen escasas investigaciones sobre el tema, por lo que será difícil hacer comparaciones teóricas con otro trabajo similar.

Trabajaremos con el apoyo referencial de algunos autores vinculados a los Estudios Culturales que valoran el contexto histórico y socio-político desde donde emergen las preguntas, además de sus sistemas significantes, su producción y prácticas culturales. Aquí situamos a Raymond Williams y Néstor García Canclini, incorporando también la mirada del sociólogo chileno Jorge Larraín y del antropólogo Renato Ortiz.

Nuestro estudio intenta abordar un objeto con una propuesta metodológica creativa, a partir de modelos y enfoques que nos permitirán encontrar perspectivas de análisis y nos posibilitarán la construcción de un campo conceptual para observar la dramaturgia contemporánea articulada a la identidad chilena. No obstante, más que en los resultados, nuestro énfasis estará en el proceso de investigación.

Nuestro problema de investigación está en la interrogante: ¿Cuál es la identidad chilena que representan los nuevos dramaturgos nacionales en los primeros cuatro años del siglo XXI?

A partir de esta pregunta nos planteamos los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Establecer un vínculo entre la producción teatral de jóvenes dramaturgos y la identidad chilena en los primeros años del siglo XXI.

Objetivos específicos:

- Reconocer la presencia o ausencia de rasgos identitarios del Chile contemporáneo en la producción teatral joven, a partir de los trazos definidos por el sociólogo Jorge Larraín (2001).
- Levantar nuevos rasgos identitarios del Chile contemporáneo que se encuentren presente en la producción teatral, desde la mirada de los jóvenes dramaturgos.
- Contribuir al estudio de la identidad chilena y del teatro chileno contemporáneo.

Hipótesis

Como hipótesis de trabajo planteamos que, ateniéndonos al nuevo panorama que presenta el Chile del siglo XXI, es posible suponer que existe un proceso de la dramaturgia actual que desarrolla una construcción de rasgos o trazos identitarios.

Como hipótesis secundaria, proponemos que existen obras teatrales, en el escenario de la nueva dramaturgia, que abordan la identidad perteneciente a lo colectivo y otras, a la personal.

Por tal motivo, la producción teatral de la actualidad contiene elementos que reconstruyen y se integran al ideario de identidad, ya que ésta cuenta con la facultad de mutar con el paso del tiempo, integrando los elementos que surgen en un grupo social determinado. Esto corresponde a la búsqueda de una respuesta al ¿quiénes somos?, marcando diferencias y evidenciando el cambio de temáticas respecto a las generaciones anteriores de autores.

De la misma manera en que los dramaturgos jóvenes abordan temáticas diferentes, creemos factible considerar que también plantean innovaciones en el lenguaje teatral, así como nuevas formas de considerar la puesta en escena de la obra.

CAPÍTULO I

CARTOGRAFÍA DE UN MOMENTO

El individuo está influenciado por su contexto, tal y como lo expresan autores que luego trataremos con mayor detalle (García Canclini, Williams). De ahí la necesidad de contar con un estado del arte o una radiografía de las investigaciones que abordan y contextualizan nuestra investigación. En este capítulo, se muestran las principales producciones, tanto académicas como de prensa, que nos han precedido en los temas de identidad chilena, teatro contemporáneo y panorama socio-político.

A) Panorama Socio-político de Chile 2004

Nuestra investigación estará situada entre los años 2000 y 2004. No obstante, abordaremos como contexto socio-político, el período comprendido entre las postrimerías del siglo XX y comienzos del XXI, o sea entre 1995 y 2004.

¿Cuál es la imagen del Chile de comienzos del siglo XXI? No hay sociedad sin imagen de sí misma. De múltiples maneras, ella habla de sus miedos, fracasos, éxitos y anhelos; aunando elementos contextuales, presente y pasado, divisiones y uniones. Todo para configurar una “idea de país”, lo que se denomina imaginario histórico-social: un conjunto de representaciones del orden social mediante las cuales los individuos llegan a reconocerse a sí mismos como parte de una comunidad. (PNUD, 2002, 27)

Debido a la concordancia entre el contexto en el cual se desarrolla nuestra investigación y en el que vivimos, no es posible contar con una gran cantidad de bibliografía sociológica e histórica actual, por lo que nos basaremos en textos que se abocan al espacio temporal inmediatamente anterior (la última década del siglo anterior: la transición democrática post-dictadura), en los que se dibujan algunas tendencias de lo que vendrá.

Este es el caso del libro *Chile Perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar* (1998) del historiador Alfredo Jocelyn-Holt, en donde aborda los sucesos acaecidos en Chile desde los años cincuenta hasta 1998. Con una perspectiva de ensayo histórico - influenciada por una visión personal de la cultura- este texto colinda más con una extensa columna periodística que con el manual cronológico, ya que, a pesar de existir rigurosidad en las fuentes históricas, el autor muestra sin complejos la parcialidad de su visión. Y lo dice, parafraseando a Carlos Altamirano: “yo soy tal persona y hablo desde lo que soy y de lo que creo, de lo que conozco, veo y vivo”.

La idea principal de este texto radica en que la historia de Chile se configura a través de un eterno ir y venir; además de que instala como imperativo el conocimiento del “nosotros” para el desarrollo como nación.

También cabe dentro de esta enumeración, el libro *Chile actual: anatomía de un mito* del sociólogo Tomás Moulian (1998). Éste es un ensayo de carácter histórico y sociológico, donde analiza las tendencias socioculturales hasta 1997, teniendo como base las transformaciones económico-políticas que han ocurrido en Chile desde el Golpe militar en

1973. El pensamiento económico y crítico de Moulian tiene como tesis principal que el Chile actual es el fruto de una lógica de sociedad capitalista consolidada en la década de los ochenta.

También existe una serie de ensayos cortos que abordan el panorama socio-político de entre siglos, publicados en revistas o libros compilatorios, sobre todo con relación a la memoria y el cambio de siglo.

A uno de ellos corresponde el libro *Memorias para un nuevo siglo* (ESPINOZA, 2000) que es una compilación de ponencias desarrolladas por diversos actores sociales que participaron en un seminario del mismo nombre organizado por el departamento de Historia de la Universidad de Santiago. Dada la diversidad de los participantes - que va desde antropólogos y actores dramáticos hasta pobladores rurales e indígenas - el libro se configura como una serie de reflexiones acerca de la “negativa política del olvido” (ESPINOZA, 2000, pág. 211) desde perspectivas diversas como el testimonio personal hasta las incipientes investigaciones históricas.

El tema que convoca el libro es la necesidad de Chile, como nación, de reflexionar acerca de la convivencia democrática y la importancia de no olvidar, ya que sólo la memoria es capaz de evitar la negación de sujetos sociales y políticos de nuestra historia.

Frente a la memoria y el olvido parece existir consenso en la intelectualidad acerca de que, como señala Moulian, “un elemento decisivo del Chile actual es la compulsión al olvido”. Según el sociólogo, el bloqueo de la memoria es una situación repetida en sociedades que vivieron experiencias límites, ya no sólo desde la lógica operativa de la dictadura -

caracterizada por un aparataje represivo que implantó la quietud - sino que también a partir de “la llamada transición [que] ha operado en un sistema de trueques: la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio” (MOULIAN, 1998, pág. 38)

El tema del olvido es también abordado por Jocelyn-Holt (1998, pág. 312), quien asegura, que desde el positivismo “gracias a la física, sabemos que el pasado no se repite.” Pero este autor aporta otra mirada hacia el tema de la memoria, ya no desde una problematización del olvido, sino como un camino hacia la sanación de una sociedad.

No olvidan los que reprimen el pasado, éstos tan sólo se trauman, se vuelven amnésicos, lo esconden y encierran prematuramente hasta que finalmente vuelve aparecer y pena.”(JOCELYN-HOLT, 1998, pág. 314)

Jocelyn-Holt (1998), a diferencia de Moulian, desdeña en cierto sentido la memoria, ya que teme “que aferrarse [al pasado] como si estuviera vivo es transformarlo en un mero fetiche nostálgico del cual uno se alimenta cual parásito”.

Por eso propone como solución, traer el pasado con el fin de definir una relación con él y no mantenerlo en estado latente. “En definitiva, tratar de historiarlo.”

En este mismo sentido, se puede revisar la figura de Pinochet en la historia reciente de nuestro país y las consecuencias sociales que genera el ex general del ejército. Es así como el peso político de la figura de Augusto Pinochet - quien gobernó el país durante 17 años - ha variado con los años.

A medida que avanza su vejez, ha disminuido la sensación de tutela. Así por lo menos lo describe Tomás Moulian (1998), quien en su *libro Chile Actual: anatomía de un mito* configuró un escenario donde el dictador asumía una especie de patriarcado y de “Factótum, el que sigue manejando la política desde las sombras”, a pesar del término de su comandancia en jefe.

Pero en el prólogo de la tercera edición, cinco años después, considera que existe un cambio radical en la importancia política de Pinochet, debido a su inexorable decrepitud, la “deshonrosa” detención en Inglaterra y la “argumentación tremendista que lo salvó de la Justicia, diagnosticándolo en el umbral de la muerte” que finalmente lo dejó relegado de la vida pública.

Además de los textos mencionados, hay otro tipo de estudios que permiten configurar un panorama social chileno de entre siglos, ya desde una base cuantitativa con interpretaciones cualitativas. Es el caso de la Encuesta Nacional del Instituto Nacional de la Juventud (INJUV) que en su versión 2004 se perfila como una radiografía de la juventud chilena en temas como política, sexualidad, cultura y familia.

Es decisivo en este aspecto, el Informe presentado, en mayo del 2002, por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Este exhaustivo estudio cualitativo y cuantitativo está dirigido por diversos profesionales extranjeros y chilenos, quienes se basaron en datos producidos especialmente para este estudio, además de información perteneciente a fuentes públicas (como el Servicio de Impuestos Internos y el

Servicio Nacional de la Mujer) y privadas (Consultora Time Reserch y Agencia Mc Cann- Erickson).

Esta investigación se plantea como objetivo responder a preguntas como: ¿Quiénes somos los chilenos? ¿De dónde venimos? ¿Cómo se desenvuelve el modo de vida de "nosotros"? ¿Hacia dónde se encamina al futuro colectivo? Esto con la finalidad de “ayudar a los ciudadanos a reflexionar sobre la sociedad, sus desafíos y las mejores prácticas para alcanzar un auténtico Desarrollo Humano”. (PNUD, 2002, pág. 3).

Desarrollo Humano es entendido como el proceso mediante el cual las personas se hacen sujetos y beneficiarios efectivos de los cambios en curso de un país. Según el informe anual del PNUD, ello significa “un entorno en el que las personas puedan hacer plenamente sus posibilidades y vivir en forma productiva y creadora de acuerdo a sus necesidades e intereses.” (PNUD, 2001). Es importante destacar que este concepto no debe ser entendido como modelo de desarrollo, sino como un modo de enfocar la vida social.

Los resultados de la investigación del PNUD revisten especial importancia, ya que abordan una diversidad temática que incluye, entre otros: los cambios culturales, la construcción política de los imaginarios políticos, la relación economía y trabajo, conductas del consumo cultural y la etnicidad. En ellos se configura una sociedad chilena algo desencantada que no ha disfrutado los logros de la macroeconomía.

Por otra parte, existen textos que abordan específicamente el tema económico del país y que, por las implicancias de este aspecto en la

sociedad, trascienden hacia el área cultural y social chilena. El economista Manuel Hidalgo en su libro *Crecimiento económico y derechos culturales y sociales en Chile* (2000) plantea que en Chile no existe una estrategia de desarrollo propiamente tal, lo que ha agravado la desigualdad de la distribución del ingreso y que, por lo tanto, “frustra los intentos de hablar de una justicia social en el país” (HIDALGO, 2000, pág. 11).

Otra perspectiva de estudio, más descriptiva, es la que presenta José Joaquín Brunner en su libro *Globalización Cultural y Posmodernidad* (1998). Allí aborda los cambios que se han ido generando desde finales de los años ochenta en adelante y la nueva configuración que tiene el mundo con la llegada de la revolución en las comunicaciones y sus consecuencias a nivel mediático y cultural.

El autor habla retomando autores como Marshall Bergman y Marshall Mc Luhan y, a partir de ellos, elabora una descripción del mundo tras el fin de la guerra fría y las ideas utópicas de tipo revolucionario.

Para ello Brunner realiza un esquema en el que a partir de cuatro ejes fundamentales: El Capitalismo Postindustrial, la Posmodernidad, la Revolución de las comunicaciones, la Democracia. Entre ellos se desenvuelven las relaciones culturales y económicas que nos permiten aproximarnos a la situación de Chile como un país que participa activamente

en los procesos de globalización.

B) Teatro Chileno Contemporáneo.

Nuestro estudio se centró en el trabajo dramático realizado entre los años 2000 y 2004, con una contextualización histórico social que permitió, luego, vincular las obras con trazos identitarios de nuestro país. Para esto revisamos diversos análisis y publicaciones especializadas en el tema que nos dieron un marco de referencia para abordar la actualidad teatral.

A partir de 1995 los estudios acerca del teatro están basados principalmente en artículos de revistas como *Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile y *Teatrae* de la Universidad Finis Terrae, en las cuales figuran como analistas actores, directores, dramaturgos y personalidades involucradas en el ámbito teatral. Sin embargo, existen autores que han profundizado en la materia, publicando textos académicos que razonan sobre el desarrollo del teatro en Chile. Entre ellos destacamos el trabajo de María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña y Carola Oyarzún, quienes mantienen una constante visión crítica frente al tema, debido a su estrecha vinculación con la actividad teatral, ya sea como docentes o directores de revistas culturales.

La socióloga y directora de la revista *Apuntes*, María de la Luz Hurtado, en su libro *Teatro Chileno y Modernidad: Identidad y Crisis Social*

(1997) realiza una exhaustiva investigación del teatro chileno entre los años 1900 y 1930. Aborda el movimiento de la Ilustración y el proyecto de la modernidad en Chile y cómo estos cambios irrumpen en la escena teatral configurando personajes, tradiciones y críticas a la sociedad a través de los montajes y el trabajo de la dramaturgia en el período estudiado.

Carola Oyarzún, profesora de literatura y actual directora de extensión de la Facultad de Letras de la Universidad Católica, sobresale con su último trabajo que recopila variados ensayos respecto a la dramaturgia de Jorge Díaz. De esta manera en *Colección de Ensayos Críticos / Jorge Díaz* (2004) revisa la importancia de uno de los autores más notables del teatro nacional y analiza cómo sus obras han conseguido trascender generaciones y diferentes países.

Juan Andrés Piña, periodista y crítico de teatro, ha contribuido con el estudio de esta materia y la dramaturgia chilena a partir de múltiples textos que contemplan períodos determinados del arte dramático chileno. Es el caso de *20 Años del Teatro Chileno: 1976 - 1996* y *El Problema Shakespeare y otros problemas del teatro contemporáneo* (2002). En ambos está presente el análisis de las temáticas y la realidad del teatro chileno y universal a partir de una metodología basada en ensayos y artículos publicados a lo largo de los últimos años.

Agregamos a esta lista, el trabajo de Eduardo Guerrero *Acto Único: dramaturgos en escena* (2002), en el que a través de una recopilación de entrevistas el autor pretende reflejar los distintos enfoques, visiones y

experiencias que han ido configurando la dramaturgia nacional en los últimos cincuenta años.

El resto de las publicaciones de textos íntegramente teatrales se relacionan con recopilaciones de obras que se han presentado en la Muestra de Dramaturgia Nacional como *7 Muestras, 7 Obras: Teatro Chileno Actual* (2001) en el que se recogen obras ganadoras desde 1995 al 2001. También se encuentran títulos como *Muestra Off de Dramaturgia* (2003) y *Antología de Benjamín Galemiri* publicada recientemente en abril del 2004.

La escasez de textos completos acerca del teatro, su evolución y análisis se compensa con innumerables artículos de revistas que se preocupan de la difusión de la actividad dramática y escénica, que contempla el teatro en su conjunto, así como los factores que influyen en la creación y en la trascendencia que adquieren las piezas teatrales.

Los diversos artículos de las revistas teatrales consideran cambios significativos que irrumpen en la realidad teatral. Así nos encontramos con el texto de M. Soledad Lagos de Kassai, quien habla de la formación de una marginalidad que trabaja en profundidad el Teatro de la Memoria en su artículo *Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90* (Apuntes n°112, 1997), donde plantea que “la marginalidad es un tema obsesivo en el arte chileno contemporáneo, es decir no es un tema original ni novedoso en la dramaturgia chilena”.

Otro cambio percibido en los diversos textos de las revistas es el

traslado de la gestualidad física a la gestualidad oral, abordado por Carmen Foxley en *Indagación Social y Cultural en el teatro de autores jóvenes* (*Apuntes* nº 114, 1998) donde se percibe la revaloración del texto como base de la creación teatral. Además nos encontramos con la aparición de figuras femeninas en la escritura dramática que formaron parte de la muestra de dramaturgia joven realizada en 1998, la cual fue abordada por Carola Oyarzún y por las mismas creadoras (Francisca Bernardi, Lucía de la Maza y Ana María Harcha) en la revista *Apuntes* (2003).

Estas alteraciones en la dramaturgia nacional nos hablan de rasgos nuevos que ya estarían configurando una posible evolución que se registra en las revistas dedicadas a este tema. Es así como dentro de los artículos que rescatamos están aquellos que plantean la figura del dramaturgo como mediador, como creador que confecciona un objeto teatral, el cual contiene significaciones que se insertan en un contexto sociocultural y que le permite al teatro representar realidades determinadas e interrelacionadas entre el dramaturgo y el espectador (VILLARROEL, 2003).

En otro ámbito, se suelen abordar las temáticas que marcan el desarrollo teatral desde la década de los 60 y cómo éstas han variado a lo largo del transcurso de los años. Por tal motivo es posible hablar de una división por décadas que subrayan ciertos enfoques y preocupaciones teatrales.

El artículo de Karina Pizarro y Valentina Raposo *Una Mirada desde Dentro: los jóvenes de los 90* (*Apuntes* nº114, 2003) resulta revelador para

abordar un análisis del período teatral en cuestión, ya que a partir de este texto es posible caracterizar en forma general un grupo que se define por su diferencia con las décadas anteriores y por la heterogeneidad que impera en sus miradas del mundo que apunta a la búsqueda del ¿quiénes somos?

Los rasgos que prevalecen, según las autoras, son el escepticismo, la ironía y el individualismo, que se reflejan en la ceremonia de la fiesta decorada con drogas, alcohol y abandono de sí mismos. Todo esto trasladado al papel y al escenario les permite re-presentar, es decir volver a hacer presente una y otra vez, la perspectiva subjetiva de cada creador.

Nos encontramos en un momento que se resume en el paso de la modernidad a la posmodernidad, el cual está bien reflejado en el artículo de María de la Luz Hurtado (1996) *El Teatro Chileno entre la Modernidad y la Post modernidad*. Aquí condensa la radicalidad del cambio que se experimenta dentro del teatro, señalando rasgos como la fragmentación, el origen de los creadores a partir del teatro propiamente tal y la subjetividad, los cuales marcarían este nuevo momento estético que se podría señalar como posmoderno.

Hay zonas de experimentación fuerte, otras de síntesis, de innovación, contradicción y por cierto teatro más establecido. La gran cantidad cuantitativa tiene chispazos cualitativos de interés y es posible apostar a que si se establecen estructuras de apoyo, pueda asentarse una actividad más estable que pueda retroalimentar y perfeccionar este quehacer de cara a la sociedad. (HURTADO, 1996, pág. 81)

Junto con la gran cantidad de artículos que abordan la creación teatral

en todas sus esferas se encuentran las investigaciones que constituyen tesis de estudiantes de teatro, las cuales - en los últimos años - se dedican en especial al análisis de los alcances que tiene el teatro y los factores que inciden en su evolución. Es el caso de *La influencia de la Imagen Audiovisual en el Teatro Chileno Contemporáneo* de María José Galleguillos (1999) y *Antropología y Contingencia: el regreso al origen en el teatro chileno actual: en cuatro obra de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001*, de Francesca Accatino.

C) Identidad Cultural Chilena.

La pregunta acerca de la identidad se ha vuelto una constante en los últimos años, frecuencia impulsada principalmente por lo que el análisis pos-modernista concibe como la desfragmentación de los metarrelatos y la crisis de los estados nacionales, cuyo fenómeno paradigmático es el surgimiento o resurgimiento de discursos nacionalistas, étnicos o fundamentalismos religiosos. Por ello, es necesario presentar un breve recuento de algunos de los principales trabajos desarrollados en torno al tema.

Uno de los investigadores que han contribuido de manera más determinante al estudio de la identidad, y específicamente al de las identidades culturales, es Stuart Hall, quien en su texto *La Identidad Cultural en la Posmodernidad* pretende dar cuenta de la situación actual del concepto de identidad, en el entendido de que el panorama actual supone una crisis de los sujetos sociales, a partir de un proceso de descentramiento y fragmentación de la identidad.

Desde la perspectiva de ciertos teóricos sería el cambio estructural que ha vivido el mundo desde finales del siglo XX, el que vendría a diluir y poner en cuestión no solamente la noción de estado-nación, sino también los conceptos de género, etnia, raza y nacionalidad, que habían permitido hasta hace un tiempo forjar sólidas visiones de identidad.

Existiría así un doble dislocamiento, puesto que los individuos cuestionan no solamente su lugar en el tramado social y cultural al que pertenecen, sino que también se colocan en duda a sí mismos.

De ese modo, el proceso de cambio que se ha dado en llamar globalización, entendido como un producto de la modernidad tardía, ha venido a transformar de tal modo la noción de identidad, que sería casi imposible aferrarse a cualquier definición que pretendiera entender ese concepto a partir de una mirada fija o esencialista.

Stuart Hall estudia la variación que ha sufrido a través de la modernidad la idea de identidad, su relación con los diversos elementos de la cultura que la transforman en identidad cultural (etnia, religión, etc.), los acontecimientos y procesos que contribuyeron a generar una crisis de identidad y las posibles consecuencias de las transformaciones que la globalización y aquella fragmentación de la que se hablaba traen para el mundo actual.

Desde otra perspectiva, considerando que su preocupación acerca de

la identidad se inserta en un trabajo que busca dar cuenta del panorama actual de la estructura mundial, Manuel Castells en su obra *La Era de la Información*, en su volumen II: *El Poder de la Identidad* (1998) comienza su argumentación desde el supuesto de que todas las identidades, tanto las del individuo como la del sujeto social, nacen luego de un proceso de construcción que privilegia uno o varios atributos culturales, pudiéndose generar una multiplicidad de identidades, lo que siempre constituye un motivo de tensión, por lo que finalmente vendría a favorecerse una de ellas.

Este hecho - que los actores sociales colocan por encima una de las muchas identidades que existen- sería una de las características propias de aquellos que él llama la sociedad red, que además vendría a cuestionar los procesos de construcción de identidad, debido a la “disyunción sistémica de lo local y lo global para la mayoría de los individuos y grupos sociales” (CASTELLS, 1998, pág. 33)

Entiende que la identidad constituye para el sujeto una fuente de sentido para los que se identifican con ella y establece este suceso como un requisito fundamental de la existencia de cualquiera identidad. Es decir, sólo puede existir una versión identitaria en la medida en que sean los propios sujetos quienes se reconozcan en ella, aún cuando dicha identidad sea en buena medida institucionalizada.

Castells, bajo el supuesto de que todo proceso de construcción de identidad se inserta siempre en un conjunto de relaciones de poder y dependiendo de cómo, desde qué, por quién y para qué se crea, propone distinguir entre tres formas de origen y construcción de identidad, las que a

su vez generan distintos tipos de sociedad.

La particularidad de la situación actual es que las sociedades civiles, aquellos reproductores de las identidades generadas desde la institucionalización, se reducen y desarticulan debido a que desaparece “la continuidad entre la lógica de creación de poder global y la lógica de la asociación y de la representación en las sociedades y culturas específicas” (CASTELLS, *op cit*, pág. 33).

Las identidades entonces se construirían a partir de los principios comunales, constituyéndose como identidades de resistencia, lo que permitiría explicar la proliferación de los fundamentalismos religiosos, las reivindicaciones étnicas y los nacionalismos.

Asimismo, Anthony Smith, en su trabajo titulado *La Identidad Nacional* (1997) - pone énfasis en estudiar el resurgimiento del nacionalismo, como movimiento e ideología - observa también la paradoja del resurgimiento del nacionalismo étnico en medio de una tendencia cada vez más globalizante.

Pese al cuestionamiento y a la crisis que diversos teóricos han planteado respecto a la noción de estado-nación, Smith se percata que éstos - incluso aquellos que cobijan en su seno a diversas etnias o naciones - en su mayoría, han fortalecido sus redes políticas y administrativas. Aun así, su estudio parte de la base de que “las identidades nacionales siguen estando firmemente arraigadas en la conciencia y en los sentimientos de las personas de todo el orbe.” (SMITH, 1997, pág. VIII)

Smith (1997) considera que el nacionalismo “constituye el mito de identidad más importante, [el que] tiene mayor peso en el mundo moderno” y se basa en la premisa de que dicha ideología, que es a la vez también un movimiento, está ligado fuertemente a la identidad nacional, concepto que desde la perspectiva de este autor debe ser comprendido como multidimensional, puesto que incluye lengua, mitos y símbolos específicos.

El libro *Identidad Chilena* (2001), del investigador Jorge Larraín, es el principal trabajo desarrollado en los últimos años acerca de este tema. Junto con hacer un recuento de las principales versiones identitarias que se han dado en Chile, recoge las nociones elementales de los estudios que otros autores han elaborado respecto a la materia.

Considerando el aporte de Larraín al estudio del tema que abordamos – ya que analiza, ordena, reconoce y relaciona los diversos trabajos acerca de la identidad, dando en definitiva cuerpo a un conjunto disperso de planteamientos teóricos respecto a la materia - resulta lógico orientarse por el texto de este autor para presentar el estado del arte de este concepto.

Larraín establece la existencia de seis versiones de identidad chilena a lo largo de la historia, las cuales selecciona por su relevancia histórica e influencia en el momento actual del país, en el entendido de que éstas no son las únicas identidades que se han construido. Estas versiones son: la militar-racial, la empresarial-posmoderna, la psicosocial, la de la cultura

popular, la hispanista y la religiosa-católica.

La mayoría de ellas compartirían un característico esencialismo, ya sea porque consideran a la “cultura como un hecho acabado, un conjunto ya establecido de experiencias comunes y de valores fundamentales compartidos que se constituyó en el pasado, como una esencia, de una vez y para siempre” o porque se le entrega “a un sujeto histórico... un estatus privilegiado en la construcción de la identidad chilena”. (LARRAIN, 2001, pág. 143). A continuación, explicaremos cada una de esas versiones.

Versión Militar

La versión militar-racial se caracteriza por la preeminencia que le entrega al rol de las fuerzas armadas y a los episodios bélicos en la construcción de la identidad chilena. Así, la guerra es un factor fundamental en el desarrollo de la nacionalidad, puesto que permite oponerse a otros (peruanos, bolivianos) y porque al tratarse de guerras victoriosas, refuerza el orgullo y el nacionalismo. El ejército se entiende como una institución anterior a la nación, forjadora de la misma, lo que se demostraría con la participación en las diversas constituciones. Las “virtudes nacionales militares” estarían depositadas en la raza chilena, mezcla de la araucana y los soldados conquistadores, cuyo resultado sería el roto chileno, exponente más representativo de la identidad nacional.

Considerando que “la identidad chilena está representada por un tipo humano” (LARRAIN, PAG 148), uno de los exponentes de esta versión es el roto chileno, una mezcla entre el godo español -voluntario en las guerras de conquistas de las Américas- y el araucano. Ambas razas en su encuentro, habrían conservado puras sus características de sangre y, por tanto, sus virtudes. La particularidad del chileno encuentra su origen en este encuentro de dos mundos que comparten los mismos criterios morales.

Similar perspectiva es la que plantea Roberto Hernández (*apud* LARRAÍN, pág. 150), ya que considera que el protagonista de los distintos hitos históricos y de las distintas etapas de la misma es el roto chileno, que proviene de los estratos más desposeídos y “representa lo más característico de nuestra nación y de sus tradiciones” (*apud* LARRAIN, pág. 150).

Versión Psicosocial

La versión psicosocial, en tanto, presenta una búsqueda por determinar el “carácter chileno” ya sea a través de rasgos heredados genéticamente, como es el caso de Encina, o bien al establecer una “psicología nacional”. Así, la identidad chilena podría considerarse formada por algunos de los siguientes rasgos: sobriedad, flojera, hospitalidad, inteligencia y tristeza.

Luego de compilar una serie de ensayos de diversos autores, Hernán Godoy (*apud* LARRAÍN) procede a construir una síntesis del carácter chileno, el cual estaría determinado por una serie de factores, entre los que destacan el aislamiento del territorio producto de sus fronteras naturales, la resistencia mapuche que obligó a la constante presencia de soldados y la

homogeneidad racial que resulta del temprano mestizaje, al que empujó la casi nula presencia de mujeres españolas.

Montt y Toloza, en tanto, después de realizar un estudio que revisa 57 ensayos y libros acerca del carácter chileno, resumen los rasgos comunes del chileno diciendo que es “inclinado al orden y a lo establecido, sociable y dependiente afectivo de los demás, cálido, cordial, con sentido del humor, hospitalario, generoso, comprensivo, dependiente de la opinión ajena, inseguro, susceptible, sobrio y moderado e inhibido.” (*apud* LARRAIN, pág. 161).

Versión de la cultura popular

Existe otra versión que considera como propio de la identidad chilena a la cultura popular, en la medida en que es la única original, en oposición a otras culturas eminentemente imitativas. La creatividad estaría ausente de las clases altas de la sociedad, por lo que aquello genuinamente chileno se encuentra solamente en los sectores populares y marginales.

Gabriel Salazar, el más relevante de los exponentes de esta versión, argumenta que existen dos tipos de cultura opuestas, una de las cuales sería

portadora de las cualidades de imaginación creativa y de autonomía: la cultura popular. Ella estaría marcada por la tensión y la contradicción que, sin embargo, es causante de su creatividad, a diferencia de la cultura de elite que mantiene su coherencia interna pero que por eso mismo pierde cualquier oportunidad de originalidad.

La identidad chilena sería casi un sinónimo de aquella cultura que es genuina, la popular, puesto que “sólo una cultura creativa puede aspirar a constituir la verdadera identidad de una nación.” Pese a su heterogeneidad, derivada de sus propias tensiones internas y múltiples componentes, existe en la cultura popular una “clave unificadora de su fuerza vital: un impulso a humanizar la vida social en todos sus aspectos, que apunta a un proyecto de sociedad alternativa”, que permite reconocer en su comportamiento social “el rango de ‘proyecto histórico’ por su constancia en el tiempo, por su consistencia fogueada en el trabajo y por su definición transgresora.” (*apud* LARRAÍN, pág. 174)

Versión Hispanista

Dentro de las versiones presentadas por Larraín, dos de ellas enuncian una identidad compartida por todos los países latinoamericanos: la hispanista y la religiosa.

La primera de estas versiones argumenta que la *esencia* latinoamericana hay que buscarla en el aporte de España, que actuó como factor unificador de la diversidad cultural y lingüística del continente.

Uno de los principales exponentes de esta vertiente es Jaime Eyzaguirre, quien argumenta que existe una “doble conciencia que fluye de la tradición hispánica: una conciencia de la dignidad humana y una conciencia de la ley moral” que ordenarían todos los aspectos de la vida. Así, Latinoamérica, y por ende Chile, habría renegado de su propio origen, adoptando rasgos de otras culturas que nada tienen que ver con la suya, de donde se explica la falta de desarrollo de los pueblos latinoamericanos y la permanente duda acerca de la identidad.

El argumento que estructura el planteamiento de Eyzaguirre es que Iberoamérica, y por tanto Chile, no habría existido sin el proceso de conquista y colonización que llevó a cabo España. Esto - debido a que su aporte cultural, en cuanto a lengua, religión y tradiciones - permitió unificar el heterogéneo panorama que existía en América, poblada por una amplia diversidad de pueblos, cada uno con su propia cultura.

Dicha tradición hispánica considera, según Eyzaguirre, “una conciencia de la dignidad humana y una conciencia de una ley moral que rige la vida internacional” (apud LARRAÍN, pág. 182).

El problema, desde la perspectiva de este autor, es que a partir de la independencia, América Latina ha intentado negar esta esencia constituyente de su ser, buscando modelos ya en las potencias europeas o

en los Estados Unidos. La misma crítica realiza el historiador Mario Góngora, al hacer patente la oposición entre el fundamento hispánico de la identidad latinoamericana y los intentos desarrollistas generados a partir de las últimas décadas en Chile.

Versión Religiosa

La versión religiosa - que es construida a partir de los trabajos de autores como Pedro Morandé, Carlos Cousiño y Cristián Parker - expresa que esa identidad 'original' estaría en el sustrato católico que llegó junto a los conquistadores. Se plantea aquí que la identidad latinoamericana se construye en oposición de la racionalidad instrumental, puesto que se forma dentro de la modernidad barroca, que se construye en España a partir del Concilio de Trento y la Contrarreforma.

Entendida de ese modo, la identidad latinoamericana tendría sus modos particulares de expresión, que se manifestarían en la oralidad, la racionalidad sapiencial o intuitiva, y la religiosidad popular. Todos rasgos constituyentes de la forma de ser de los países de América Latina.

Versión empresarial

De todas las versiones la que reviste, creemos, mayor importancia para este estudio, es la versión empresarial postmoderna, que nace a partir de los años '90, década caracterizada por "la prevalencia casi sin contrapeso de la visión y de las políticas neoliberales en economía" (LARRAÍN, 2000, pág. 162), en la misma época en la que comienza a crearse el teatro que

hemos de entender por contemporáneo.

Dicha versión de identidad, surge a partir de la sensación de éxito económico y el consenso a nivel de la 'clase dirigente' acerca del modelo de libre mercado, construyendo un discurso que busca situar a Chile como un país eficiente, moderno y emprendedor.

Sus manifestaciones más tangibles se encontrarían en la participación de Chile en las distintas ferias internacionales alrededor del mundo (cuyo caso paradigmático sería el recordado iceberg chileno en Sevilla), el cuidado marketing del éxito económico en los primeros años post-dictadura y en ámbitos aparentemente tan lejanos de la economía como la literatura, en donde surgen nuevas voces que abandonan la pregunta acerca de la identidad latinoamericana para dejar libertad a la individualidad, dentro de las lógicas del mercado (entre los escritores más renombrados que siguen este camino se encuentran Alberto Fuguet y Arturo Fontaine).

Un aporte de esta construcción de identidad cultural al debate sería, según Larraín, el cuestionamiento al concepto de posmodernidad que éste hace. Aún cuando no es del todo claro la conexión entre esta discusión y el éxito económico, Larraín presenta a ambos elementos como constitutivos de un sólo proceso de elaboración de identidad. Tal vez porque se dan en el mismo contexto histórico y socio-político, si bien tienen origen en diversas fuentes (el empresariado por un lado y el debate intelectual por otro).

La conexión estaría en que - pese a que el significado habitual de posmodernidad (como oposición al racionalismo instrumental y retorno a una

identidad nacional perdida) - no aparece de buenas a primeras como relacionada con una identidad de tipo empresarial, así como existe una trayectoria particular a la modernidad en Chile, la posmodernidad adquiere también una forma propia, que lejos está de ser uniforme.

En efecto, según plantea Nelly Richard, “algunos textos pos-modernistas activan (nuevas) energías de resistencia y oposición crítica, mientras otros las desactivan. El posmodernismo se presta a una infinidad de significados” (*apud* LARRAÍN, 2001, pág. 167). Asimismo, para algunos autores, como José Joaquín Brunner “el posmodernismo parece ser la forma específica que la modernidad toma en Latinoamérica” (*op cit*, pág. 168). En tanto, para Norbert Lechner, la crítica posmodernista permite rescatar la diversidad y hacer una defensa del pluralismo, argumentando que el desencanto posmoderno impugna sólo a la modernización y no a la modernidad. Hopenhayn describe en tanto el fenómeno que se da en Latinoamérica, cuando se usan “las afirmaciones del postmodernismo para sustentar posiciones neoliberales.”

En definitiva, esta versión de identidad busca construir una “nación ganadora cuyo agente típico es la figura del empresario innovador y exitoso” (LARRAÍN 2001, pág. 171). Su importancia radica en que todavía se encuentra en proceso de elaboración, teniendo amplias proyecciones en la mirada de futuro ya que posee un potencial de seducción que va en busca de las masas, a través del “acceso al consumo y la promesa del fin de la pobreza.”

Actualmente, la identidad chilena según Larraín estaría constituida por un conjunto de rasgos identitarios. Estos serían: clientelismo, tradicionalismo, sociedad civil débil; despolitización, revalorización de la democracia y los derechos humanos; autoritarismo, machismo, legalismo, racismo oculto; fatalismo, exclusión, solidaridad, religiosidad; mediatización de la cultura, eclecticismo, consumismo, ostentación, fascinación en el extranjero y, por último, malestar de la cultura.

Así, la sociedad chilena se caracterizaría por la ausencia de canales normales de movilidad social y un medio cultural y político estrecho altamente competitivo. Existiría también una clase dirigente que, si bien promueve y defiende el liberalismo económico, al mismo tiempo es conservadora en materias valóricas y otros aspectos, lo que en parte se explicaría por una todavía influyente Iglesia Católica.

También, como consecuencia de una transición política cuyo condición de estabilidad fue colocar fuera de la discusión política el modelo económico neoliberal implementado bajo la dictadura pinochetista, una característica de la sociedad chilena en los '90 es su apatía frente a los temas políticos.

La redemocratización chilena de los '90, al estar mediada por la autorregulación del mercado, ha resultado en una considerable y significativa despolitización de la sociedad. (LARRAÍN, 2001, pág. 223)

Un marcado autoritarismo y machismo serían dos rasgos heredados de la historia chilena, todavía presentes en la actualidad. De ese modo, la obediencia y excesiva importancia que se le entrega a la autoridad tendría su

origen en el s. XIX, caracterizado por el espíritu portaliano, que predicaba mano dura para ordenar a la población y cierto resquemor a las ideas democráticas. El trauma de la india violada (Octavio Paz) o el abandono del padre y el surgimiento del guacho (Sonia Montecinos), serían la fuente del machismo nacional y latinoamericano.

La pobreza y la marginalidad social, según Larraín (2001), permitirían explicar el fatalismo de la sociedad chilena, es decir, su predisposición a desconfiar del futuro, pero al mismo tiempo una acentuada solidaridad, ambos rasgos que se dan principalmente en los sectores bajos de la población.

Pese a que a través de la historia - producto de un cada vez más consistente proceso de secularización - el catolicismo ha pasado a constituir sólo una identidad particular más, la religiosidad aún continúa siendo uno de los principales elementos identitarios de los chilenos. Esta persistencia se expresa en la ya mencionada influencia en la elite política y económica, pero también en la religiosidad popular, que continúa rindiendo un importante culto a los muertos, cuya expresión más típica la constituyen las animitas, a la Virgen María y a los santos en diversas fiestas y mandas.

Otro factor relevante en la todavía importante religiosidad nacional es la penetración de la iglesia pentecostal, principalmente en los sectores populares.

Por otra parte, la efectiva penetración del capitalismo en todas las

áreas de la vida ha llevado a un elevado consumismo, caracterizado por una importante relación entre el consumo y la identidad, surgida por la necesidad de ser considerado y aceptado por el grupo.

Se ha pasado del énfasis en el movimiento colectivo a un énfasis en el consumo como base de la construcción de identidad y de la búsqueda de autorreconocimiento. (LARRAÍN, *op cit*, pág. 248)

Como oposición a lo anterior - y a la identidad empresarial post-moderna - surge el malestar de la cultura. Con este nombre, diversos autores han querido graficar las patentes divergencias entre el crecimiento económico y la sensación de inseguridad y falta de felicidad por parte de los ciudadanos.

En definitiva, Larraín (*op cit*, pág. 257) hace un recuento de los distintos referentes materiales y socioculturales del proceso de construcción de identidad chilena, bajo el entendido de que “las identidades culturales que han facilitado el autorreconocimiento de los chilenos como país han ido cambiando en la historia.” Así concluye que la trayectoria chilena a la modernidad y el proceso de construcción de identidad “son procesos que se han ido construyendo históricamente y que no suponen necesariamente una disyuntiva radical, aunque pueden existir tensiones entre ellos.”

Así, para el autor, la modernidad, en su especial ‘adaptación’ chilena, ha sido de especial relevancia para la construcción de las distintas versiones identitarias que se han elaborado en Chile, ya sea porque ellas se oponen al

proceso modernizador, predicando un regreso a una cultura tradicional o bien porque acogen ese proyecto.

CAPÍTULO II

PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS: Traje de sastre (un modelo a la medida)

Este estudio fue abordado desde una perspectiva cualitativa de la investigación, es decir, enfatizando los procesos por sobre los fines, levantando categorías de análisis, interpretando desde la perspectiva de los actores sociales, contemplando el involucramiento no neutral del investigador, la profundización sobre lo particular y el uso de hipótesis como premisas o principios ordenadores y explicativos, más que como presupuestos sujetos a comprobación.

Además, esta mirada cualitativa implica preocuparse tanto del proceso de la integración de lo social con lo cultural como del resultado de dicha relación, para lo cual lo cualitativo propone una flexibilidad mayor en los procesos metodológicos. (OROZCO, 1997)

El énfasis en la descripción de los microprocesos provoca que esta perspectiva tenga una teoría fundada, es decir, una teoría creada a partir de lo empírico y mutada a medida que avanza la investigación. Ciertamente, una clara oposición a lo estadístico de la metodología cuantitativa. El énfasis en el tema de la experiencia radica en la racionalidad sustantiva de esta mirada (estrategias para recoger los datos) más que en una racionalidad instrumental (de la técnica).

En este sentido, nos guiamos por las metodologías propuestas por Néstor García Canclini en *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte* (1979), Renato Ortiz en *El otro territorio* (1998) y Raymond Williams en *Cultura: Sociología de la comunicación y el Arte* (1981) desde la sociología del arte, articuladas a perspectivas y técnicas provenientes de la antropología.

Pero es importante recalcar que no nos ceñimos fielmente a los modelos propuestos por estos autores, si no más bien, rescataremos de cada uno aspectos que nos permitan configurar una propuesta metodológica propia.

Tomando en consideración los elementos que destacan los tres autores mencionados e incorporándolos a nuestro estudio delimitamos el campo de producción dramática. Con este fin, el criterio de selección que utilizaremos para escoger a los dramaturgos son los siguientes:

- Edad: que bordee los 30 años.
- 2 obras como mínimo estrenadas a lo largo de su carrera.
- 1 obra escrita o estrenada el período 2004 - 2003.
- Reconocimiento en la escena teatral nacional: ya sea por haber sido seleccionados en la Muestra de Dramaturgia Nacional o porque han participado activamente en una compañía o agrupación de autores.

- Viabilidad: que tengan tiempo y disposición para compartir sus experiencias como autores para llevar a cabo la presente investigación.
- Finalmente, en la selección de los dramaturgos también aplicamos el criterio de género, procurando incluir al menos a dos autoras.

La selección final, que no pretende ser representativa del universo de jóvenes dramaturgos chilenos, quedó constituida por: Benito Escobar, Ana María Harcha, Juan Claudio Burgos, María José Galleguillos, Mauricio Barría y Cristián Soto.

Estrategias y Técnicas.

Nuestro trabajo supuso una doble entrada de información. Por un lado, trabajamos con los textos de los dramaturgos y, por otro, con los relatos orales usando como técnica la entrevista en profundidad.

Nuestra primera estrategia consistió en utilizar un sistema de información acerca de la identidad chilena, trabajando con autores que han abordado el tema y adoptando categorías previamente definidas por Jorge Larraín (2001).

La segunda estrategia fue elaborar un mapa del circuito del teatro chileno contemporáneo, en tanto autores, sus obras y características.

La tercera estrategia correspondió al análisis temático de los textos de cada uno de los dramaturgos, sin abordar una perspectiva estructuralista ni semiótica del teatro, sino desde los argumentos del escrito.

La cuarta estrategia consistió en realizar entrevistas en profundidad entorno a los temas de: trayectoria personal del autor, proyecto dramático y la posible vinculación con la construcción de la identidad chilena. Además, se trabajó tangencialmente los temas de la influencia de tránsito en la creación artística; así como la tensión entre la obra escrita y la puesta en escena y la relación del dramaturgo con el montaje final.

Las entrevistas nos permitieron también encontrar puntos de convergencia o divergencias entre los autores y levantar nuevos trazos identitarios, con el objetivo de compararlos con los trazos que propone Larraín.

En el caso de la entrevista en profundidad, el foco estuvo centrado en la relación proyecto creativo e identidad chilena, por lo que se usó una entrevista semiestructurada. Consideramos que esta técnica posee una alta ventaja, ya que trabaja con la generación espontánea de preguntas en el flujo natural de una interacción entre los investigadores y los dramaturgos.

Luego de realizar las entrevistas, establecimos categorías de análisis que definimos como “ejes discursivos o temáticos”, lo que nos permitió agrupar el material rescatado del relato oral.

Posteriormente realizamos una matriz de análisis, donde incluimos los trazos de la identidad chilena previamente definidos por Larraín (2001) y

nuestros propios rasgos identitarios, levantados a partir de la investigación.

Dicha matriz es la que se presenta a continuación.

Autor	Obra	Temática	Trazos Larrain	Trazos Nuevos
Cristián Soto	<i>María Cochina Tratada en Libre Comercio</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Choque de modernidad con el mundo rural. ● Clasismo ● Globalización y su impacto en lo nacional. ● Poder ● Lo global v/s lo local. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Clientelismo. ● Consumismo. ● Fascinación por el extranjero. ● Machismo. ● Sociedad civil débil. ● Autoritarismo. ● Mediatización de la cultura. 	
Ana María Harcha	<i>Kinder</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Memoria. ● Familia y roles. ● Figura paterna y materna. ● Educación. ● Niñez. ● Violencia. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Machismo. ● Eclecticismo. 	
Benito Escobar	<i>Nobleza Obliga</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Incesto. ● Abuso de poder. ● Degeneración. ● Pérdida de la inocencia. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Autoritarismo. ● Tradicionalismo y sociedad civil débil. ● Machismo. ● Exclusión y solidaridad. ● Fatalismo. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Descubrimiento del cuerpo.
María José Galleguillos	<i>Las horas previas</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Dictadura. ● Familia. ● Muerte. ● Desaparición. ● Violencia. ● Encierro. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Machismo. ● Fatalismo. ● Revaloración de la democracia y los D. Humanos. ● Legalismo. ● Tradicionalismo y sociedad civil débil. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Necesidad de rescatar la memoria. ● Evasión.
Mauricio Barría	<i>El peso de la pureza</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Abuso. ● Padre autoritario. ● Madre silenciada. ● Pasado, memoria. ● Represión. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Autoritarismo. ● Machismo. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Evasión. ● Descubrimiento del cuerpo.
Juan Claudio Burgos	<i>Con la cabeza separada del tronco</i>	<ul style="list-style-type: none"> ● Deseo ● Sexualidad ● Tránsito / Desarraigo. ● Lo viejo y lo joven. 		<ul style="list-style-type: none"> ● Ambigüedad ● Descubrimiento del Cuerpo <ul style="list-style-type: none"> ● Redefinición de los roles de género.

		• Constatar escritura.		
--	--	------------------------	--	--

CAPÍTULO III

REFERENCIAL TEÓRICO: “Sobre estos cuatro palos...”

A continuación exploraremos nuestro referencial teórico, realizando una síntesis de conceptos, nociones y modelos que apoyaron nuestra investigación.

Renato Ortiz en su obra *El otro territorio* (1998) se dedica al estudio de temas de finales del siglo XX y comienzos del XXI y deja plasmado las diversas dificultades en el campo metodológico para investigar un tema tan cercano en tiempo y espacio.

Una de las dificultades está en la insuficiencia de algunos conceptos teóricos para explicar fenómenos propios de la era actual, tales como estado-nación e imperialismo cultural, por ejemplo.

No se trata de decir que (los conceptos) no tengan validez alguna, pues sería un equívoco. La cuestión es que pasan a tener una validez restringida; explican determinados fenómenos vinculados a circuitos parciales. (ORTIZ, 1998, pág. 15).

Así, el autor señala que la mundialización de la cultura - como proceso actual - requiere, para ser develada, la construcción de conceptos cuya amplitud se adecúe a las circunstancias actuales. De esta manera, Ortiz expresa que los estudios contemporáneos tienen, al mismo tiempo, una reflexión sobre la contemporaneidad y una discusión sobre las ciencias sociales (*op cit*, pág. 16).

En una de sus reflexiones escritas como prefacio en *El otro territorio* (1998) señala que para estudiar un período hay que remitirse necesariamente a la época anterior ya que permite captar “algunos aspectos que encajaban mal en el debate actual”.

La historia surge así como herramienta para entender el presente, una dimensión muchas veces ausente en la discusión contemporánea.(ORTIZ, op cit, pág. 16)

Esta aseveración toma relevancia al recordar que muchos movimientos artísticos nacen como una respuesta de carácter rupturista respecto al momento anterior. La vanguardia estética siempre valoró la idea de la ruptura ya fuera en relación con los modelos vigentes en el siglo XIX o, más tarde, en su relación con la posmodernidad.

Considerar la tradición no sólo como cosas del pasado... me abrió los ojos para pensar la modernidad también como una tradición... así fui conducido a considerar la ruptura en el flujo de las continuidades. (ORTIZ, op cit, pág. 15)

En el caso del trabajo de García Canclini (1979) tomaremos la premisa referida a la inquebrantable relación entre las producciones artísticas y las características que definen la sociedad en que se desenvuelve el artista. El autor otorga especial importancia al contexto socio-histórico dentro de la producción creativa.

No es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto socia. (GARCÍA CANCLINI, 1979, pág. 20).

Asimismo, señala que el reconocimiento del lazo que une lo social con el arte constituye un aporte para el propio artista:

En cuanto al creador, el conocimiento sociológico le hace percibir su obra enriqueciéndose con las miradas e imaginación de quienes las reciben, alterando su sentido al circular por clases y sociedades distintas. (GARCÍA CANCLINI, op cit, pág. 25)

García Canclini (1979) aborda el estado del arte en materias de estudios de la sociología del arte ateniéndose a la línea de trabajo del marxismo. Posteriormente centra su estudio en analizar cómo la relación arte-sociedad se articula con los modos de producción, específicamente, los existentes en países dependientes (pero que sin embargo experimentan un sostenido proceso de crecimiento económico) dentro del sistema capitalista, como es el caso de Argentina de la década del '70.

Congruentemente con la tradición del materialismo histórico, utiliza los conceptos de superestructura y estructura. Respecto a esto, él define, considerando su objeto de estudio, al menos dos tipos de estructuras. La primera corresponde al marco social en general, en tanto que la segunda se refiere a la construcción interna del campo artístico. La delimitación de estas estructuras, servirá al autor para organizar un modelo de análisis sociológico del arte.

Es importante señalar que el paradigma marxista, con el que trabaja García Canclini, no está de manera formal en nuestro estudio. De todas

maneras, consideramos vital el aporte de este autor en lo que se refiere a la imposibilidad de separar al artista de la obra y, además, de la urgente necesidad de caracterizar el campo artístico.

Propone la existencia de un proceso ideológico, en donde - por medio de la obra - los autores elaboran imágenes de los condicionamientos económicos de una nación. Si bien, dentro de nuestras premisas se encuentra la posibilidad de que los artistas estén generando cierto tipo de imaginarios colectivos, creemos que éstos no son de tipo económico sino más bien sociocultural. En este sentido, el contexto histórico donde García Canclini desarrolla su obra (1979) y a su afiliación al paradigma marxista, provoca que este autor considere a los condicionamientos económicos como preponderantes.

Será el mismo García Canclini quien posteriormente se aleje de la vinculación de la cultura al sistema de producción, acercándose al tema de las prácticas de consumo y al reconocimiento de la autonomía de la cultura respecto a la economía.

Raymond Williams (1981), por otro lado, parte de la premisa de la existencia de un componente mediador entre las relaciones sociales y las artísticas. El autor estructura el panorama de las relaciones sociales que se dan entorno a las obras culturales, comprendiendo que “la obra de arte encarna directamente el material social preexistente” y “es modificada o reemplazada por la idea de “mediación”.

Al encontrarse la producción artística directamente conectada con la significación social, se torna necesario el reconocimiento de sus pares como el reconocimiento del público, el cual actúa como patrón, permitiendo la institucionalización del arte públicamente, otorgándole así un lugar estable dentro del entramado social para convertirlo en un agente capaz de centralizar los cambios y las susceptibilidades del entorno social.

Es en este sentido que el productor cultural, gracias a las agrupaciones que establece, formaliza su trabajo, valorándolo entre ellos y frente al público que recibe su creación.

Un tipo de agrupación social lo constituyen las instituciones iniciadas con el artesanado, en la que el productor independiente ofrece su propia obra. A continuación surge el post - artesanado, el profesional de mercado y el profesional de la sociedad por acciones que tienden progresivamente hacia la especificación del productor cultural relacionado estrechamente con la evolución hegemónica que experimenta el mercado y los efectos que trae consigo el auge tecnológico. En este ámbito es posible observar como los sistemas de asociación evolucionan conforme al desarrollo económico, ya que el mercado está inmerso en los movimientos más generales de las relaciones culturales y sociales, provocando nuevas adecuaciones en la producción artística, tomando en cuenta que la obra también actúa como objeto de venta y consumo.

Dentro de las instituciones formales que hemos mencionado, Williams advierte la formación de organizaciones como los gremios, que posteriormente darán paso a las academias y a las sociedades

profesionales. Estas organizaciones están insertas en la formación de movimientos y escuelas que apuntan a la relación entre el maestro y sus discípulos, compartiendo cierta tendencia artística que se manifiesta en la historia, además de aquellos artistas independientes y la producción grupal.

Este autor propone que el punto de partida del estudio del arte debe ser la investigación de sus agrupaciones gremiales. Esta última idea de análisis será integrada a nuestras estrategias de investigación, ya que, si bien no trabajaremos específicamente el tema gremial, éste será usado tangencialmente. Debido al carácter de nuestra selección - donde todos los autores pertenecen a un rango etéreo entre los 25 y 30 años- y que, por diversas razones, las producciones artísticas de los dramaturgos han estado entrecruzadas; podemos suponer que pertenecen a una colectividad precisa con afinidades comunes, tal como una asociación gremial.

El conjunto de factores que conforman *Cultura: Sociología de la Comunicación y del Arte* (1981), de Williams explican y analizan las relaciones que existen entre los productores culturales en la actualidad, las cuales tienen correlato con el estereotipo de productor cultural individualizado, como autor de obras determinadas con un grado de especialización que se vuelve cada vez más complejo.

De esta manera es indispensable contextualizar las relaciones de los productores culturales con la significación social que las envuelve.

Es inevitable, dentro de tales relaciones de dominación y subordinación, que las actividades de los productores culturales se vuelvan doblemente especializadas: respecto de un tipo específico de trabajo cultural, pero también respecto de vínculos específicos dentro del sistema social organizado. (Williams, op

cit, pág. 100).

Identidad Cultural

Larraín (2001) entiende que el proceso de formación identitaria requiere de al menos tres elementos constitutivos: la autodefinición del sujeto (individual o social), la existencia de un factor material, que es el propio cuerpo y otras posesiones en las cuales el individuo proyecta sus propias cualidades y el reconocimiento de otros, tanto aquellos con los que el sujeto se identifica, como con los que establece una diferenciación u oposición.

Lejos de ser una esencia constituida en el pasado, la identidad cultural es una cuestión del pasado, del presente, y, sobre todo, de futuro, de “*convertirse o devenir*”, como sustenta Stuart Hall (1997), pues se trata de un proceso constante de construcción y reconstrucción.

Se concibe entonces la identidad cultural en permanente construcción, entendiendo que ésta no sólo se alimenta de la historia, y los hechos, tradiciones y discursos que en ella se encuentran, sino que también se elabora a partir de los significados que los sujetos otorgan a su vida cotidiana.

La identidad no es sólo una especie de herencia inmutable recibida desde un pasado remoto, sino que es también un proyecto a futuro. (LARRAÍN, 2001, pág. 10)

Lo importante desde la perspectiva de Castells (1999, pág. 10), radicaría en determinar cómo, desde qué, por quién y para qué son construidas las diversas identidades culturales, puesto que ello “determina su

contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella.”

Es decir, el origen de una versión de identidad vendría a determinar la función que esta cumpliría en el contexto de una diversidad de identidades, conduciendo cada proceso particular a un diferente grado de influencia en la transformación de la sociedad.

Ahora bien, siguiendo a Anthony Smith (1999, pág. 3), existen una serie de roles y categorías que construyen la identidad cultural. Entre las más determinantes para el sujeto se encontraría la categoría de género, puesto que se constituye como “el origen de otras diferencias y subordinaciones.” Pese a ello, dicha distinción por sí sola no genera cohesión ni movilizaciones colectivas, debido quizás a lo natural que nos resulta.

Luego, entre las otras categorías de importancia, se encuentra la de espacio y territorio, que tiene comparativamente mayor capacidad de generar lealtades colectivas. Poder que, sin embargo, se diluye “debido a la diversidad de quejas y problemas singulares que plantean.” (SMITH, op cit, pág. 4).

Por último, se encuentra la categoría de clase social, que genera identificación cuando se pregona la unidad de aquellos que poseen la misma

condición socioeconómica - como en el caso de la consigna de unidad internacional obrera del discurso comunista - pero que al mismo tiempo, debido a que está fundamentada en los intereses económicos, que suelen ser individuales, pierden fuerza y capacidad de aglutinar.

Lo propio de la identidad cultural respecto a una identidad individual es que la primera vendría a organizar el sentido de las identidades personales. Por tanto, resulta una falacia presumir que es posible superponer los rasgos psicológicos de la personalidad sobre la identidad nacional, argumentando para ello que esos elementos tienen una presencia generalizada y compartida por los diversos integrantes de esa nación.

La diferencia radica en que una identidad colectiva es “puramente un artefacto cultural, un tipo de comunidad imaginada” (LARRAÍN, op cit, pág. 38) y particularmente las identidades culturales son “formas colectivas de identidad porque se refieren a algunas características culturalmente definidas que son compartidas por muchos individuos.”

Larraín reconoce que diversas identidades culturales pueden coexistir, sin negarse mutuamente. Esto, pues ellas exigirían del sujeto un grado diferente de compromiso individual. Al respecto, cabe señalar el planteamiento de Castells (1997, pág. 29), quien argumenta que en la actualidad, en el contexto de lo que él llama la “sociedad red”, el sentido “se organiza a partir de una identidad primaria.”

Identidad Nacional

La *identidad*, como la *nación*, es una construcción social, producida en un determinado momento, poseyendo múltiples versiones, algunas compartidas por determinados actores sociales y otras, por otros, siendo al mismo tiempo fuente de permanente conflicto (SMITH, 1997). La identidad nacional es la forma más compleja de la identidad cultural.

La identidad nacional implícitamente reconoce siempre la idea de una comunidad política, lo que supone “ciertas instituciones comunes, la existencia de un solo código de derechos y deberes para todos los miembros de la comunidad, un espacio social definido, y un territorio suficientemente marcado y delimitado” (SMITH, 1997, pág. 8).

La nación entonces estaría fundamentada en la existencia de un territorio, un sitio que supera la existencia meramente física, ya que cumple la función de ser el lugar en el que se encuentran los recuerdos históricos de la nación y de los habitantes que ocupan dicho espacio.

Luego, la concepción de nación implica la idea de patria, que es definida como “una comunidad de leyes e instituciones con una única voluntad política” (SMITH, op cit, pág. 9).

Por último, siempre desde la perspectiva de Smith, la idea tradicional occidental de nación requiere de un sustrato cultural compartido, es decir, un

conjunto que reúna los mitos, tradiciones y recuerdos históricos de la comunidad.

La identidad nacional tendría como funciones demarcar un territorio histórico, establecer una forma única, al interior de la comunidad, de división del trabajo y generar un Estado y la serie de instituciones que éste implica.

La función más importante de la nación occidental radica en que legitima “los derechos y deberes legales comunes contemplados en las instituciones legales”. (op cit, pág.14).

Con todo, más allá del territorio o de dicha función política, el concepto de identidad nacional se vincula a la idea de “experiencia compartida” o a la de “comunidad imaginada”, en términos de Benedict Anderson, que Larraín rescata para su investigación (2001, pág. 38)

Cultura Juvenil

Para esta investigación optamos por adoptar como *cultura* el concepto propuesto por Williams, entendiendo que este término en su sentido más amplio remite a “la manera de vivir juntos.”

A partir de esa orientación, acotaremos este concepto siguiendo la definición propuesta por la UNESCO, que define cultura como el “conjunto de los rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que

caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias.”

Según este parámetro, y para contextualizar mejor nuestra investigación, revisaremos el concepto de *cultura juvenil*, considerando que trabajaremos con dramaturgos que presuponemos forman parte de un grupo generacional determinado.

Podemos partir señalando que vamos a entender por jóvenes o juventud, a una categoría construida socialmente y que encuentra su sentido en un espacio cultural determinado. Por lo tanto, esta es una construcción cultural.

Sin embargo, hay que considerar que esta construcción no sólo es resultado de la cultura y de la sociedad, sino que también de las distintas aproximaciones que tenemos al concepto. Estas responden a las posiciones que adoptemos como observadores, a las distinciones que podemos realizar y que obviamente se insertan dentro de los marcos culturales de la sociedad en que vivimos.

En este sentido, la juventud y el concepto de joven es una construcción moderna que tiene su origen sólo a partir de principios del siglo pasado, en la época de la primera industrialización, y está asociado a ciertas manifestaciones culturales que comienzan a emerger durante los años cincuenta, especialmente en los Estados Unidos, los que finalmente darán origen a lo que conocemos como *Cultura Juvenil*.

Las relaciones entre cultura y juventud se han centrado en tres enfoques. El primero corresponde a la Escuela de Chicago, que interesa en las transformaciones que está sufriendo la ciudad producto de la modernización industrial. Aparece de esta manera, el concepto de subcultura juvenil, cuestión que posteriormente va a ser retomada por la escuela de estudios culturales. Autores como Foot White, Trasher, trabajaron las bandas como subculturas juveniles que empiezan a proliferar en los espacios intersticiales de la ciudad.

Un segundo enfoque surgirá a mediados de los años cincuenta asociado a la música, el cual será asumido por la industria cultural, la que paradójicamente permitirá la emergencia de una cultura juvenil, centrada en el consumo.

Finalmente el tercer enfoque está relacionado con el concepto de contracultura juvenil, el que fue utilizado por T. Roszak, destacándose la oposición de las culturas juveniles a la racionalidad propia de las sociedades modernas, que se cristalizarán en una serie de movimientos a finales y principios de los setenta.

Es así como se puede señalar que, antes de estas manifestaciones, no hay jóvenes que tengan una cultura propia, sino que se adscriben a los modelos propios de la cultura parental.

De esta forma, cuando nos referimos a las culturas juveniles, tenemos

que hacer referencia a la aparición de pequeños grupos o “micro sociedades” juveniles, las cuales han adquirido cierto grado de autonomía del mundo adulto.

En un sentido amplio las culturas juveniles se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. (FEIXA, 1998, pág. 84).

Estas expresiones no son todas iguales ni homogéneas, sino que van variando en el tiempo, ya que están influenciadas de diferentes modos. Así, van constituyéndose en estilos propios individuales que van identificando a las distintas culturas juveniles.

El estilo se convierte en lo distintivo de las culturas juveniles. Este puede ser definido siguiendo a Feixa como la “manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresadas en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo” (op cit, pág. 79). Estas manifestaciones simbólicas son producto del reordenamiento y recontextualización de los objetos y símbolos, lo que Levi Strauss ha llamado el “bricolage”, la forma en que los sujetos - en este caso los jóvenes - resignifican los símbolos u objetos, dándole en muchos casos significados distintos de los originales.

Esto permite la construcción de estilos juveniles, los que están compuestos por una serie de elementos culturales, entre los cuales puede destacarse el lenguaje, la música y la estética. Además nos encontramos con

producciones culturales “que se edifican a partir de revistas, murales, graffitis, tatuajes, videos, música. Éstas cumplen la función de reafirmar las fronteras del grupo y también de promover el dialogo con las otras instancias sociales” (FEIXA, 1998, pág. 103).

La mayor parte de los estilos se expresan también, a través de espacios comunicativos como los fanzines, las radios, los periódicos, las revistas, los grabados, pintura, etc. Estos espacios son una prueba de la capacidad de creación e inventiva de los jóvenes que participan en los estilos. Por medio de ellos se comunican entre los miembros de la cultura, con otros grupos de jóvenes del mismo estilo, en la misma ciudad o de otros lugares (incluyendo otros países) y con la sociedad en su conjunto. Para ello, utilizan canales convencionales de la cultura de masas o bien crean por sí mismos canales más subterráneos y/o marginales. La mayor parte de los estilos juveniles está vinculada a la emergencia de la música rock y el centro de su origen, básicamente, aún está en Inglaterra y Estados Unidos.

Por otro lado la juventud es uno de los grupos sociales que establece una relación muy intensa con el espacio.

Sin un espacio propio, reclusos en las instituciones educativas, con un exceso de tiempo libre, los jóvenes se han apropiado de los espacios públicos de la ciudad para construir su precaria identidad social. A través de compartir modas, signos, música, normas y valores dentro de sus relaciones de amistad, transforman esos espacios “públicos” en “privados”, esto es crean ambientes “cálidos”, sino “familiares”. (FEIXA 1993, pág. 59).

A partir de estos elementos, se puede hablar de una diferenciación del

mundo juvenil del adulto, lo cual ha sido tratado por algunos autores bajo la clave de “ruptura generacional”.

Juventud de los '90

Hablar de la juventud actual es referirse a la “generación de los descuentos” (Cottet, 1997), puesto que los jóvenes ya no adhieren a los códigos de las generaciones juveniles anteriores. Es más, “no están ni ahí” con la memoria de generación juvenil, es decir, no les interesan las características que los jóvenes de los '70 plantearon como constituyentes de una generación juvenil ni tampoco con el recuento de la memoria, ya mencionada y realizada por los jóvenes de los '80.

Como lo plantea Cottet, la generación de los '90 representa el derrumbe de los códigos de la generación creadora de la memoria juvenil o de los códigos de la de los '70; y además simboliza el “dar por descontado”, lo cual alude al hecho de que se trata de una generación que no está dispuesta a pagar un precio fijado a partir de lo establecido por las generaciones anteriores, por ser el “futuro de Chile”, ni por la integración o participación.

Esta juventud se caracteriza por transitar en la incertidumbre, pues en todos los aspectos de la vida actual “ todo puede ser posible”. Esto se refiere a que se transita de un lugar a otro, entre cambios presentes y el incierto futuro, en una búsqueda que ya no se proyecta precisamente a la adultez como meta, sino que hacia la búsqueda del sentido de las cosas.

Por lo mencionado anteriormente, se podría decir que los jóvenes viven una “complejidad social como una mezcla de símbolos abundantes”, lo cual trae como consecuencia la búsqueda de diferentes expresiones socio-culturales juveniles, denominadas como identidad abierta por el hecho de que en esta búsqueda se pasa de una identidad a otra, con lo que la incertidumbre “se hace carne en la práctica juvenil.”

Otra consecuencia para esta generación, es el hecho que el espacio público no provee -a través de la mecánica institucional- un orden social, es decir, no asigna al sujeto ni roles ni status. Así, el sujeto se “desvanece a la condición social de individuo” y se hace una imagen, una biografía, para de esta forma encontrar “un nombre, un camino, un sentido.”

En una sociedad sometida a una emisión de información constante y masiva, una de las primeras operaciones que un grupo debe efectuar es crear códigos expresivos específicos, que sean reconocibles interna y externamente. Son grupos que expresan su carácter colectivo por encima de lo individual, lo que no es en absoluto un fenómeno de esta época, de hecho muchos autores afirman que el individuo por instinto o tradición cultural, tiende a organizarse en manadas, grupos, pandillas, bandas, etc.

CAPÍTULO IV

EL TEATRO DE CHILE

En este capítulo intentaremos construir un panorama del teatro chileno contemporáneo, revisando algunos de sus aspectos más importantes e identificando etapas históricas que nos permitan llegar a la descripción del teatro chileno actual.

Al estudiar los dramaturgos que consideramos dentro del teatro chileno contemporáneo, entendemos que el autor de textos teatrales es solamente un elemento más de los muchos que finalmente permiten construir el sentido de su obra. Sentido que por lo demás, desde su origen, es decir, desde sus condiciones de producción, ha sido en nuestra época ampliamente transformado por “las ediciones de masas, la amplia circulación de los mensajes y la pluralidad de código que los rigen” (GARCÍA CANCLINI, 1993, pág. 15)

Desde ese punto de vista compartimos con García Canclini la idea de que lo propio u original del arte tiene relación al mismo tiempo con la generación de nuevas representaciones y con la creación de otras maneras de producción, difusión y comprensión. En definitiva, de lo que se trata es de entender que la obra de arte, junto con causar un quiebre en el propio campo artístico, transforma las relaciones entre las personas.

Por ello, el valor estético del arte debe buscarse en el estudio de las relaciones que se generan entre las personas y los objetos al interior de la sociedad, las que finalmente determinarían las razones por las cuales ciertos

sujetos y algunos objetos son artísticos.

Al estudiar las creaciones de dramaturgos chilenos contemporáneos y las versiones de identidad que desde su discurso se desprenden - que son una forma de representación de la sociedad chilena, pero al mismo tiempo elementos transformadores de la misma - asumiremos que dichos artistas actúan como *mediadores* de unos mensajes cuyo origen y destino es la sociedad chilena.

Resulta de todo lo anterior que la creación artística debe ser abordada como un proceso, el que, nuevamente desde la perspectiva de García Canclini, puede ser abordado desde dos enfoques, que él considera complementarios: uno 'ideológico', que plantea que "las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendidas como una forma particular de representación"; el otro 'socioeconómico', cuya visión propone "que la determinación principal de la estructura opera, más que sobre la representación, sobre las condiciones de producción específicas del arte" (*op cit*, pág. 68)

Así, por un lado se busca examinar las relaciones existentes entre la realidad social y su representación ideal, mientras que al mismo tiempo se pretende estudiar las que establece la estructura social con la del campo artístico. (*op cit*, pág. 70)

Al igual que las interrogantes por la identidad, el teatro adquiere mayor fuerza como instrumento cultural durante las épocas de crisis. El teatro es un espacio que representa fielmente los cambios, construcción y reconstrucción de la realidad histórica, cultural y social, produciendo un ejercicio de

interconexión entre las personas que forman parte de un entramado social determinado.

Esto dentro de un marco de movimiento histórico que es la modernidad, el cual ha fracturado la historia y ha obligado a reinterpretarla continuamente.

El teatro es un lenguaje de mimesis y de logos a la vez. La crisis y la contradicción del ser humano en sociedad son sus fuerzas motrices, por ser lo característico de lo dramático. (HURTADO, 1997, pág. 141)

A lo largo de la historia el teatro constituye un proceso de difusión de ideas y desinhibición de la tradición, que tiene la facultad de reflejar los principales cambios históricos, sociales y políticos desde una perspectiva artística-cultural que vuelve a hacer presente la realidad anterior o futura. Por medio del realismo psicológico, el teatro penetra en la conciencia social permitiendo una doble comprensión del sí mismo y de los “otros”, gracias a la validez que encuentra en lo testimonial, lo cual se convierte en un objeto estético. “Lo esencial se manifiesta en el lenguaje de hacer de lo cotidiano una fuente de creación.” (GUERRERO, 2004, pág. 33)

Dentro de los elementos que componen la creación teatral se pueden contemplar dos principales vertientes presentes en la historia del teatro chileno.

Por una parte, nos encontramos con la figura del dramaturgo que resulta para todos los análisis lo más esencial, ya que él es quien registra la historia con una mirada íntima, personal y provocadora, y pone en el papel la

crisis que estará en escena.

En este sentido, la imagen identitaria del teatro pertenece a esta figura que no necesariamente tiene que ser un escritor o un literato, pues a lo largo del tiempo el trabajo de dramaturgia ha cambiado sus creadores que van desde escritores y filósofos a directores y actores. Sin embargo, el trabajo en el papel es una vertiente elemental del desarrollo teatral. En palabras de Jorge Díaz “el dramaturgo está, pero no está, como una careta”.

En el texto se intenta construir las memorias de los personajes y con ellas las del autor, la de los lectores y /o espectadores en un acto de búsqueda de un pasado que determina el presente.

El segundo aspecto a considerar es la puesta en escena, la espectacularidad del trabajo interpretativo, el cual implica una doble lectura de la obra dramática y, por lo mismo, aporta una visión nueva de las temáticas planteadas en cada texto a representar. Este trabajo actoral y de dirección ha ocupado épocas específicas del teatro nacional, precisamente cuando la figura del dramaturgo se creía perdida. Sin embargo, hoy en día existe una integración de ambos elementos teatrales que redefinen la creación. En estas instancias podemos hablar de un nuevo lenguaje que se condice con el momento histórico en que nos encontramos.

Dichas vertientes del teatro están presentes en dos tesis de la

Universidad Católica, pertenecientes a María José Galleguillos (*La Influencia de la Imagen Audiovisual en el Teatro Chileno Contemporáneo*, 1999) y Francesca Accatino (*Antropología y Contingencia: el regreso al origen en el teatro actual: en cuatro obras de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001*, del año 2002).

La primera aborda la importancia de lo audiovisual en el teatro chileno actual y la forma en que diferentes compañías han adoptado esta variable estética como recurso dentro de sus montajes, ya sea a modo de una edición en directo (La Troppa en *Jesús Betz*), lo que constituiría un teatro cinematográfico, o como un elemento más integrado al montaje mismo, es decir el teatro de imagen (las compañías Merri Melodys y Equilibrio Precario, en *Rosa Yagán*, por ejemplo). En esta tesis, el elemento audiovisual se sitúa como la búsqueda de un nuevo lenguaje en el teatro. A este respecto Galleguillos (1999) indica la necesidad de que “la historia que se cuenta teatralmente se vea y se sienta contemporánea”.

Accatino (2002), por su parte, propone una división histórica del teatro realizado en Chile en los últimos 50 años, asociando cada etapa a una disciplina de las ciencias sociales. Es así como, a su juicio, la década del '70 habría estado marcada por una visión sociológica, congruente con las profundas transformaciones que ocurrían en el país, en tanto los '80 y hasta mediados de los '90 se habría consolidado una mirada más bien psicológica. Por último, la autora considera que la segunda mitad de los 90' ha significado la implantación de una postura antropológica.

(En la segunda parte de los noventa) más que centrarse en lo

subjetivo, se centrará en el hombre, en las características que lo definen y lo conducen a actuar de la forma en que lo hace. Ya no serán preguntas individuales sino que las grandes preguntas sobre el ser humano, aquellas preguntas que enlazan el sentido de nuestra existencia (...) Aquellas preguntas que giran en torno al sentido e inevitablemente a la memoria, la identidad y el origen, poniendo una mayor atención en lo existencial, vivencial y humano. (ACCATINO, 2002. pág. 33)

Ana María Harcha en el artículo *Estancarse o avanzar: visión subjetiva del cambio producido en el teatro chileno a fines del siglo XX* (Teatrae nº5, 2002) considera que el momento actual del teatro nacional - que como señalamos se origina aproximadamente a mediados de los '90 - se ha caracterizado por un alto grado de incomunicación entre la generación de los '90 y la del '2000. La distancia entre ambos períodos se produce tanto por un recambio temático como por la recuperación del rol preponderante del dramaturgo, pues la primera mitad de los años '90 estuvo marcada por la figura de directores hegemónicos como Andrés Pérez (Gran Circo Teatro), Alfredo Castro (Teatro La Memoria) o Mauricio Celedón (Teatro del Silencio), por citar algunos.

Respecto a los objetivos de esta nueva generación, Harcha se atreve a dar una pequeña declaración de principios, marcado claramente por el contexto socio-histórico.

Por un teatro propio, particular, inseparable de su época y su contexto. Porque el teatro es también un tema de contexto. En medio del caos de la globalización - colonización, el valor y riqueza de lo local es un asunto fundamental. (HARCHA, 2002,

págs. 123- 124)

De la misma manera diversos dramaturgos nacionales han construido declaraciones de principios personales, expuestas en la revista *Apuntes* (2003) que de cierta forma ayudan a potenciar un acercamiento al modo de pensar y a sus creencias y prejuicios en palabras de los propios creativos, independiente de la producción de obras dramáticas.

Hoy podemos observar como la globalización ha reestructurado la creación artística. Las relaciones sociales universales se intensifican en contextos culturales nuevos que reflejan el traslado de la búsqueda teatral desde el ¿qué somos? al ¿quién soy? Lo cual implica la necesaria relación entre lo colectivo y lo individual dentro de una visión posmoderna que explica la identidad a partir de un lugar íntimo y particular. Por este motivo se vuelve imperativo encontrar nuevas formas de expresión que vayan de la mano con el recambio generacional que se vive continuamente.

Una mirada histórica

Tras revisar las diversas posturas teóricas que explican el papel que juega el teatro en la sociedad, creemos necesario analizar las distintas formas que ha tomado la creación dramática chilena en las últimas cuatro décadas. Este trabajo nos permitirá ejemplificar cómo el teatro se readeúa al momento histórico en que se desarrolla, modificando tanto sus contenidos como sus recursos técnicos. Característica que define, en gran medida, su

aporte al proceso de construcción de identidad.

Iniciaremos esta breve revisión, dividiendo los últimos cuarenta años en cuatro períodos, que hemos aproximado a hitos relevantes dentro de la historia nacional. Estas etapas son: desde fines de la década del '60 hasta el Golpe de Estado en 1973, los años de dictadura, el retorno a la democracia y finalmente del año 1995 en adelante. Todo esto siguiendo lo propuesto por Accatino y Hurtado en sus respectivas obras.

Primera Etapa:

Como ya vimos y a modo de resumen, en los '60 y '70 el eminente enfoque sociológico en teatro se manifiesta en el empleo de técnicas de investigación de campo y la revisión crítica de la historia. En los '60 el teatro estuvo marcado por una vocación de sentido público y de voluntad de impacto ideológico-cultural (ACCATINO, 2002, pág. 30)

Efectivamente, el teatro en los años '60 sufrió una profunda reestructuración, respondiendo en gran medida a la agitada situación social, política y económica que vivía no tan sólo el país, sino el mundo en general. De manera sucinta, esta transformación significó el "término" de los teatros universitarios dominados por un director autoritario y el advenimiento del trabajo colectivo. De igual modo, implicó la búsqueda de nuevos lenguajes.

Juan Andrés Piña (2004), a propósito de la obra de Jorge Díaz *Topografía de un desnudo* de 1966, explicaría:

La obra de Díaz se prestaba para esta búsqueda que perseguían los entonces jóvenes universitarios, básicamente por la ruptura con los cánones tradicionales de construcción dramática y del realismo: desicologización de los personajes, fragmentación narrativa que evitaba la linealidad, fracturación de la verbalidad, amplia y libre propuesta escénica y de movimientos".

En cuanto al tema de la obra agrega:

Respondió a la tendencia que primaba por aquellos años: una mirada crítica, acusadora y a ratos demoledora respecto de la política tradicional, de los medios masivos de comunicación, de la intervención norteamericana en América Latina, de las dictaduras militares, de la injusticia y de las desigualdades sociales" (PIÑA, 2004, págs. 13-33)

Dramaturgos sobresalientes de este período fueron Jorge Díaz (*El velero en la Botella*), Egon Wolf (*Los Invasores*), Alejandro Sieveking (*Tres Tristes Tigres*) y Sergio Vodanovic (*Nos Tomamos la Universidad*).

Segunda Etapa:

En los '70, siguió la búsqueda por la transparencia y la eficacia comunicativa, lo que aumentó en el Gobierno Militar durante el cual, el teatro, apoyado en una base ética- estética, se mantuvo en la primera línea de la resistencia cultural y asumió una función de denuncia (HURTADO, 2000).

Indudablemente, el trágico remezón que significó para el país el Golpe de Estado de 1973 alcanzó a la actividad teatral que, censurada y desarticulada, tomó tres formas muy distintas entre sí. La primera

corresponde a la puesta en escena de trabajos lo menos comprometedores con las autoridades, tales como comedias, sainetes, vodeviles y cafés-concert. La segunda opción fue ejecutada por teatros como el de la Universidad Católica, que montaron clásicos relativos a la justicia y a la libertad. Por último, existía una tercera posibilidad que implicaba un trabajo de tipo *underground*.

Significativo en esta época fue el trabajo de las compañías ICTUS, Teatro Imagen, Teatro La Feria, TIT (Taller de Investigación Teatral), Teatro de los Comediantes. En dramaturgia destaca la aparición de Marco Antonio de la Parra con *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* y la obra *Toda esta larga noche* de Jorge Díaz.

Tercera Etapa:

"Hacia 1985 se empieza a constatar una evolución de la cultura de contestación al poder y de autoafirmación popular a otra que se aleja de los modelos preestablecidos para aventurarse a preguntas abiertas sobre el tema de la identidad individual como base para buscar la identidad cultural, al tema de la memoria y al de la función ritual del teatro. Comienza un viaje hacia lo psicológico, hacia lo subjetivo, un viaje de regreso a los orígenes en la búsqueda de respuestas a la confusa situación que vivían los chilenos en ese tiempo. Este camino hacia la subjetividad continuó con fuerza en los '90 apoyado por el retorno a la democracia, y la consiguiente libertad expresiva." (ACCATINO, 2002, pág. 43)

Este tercer momento, se define en gran medida por la resignación ante la caída de las grandes utopías, el derrumbe del sistema socialista y la

aceptación de un sistema neoliberal. Cuestión que redundaría en los temas abordados, al tiempo que vinculaba los problemas de forma a los "principios de la pos-modernidad".

Al respecto, Juan Carlos Montagna (1996) considera que son cuatro las características que definen al teatro posmoderno:

1. Director como autor: El director sería la figura predominante dentro del teatro de este período.
2. Puesta en escena por sobre la dramaturgia: "El texto que importa no será tanto el escrito, sino el inferible a partir del espectáculo resultante y sus claves intrínsecas."
3. La figura del dramaturgo tradicional pierde hegemonía.
4. El actor también adquiere la condición de dramaturgo: "el actor deja de constituirse como instrumento de significados de la palabra: se erige como una palabra significante. Esto lleva a la dramaturgia del actor en base a la aparición de nuevos lenguajes actorales". (op, cit pág. 50)

Esta caracterización, en la práctica se tradujo en la consolidación de los directores como poder hegemónico dentro del trabajo creativo. A esta tendencia corresponde los proyectos de Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro

(*La Negra Ester*), Ramón Griffero y el Teatro Fin de Siglo (*Cinema Utopía*), Alfredo Castro y el Grupo La Memoria (*Trilogía de la marginalidad*) y La Troppa.

Asimismo, comienza a resaltar el lenguaje visual en las realizaciones correspondientes a este período. A través de este recurso se vincula el trabajo creativo del autor con sus referentes culturales, cuestión que eventualmente nos remite al tema de las trayectorias personales, tanto en lo biográfico como en el contexto histórico que le toca vivir.

Cuarta Etapa:

En los '90 existe una profundización temática y estética que se arrastra desde los '80. Se incorpora al teatro la visualidad, la plástica y el cine como correlatos.

Durante esta década se evidencia la búsqueda del quién somos con una mirada introspectiva que asume el origen de esta generación en algo que se rompió y, por lo tanto, se encuentra sumergido en el reconocimiento constante que está en el interior de cada persona. Este proceso personal desemboca en un escepticismo latente hacia todo aquello que pertenece al mundo exterior, convirtiéndolo en un elemento constitutivo de los jóvenes de los 90.

Otra característica propia de esta generación es la violencia, justificada en la ambigüedad del no saber con certeza que se desea, y que se canaliza en la irreverencia ante todo lo que recuerde la sociedad o una

estructura.

Según Montagna (1996) estos jóvenes se encuentran entre dos polos: por un lado la necesidad de encontrarse y por otro el responder a la imagen, es decir, “a lo que piensen o dejen de pensar de mí”. Para tratar dicho problema se utiliza la ironía, que les permite tomar distancia y realizar una acuciosa autocrítica.

El individualismo que se profesa en los 90 responde al desconocimiento del pasado histórico. Ellos fueron criados bajo un concepto socialmente egoísta y económicamente competitivo. En este escenario el Yo se encuentra en una irrenunciable primera persona que se traduce en el regreso al escritor-dramaturgo solitario, quien muestra su vacío, su interior.

El comportamiento de los jóvenes adquiere vida en la fiesta, que simboliza el momento de reventón, de extravío de sí mismos o con el otro. Esta interacción presenta la dicotomía de lo alegre y lo oscuro, es un instante de evasión que utiliza cualquier medio posible, aunque implique la autodestrucción.

Esta breve caracterización de la generación de los 90 puede explicar el por qué en el teatro de esta época existe una mayor subjetividad. El actor teatral se asume como un objeto activo. Las necesidades expresivas son otras y a esto se responde con la integración de actores, directores y dramaturgos desde el estudio del teatro e incluso del cine.

Por otro lado, la fragmentación es un elemento propio de este teatro que descompone el relato y utiliza recursos que facilitan el diálogo activo con el público, el que se encuentra en un universo copado de referencias audiovisuales que el teatro adquiere y adapta con gran éxito, logrando “remecer la realidad desde otro ángulo.” (HURTADO, 1996, págs. 61-81)

Hay dos fenómenos en la línea de renovación teatral, sobre todo en lo escénico. El género realista que problematiza los alcances sociales, ya sean de poder u otros, y la visión de los jóvenes respecto a esto.

De acuerdo a esta perspectiva, el teatro a partir de los '90 comienza a entender y recrear la realidad actual desde una ubicación estratégica que habla de sí mismos para que los “otros” se identifiquen en ellos. De esta manera se puede decir que existe una zona de experimentación, otra de síntesis, de innovación con tradición y un teatro establecido.

Son representativos de este período el trabajo de dramaturgos y compañías: Marco Antonio de la Parra (*La Pequeña Historia de Chile*), Juan Radrigán (*Hechos Consumados*), Benjamín Galemiri (*El Coordinador, Edipo Asesor*), Jorge Díaz (*Nadie es Profeta en su Espejo*) y compañías como El Gran Circo Teatro y La Troppa. También se observa la emergencia de nuevos y jóvenes dramaturgos como Benito Escobar (*Pedazos Rotos de Algo*), Alejandro Moreno (*Todos Saben Quien Fue*), Lucía de la Maza (*Color de Hormiga*), Cristián Soto (*Nemesio, Pela'o que es lo que te ha pasa'o*), Francisca Bernardi y Ana María Harcha (*Kinder*), Andrés Kalawski (*Hopefull Monster*).

El trabajo de estos autores, que bordean los treinta años de edad, se destaca por renovar las tablas locales en cuanto a las temáticas abordadas y por la forma de trabajo. Es así como el dramaturgo Julio Pincheira considera que “el concepto de dramaturgo está cambiando. Ahora ya casi no existe el autor que escribe solo en su casa y que espera que alguien se interese en sus obras, ahora hay muchos jóvenes escritores que hacen sus obras junto a una compañía. La mayoría son actores que están muy preocupados de la puesta en escena a la hora de escribir” (HARCHA, 2002, pág. 95)

En cuanto a los contenidos también es posible apreciar una renovación, como dejan ver las palabras de Ana María Harcha:

Abogamos por un teatro que construya vías concretas para el desarrollo de la dramaturgia nacional, indispensable para estructurar un trabajo escénico que tenga profunda vinculación con nuestra identidad de país. Identidad que necesariamente se relaciona a ciertos temas e intrínsecamente con una forma, (ojo) estamos viviendo el siglo XXI, Aristóteles se murió hace rato y Stanislavky también (HARCHA, *op cit*, pág. 101)

CAPÍTULO V

SEIS MÁS SEIS

A continuación revisaremos brevemente las vidas y trayectorias de los autores seleccionados, incluyendo la reseña de los textos teatrales que nos parecen más importantes en su carrera. Estos textos los escogimos tomando como principal criterio el que sean capaces de dar cuenta de la evolución de la escritura de los autores.

Recogemos también el discurso de los diversos autores seleccionados para articular sus trayectorias. Estos relatos forman parte de las entrevistas en profundidad que realizamos para la presente investigación.

Ana María Harcha nació hace 28 años en Pitrufoquén, un pueblito al sur de Chile que sólo abandonó para trasladarse a Santiago, ciudad donde en 1998 se tituló como actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile (P.U.C).

Desde esa fecha inició una intensa labor teatral que no ha cesado hasta hoy. Actualmente se desempeña como investigadora del Archivo Iconográfico del Teatro Chileno de la Escuela de Teatro de la P. U. C, además de dirigir el taller de egreso de la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo.

Es parte de la compañía Niños Prodigio Teatro, donde realiza las tareas de dramaturga y directora junto a su amiga Francisca Bernardi, con quien comparte preocupaciones y una mirada similar del mundo. Con ella montó *Lulú* en el 2001 y *Kinder* el año 2002. Por esta última obra recibió el reconocimiento de sus pares, al ganar el premio Altazor 2003 en la categoría dramaturgia.

Su dramaturgia también contempla *Tango* (1998), *Ah, sí, sí, no sé, mejor no, ja, ja, ja* (2002), *Perro* (2002) y *Asado* (2004).

A comienzos del 2004 obtuvo el Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) para realizar una gira por la XI región del país con la obra *Norway Today*, adaptación del texto original del suizo Igor Buersima, que trata sobre dos jóvenes noruegos que se conectan por internet para suicidarse juntos.

Su carrera como dramaturga se inicia mientras realiza sus estudios universitarios. El interés por esta área teatral la lleva a tomar talleres con Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri, Juan Radrigán y el español Rodrigo García.

Ana María Harcha no concibe redactar sus textos sin montarlos. Escribe todos los días lo que sea, donde sea. Advierte que su computador almacena secretos archivos que guardan poesías, reflexiones y nimiedades varias. De todas ellas puede emerger un nuevo texto. Por este motivo la

inspiración para escribir puede venir de cualquier lugar. Al respecto reconoce lo siguiente:

Mis referentes son demasiado grandes. En el sentido de que donde veo que hay preguntas, necesidades, cuestionamientos, temas, emociones que me convocan, ahí me siento interpretada.

Hasta la manera de entender el juego infantil en mi niñez trato de traspasarlo al teatro. Y eso también constituye un referente, una memoria más privada.

Del mismo modo, se puede decir que tampoco entiende el teatro si no está enmarcado en su contexto. Considera que éste es un acto social, es decir, una manifestación política de compromiso con el entorno, sin abanderamiento partidario. Sus textos no pretenden ser tradicionales, sino que buscan construir una nueva estructura en el lenguaje teatral que esté conectada con el presente.

Harcha, delgada y pequeña, se sube todos los días a su inmensa bicicleta, su único medio de transporte. No come carne y siente una atracción especial por saber qué come la gente y cómo lo hace. Toca piano, le gustan las artes visuales, PJ Harvey y Violeta Parra.

Principales Obras (Síntesis):

Tango: dos hermanas que tras secuestrar a un cartero perdido comienzan a competir por él. Con una serie de adjetivos peyorativos inician una discusión que desemboca en el reconocimiento de antiguas y enterradas

rencillas familiares. Sin que las peleas pasen a mayores hacen que el cartero se retire y ellas reconocen que en el fondo se quieren.

Perro: está estructurada con dos monólogos. Un hombre y una mujer que supuestamente fueron pareja y ya terminaron su relación. La interacción de estos soliloquios nos permiten suponer que él la quiere, pero ella no a él. En el desarrollo de la obra los personajes se confunden uno al otro con la figura de un perro y un acordeón, además de existir un permanente uso de la comida y del acto de comer como forma de violencia.

Lulú: se asemeja a un disco de música separado en tracks de canciones que bien pueden ser historias, indicaciones al director, citas o fragmentos de monólogos. Lo que queda claro es que todo gira entorno a la figura de la mujer urbana, la cual no está representada por un personaje determinado, sino que se configura a través de muchas citas a la mujer contemporánea.

Esta obra es uno de los mejores ejemplos de la propuesta dramaturgica de Ana María Harcha. Se caracteriza por la carencia de diálogos y por la construcción de personajes sin particularidades claras, en un intento por no limitarlo y así poder reunir distintas visiones sobre un tema.

Estos últimos rasgos se pueden percibir con facilidad en el texto y montaje de *Kinder*, donde Harcha reconstruye la infancia a partir de un curso de niños, quienes comentan distintos aspectos de su vida como la familia, los juegos, la época navideña, la influencia de la televisión y las vacaciones. Todo esto inserto en el contexto de la dictadura militar.

María José Galleguillos pasó toda su adolescencia dentro de las salas de teatro y cine. Había épocas en las que completaba las carteleras junto a su familia. En plena dictadura era la forma más entretenida de matar el tiempo.

Yo veía mucho teatro cuando era chica, me tocó una época en que casi nos completábamos la cartelera de los años 80. En ese entonces era un teatro que tenía que ver con todo el tema de la dictadura. Fue entonces cuando me comenzó a gustar eso que tenía el teatro, bien de batalla.

Las constantes visitas a este tipo de espectáculos hicieron crecer en ella un interés mayor por las tablas, el que finalmente la llevó a estudiar teatro en forma profesional. Hoy, después de 15 años de su ingreso a la Universidad Católica, observa algunos cambios en la actividad teatral, pero las dificultades que percibió desde pequeña en el ejercicio de esta carrera se mantienen y, a final de cuentas, son las que la impulsaron a optar por ser actriz.

Hacer teatro en sí me parece aguerrido, porque también hay algo como de dar la batalla. Hacer teatro en Chile es hacer algo contra viento y marea, es una guerra, pero se hace con una pasión súper grande y eso siempre me gustó.

Sin embargo, las películas y obras teatrales no la alejaban de la situación que vivía Chile. Los recuerdos de represión y encierro permanecen latentes en su memoria y constituyen parte fundamental de su trabajo dramático, el cual se sintetiza en tres obras fundamentales: *Mientras*

Todos Duermen, seleccionada para la segunda Muestra de Dramaturgia Nacional (1996) y ganadora del FONDART (1997), *Karma* (2002) y *Las Horas Previas* (2003).

Después de obtener su título como actriz en la Pontificia Universidad Católica de Chile el año 1993, participó en el taller de series televisivas de TVN y en el taller literario “José Donoso”.

Reconoce que si bien le gusta actuar, ingresó a estudiar teatro con el propósito claro de escribir historias, porque tanto ella como algunos de sus compañeros no estaban de acuerdo con el tipo de teatro que se estaba realizando en el país ni en su universidad. Por tal motivo, y en segundo año de la carrera decidió junto a cuatro personas más crear su propia compañía, que lleva por nombre Merry Melodys.

En 1998 María José Galleguillos viajó a España e ingresó a la Universidad Autónoma de Barcelona. Allí realizó un master en guión de cine y televisión, lo que le ha permitido trabajar activamente en el área dramática de Televisión Nacional de Chile e integrar en su formación aspectos que desde siempre le han llamado la atención, como la estructura del texto con base en el diálogo y los elementos audiovisuales, que en sus textos se encuentran permanentemente citados. Actualmente escribe el guión de la que será su primera película, compatibilizando este trabajo con el teatro y las teleseries.

Principales Obras (Síntesis):

Mientras Todos Duermen: es la historia de una mujer varada en un pueblo desconocido junto a su esposo y su mejor amiga. En este sitio se le presenta la tentadora posibilidad de asesinar a su marido a manos de un hombre que está a cargo de la policía local.

Tanto en el cuarto como en el bar de un hotel, los diálogos develan las causas del aparente despecho que siente la protagonista, al sospechar, no sin razón, que su marido le es infiel con su mejor amiga. Pero los hechos concretos no son lo más importante, sino la relatividad de los sentimientos. Es un texto donde “todo depende del punto de vista con que se mire”, frase que incluso puede justificar la consumación del asesinato con que termina la obra.

Karma: conjuga diferentes vidas, unidas por un oscuro personaje público que ronda las historias de diferentes mujeres que en realidad son una misma persona. La narración de esta obra es una de las más logradas por María José, pues entrelaza narraciones y personajes en medio de un juego de luces que recrean departamentos separados de una forma armónica, rítmica y lógica.

En este texto se plantea una vez más el peso del encierro dentro de la imaginación de esta dramaturga y el análisis de sujetos que están siempre al límite y que, en este caso, intentan escapar por medio de la creación de nuevas vidas, las cuales finalmente revelan un desequilibrio mental en los personajes.

Las Horas Previas: retrata en forma directa un caso concreto ocurrido en medio de la dictadura chilena, encarnado por cinco personajes, de los cuales dos están muertos. Blanca es la protagonista de una historia que la desquicia totalmente cuando comienza a ver y hablar con sus dos hermanas detenidas desaparecidas.

La verdad de esta historia sólo se revela en el último diálogo que sostienen la hermanastra y el novio de la protagonista, aclarando al espectador lo que ocurre realmente, para finalizar con una serie de interrogantes que tienen que ver con los miedos, la represión y, una vez más, con el encierro.

Juan Claudio Burgos egresó en 1994 de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Anteriormente se había titulado como profesor de castellano. Desde el 2003 reside en España, donde realiza un Doctorado en Humanidades y Ciencias del Espectáculo en la Universidad Carlos III de Madrid.

En la actualidad no ejerce la docencia ni la actuación. Sin embargo, ha encontrado en la dramaturgia un espacio para conjugar ambas disciplinas. ¿Por qué esa vinculación? El autor señala que tiene que ver con uno de sus mayores intereses: la palabra.

Creo que escogí la literatura o la pedagogía en castellano, porque tiene que ver con cómo yo transformo esa palabra en imagen, en escena, como trasladaba ese texto a un soporte visual.

Asimismo, a través de la escritura de textos dramáticos, ha podido entregar respuestas a los cuestionamientos y los temas que lo obsesionan. Estos temas van desde lo social hasta asuntos que tienen que ver con la escritura misma.

Estas temáticas constituyen el punto de partida de las primeras obras de su producción creativa. No obstante, en el presente confiesa sentirse “alucinado por los lenguajes que no son teatrales, lo que se vincula con la idea de que el dramaturgo es un ser inquieto que trabaja a partir de diversos objetos que finalmente van a componer un texto, el que va a estar a la vez cuestionando los lenguajes tradicionales del teatro”.

Paradójicamente estos textos que cuestionan y rompen con las estructuras tradicionales del teatro han tenido una excelente recepción dentro de los teatristas nacionales, siendo seleccionados en seis

oportunidades en la Muestra de Dramaturgia Nacional (1996: *El Mal Sueño*; 1997: *Casa de Luna*; 2000; *El Café o los Indocumentados*; 2001: *Tratado del Príncipe, Las Manos Bermejas y La Torre*; 2002: *Transatlántico o La Fuga de Europa*; 2004: *Con la Cabeza Separada del Tronco*).

En cuatro ocasiones fue seleccionado en el Festival de Teatro en Pequeño Formato, organizado por el Centro Cultural de Ingeniería de la Universidad de Chile.

En 1997 recibió el premio Consejo Nacional del Libro y la Lectura en la categoría Teatro Inédito con la obra *Petrópolis o La Invención del Suicidio*, texto sobre los años de exilio de Gabriela Mistral en Brasil.

Principales Obras (Síntesis):

Transatlántico: La figura de la poetisa reaparece hacia el final de este texto. Al igual que otras obras del autor, está protagonizada por una mujer. Una actriz en decadencia que viaja desde Europa hasta América, reflexiona en el camino sobre su profesión y se siente fascinada por un joven. Hacia el final del texto se hace evidente el parecido entre la actriz y la poetisa, las que esencialmente son caracterizadas como mujeres en tránsito, en un viaje permanente que no tiene destino.

El Café o los Indocumentados: Está centrado en el diálogo de una mujer solitaria que habla infructuosamente a un hombre impávido, que no reacciona ante las decadentes y dramáticas escenas de la mujer, ni ante el entorno que rodea el café. En ese lugar se desarrolla la acción y en él

sobresale la violencia contra niños indefensos, así como una cita al bombardeo a La Moneda. En este texto Burgos recoge la indiferencia de ciertos sectores de la sociedad frente a los abusos y crímenes ocurridos durante la dictadura militar en Chile.

Con la cabeza separada del tronco: El 2004 la obra fue montada como parte de la selección oficial de la X Muestra de Dramaturgia Nacional. La obra reconstruye, a través de fragmentos discontinuos, el suicidio de un hombre que tras haber asesinado a su esposa, decide cortarse la cabeza con una guillotina casera. En su mano mantiene apretadas un montón de fotos de su objeto de deseo: un chico extranjero dedicado a la prostitución.

Mauricio Adrián Barría Jara nació en Santiago el 13 de Agosto de 1967. Es licenciado en Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde estudió durante los años 1986 y 1990. Posteriormente realizó un doctorado en Filosofía en la misma casa de estudios, desde donde egresó en el año 2001.

A pesar de que su vida ha estado ligada profesionalmente a la enseñanza de la Filosofía en colegios como La Masoinette y de filosofía del arte, antropología e investigación en la Universidad Arcis, ha tenido una larga, pero desconocida vinculación con el teatro.

Durante su época universitaria, creó un grupo de teatro aficionado - llamado Circular en Peñalolén, donde participó como actor y director. Junto a ellos realizó, en 1986, una gira por el sur, visitando las ciudades de Concepción, Valdivia, Río Negro y Puerto Montt. Posteriormente crea un Centro Cultural en la Villa Parque Vespucio.

En 1988 participó en una serie de talleres de teatro, entre los cuales destaca el taller experimental dirigido por el actor Rodrigo Gijón y de danza teatro en el Museo de Bellas Artes. Paralelo a esto, ganó un concurso del Fondo de la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica (FEUC), que le permitió trabajar un año y estrenar el montaje *Delirios*.

Barría siente que posteriormente a esos intentos “amateur” como actor, llegó por descarte a la dramaturgia.

Me di cuenta que no me iba a dedicar a la actuación ni dirección, especialmente porque soy malo como actor. La dirección podría ser interesante, pero como yo no he tenido una formación actoral no tengo un grupo de gente a la cual pudiera convocar para trabajar... así que, de alguna forma, lo que me restó, para vivir mi amor por el teatro, fue escribir.

Es así como decidió incursionar en el ámbito de la escritura dramática, participando en 1992 en el taller de Marco Antonio de la Parra. Ese sería el primero de una seguidilla de talleres de creación de obras de teatro como el de Jeffrey Hatcher (1992), Michel Azama (1996) y Benjamín Galemiri (2002).

Además, ha participado de conferencista en ponencias como *Los 100 años de T.H Adorno* y *La Dureza del Cuerpo*, del Primer Encuentro Nacional de Performance, *Deformes 1*.

Su producción bibliográfica acerca de temas filosóficos consta de artículos aparecidos en la Revista *Páginas Chilenas*, entre otras; además de *Citiedad*, un libro de ensayos de su autoría publicado en el 2000. Por otra parte, ha escrito diversos catálogos de exposiciones y performance, como la instalación de Patricio Vogel y *Maldecir la Letra*, del instalador Gonzalo Rabanal, entre otras.

En el año 2000, participó en la fundación de la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN), organización que agrupa a los creadores chilenos.

Barría considera que su forma de hacer teatro es de corte político, ya que busca un fin didáctico: que remesa a quienes lo presencien. Además, afirma sin miedo que cada una de sus letras está basada en su experiencia personal, específicamente lo vivido durante el último tercio de la dictadura militar.

Todo lo que escribo y que escribiré, tendrá que ver con esa experiencia... no me importa ese peso, lo hago con la consigna de que eso no puede volver a ocurrir.

La dictadura es vital para entender lo que escribo. Yo viví en 1986 en la universidad, milité en la Jota, hice algunas cosas que mi instrucción militar me impide decir, mi familia es de izquierda, mi papá murió por causa indirecta de la dictadura y yo creo que mi historia está absolutamente marcada por eso, sería un imbécil si no lo pensara.

De hecho, esa problemática se instala fuertemente en su primera obra, *El Ínfimo Suspiro*, ganadora de la VI Muestra de Dramaturgia Nacional del año 2000.

Posteriormente, en noviembre del 2002, organiza y produce la Primera Muestra Off de Dramaturgia, donde presentó el semi-montaje de la obra *La Mañana Siguierte*. A esta muestra, Barría le dice "la de los picados" porque, en el fondo, se organizó entre quienes sentían que no tenían posibilidades de estar en la de Dramaturgia Nacional.

Bastante se equivocaba, porque en noviembre del 2003, estrenó *El Peso de la Pureza* en la IX Muestra de Dramaturgia Nacional.

Mauricio Barría trabaja actualmente haciendo clases en la Universidad ARCIS y en el Colegio La Masoinette. Mientras - y gracias al apoyo de la beca de creación literaria del Fondo de Fomento del Libro - se aboca en la escritura de su nueva obra *Banal*, que mezcla el mundo de un grupo de prostitutas y la nimiedad de los contenidos televisivos.

Según el autor, su actual intención es mostrar lo que nadie quiere ver por temor a lo divergente.

La gente prefiere ver lo que ocurre y que se lo muestren infinitamente en la TV antes de pensar lo que podría suceder. Lo desconocido puede ser tan atroz que la gente no lo quiere ver.

De esta manera, este dramaturgo pretende seguir tratando temas de alta profundidad y lejano a la comedia, ya que su ideal de teatro consiste en

que "la gente tiene que salir perturbada, no feliz como cuando ve al Kike. Del teatro se puede salir feliz, pero con una felicidad densa, reflexiva. "

Principales obras (Síntesis)

Ínfimo suspiro: A pesar de que la obra está protagonizada por tres personajes (Torturador, Mujer y Hombre), está más emparentada con el teatro conceptual que con el de personajes. Tiene como eje temporal las sesiones de tortura. Así, el texto habla de la dicotomía olvido - memoria, el deseo, la coerción, la lealtad y lo alienante que puede ser la mezcla de esos términos.

La mañana siguiente: Una pareja de desconocidos amanece en su cama, después de una supuesta noche de pasión. A través de diálogos simples, pero de gran complejidad psicológica, el autor nos va develando la problemática del mundo en pareja, casi emparentado con la obsesión.

El Peso de la Pureza: Esta obra tiene tan sólo tres personajes: un padre autoritario, una madre silenciosa y cómplice de la violencia que se ejerce contra un tercero: la pequeña hija de ambos. La trama de abuso, violencia y ensimismamiento, nos recuerda las pulsiones latentes en la sociedad frente al tema del autoritarismo del régimen militar, la conciencia del daño, la pequeña fuerza que surge para enfrentar el abuso y la posterior evasión como forma de vida.

Cristián Soto a sus 28 años es un consagrado actor, dramaturgo y guionista. Nació en Talca, lo que marca su actitud “provinciana” sobre la vida y un apego incondicional a los temas del campo. A los diecinueve años viaja a Santiago para estudiar teatro en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mientras cursaba el servicio militar obligatorio nació en su interés por el trabajo teatral. Esta experiencia lo llevó a establecer una relación más estrecha con el teatro, ya que la vida y la muerte - con las que convivía a diario - son las grandes pugnas que para él siempre están luchando en el escenario.

Durante las clases de dramaturgia de Inés Stranger se dio cuenta de lo placentero que era escribir teatro y, aunque todavía no terminaba sus estudios, ya daba vida a su obra prima: *Nemesio Pela'o, ¿qué es lo que te ha pasa'o?*.

Como buen Géminis con ascendencia en Virgo tengo una gran memoria visual y Nemesio era eso un homenaje a Talca y a mi padre llamado Nemesio, que se moría mientras la creaba.

Su carrera como dramaturgo comenzó junto a Andrés Pérez, amigo y maestro fallecido. El Gran Circo Teatro fue su segunda escuela. De Andrés, quien dirigió su primer texto, aprendió que el teatro es fiesta, catarsis y debe estar al servicio del espectador.

En el año 2003 dirigió el proyecto de titulación en la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis, participando en el proceso de dramaturgia colectiva.

En la actualidad, ejerce la docencia en la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo. Por las noches se refugia en su departamento a escribir “Me motiva la soledad. Me protejo con la dramaturgia. Es mi jardín del edén frente a la realidad”.

El verano del 2004 estrena su tercera obra *María Cochina Tratada en el Libre Comercio*. La obra revela sus grandes motivaciones los personajes populares, la actualidad avasalladora y lo “pastiche”. El conjunto de estas temática es bautizado por Soto como “expresionismo popero”.

Principales obras (Síntesis)

Nemesio Pela'o ¿Qué es lo que te ha pasa'o? : cuenta las historias talquinas de mediados del siglo pasado. Es la vida de un muchachito guacho – Nemesio - que sale en busca de padre. Este peregrinar se convierte en aprendizaje de vida.

Llena de personajes pintorescos y costumbres populares de nuestro país, refleja la chilenidad a través de una historia de amor campesina.

Santiago High Tech: es una visión futurista de Santiago. A través de una imagen apocalíptica, la historia se centra en el problema de las relaciones humanas. ‘X-Y’ hijo de dos madres-lesbianas, está ilusionado con el encuentro de los dos personajes, ‘XX’ y ‘XY’. La inseguridad, la falta de compromiso, el suicidio como salida natural a la vida, son algunos de los temas tratados en la obra.

María Cochina Tratada en el Libre Comercio: La historia gira en torno a una “nana”, llamada María, que se aburre de la ciudad y migra al lugar donde nació, Porvenir. Éste es el pueblo elegido por Estados Unidos como el pueblo piloto para poner en marcha el Tratado de Libre Comercio.

Ingenua por naturaleza, pero ‘vivaracha’ por experiencia, esta nana se desilusiona de la prepotencia, la envidia, el individualismo de su pueblo “modernizado”. Sus costumbres han sido violadas. Aquí encuentra al amor de su vida, el hijo de la patrona. Una vez embarazada, él desaparece.

La vida de María se vuelve caótica. En este sentido, el argumento consiste principalmente en que todos los poderes: político (la alcaldesa), religioso (el sacerdote) y afectivo (la patrona) se disputan la tuición del hijo guacho, por la posibilidad de futuras compensaciones del imperio estadounidense. Las relaciones están cruzadas por la dinámica de la oferta y la demanda. Porvenir es la metáfora de un país que aún no toma conciencia de sus propios cambios.

Benito Escobar tenía trece años en 1983 y cursaba primero medio en el Liceo Industrial A-62 de Ñuñoa, institución que en sus palabras era “un centro neurálgico de la resistencia al régimen militar”. Por esos años, comienza su primer acercamiento a la literatura a través de los autores del Siglo de Oro Español, que germinaron la inquietud del autor por la palabra escrita. Dicha preocupación se mezclaría posteriormente con un particular

gusto por actuar, que no dio mayores frutos, pero sí terminó desembocando en su opción por la dramaturgia.

El ajetreo político de esos años escolares caló hondo en el imaginario creativo de Escobar, que por esa época comenzó su romance con el teatro. La represión y, fundamentalmente, la figura de Pinochet son abordados a partir de una necesidad expresiva que deja de lado la poesía o la literatura, puesto que sus ganas por ser actor transforman sus inquietudes en textos dramáticos.

Una vez egresado del colegio, Escobar rindió la prueba especial para estudiar actuación en la Universidad Católica, pero en vista de los resultados negativos siguió el camino de la escritura, optando por la carrera de Letras en la misma casa de estudios.

Entre los años 1991 y 1992, producto de sus dos grandes pasiones, Escobar se plantea la disyuntiva de elegir entre la poesía y el teatro como herramientas expresivas. Por razones evidentes, su gran opción fue el teatro y en esos años empezó su trabajo “a dos manos” junto al dramaturgo Rolando Jara. El producto final tuvo un marcado tono de comedia que se puede apreciar en obras como *Ku Klux Klub* y *Game Over*, que con un notorio sentido del humor, dan cuenta de la mirada de estos dos jóvenes de comienzos de los noventa sobre el Chile de la transición, enfrentados al fin del toque de queda y a la apertura de nuevos espacios cotidianos vetados durante la dictadura.

El éxito de *Game Over*, seleccionada en el festival de dramaturgia organizado por el Instituto Chileno norteamericano y exhibida en la Muestra de Dramaturgia Nacional, hizo a los novatos dramaturgos ganadores de una invitación a participar en el taller de dramaturgia dictado por Marco Antonio de la Parra en la Biblioteca Nacional, de dos años de duración y que en palabras de Escobar “da a luz una nueva generación de escritores que discuten, que comentan y que son muy polémicos en su intervención”.

La participación de este dramaturgo en el taller dio como resultado el texto *Pedazos Rotos De Algo*, seleccionada para la Muestra de Dramaturgia Nacional del año 1999 y ganadora ese mismo año del premio al Consejo Nacional del Libro como mejor obra dramática.

Esa obra es el comienzo de la consolidación de este dramaturgo como uno de los autores más prolíficos dentro de la escena teatral chilena posterior a los años noventa.

Complementario al trabajo como dramaturgo, este “amante de la palabra” se ha desempeñado en diferentes rubros que van desde el trabajo radial (Radio Rock & Pop), la conducción de un taller de debates (Universidad Diego Portales), la publicación de diferentes artículos en revistas culturales, universitarias y periódicos, e incluso la participación como guionista en la revista humorística *Condorito*, donde se desempeñó desde el año 1994 hasta 1998.

Pese a que la obra de Escobar es de una densidad evidente - pese a que él asegura que “a la segunda leída se entiende todo”- la impronta de

este delgado hombre de correcto hablar y comportamiento sencillo lo aleja de la impresión general que dan algunos “hombres de teatro”, se asemeja más a un joven profesor universitario que a la concepción generalizada que existe sobre un “artista”.

En la actualidad se encuentra realizando estudios de post grado en España y entre los textos que ha escrito se espera que en el próximo Festival de Teatro a Mil, que se realizará en enero del 2005 se pueda ver su obra *Nobleza Obliga*.

Principales Obras (Síntesis)

Pedazos Rotos De Algo: es la obra con la que Benito Escobar irrumpe en el medio teatral. Producto del taller de dramaturgia en el que participó durante dos años en la Biblioteca Nacional, bajo el alero de Marco Antonio de la Parra. La obra, que tiene como tema fundamental la niñez, fue estrenada en Santiago el año 2001 y logró un gran éxito que la llevó a participar el 2003 en el Festival Escena Contemporánea.

Resistencia De Materiales: tiene como personajes al Héroe y el Técnico, que se desenvuelven entremedio de las ruinas del mundo, donde ambos se presentan sin máscaras, sin el peso del mito que ha sido dejado de lado para mostrar un heroísmo en crisis, que Marco Antonio de la Parra ha llamado “diálogo de asesinos”.

Recurso De Queja (arrebato de la justicia): cuestiona la legitimidad de juzgar o de ser juzgado. Transcurre en una corte donde juez, acusador y

acusado ponen en duda la condición esencial del juicio, donde nadie parece ser inocente, así como la culpabilidad parece no soportar el peso de los hechos ni de la naturaleza humana.

Cámara Uno: es un recorrido por Santiago a través de un monólogo donde Narciso se pasea por la geografía de la ciudad. Proyectando su imagen a través de una pantalla, crea un complejo juego donde el espectador se pierde entre el escenario y la imagen reproducida del personaje.

Nobleza Obliga: transcurre en un palacio que podría ser cualquier palacio, donde un rey en decadencia, que ha superado todo límite moral, desea concluir un acto de incesto que no pudo llevar a cabo porque en el intento de desvirgar a su hija, termina quitándole la vida.

Así, el rey elige de entre el pueblo a una doncella que cumple las mismas características que su hija. Además de guardar un parecido casi idéntico, la finalidad del rey es cumplir su deseo frustrado, mientras a sus espaldas un súbdito limpia los desechos que deja la realeza. Los personajes, Rey, Virgen y Súbdito, parecen resignados a su destino, marcado por la fatalidad y el abuso de poder.

CAPÍTULO VI

“PALABRAS, PALBRAS, UN POCO DE AIRE MOVIDO POR LOS LABIOS”

A continuación revisaremos los discursos de los dramaturgos entrevistados, agrupándolos según ejes temáticos previamente establecidos. Estos son: rol del dramaturgo en la sociedad, influencias, sentido de pertenencia, figura del tránsito, vínculos entre la memoria y futuro, relación identidad – dramaturgia, texto versus puesta en escena, vínculo entre el autor y el espectador, proceso creativo y lugar del texto dentro de la obra.

Consideramos que, a través, del desarrollo de estos ejes cubrimos la mayor parte de las respuestas entregadas por los autores, que en conjunto pueden brindarnos un acercamiento al problema que motiva la presente investigación: De qué manera los jóvenes dramaturgos nacionales están dando cuenta de una identidad nacional.

Rol del Dramaturgo en la Sociedad

Frente al rol que adquiere el dramaturgo en el contexto social las opiniones son diversas, pero apuntan principalmente a la trascendencia que tiene no sólo la dramaturgia, sino también el teatro.

Analizando los relatos orales se puede ver como cada dramaturgo observa su trabajo con grados distintos de relevancia en el mundo que le rodea.

Juan Claudio Burgos mira su labor como un proceso de revelación, de apertura a imaginarios que se conviertan en un aporte a la sociedad.

El dramaturgo debe ordenar el mundo. Efectuar cortes, primeros y segundos planos. Seleccionar imágenes. Nunca censurar ni recortar. Repetir hasta encontrar la esencia de lo que se quiere enseñar, mostrar lo que no se ha visto antes, hacer el mundo visible, hacerlo sensible. Volver real lo que para muchos no existe, disponer y mostrar los distintos compartimentos sobre los que está construido el mundo. Obligar o más bien, persuadir a través de su escritura, de su pequeño talento, de su pequeño arte, a los lectores o espectadores, a fijar su atención en esos pequeños mundos.

En este ámbito podemos concebir al dramaturgo como un artista, un productor artístico que cumple una función pocas veces observada, pero que existe, que permanece latente. Así lo ve Ana María Harcha.

Creo que el dramaturgo como "persona-artista" tiene que estar conciente de que su trabajo está inserto en el espacio social. A mí me interesa el dramaturgo que intente generar en el momento, en el contexto en que escribe, una reflexión sobre temas y formas que están manifestándose en el momento histórico que vive.

Harcha comparte con Burgos el sentido revelador de la dramaturgia y la subjetividad de miradas que puede aportar cada autor, a través de su texto, a quienes lo lean, vean o escuchen.

Me interesa ese rol del dramaturgo, el que pretende generar una reflexión, un movimiento de conciencia y emocional desde lo teatral. Tratar de decir algo más allá de lo que todos damos por sentado. No porque sea la verdad, sino porque son otros

puntos de vista, y no hay una sola versión de los hechos nunca, en ningún lado.

Sí me parece importante que el dramaturgo tenga un punto de vista consciente y crítico respecto a lo que se vive. Crítico no en el sentido de encontrar todo malo, sino que en el tratar de ver más allá de la versión oficial de los hechos.

Asimismo, la autora reflexiona a menudo acerca del sentido que adquiere su trabajo creativo inserto en el resto de la sociedad. Harcha considera que lo que ocurre a su alrededor la llena de preguntas, sirviendo como orientación para la creación dramática.

Yo me fui a pasear en bicicleta a la Plaza Italia el día del oro de Massú, y decía: todo este fenómeno social que se produce, de fiesta social, de sociedad utópica, en donde cotidianamente la vida no funciona así, pero en ese momento funciona de esa manera y es real.

Eso que sucede ahí, a mí me reafirma la pregunta que tengo actualmente: ¿Cuál es el sentido del teatro que estoy haciendo yo? ¿Para quién lo hago? ¿Qué es lo que pretendo? ¿Qué pasa con el encuentro? ¿Qué pasa con este encuentro que es masivo, que es social? ¿Cuál es la necesidad de ese encuentro? Entonces y, en este momento, tengo preguntas súper grandes sobre el sentido social del teatro. Y entonces siento que ese tipo de cosas también es un referente para mi trabajo.

Siguiendo la línea de los dos dramaturgos anteriores, Cristián Soto tiene una postura más radical frente a este rol y a su escritura, planteando esta tarea como algo particularmente complejo.

El teatro trata de imaginarios sociales, no dice lo que sucede sino lo que podría suceder, esa es la diferencia. Presenta las cosas que están latentes en una sociedad y que la gente puede querer ver o no ver.

Cuando el teatro quiere dar cuenta de la realidad social queda chico, mejor el cine documental. Cuando el teatro quiere dar cuenta de la realidad social se politiza, se ideologiza, porque la realidad nunca existe, es interpretación. Entonces, ¿cuál es la realidad?

A la hora de hablar de los aportes que pueden surgir desde el dramaturgo hacia la sociedad chilena las visiones son semejantes. Ana María Harcha nos habla de la percepción personal y el sentido de pertenencia que se encuentra implícito en cada individuo, que para ella debe estar mucho más vivo en el dramaturgo.

Es importante rescatar el valor de la persona en el teatro, de esa persona inserta en el contexto social. Me interesa el dramaturgo que hace tomar conciencia sobre eso, sobre lo político que es ser persona. Sin necesidad de abanderamientos con partidos, sino que ser consciente de que tu vida personal y supuestamente privada está ejerciendo y aportando a un discurso en la sociedad macro.

María José Galleguillos ve en su trabajo como dramaturga un aporte ideal a la sociedad, pero que no observa en forma activa dentro de Chile, debido a lo hermético que es el ambiente teatral en el país.

El ideal del dramaturgo dentro de un entorno social es lograr que te remueva, que te haga pensar, que te emocione, que te inspire, que te aleone, pero en Chile tú ves que la gente no va al teatro. Además el ambiente de la gente que le gusta el teatro es bien reducido.

A pesar de este aparente pesimismo en cuanto al rol del dramaturgo en la sociedad chilena, Galleguillos reconoce en el teatro un valor histórico insoslayable que se aprecia fácilmente y con mayor claridad en una revisión de las obras pertenecientes a épocas determinadas.

Yo siento que no hay nada mejor que ver en las obras a los personajes hablando con su lenguaje, que más rico que eso, tener la palabra directa con la conversación, que términos usaban. Hay allí un valor histórico, indicado por el cómo iban vestidos, que términos usaban, como se comportaban. Eso en el teatro es completo, más allá que la dramaturgia debería también relacionarse con el montaje, con los tipos de montaje que se hacen.

Finalmente, se puede decir que la figura del dramaturgo, aunque no reconocida por todos e incluso muchas veces ignorada, tiene una funcionalidad legitimada por la misma sociedad y su lugar en la producción artística, que para Juan Claudio Burgos cuenta con una particularidad evidente.

¿Qué diferencia hay con otros que hacen algo parecido? Pues la inmediatez de la figura en escena o sobre lo que queramos llamar escena. El cuerpo, ese otro cuerpo que está sobre la escena y cuya voz está en el papel, nos dice que hay un rincón que todavía no conocemos. Su oficio es, sobre todo, honestidad y mucha, pero mucha, consecuencia con su tiempo.

El dramaturgo remueve nuestras conciencias. Su oficio despierta y conmueve a la vez, enseña y embruja.

Mirando al Espectador

La relación que se establece en la sala de teatro entre el espectador y el texto de un dramaturgo determinado constituye un tema eje en cuanto a la concepción del teatro y el por qué un autor escribe una obra dramática.

Esta interacción es el puente que para muchos da sentido al teatro como actividad artística y social, cuya pretensión final es conseguir estremecer. Así lo declara María José Galleguillos.

Me interesa que a la gente se le remueva algo, que la

sensación le quede, que se remuevan las emociones, que se levanten los temas. En definitiva, que se produzca el debate.

En este mismo sentido, Mauricio Barría indica como el teatro no sólo trasciende en quienes lo ven, lo leen o lo escuchan, sino que también en el dramaturgo, de lo contrario el texto no adquiere la densidad suficiente.

Creo que el verdadero teatro, el que permanece, es el que te toca algo que nadie más vuelve a tocar, algo profundo que habita en nosotros que es nuestra propia condición, que los griegos llamaron tragedia. El teatro es tragedia, el resto de la historia occidental es revivirla. El teatro que no logra tocar esa fibra no es un teatro interesante, la gente tiene que salir perturbada, se puede salir feliz, pero con una felicidad densa.

En otras palabras, los textos se convierten en un llamado de atención para quienes los reciben, independiente de la interpretación personal que se les llegue a dar. María José Galleguillos concibe a sus obras y personajes como un medio especialmente revelador.

Me interesa asir la verdad de alguna forma, tomarla y decir: "bueno, esto es" y dejémonos de no mirar, de cegarnos, dejémonos de hacernos los tontos. Eso lo muestro claramente en los personajes, que parten en un estado de indiferencia, pero siempre hay uno que es aguja y empieza a hinchar las pelotas.

Por su parte, Ana María Harcha ve en esta relación un punto de encuentro necesario para su escritura y así poder crear una comunicación totalmente honesta.

He decidido ser autor, pero no he decidido ser hermética o elitista para hacer las cosas que yo quiero hacer. Escribo teatro

y hago teatro porque es una escritura que cobra cuerpo en tres dimensiones, porque me invita a trabajar con más personas y eso para mí es fundamental, necesito espacios de encuentro entre los seres humanos.

Sin embargo esta dramaturga declara no tener presente desde un primer momento la recepción del espectador, ya que considera que ésta sería una limitante para su trabajo. Lo que le pase o no le pase al público con sus obras es un dato anexo que depende de la interpretación personal de cada asistente.

A mí no me interesa hacer bien obras de teatro. Me interesa el porqué necesito hacerlas, hablar de ciertas cosas y mostrarlas de una manera determinada. Si eso gusta o no gusta, no es una pregunta mientras lo estoy haciendo. Después si uno ve que la gente lo recibe y lo entiende se siente conmovida y si sienten identificados obviamente que es gratificante. Pero si eso no le pasa a alguien no puedo hacer nada, es normal. No puedo pretender que lo que hago le guste a todo el mundo o tenga resonancia en todas las personas que lo van a ver, porque no va a ser así, nada es así, no hay una verdad en el juicio estético que uno pueda hacer de un cuadro o de una obra de teatro.

A diferencia de Ana María Harcha, Cristián Soto no cree posible escribir sin pensar en el público como elemento constitutivo de la creación teatral.

Quando se escribe se piensa en el público, no creo que exista un dramaturgo que no piense en el público. El teatro es espectáculo...

El Peso de los Maestros

Quando a los dramaturgos se les consulta acerca de las influencias que ellos mismos reconocen en su trabajo, los autores teatrales son claros

en reconocer que defender la idea de un teatro puro, de la originalidad total, sería demasiado pretenciosa.

En ese sentido, la figura del maestro tiene una importancia fundamental, ya sea por la afinidad que algunos autores expresan abiertamente, reconociendo la importancia capital dentro de su obra y de su motivación para escribir o por la distancia que a otros les provoca, buscando en algunos casos desmarcarse de ella.

Así, uno de los dramaturgos que aparece dentro de aquellos formadores es Marco Antonio de la Parra, quien dictó talleres de dramaturgia en los que participaron la mayoría de los autores entrevistados para la presente investigación.

Juan Claudio Burgos, por ejemplo, reconoce en De la Parra una influencia en la orientación que tiene su obra, que ocupa elementos provenientes desde fuera del teatro.

A mí De la Parra me parece un personaje muy atractivo, por cuanto te da mucho incentivo, mucha motivación intelectual. Él privilegia un teatro no escrito necesariamente desde el ámbito teatral, sino que desde la literatura, desde la poesía, desde la música, desde las distintas artes. Entonces puedo señalar una herencia de formación. Yo creo que tiene que ver básicamente con mi necesidad de encontrar a través de distintos lenguajes del arte, de la pintura, la literatura, la poesía, motivaciones para la escritura.

Sin embargo, Burgos no considera que la influencia del dramaturgo mencionado sea directa en su escritura.

Pero yo no soy discípulo de Marco Antonio en cuanto a la manera de escribir, sino que me siento heredero de él en cuanto a la motivación que él nos entrega para escribir.

En tanto, Benito Escobar ve en De la Parra - a quien considera además de un amigo personal el principal profesor del oficio dramático, destacando por sobre todo la libertad que entrega como formador.

Lo considero mi amigo. Al margen de la labor o de la relación maestro-alumno se fue dando también un respeto por las autorías individuales. Siento que él es uno de los más destacados dramaturgos chilenos actuales y creo que, más importante todavía, es uno de los mejores pedagogos del arte de la dramaturgia, sino el mejor en realidad. Es muy generoso, muy hábil. Generoso en el sentido de darte sus textos, sus libros y sugerencias. No obligarte a y no condicionarte, como ocurre con algún otro que te exige un poco que seas como ellos.

Sin embargo, hay otros que, como María José Galleguillos, no reconocen influencia alguna de Marco Antonio de la Parra, pese a haber participado en sus talleres. En su caso, la distancia estaría marcada precisamente porque De la Parra inculcaba una dramaturgia alejada de lo puramente teatral, lo que Galleguillos no comparte. Así, al referirse al aporte de esos talleres en su obra, la autora señala:

Me quedó poco en realidad. De hecho me salí porque pese a quedar seleccionada, al poco tiempo me llamaron del canal 7. Se supone que podría haber compatibilizado los horarios, pero dije que no, porque sentía que no tenía nada que ver con el tipo de dramaturgia que pregonaba Marco Antonio de la Parra. No me identificaba, no me gustaba. Incluso me instó en un momento a que escribiera monólogos, y yo dije ¡no!

Para ella, alguien que verdaderamente marcó su visión de la dramaturgia fue Egon Wolf, con quien tuvo clases en la Universidad Católica.

En la Católica tuvimos a Egon Wolf como maestro. Y más allá de si te gusta o no la dramaturgia de Egon Wolf, hay una cosa dura, de visión, que a mí me pareció siempre una enseñanza. De contar una historia, de manejarla, de que esté bien contada. Ahora si tú la quieres desarmar, desármala todo lo que quieras, pero cuéntala igual, no caigas en que no dijiste nada.

Ana María Harcha se identifica con Ramón Griffero, quien promueve un teatro en el que la dramaturgia va de la mano con la dirección.

Me identifico mucho más con Griffero que con de la Parra o Galemiri, porque ellos solamente escriben. Y aunque él [De la Parra] escribe obras que a mí me han gustado mucho, como no dirige me siento un poco más lejana de esa figura. Con Andrés Pérez tampoco, porque más bien él dirigía, entonces tampoco tiene esa otra cosa. Entonces, todas las personas que he nombrado son personas muy respetables, pero con las que no me identifico tanto como con Griffero, porque él invita ser autor y director.

Dentro de lo chileno, con la figura que más me siento identificada, en términos de identidad creativa, es con Griffero. Él hace la misma mezcla que hago yo, que es ser un autor que

monta sus textos y crea un lenguaje a partir de la mezcla de esas dos cosas. Si uno lee los textos de Griffero, hay miles de cosas que no se entienden, pero cuando uno los ve hechos están, porque él es autor también.

Esa misma influencia reconoce Cristián Soto, aunque no tanto porque sea un dramaturgo-director, sino más bien por su aporte en la escritura, que él considera una renovación.

Ramón creó la posmodernidad latinoamericana, renovó la teatralidad, la dramaturgia del espacio. Ramón me enriquece desde la parte urbana. Porque hace una cinematografía del espacio preciosa, que es cinematografiar el teatro. Su narrativa es súper política. Él metió temas de conceptos de semiología al teatro.

Me influyó mucho su concepto de dramaturgia del espacio, la conceptualización. Todo lo que es semiológico como traducción teatral, que hoy está muy de moda. Todo lo que ahora se ocupa lo trajo el Ramón desde Europa.

Sin embargo, a quien Soto considera su verdadero maestro es a Andrés Pérez, declarando abiertamente su deseo de lograr con el teatro de su autoría lo que el fallecido director lograba con las obras que montaba, pero a su manera.

Él tenía la genialidad de unir personas y de integrar todo. Yo trato de hacer lo mismo, un poquito de la manera de escuchar del Andrés. Cómo se alimentaba del actor, no de lo que él tenía pensado, sino de la realidad que se le presentaba. Pasaban cosas geniales, fantásticas. Andrés era un provocador de catarsis. Pero una catarsis latinoamericana, chilena.

Pasaban cosas geniales, fantásticas. Andrés era un provocador de catarsis. Pero una catarsis latinoamericana, chilena. Lo más precioso que he vivido en teatro ha sido con él. Sueño con provocar lo que provocaba el teatro de Andrés. Esa cosa identitaria, donde uno ahí se sentía cómodo. Pero quiero llegar a mi forma, mi historia en particular.

La herencia estética de ambos directores "lo circular de Pérez y lo cuadrado de Griffero" está perfectamente marcada en sus creaciones. Para Cristián Soto el teatro es una totalidad, un todo indivisible. Donde se encuentran perfectamente ligadas dramaturgia, dirección y puesta en escena.

Los dramaturgos entrevistados también reconocen influencias fuera del mundo del teatro o la dramaturgia, ya sea porque les motivan a escribir teatro o porque le entregan elementos que luego incorporan en su escritura.

Benito Escobar, por ejemplo, considera que su gusto por la plástica tiene directa relación con su manera de ver la dramaturgia y el teatro.

Yo soy licenciado en estética también, en la Universidad Católica, y trabajé como guía de museo durante varios años. O sea, tengo un discurso visual desarrollado porque era de los que explicaban los cuadros. Desarrollé eso y me gusta. Me gusta sobre todo la escuela chilena más conceptual, de los '90 pa' adelante. Me encanta esa escuela, de cierta manera algo impresionista.

María José Galleguillos, en tanto, marca como determinante para su motivación para escribir teatro, la lectura de un autor proveniente del mundo del periodismo: Truman Capote.

Quando lo leí tuve la sensación de una mezcla de cosas entre cine, literatura, periodismo, diálogo. Él hablaba mucho de llegar a establecer una buena conversación y las ansias que tenía de encontrar un buen conversador. Uno visualizaba la imagen cinematográficamente súper bien.

Juan Claudio Burgos incorpora a sus obras a Edith Piaf o a Gardel, que constituyen para él una suerte de inspiración dramática, al tiempo que una obsesión personal.

Esas son obsesiones personales. Me encanta Edith Piaf, me encanta Gardel. Porque si tú escuchas las letras de los tangos de Gardel, son historias trágicas, dramáticas, melodramáticas. O sea, ahí hay mucho material. Y la Piaf en sí misma es una figura dramática. O sea es una figura tan teatral como lo puede ser Violeta Parra o Gabriela Mistral.

Grupos de Pertenencia

En algunas ocasiones los dramaturgos entrevistados se refirieron a la cercanía generacional que los une a otros autores jóvenes. Otras, esta pertenencia estaba marcada por una experiencia en común. Y también, hay autores que se sienten vinculados a otros por una mirada compartida respecto a la dramaturgia, la labor del dramaturgo y el teatro.

En primer lugar, los autores reconocen que existe una cercanía que está marcada por la edad y el tiempo común en el que les tocó crecer y desarrollar su escritura.

Juan Claudio Burgos reconoce algunos nombres dentro de un grupo de referencia generacional.

Yo diría que sí hay toda una generación, en la cual incluyo a Benito Escobar, Mauricio Barría, a la Ana María Harcha, Lucía de la Maza, Cristián Figueroa, Alejandro Moreno y otros más...y todo este grupo de gente está tratando de encontrar un lugar dentro de la institucionalidad teatral chilena. Y por eso que somos todavía “desconocidos”, aunque quizás todos tenemos más de treinta años. Estamos esperando ese momento de recambio.

Mauricio Barría también se refirió a este grupo de dramaturgos cercanos a los treinta años como perteneciente a una generación.

Hay una especie de generación, a partir del alero de los famosos talleres de De la Parra. Es la generación que se suele llamar “De la Parra”: Benito Escobar, Cristián Figueroa, Ana Harcha, Lucía de la Maza.

Hay otros, que se han formado con relación a Juan Radrigán: el Figueroa, Cristián Soto un poco, Claudio Abrios.

Sin embargo, para ninguno de los autores entrevistados la edad constituyó una razón suficiente para considerarse como parte de un movimiento o generación. La pertenencia o no, estaba marcada por otro tipo de argumentos.

Uno de los casos que mejor reflejan lo anterior es el de María José Galleguillos, quien pese a ser coetánea a buena parte de los dramaturgos mencionados por Barría o Burgos, se siente absolutamente al margen de ellos.

Yo no me identifico para nada con lo que escribe el Benito, con lo que escribe la Ana María Harcha o Juan Claudio Burgos. Siento que escribo otra cosa. Incluso con el Alexis Moreno, que si bien me gusta, siento que yo no tengo nada que ver con eso. Me identifico más con lo que escribe Marcelo Leonart, que curiosamente es de la compañía (Merry Melodies]

Me siento nacionalmente un poco aislada, poco identificada con la dramaturgia de mi generación. Siento que a la dramaturgia de mi generación no le interesa mucho lo que yo escribo y a mí me pasa que tampoco me identifico con lo que ellos escriben. La cosa del monólogo, la cosa media poética no me resulta atractiva.

Pero así como ella marca distancia respecto a los dramaturgos de su época debido a las diferencias escriturales, estilísticas y de temáticas, existen otros autores que sienten que comparten esto con los de su generación.

Tal es el caso de Cristián Soto, quien cree que su obra y la de Ana María Harcha y Alexis Moreno comparten conceptos y elementos.

Los tres, más allá del marco visual que ocupemos, somos de la misma familia conceptual, pues realizamos una unión de la cultura basura. Para mí es muy fuerte el formato televisivo. Existe un referente súper pop como cultura basura. El nihilismo, el humor, el tratamiento del color los une a la cultura basura...

Somos parte de un cambio, de una dramaturgia joven. Veo la estética y los ritmos que trabajan en sus obras y hay una cosa similar, hay una familia. Se habla del tema de la filiación, de la ambigüedad política. Somos del plebiscito, por eso bien ambiguos. Pero es importante porque habla de un diagnóstico

cultural. Yo siento que la etapa de la transición política, donde nos formamos, ha sido siempre tierra de nadie. Uno no sabe si culturalmente pertenece a la dictadura o a la democracia. En nuestra representación y nuestra estética se muestra esto.

Otros, como Benito Escobar, consideran que aquello que une a este grupo de dramaturgos jóvenes son experiencias comunes e intereses que se transforman en proyectos concretos en conjunto. Él por ejemplo, considera que su grupo de pertenencia está marcado por quienes dieron vida a la Asociación de Dramaturgos Nacionales.

Yo los siento [los grupos de pertenencia] referidos principalmente a la gente que conformó ADN, la Asociación de Dramaturgos Nacionales. Más que una pertenencia estilística es una pertenencia generacional. Y ahí están Rolando Jara, Cristián Burgos, Mauricio Barría, Ana María Harcha, Cristián Figueroa, Alejandro Moreno, en fin.

Con registros muy distintos, pero compartiendo algo que llevamos a la práctica en el Off Dramaturgia, cuando iniciamos ese proyecto, que es el tema del dramaturgo como productor también, como gestor cultural. Un dramaturgo no es sólo alguien que se dedica a escribir, y en eso nos diferenciamos mucho de la generación previa. Somos gestores también y no tenemos miedo de ir a cortar entradas, a hacer todo el proceso. Porque también el mercado nos obliga a eso.

Una postura similar tiene Barría, quien también se siente cercano a ADN. Este autor considera que este grupo adquiere cohesión, en parte, gracias a la figura de Marco Antonio de la Parra.

Lo interesante de De la Parra es que logró que ese grupo conformara un grupo en torno a él, con todo lo bueno y malo

que tiene eso, y ese grupo ha logrado formar cosas interesantes, la dramaturgia breve a comienzos de los 90 y ADN a mitad de los 90.

Una parte de estos jóvenes que no encontraban espacios de expresión, se incorporó a este grupo. En ese sentido me siento partícipe de ADN. No estuve en los talleres, pero conozco a Benito y tengo una relación con él.

Para él, a partir de este grupo de dramaturgos, se creó el concepto de nueva dramaturgia, lo que a su juicio no es más que un invento mediático para incluir a estos dramaturgos jóvenes dentro del arte institucionalizado.

Yo creo que el concepto de nueva dramaturgia es un concepto político, mediático, que ha sido creado para que aparezca en el diario El Mercurio, para que se pueda armar controversia en el diario, para que Radrigán diga “no hay ningún dramaturgo, son todos banales, todos huevones” y para que De la Parra diga “este hombre ya es un dramaturgo.

Esta “invención mediática”, según Barría, no quita el hecho de que estos dramaturgos compartan ciertas miradas, sobre todo en lo que tiene que ver con el trabajo del dramaturgo.

Creo que sí hay algo en común. Que tiene que ver con una manera distinta de entender el concepto de grupo y de arte, cómo tú puedes examinar el arte, cómo entender un artista. Hay muchos criterios, técnicos, psicológicos, sociológicos, pero el más interesante es analizar el arte desde las relaciones de producción o desde las condiciones de producción. Esto significa que si en un momento determinado se van a desarrollar ciertas cosas, ello obedece a que esos sujetos materiales pudieron acceder a ciertas condiciones.

Entonces, en ese sentido, creo que se puede hablar de una postura generacional que escribe bajo ciertas condiciones de producción. Así se puede vincular a mucho de estos dramaturgos.

Invento que, sin embargo, como grupo han sabido aprovechar para generar proyectos en conjunto, como ADN, el Off Dramaturgia o lecturas dramatizadas.

Pero hay ese invento, no hay una generación. Más bien hay una necesidad política que incluso trasciende el arte, que tiene que ver con este país, de que falta estructura de sociedad civil. Yo creo que los artistas son una de las pocas personas que han podido conformar sociedad civil. Tiene que ver con que cada vez que hay elecciones el gobierno de la concertación llama a los artistas. Nosotros somos parte de esos sujetos que han formado sociedad civil y ahora, lo hacemos para nuestros intereses.

Para Ana María Harcha en tanto, la discusión acerca del concepto no tiene tal relevancia, puesto que, en su opinión, la existencia de la dramaturgia joven es indiscutible.

Yo creo que sí existe una dramaturgia joven y eso no lo voy a poner en duda nunca, sería como poner en duda si hay teatro o no hay teatro en Chile en este momento. Hay teatro. Hay dramaturgia. Hay actores. Hay actrices. Hay escenógrafos. Hay todo. Ahora que todo eso sea increíblemente profundo y creativo, obvio que no, como en todo. Entonces, creo que poner en duda si hay dramaturgia en Chile, es como decir si existe o no el smog en la ciudad. Más allá de eso, creo que lo que existe hoy en día como dramaturgia es una dramaturgia que está en proceso, como ha sido y debe ser y sucede en el desarrollo de las artes en todos sus planos.

Una dramaturgia joven que estaría marcada por el hecho de que muchos de los que escriben son también actores o directores.

Creo que esta dramaturgia es distinta porque entiende el sentido teatral de una manera más orgánica, más de la práctica. Muchos de los dramaturgos jóvenes saben lo que es actuar, dirigir, moverse, transpirar, aprenderse un texto. Entonces la escritura es más en tres dimensiones, aunque sea el mismo papel, pero hay una conciencia de las tres dimensiones que es

diferente de la que puede tener un dramaturgo que viene más del área de las letras.

El lugar del texto dentro de la obra

Si bien el punto de partida de una obra suele ser generalmente la existencia de un texto y que, por lo tanto, la presencia de un autor se supone insoslayable, los dramaturgos entrevistados tienen opiniones divergentes ante la importancia del texto en la totalidad de la obra.

Para Cristián Soto - quien ha dirigido la mayoría de sus obras - la puesta en escena será siempre lo más importante, ya que sin ella el texto dramático pierde su razón de ser: la representación.

La obra dramática sufre la crisis de que cuando la lees, sientes que está en término medio, siempre pensando en cómo se verá montada, porque está hecha para eso. La dramaturgia siempre va a ser más potente con la puesta en escena, porque cambiará con cada presentación, con cada interpretación de un nuevo director.

Una opinión más equilibrada tiene María José Galleguillos quien piensa que tanto la imagen como la palabra son preponderantes a la hora de conjugarse.

[El texto] tiene tanta importancia como la imagen, el teatro de alguna manera, conjuga ambas cosas. Ahora no soy muy poética ni conceptual porque me gusta más la palabra directa, soy más realista. Creo que la metáfora va por otro lado.

Asimismo, Ana María Harcha concibe ambos elementos en una misma igualdad de importancia, ya que la palabra y la imagen no son objetos estáticos, sino que están en proceso de continua transformación.

[El texto] es un motor potenciador, es un inspirador, casi como un motor. Pero no debe ser un ladrillo sagrado de palabras que no puedo cambiar. Creo que mientras más fe en el texto es mejor, pero también siento que puedo perder la fe en el texto y confiar en las otras cosas que se usan para hacer el montaje.

Para Mauricio Barría, tanto el texto como el montaje tienen el mismo valor, aunque advierte que “el teatro es en sí la puesta en escena” y que la importancia del guión teatral es netamente “performática” (que está hecha para ser ejecutada), ya que debe funcionar tanto dentro de la obra como de la imaginación del autor. A pesar de que Barría cree que el texto viene a incorporarse a una serie de otros factores teatrales - como la dirección y la actuación - piensa que el montaje legitima lo creado por el dramaturgo.

El texto debe funcionar en una puesta en escena y es ahí cuando este toma su valor como texto dramático, a diferencia de un texto narrativo o poético. Si ese texto no sirve para ponerlo en escena, es un mal texto aunque pueda vivir dentro de la cabeza del autor, lo que Marco Antonio de la Parra llama “el teatro interior”, o sea, el teatro de tu propia cabeza.

Barría critica que en la actualidad se ejerza una “dictadura del director” donde éste es “amo y señor del teatro, interpreta la obra y finalmente, se hace aparecer como gran creador”.

Por su parte, Benito Escobar plantea que el texto es central dentro de la obra en sí y que, ante la inminente mano del director, los dramaturgos deben crear obras lo suficientemente sólidas para que no sean soslayadas, sino que conducidas con libertad.

La gracia [del texto] es que tenga tal potencia escénica, dramática, que sugiera mucha lectura y que dé libertad. Pero que a la vez que encauce, que conduzca hacia algo, que sea como un poema bien escrito: aunque yo lo lea de 20 formas distintas, sigue siendo un poema.

El pensamiento de Juan Claudio Burgos es algo más radical. Para él, la puesta en escena está completamente guiada a través del escrito del dramaturgo, que será eje del desarrollo dramático. Además, señala que ese es el estilo que se cultiva en nuestro país.

La puesta en escena, de alguna manera y en la forma en que yo entiendo el teatro, está supeditada al planteamiento del texto. Ese texto se va a ver en escena en la medida en que el director respete las coordenadas o los vectores que están presentes en esa guía.

Dramaturgos y Puesta en escena

Desde que un dramaturgo crea una obra de teatro pueden ocurrir, dos procesos: su montaje (incluido la lectura dramatizada) o el descanso como texto para ser leído. Mientras algunos dirigen sus propias creaciones, otros ceden sus textos a los directores, lo que provoca una serie de interrogantes acerca de cuál debiera ser el rol del dramaturgo en la puesta en escena, en temas tan variados como las indicaciones para montar (didascalias) o la relación con el director.

Mauricio Barría cree que el dramaturgo sólo se debe dedicar a lo que es texto, o sea, tiene derecho a dar algunas indicaciones, pero por sobre éstas estarán las interpretaciones del director y de los actores.

El teatro es un arte colectivo, donde hay muchos creadores. Por eso, cuando digo que 'suspira' no me refiero a una acción, yo sólo digo que suspiró. Ahora, el suspiro como acción corporal lo inventa el actor, lo crea el director.

En ese sentido, Barría señala que prefiere no estar en los ensayos - cuando lo han invitado - para no interferir en el proceso creativo que se desarrolla sobre el texto, como una suerte de respeto. Y, desde esa perspectiva, espera sentir lo mismo de parte del director hacia su creación.

Aspiro a establecer una relación con un director, de amor por el texto, donde no se destruye sino que se potencia el texto, un otro respetuoso y no tonto.

Una visión similar entrega Juan Claudio Burgos. Confía en que cada palabra que escribe tiene un correlato a nivel de imagen y que, en ese sentido, esa imagen no debe meramente ilustrar y ser representada, sino que se suma al resto de los elementos de la expresión.

La idea es que mi creación provoque sensaciones que se sumen a las percepciones de quienes la interpretarán.

Burgos cuenta que ha tenido problemas con algunas directores ya que su texto no entrega datos específicos acerca del montaje y eso, al parecer, va en contra de la costumbre de quienes dirigen, que esperan textos "realizables en el montaje".

No escribo pensando en el teatro como yo lo veo habitualmente, sino que cuestionando los márgenes teatrales. Por eso he tenido muchos problemas con los directores, porque ellos están habituados a trabajar con un texto que está escrito para servir la escena, es decir, está escrito a partir de los parámetros, de los conceptos, de las estructuras propias del escenario.

María José Galleguillos también siente que crea a partir de imágenes y que, por lo tanto, para ella son fundamentales las acotaciones con respecto a la puesta en escena. Es así como los textos que produce están plagados de especificaciones técnicas en cuanto a colores, luces y música, ya que son parte fundamental del relato.

Tanto la luz como la música son parte de la narración, ellas también cuentan algo, te dicen donde mirar o qué vendrá.

Para quienes ejercen también como directores, separar la creación del texto con la puesta en escena resulta complejo, ya que siempre están pensando en como se vería en teatro. Eso es lo que le sucede a Ana María Harcha, cuyos textos están desprovistos de didascalias:

Me cuesta pensar en la escritura separada de la dirección, yo escribo para dirigir. No he escrito nunca una obra sin montarla. Sin verla montada sé que va a ser un cuerpo, de lo contrario no le hallo mucho sentido a eso.

Cristián Soto está en la misma postura de Harcha:

Como yo también dirijo, no puedo hablar de la dramaturgia sin el hito del teatro. Para mí el teatro es un todo. No sólo escribo. Cuando escribo estoy solucionando el problema de la puesta en escena. Me pongo inmediatamente como director. No puedo hablar parceladamente.

A Soto le sucedió algo infrecuente en el mundo del teatro: está preparando una nueva edición de su obra *Nemesio Pela'o...* que incluye las indicaciones que el director Andrés Pérez realizó en el año 2000. Según él, su obra no sólo contará con las didascalias del dramaturgo, sino que será enriquecida con las del director.

Una visión totalmente distinta presenta Benito Escobar, quien dice que al escribir, intenta crear textos en los que su fuerza y potencia dramática permitan guiar al director, desechando las innecesarias acotaciones simples en temas como música o luces.

Les digo a mis alumnos que un texto lleno de anotaciones y advertencias para montar, es más cercano a un libreto, un simple guión y no una obra de teatro'.

La Figura del Tránsito

Otro eje importante dentro del proceso creativo de los autores analizados es el tránsito. La oportunidad de radicarse temporal o permanentemente en otro país implica una serie de consecuencias para la producción dramática de los artistas.

A través de la información recogida por medio de las entrevistas en profundidad, podemos advertir que la experiencia de emigrar repercute no sólo en la concepción que los autores poseen de Chile y en la forma en que delinean las particularidades de su sociedad, sino que en algunos casos constituye una importante temática dentro de sus obras.

Juan Claudio Burgos, quien en el presente reside en España, explica que su auto exilio está determinado, en gran medida, por su descontento con ciertas condiciones y estructuras del país.

Lo mío se podría decir que es un exilio voluntario, voluntario entre comillas, porque si uno se va fuera de su país es porque en éste no encuentra el lugar para desarrollar su trabajo. En ese sentido también hay una necesidad de encontrar otros lugares donde lo que a ti te parece interesante en el teatro tenga cierta acogida. Y esos temas aparecen en mi dramaturgia. Por esto y también porque encuentro que en Chile hay mucha gente que está como al margen, no sólo en el ámbito cultural, sino también en el ámbito social- económico. Hay un gran sector de la sociedad que no disfruta de los beneficios de otros grupos.

El malestar de este autor con determinados elementos del país incide directamente en sus obras, que se caracterizan por la constante presencia de personajes trasladándose.

De alguna manera los personajes que yo escribo están en tránsito porque están buscando ese lugar en el mundo en donde ellos pueden encontrar su realización o pueden desarrollarse. Es una búsqueda permanente de lo que ellos pretenden o un ir al encuentro de las preguntas que uno se hace. Y creo personalmente que en este país son pocas las respuestas que uno puede encontrar.

La idea del tránsito influye no sólo en la construcción de sus personajes. Ella además condiciona las características que definen el espacio físico en que se desenvuelven.

Yo creo que ese tránsito tiene que ver con el mundo, con el entorno, con la patria que tú mismo te construyes en la cabeza. Es como la patria utópica, es como decir que Gabriela Mistral toda su vida tuvo imágenes del Valle del Elqui, que era su

verdadera patria más que Chile. Yo creo que lo chileno tiene que ver con lugares específicos, con lugares muy puntuales que en la cabeza de la gente se transforman en lugares que no existen.

Desde otro punto de vista, Benito Escobar considera que el radicarse en otro país, y en especial en Europa, permite no sólo acceder a mayores espacios de libertad creativa y social, sino que posibilita conocer su cultura.

Pero también el tema del viaje importa un compromiso con una búsqueda con lo otro y con buscar referentes culturales, porque para bien o para mal, de ahí [Europa] viene la influencia, así se explica el porqué hacemos Shakespeare, el porqué hacemos a los griegos. Hay una parte importante que viene de ahí, sin desconectarse de la experiencia atávica de lo chileno, lo criollo, pero también hay una cuestión fuerte que viene de la cultura judeocristiana aristotélica.

Entonces esa noción del viaje supone para muchos definir su estrategia de producción escritural o también, debido a que acá no están dados los espacios para la difusión de la dramaturgia, buscarlos afuera.

La trascendencia de Europa en nuestra cultura es una de las grandes razones que esgrime Cristián Soto para viajar hacia el viejo continente. Para él dicho tránsito es necesario en cuanto le permite tener ciertas certezas sobre el teatro actual.

Ahora estoy con las preguntas de base sobre la identidad o tradición teatral como yo la llamo. Tengo una visión estética de que nuestra tradición teatral no nos pertenece en nada. Es todo el tema de la sicología teatral, sobre todo el teatro conceptual que es prestado. Entonces quiero conocerlo de la fuente real para poder alejarme o distanciarme. Quiero identificar eso del teatro conceptual. Para ver si llego a escaparme del aspecto semiótico de la actual tradición, de las formas como se está interpretando el teatro. Si tú haces un análisis ves que,

lamentablemente, todo tiene una impronta europea súper fuerte. El mismo europeo se percata de esa imitación(...) Estoy evaluando si realmente tenemos identidad teatral o es una identidad prestada o es parte de nuestra identidad, ésta identidad pastiche.

Desde una posición más radical, Mauricio Barría descarta la posibilidad de emigrar, "al menos en busca de un mayor desarrollo como dramaturgo" y apela a liberar a Latinoamérica del peso de Europa.

Tenemos que volvernos sobre nosotros si queremos pensarnos, no sólo como chilenos, sino como latinoamericanos. Tenemos que olvidarnos de los europeos (...) no creo en el concepto de identidad, es demasiado europeo. Latinoamérica no acontece como identidad, sino como ruptura.

Sin embargo, Benito Escobar considera que el salir del país permite tener un excelente punto de vista para observar y definir los elementos distintivos de nuestra cultura.

Esta influencia lo que hace es consolidar cuestiones que pueden estar bosquejadas. Tienes a ver cosas que son todavía más chilenas pero desde afuera, que es la clásica distancia con la que uno necesita ver cualquier fenómeno: estoy tan encima que no me doy cuenta. Incluso para escribir una cuestión que sea muy puntual, yo necesito ese espacio, esa distancia para hablar sobre ciertos temas.

Fue muy bueno descubrir cuales eran las particularidades del discurso de lo chileno, de lo criollo, justamente desde ese viaje, de ver todos los museos, de ver danza afuera, de escuchar música y ver que era lo que configuraba también nuestra particularidad. Esa distancia plasmó eso. Con la vuelta obviamente, porque si te quedas afuera se anula esa legitimación, el concepto es reforzar la autoría. Ha pasado con autores que se quedan afuera y no vuelven. Pero la idea es estar permanentemente volviendo, porque yo creo que la apuesta está acá. Hay que volver acá, es mucho más interesante.

Por último, Cristián Soto distingue la perspectiva y los aportes que ha entregado a su obra dramática, el haberse trasladado desde una ciudad de provincia, como es Talca, hasta la capital del país.

Lo que me ha dado Talca es que tengo una actitud, sobre todo en el arte, más amplia de lo que es el trance. Sé lo que es sentirse extranjero. Yo soy extranjero de Talca y de Santiago. Ese estado te hace ver las cosas desde otra perspectiva. En *Santiago High Tech* escribo de eso, sobre mi crisis, mi mirada sobre Santiago

La mirada del teatro en la identidad nacional

Se puede observar que el tema de la identidad no es tratado de manera consciente por la mayoría de los autores, pero en las obras se muestra claramente una construcción de imagen de país, que se ve reflejada también en el discurso y en las temáticas abordadas por los dramaturgos.

Así, para Mauricio Barría, la identidad se refleja al abordar la dictadura, hecho que para él constituye una fuente de experiencias comunes, representativas de una generación, que es expuesta tanto en su teatro como en el de otros creadores.

Yo creo que la dictadura de Pinochet es paradigmática, es una experiencia límite que muchos de nosotros sufrimos de muchas maneras distintas, algunos en carne propia, otros indirectamente, pero de alguna manera, los que la sufrieron nunca podrán olvidarla. Todo lo que yo escribo y que escribiré tendrá que ver con esa experiencia...

Por su parte, Benito Escobar utiliza el fin de la dictadura de Pinochet

como una fuente de inspiración, pero abordada desde una perspectiva donde es posible ver la descripción de espacios que se fueron abriendo desde el fin del régimen, construyendo una suerte de instantáneas que en sus primeras obras hablaban de lo que ocurría en “espacios de evasión”, como los bares, el fútbol y el mismo teatro, donde personajes comunes y corrientes dan cuenta de un país.

...no se trataba el tema de los detenidos desaparecidos, pero no porque no hubiera una conciencia al respecto, sino porque la reflexión iba por otro lado. Más por el lado del espacio cultural en que nos desenvolvíamos...

En el fondo, de lo que estaba hablando y sigo hablando hasta hoy día es de estos héroes desconocidos, que no son los grandes héroes de la Historia y probablemente nunca los van a ser, pero tienen un espacio acotado que los hace más interesantes o sabrosos que los grandes nombres o las grandes fechas, y hablar de esos espacios es hablar de lo que ocurre alrededor.

Para Juan Claudio Burgos, la identidad se manifiesta a través de la descripción de lugares puntuales, que trascienden lo físico para dar cuenta de las relaciones entre los individuos. Esto se vincula directamente con una concepción de “lo chileno” que es posible de ver en su obra, lo que para él significa un trabajo de “geografía mental” que se proyecta en su obra.

La patria son las relaciones entre los individuos. Esos lugares se convierten luego en relaciones, en personas, en gente, en caras, en sonido, en sensaciones, en colores. Y eso es lo que yo intento mostrar y es por eso que no me interesa dar cuenta de un espacio físico concreto, porque yo creo que uno como

individuo va portando una mochilita, no de geografía física, sino de geografía mental. Hay una geografía mental que uno se construye en la cabeza.

Para el autor, esto recae directamente sobre la construcción de personajes, que recogen rasgos identitarios comunes a la sociedad y que se manifiestan claramente en las obras.

He ido construyendo figuras, incluso los llamo figuras más que personajes. Son, claro, personas que de alguna manera son como el precipitado, el sedimento de voces que uno va escuchando en la calle.

El teatro de Ana María Harcha está relacionado con la identidad desde el momento en que pretende “dar cuenta” del contexto social en que está inmerso.

Siento que el teatro que a mí me importa hacer y que a mí me emociona ver es un teatro que no es inconsciente, que no está afuera de lo que es la vida que se está viviendo en el contexto, o sea que es un teatro social y político, en el sentido de que trabaja con esos temas.

Proceso Creativo

El proceso creativo es uno de los aspectos que establece grandes diferencias entre los autores, puesto que las motivaciones y las imágenes que los inspiran, así como la forma misma de traducir una idea al papel, opera de manera diferente en cada uno.

Para María José Galleguillos la imagen es el punto de partida, la que

va desarrollando para dar origen a la obra dramática.

Me pasa que nunca parto por la temática para escribir algo, parto con la imagen y después descubro un poco el tema, pero si reviso me doy cuenta de que hay algo que me interesa ver a través del punto de vista, el descubrir cuál es la verdad, porque todo parece tan relativo.

Cristián Soto, en obras como *Santiago High Tech*, utilizó recursos que se acercan al método de las ciencias sociales y recurrió a fuentes muy concretas para comenzar a escribir.

Hice estudios, no lo escribí por escribir, me entrevisté con psicólogos pensando en el Chile futuro. En la Católica hay un señor que tiene un plano precioso de cómo Santiago será en 50 años más... como una teoría. Leí mucho y me fui imaginando cómo nosotros nos íbamos a convertir en seres más indefinidos

Pero en general, el autor se inclina por un modo más tradicional y espontáneo.

Cuando escribo, la memoria es la materia prima, el inicio, y de ahí puede pasar todo. Es el principio. Y trato de trabajar el lenguaje, el tiempo, de configurar imágenes dentro de la dramaturgia. Pero después, cuando dirijo, me desvinculo y corto cosas del texto. El dramaturgo es el arte de contar historias...

Mauricio Barría asocia las imágenes a formas simbólicas que lo inspiran a construir personajes con características cercanas a objetos y acciones en concreto.

Ahora escribo sobre prostitutas. Me doy cuenta que ellas hablan distinto, algunas tienen anorexia. No me interesa ese tema en sí, sino que su cuerpo anoréxico. Su texto será vomitivo o

absolutamente cerrado, ella vomita porque lo único que quiere es tratar de contener, pero no puede, estoy botando mi alma, el water es su hogar. Así salen los personajes, así cobran densidad. ¿Cómo se arma? No sé. creo que tiene que ver con el cuerpo, pienso en ellos cuando escribo, aunque no pienso en actrices. Cuando escribía acerca del padre, pensaba en el pene del padre, en ese que lo usará en su hija. Yo me pongo en el lugar de la cabra chica planita *pilucha*, que ahora es una vagina. Cuando construyo su personaje, pienso en eso. La madre es el más misterioso, no tiene cuerpo..

Benito Escobar plantea la necesidad de la libertad para escribir sin poner límites por problemas como la puesta en escena, que podría limitar el trabajo del dramaturgo. Por lo mismo, le dice a los alumnos que ha tenido en sus talleres que “escriban como si tuvieran cincuenta millones de dólares en el bolsillo, luego se verá cómo se hace”.

Para él, la palabra cobra un rol fundamental y es muchas veces inspiradora de toda una obra.

Yo a veces parto por el título. Por ejemplo, *Pedazos rotos de algo* es un título que venía rondando en mí, de hecho era un verso de algún poema. Venía rondando durante muchos años hasta que llegó el momento en que se me aterrizó y había que escribir. Y así, a veces parto de alguna situación, de una escena, de algo que ocurre.

Juan Claudio Burgos recurre a lenguajes que se salen de los marcos del teatro y que muchas veces son la inspiración artística de algunas de sus obras.

A mí lo que me alucina son los lenguajes no teatrales. Es decir, yo parto desde un cuadro. Por ejemplo, escribí un texto que tenía relación con *Las Meninas* de Velásquez, o sea un cuadro, una música, una estrofa de un poema.

María José Galleguillos “mastica” las ideas antes de lanzarlas sobre el papel, y las aborda desde todos los ángulos al momento de transformarlas en un texto teatral.

Soy mucho de darle vuelta a la imagen, al por qué de esa imagen, a ver de dónde viene, qué pasa con esa imagen y de repente le empiezo a buscar la historia. Las historias las armo en la cabeza y no escribo absolutamente nada, pregunto, investigo, hago todo el trabajo antes y cuando ya tengo eso armado, recién escribo...

Para Ana María Harcha los objetos juegan un papel importante y la autora les da importancia por ser puntos de partida o referentes para comenzar a escribir una obra.

Escribir un texto puede partir de mi relación con la corchetera y puedo empezar a escribir de la corchetera, porque encontré que era un objeto horrible y además agresivo, no sé que. De ahí parte y aparece una obra. Yo sé que hay autores que parten mucho más de una tesis, *cómo voy a escribir esta obra para hablar de esto, para demostrar no sé que*. Yo jamás he hecho eso, no puedo, soy mucho más instintiva para escribir que metodológica.

Memoria, presente y futuro.

La creación artística está marcada no sólo por la creatividad del autor,

sino también, por el contexto en que se encuentra. El pasado y el presente delinean la concepción de mundo y del arte en un dramaturgo. Sus obras cimientan un camino donde se visualiza un futuro a partir de las vivencias. La historia influye sobre los artistas y sus obras. Lo que los lleva a un permanente viaje por ella.

Entre los jóvenes dramaturgos existe un reconocimiento del pasado. Es la aceptación de éste como un contexto que marca tanto la vida personal como la artística. María José Galleguillos expresa a través de sus textos esto, además de reconocer sensaciones propias de la dictadura chilena:

Como grupo Merry Melodys nos interesa este tipo de temáticas. Las obras que habíamos montado la tenían: el encierro, la violencia que estaba afuera, la traición, la muerte. Todo esto viene de un país, de una vivencia, de una época en que no tenemos la experiencia directa, pero sí las sensaciones. Por lo tanto, es parte de nosotros, ya que nacimos en esa época y somos parte de ese período.

Galleguillos hace alusión a la relación directa que tiene con la época de dictadura. Benito Escobar refuerza la idea. Además, presenta al teatro como una válvula de escape al proceso de terror que vivió Chile durante 17 años:

Tanto por la vida política circundante o la “no vida política”, como también por las cuestiones individuales o personales que ahí se gatillaban, el teatro era un espacio de libertad al cual se podía acceder. Yo podía olvidarme de las tanquetas con los milicos que circundaban. Es decir, ahora suena tan lejano y distinto. En ese tiempo uno vivía con miedo, es una cosa real. Entonces el teatro te daba, además, la oportunidad no de olvidarte, pero sí de rehacer a partir de eso. Es una cosa de libertad y de creación. De conectarte con tu mundo, lo que inevitablemente marca toda tu obra. Ese ambiente - marchas, compañeros perseguidos por la CNI, paros escolares, etc. - estaba siempre dando vueltas. En ese espacio el teatro era una luz que te conectaba con la vida, que

te conectaba con mejores cosas. No sé, llámalo valores, otros vínculos y por eso la opción y su peso hasta el día de hoy.

Mauricio Barría ve al teatro como un motor creativo que hace tomar conciencia de un pasado inhóspito. Provoca que el hombre se reconozca como un sujeto de carne y hueso, con vicios y virtudes. Todo a partir de la pregunta ¿Cómo se puede vivir después de la catástrofe?:

No negar la condición humana, eso es lo que hace el teatro. Es la tragedia, mostrar lo terrible. La gente no quiere pensar, la TV te obliga a pensar en lo que se supone que hay que pensar, somos humanos pequeños de carne, nos dolemos y gozamos tremendamente. Ese es el misterio del teatro, se puede ser dios.

Así, se puede hablar que la memoria tiene un lugar importante en la creación artística. Asimismo, los dramaturgos muestran un rechazo inherente a la dictadura. Eso sí, María José Galleguillos advierte que este auge por reconstruir la memoria vino después de un período. No como respuesta inmediata, sino como verbalización del pasado:

Todo esto surgió después de la dictadura. Nació una generación un poco olvidadiza como dramaturgos. En cuanto que habíamos sido una generación que vivió toda la adolescencia, toda la niñez, toda la infancia en lo cotidiano de la dictadura sin conocer antes otra cosa. Entonces, para nosotros se convirtió en una normalidad. Después cuando salimos de eso no teníamos otro referente que no fuera ese. Entonces de alguna forma nos pusimos a escribir sobre eso y sobre esa sensación.

En los textos se puede apreciar una temática del afuera, de una ciudad rodeada por violencia, por muerte, por crímenes injustos, por traiciones.

En una oración, Escobar concluye la experiencia de estos jóvenes

dramaturgos:

[La dictadura] Pesa yo creo bastante en las temáticas, pesa también en la conformación del autor, o de la autoría, en el quién soy yo.

Juan Claudio Burgos cree que la memoria es algo ausente en la sociedad chilena. Además, duda si la memoria es un elemento esencial en el proceso de su creación dramática.

Yo creo que la sociedad chilena es una sociedad que no tiene memoria. Es una sociedad que no recuerda lo que pasó, que tiene como la frase del borrón y cuenta nueva, el “ya tenemos un edificio”, lo derrumbamos y construimos un edificio nuevo y se nos acabó el pasado.

Sin embargo, no sé si mi dramaturgia tiene que ver mucho con la memoria. Yo creo que con este tema de tratar de hablar de los retazos de los individuos. De alguna manera ahí está como intentándose rescatar una memoria fragmentaria, que es la memoria del chileno. O sea, se recuerdan algunas cosas y otras se olvidan.

Aun cuando Cristián Soto fue consultado, nunca precisó una idea certera acerca de la memoria. En cambio, Ana María Harcha señaló que si bien su preocupación es el presente, el día a día, la memoria se encuentra viva e implícita en el teatro que desarrolla:

Mis obras son contemporáneas en términos de como se plantea la estructura del lenguaje, los temas que se plantean, etc. No creo que sean obras ausentes de memoria, creo que en esa forma que tienen y en esa necesidad de hablar actual está intrínseca toda nuestra idea de pasado que tenemos, nuestra historia. También está en las preguntas, en como yo cuestiono eso que pasa hoy

Para María José Galleguillos el teatro es un documento cultural que trasciende. Es hablar de lo nuestro, pero a través de la memoria. Es traer el pasado a un presente globalizante.

Lo que ocurre en el hoy me parece importante. El que se escriban cosas que tiene que ver con la época - por ejemplo - que nos tocó vivir a nosotros. Ya que aparte de ser obras de teatro con un valor teatral en sí, tienen un valor histórico.

El presente se encuentra en todos los discursos de los dramaturgos. En la mayoría existe una visión fatalista de la actualidad. Cristián Soto caracteriza el proceso actual, como consecuencia del proceso de globalización:

Todo este proceso de la cultura de la seguridad, de individualismo, de protección, ahora está decantando. Ahora, el presente es una crisis de criterio, una crisis de consenso.

Para Benito Escobar más que crisis coyunturales, Chile arrastra problemas históricos que ahora alcanzan mayor preponderancia. Reconoce que en la actualidad el autoritarismo no se expresa solo a través de la palabra, sino que también del pensamiento.

El autoritarismo tiene que ver con el temor a la palabra, con el temor a escuchar una idea, con el temor a criticar también, y con la incapacidad a veces, que es una incapacidad no real, pero sí impuesta a generar pensamiento. Generalmente estamos más bien por el lado del apachotado, del garabato.

Es autoritarismo, es miedo a lo otro, corresponde a nuestra insularidad, a nuestro encierro físico, geográfico.

Ambos criterios son abordados desde la esfera social. Para otros, el presente del teatro sufre cambios radicales en la actualidad. El lenguaje sufre transformaciones para adecuarse a la globalización de los mercados. Sobre esto, Juan Claudio Burgos cree que hay que renovar las formas tradicionales y clásicas de entender el teatro:

Creo que tiene que ver un poco con buscar una forma de romper el modo de entender el teatro y la dramaturgia. Esta tiene que ver con estructuras lineales, progresivas, tradicionales que dan cuenta de una sociedad chilena que ya, de alguna manera, está quedando fuera de la historia. Yo creo que con todo este tema de la globalización, las comunicaciones, de la diversidad estamos llegando a un tiempo en que hay que atender a nuevas formas de expresión y creatividad.

Ana María Harcha en cambio, no desea adaptarse a los cambios. Su búsqueda es la dramaturgia local, contextual. No tiene la pretensión de universalizar sus obras:

Lo que me importa al escribir es que las obras pertenezcan a este contexto, porque es el que yo conozco, que vivo, que sufro, que me alegra, que lloro. Me importa que sean obras para mi contexto. No tengo ninguna pretensión de ser universal, no creo en lo universal, no creo en lo global propiamente tal.

Uno puede decir Hamlet: una obra universal, sí claro. Pero si yo agarro Hamlet no la voy a hacer como Shakespeare me la pasó, voy a darle un sentido de contexto, que me pertenezca, una identidad. No es museología teatral.

Mientras que para unos se presenta como una adaptación de los lenguajes teatrales debido al proceso de mundialización de los mercados y

globalización cultural. Para Harcha se muestra como la reivindicación del contexto local. En tanto, Cristián Soto habla de una ambigüedad discursiva..

El presente es ambiguo, yo que voté por la Concertación y ahora siento que se parecen a Pinochet... no, nunca nadie va a llegar a esos extremos. Ambigüedad de discurso y no sólo a nivel de gobierno, sino que a nivel grupal con una exacerbación por lo subjetivo, del nivel íntimo.

El poder y el autoritarismo son los tópicos de Escobar para referirse al presente. Pero al igual que Soto, hace hincapié en el discurso y como éste no sólo debe ser coherente y cohesionado, sino también se debe dejar fluir con libertad.

El tema del autoritarismo, expresado en el machismo, expresado en el poco respeto a lo diferente, que se da incluso en el ámbito del teatro. Me cuesta entender otros discursos, hay quienes todavía postulan que “se debe escribir así”, que no hay historia, que no hay argumento, que no están hablando de Chile. Nadie podría, o no se debería tener que obligar a otro a escribir de tal cosa.

Harcha plantea que el problema no es sólo el lenguaje teatral o la situación específica, sino que son los patrones conductuales de toda la sociedad:

El teatro que se escribe acá es por como somos, como identidad social. No es casual hablar de violencia en esta sociedad. No solamente ahora, se ha hablado desde hace muchísimos años antes.

Y si vivimos una identidad social, Cristián Soto propone estrechar lazos hacia una identidad teatral.

Espero que los artistas logremos afianzar una identidad teatral, más que pasticheo, pero no sé si nos corresponde, no sé, creo que estamos en pleno proceso.

El proceso es largo. Uno de ellos piensa en la identidad teatral y solamente tres de los seis autores se refirieron al futuro. Las proyecciones no existen. Los dramaturgos no confían, en general, en el presente. Por eso se coartan al hablar de un mañana. El único que habló sobre el futuro fue Juan Claudio Burgos, quien coincide con Soto en el desinterés de los especialistas del arte para producir un conocimiento acorde a los cambios.

El futuro creo que tiene que ver con una manera de entender el arte y el arte teatral que todavía no ha calado muy profundo en el interés de los teatristas tradicionales. Yo creo que se está como esperando un cambio en la manera de entender el fenómeno teatral.

Ana María Harcha expresa la visión del futuro en las entrevistas realizadas a estos jóvenes dramaturgos:

Creo que hay una pregunta sobre el futuro, no hay respuestas, porque yo no sé lo que va a pasar. Hay preguntas sobre el futuro, sobre el cómo construir, sobre el cómo relacionarse, pero no hay respuestas y creo que lo de la memoria está intrínsecamente en las obras por los contenidos que las obras tienen.

CAPÍTULO VII

ANTOLOGÍA DE LA DRAMATURGIA JOVEN

En esta sección analizamos las obras seleccionadas de cada dramaturgo, buscando en ellas la posible presencia de alguno o varios de los rasgos identitarios que Larraín (2001) propone para la identidad chilena actual. Además, intentaremos levantar a partir de los textos probables nuevos rasgos de la identidad chilena en construcción.

Cabe recordar que los textos aquí presentados fueron elegidos bajo los siguientes criterios, previamente definidos: que estuvieran escritas en el 2004 y/o que se montaran durante el transcurso de esta investigación, o en un lapso cercano de tiempo (como es el caso de *Nobleza Obliga*, cuyo montaje se espera para enero del 2005)

Así, las obras que abordaremos son: *El peso de la Pureza*, de Mauricio Barría; *Nobleza Obliga*, de Benito Escobar; *La Horas Previas*, de María José Galleguillos; *Kinder*, de Ana María Harcha; *María Cochina Tratada en el Libre Comercio*, de Cristián Soto y *Con La Cabeza Separada Del Tronco*, de Juan Claudio Burgos.

El Peso de la Pureza, de Mauricio Barría.

En esta obra el dramaturgo ha creado escenas de la historia de una familia compuesta por un padre autoritario, una madre cómplice que guarda silencio ante los abusos de su marido hacia su hija, la cual es una

adolescente que ya comienza a pedir explicaciones. Claramente, el rasgo identitario presente en la obra es el **autoritarismo**.

Barría explora las aristas de ese conflicto, estereotipando la actitud de los personajes. Es así, como el padre representa el autoritarismo y la madre, la evasión.

Ambos están marcados por el tema de la memoria - específicamente la necesidad de ella - ya que el padre desea seguir reproduciendo, ahora dentro de su núcleo, el estado de guerra en el cual había ejercido su autoridad. Vive hablando de algo que ya no existe y se empeña por aplicar en su hija las enseñanzas de temas tan diversos como la imposibilidad del amor, el recato extremo, la limpieza de los cuerpos y los hábitos. Siempre con un tono marcadamente autoritario y fascista; que presupone otro ser sumiso y admirador de la imagen jerárquica.

Para Larraín, el **autoritarismo** es una herencia de la imagen portaliana de gobierno: un cierto resquemor hacia la libertad democrática y la necesidad de controlar a un otro, “en pos de su bienestar”.

Por su parte, la madre evade el horror cotidiano y enseña a su hija a vivir como ella, incitándola a ensimismarse con temas banales. No sólo le dice que “el cuerpo siempre puede ir lejos” (frase velada que indica su anuencia respecto a los abusos y que recomienda, aguantar y hacer como que nada pasa) sino que también, derechamente evade los temas conflictivos.

La hija, quien pronto crece y comienza a hacer sus primeras preguntas, se debate entre el silencio y la enajenación. *“Estaba a punto de contarte, pero no podía y tú no preguntabas”*, le dice a su progenitora, intentando zafarse del velo de evasión y encarar los conflictos.

Esta situación sólo se subvertirá cuando la madre logre enfrentar y enrostrar parcialmente a su marido (“tú no podías entrar al baño mientras estuviéramos las dos”), más que un enfrentamiento radical es una frase tibia dentro de los márgenes establecidos. Luego, vuelve a un ensimismamiento aún peor y el marido jamás acusa recibo del hecho.

Sólo cuando la hija es capaz de tomar las riendas de la situación, todo parece cambiar. Una vez que ella aborda la ruptura del vínculo filial debido al abuso, el padre sale definitivamente de la obra: se defiende, pero pronto sus argumentos caen, no le queda más que desaparecer.

Padre: yo soy el padre, tú la hija.

Hija: tú no eres nada de eso, ni siquiera eres médico

P: que puedes saber, no habías nacido

H: Mientras más afirmas tu paternidad, más se desvanece

Nobleza Obliga, de Benito Escobar

“Nobleza Obliga” ocurre en “cualquier palacio, cualquier reino, cualquier sala de reuniones, casi cualquier sitio”. Cuenta la historia de un rey que, después de asesinar a su hija en un intento por quitarle la virginidad, elige de entre sus súbditos a una virgen, la que guarda un parecido exacto con la asesinada niña, y busca ejecutar el acto que no logró con su hija.

La obra tiene como temática central el incesto, que se manifiesta a través de un desmesurado abuso de poder. El texto muestra al rey determinando el destino de cada uno de sus súbditos, exceso que ha superado todo límite al trasladarse al interior de las puertas de palacio y de su familia.

Al hablar de los trazos descritos por Jorge Larraín, la estructura de la obra gira en torno al tema del **autoritarismo**, el cual se manifiesta no solo en el rey, sino en una nobleza decadente capaz de hacer y deshacer dentro y fuera de palacio. Así lo manifiesta el súbdito encargado de hacer el aseo al interior del castillo.

Yo conozco al rey, conozco a la realeza. Lo sé. Sus rutinas, sus comidas, los relojes despertadores que no funcionan, los almuerzos desechos, la carcomida máscara de su alegría real. Les he tenido que limpiar las heces. He sacado los cuerpos. Siempre yo. De madrugada sacando los cuerpos. Esta era una gran familia. Quedan pocos. Me mandan porque soy nadie.

Ligado a este punto anterior se encuentra el **machismo**, trazo identitario también identificado por Larraín, que se conjuga con el abuso de poder. Este define el supuesto destino de la virgen, que aparece toda la obra resignada, pese a yacer finalmente con el súbdito, burlando el deseo del rey.

Nobleza Obliga presenta también un evidente **tradicionalismo** y una **sociedad civil débil**, debido a que el pueblo se encuentra sometido a las ordenes del rey y entrega - pese a que finalmente se rebela- a la virgen por

el simple hecho de que el rey tiene el deseo de cumplir con el acto incestuoso que ya lo llevó a asesinar a su hija.

Por otra parte, la **exclusión y la solidaridad** se hacen patentes entre la virgen y el súbdito de palacio, quienes sabiendo la condición de marginales y sometidos, solidarizan el uno con el otro para terminar finalmente burlando los deseos del rey. Yacen juntos en la escena final de la obra, lo que muestra un mutuo reconocimiento entre iguales, trazo también definido por Larraín.

Pese al incumplimiento del incesto, la **fatalidad**, como rasgo identitario está siempre presente. No sólo la virgen y el súbdito se encuentran resignados a su destino, si no que también es el mismo monarca quien, a sabiendas de lo perverso de su actuar, se deja llevar por el camino del deseo, el que se hubiese cumplido de no mediar la presencia de una turba en el desenlace de la obra.

Las Horas Previas, de María José Galleguillos

Basada en un hecho real, María José Galleguillos relata la historia de dos hermanas (Blanca y Ana) que desaparecen en medio de un clima político alusivo a la dictadura de Pinochet durante los ochenta. Pasados los años, se le revelan en forma de alucinaciones a su hermana menor (Carmen) aún con vida y que junto a Laura, su media hermana, cuidan al padre de todas, quien permanece en estado de coma desde que supo de la muerte de sus dos hijas.

La desaparición de las mujeres, tiene que ver con un llamado telefónico efectuado por Javier, un activista en contra del régimen, que apela al amor de Ana por él. Esto provoca la captura y posterior muerte de ambas.

El **machismo** se hace evidente desde el momento en que Javier apela al deseo que siente, hecho que marca el terrible destino de las hermanas. A esto se suma que él termina siendo amante de Carmen, quien, encargada de cuidar a su padre, le pide que lo ahogue utilizando una almohada.

Con esta petición se delinea el pesimismo de una vida que no tiene esperanzas de alcanzar la felicidad. Es así como el **fatalismo** se convierte en un trazo identitario que pesa mucho en la obra. Personajes con destinos inciertos, donde la muerte ronda incesantemente y marca el devenir de cada uno de los protagonistas. Específicamente el asesinato del padre, efectuado a manos de Javier, es un caso que evidencia la resignación de Carmen frente a la petición de sus alucinaciones-hermanas, quienes le hacen entender que el esfuerzo de mantenerlo con vida es inútil.

La muerte se convierte en un tema primordial para comprender los sucesos que narra la obra, ya que el clima del país estaba marcado por la sobrevivencia, la violencia y la tensión emanadas del estado de sitio que ocupó Chile por varios años.

La sumisión y sometimiento revela lo que Larraín ha denominado **sociedad civil débil**. Una sociedad que prefiere guardar silencio por el miedo que provoca la posibilidad cierta de ser detenido o asesinado, permite que los derechos ciudadanos sean violados constantemente con la mayor naturalidad posible, y lo que es peor, que esos abusos puedan seguir ocurriendo hoy en democracia, sin una respuesta por parte de las personas.

Carmen: Ya no me gusta hablar por teléfono desde que empecé a escuchar unos ruidos raros y un amigo me dijo que lo más probable es que lo tuviera intervenido.

Ana: (preocupada) ¿Qué? ¿Por qué tienes el teléfono intervenido? ¿Es por nosotras?

Carmen: Supongo, ¿qué importa?

Blanca: No habrás hecho alguna tontera, ¿verdad?

Ana: No, ¿qué va a haber hecho la Carmen? ¿O sí, Carmen?

Carmen: (se ríe) No, no hice nada.

Blanca: ¡¿Cómo nada?!

Carmen: Nada. (restándole importancia) Mucha gente tiene el teléfono intervenido. Es normal...

Ana: ¡¿Es normal?! ¿Cómo va a ser normal?

Carmen: Ana, tú te fuiste de aquí hace doce años... Créeme: es normal. Pero uno se acostumbra: hablas en clave o simplemente no contestas...

Ana: ¿Y has pasado estos doce años viviendo así?

Aceptar normas injustas, impuestas por una constitución o dictadas en forma extraordinaria es una constante en la sociedad chilena que se ha dado en reconocer como muy respetuosa de las leyes, evitando enjuiciar una realidad arbitraria, cuya justificación no existe. Por este motivo en el texto de María José Galleguillos se pueden ver incorporados el **legalismo** como característica del chileno común, lo que se condice plenamente con el **tradicionalismo** que también impera en el país, ya que dentro de este encontramos las costumbres y ritos que forman parte de la identidad nacional.

Sin embargo, la contextualización de *Las Horas Previas* está dada por los medios de comunicación, que son citados frecuentemente a lo largo de la historia y hacen referencia a lo urgente del cambio en el sistema que domina la vida de Carmen y sus hermanas. De esta forma la **revalorización de la democracia y los derechos humanos** es un trazo identitario que está interpelando al espectador para provocar la reflexión necesaria acerca de un pasado fragmentado por la dictadura.

Ya es de noche. Javier está en las afueras de la cárcel hablándole a la cámara, micrófono en mano. A su alrededor denota gran movimiento.

Javier: Las normas vigentes en nuestro país desde los años sesenta establecen que, por motivos humanitarios, las ejecuciones se realizarán en un lugar al resguardo de la vista pública y sólo las podrán presenciar un máximo de diez personas debidamente escogidas por el jefe de gendarmería. Por motivos humanitarios, las ejecuciones se realizan tres días después de haberseles notificado el “cúmplase” de la pena de muerte a los acusados... Por motivos humanitarios, uno de los fusiles contiene bala de salva. Por último, también por motivos humanitarios, las normas establecen que los fusileros no deben ser personas que hayan custodiado o conocido a los condenados.

Voz de sacerdote Eliseo: Dios no le pide a nadie lo que uno no pueda hacer. Tampoco está en uno olvidar. Pero sí perdonar. Y para perdonar hay que orar por las personas que nos han hecho daño.

Además de rescatar la memoria como una necesidad social más que personal, esta dramaturga plantea con igual trascendencia la evasión en forma de escape frente al agobio que significa vivir tantos años encerrado. Dichos puntos de fuga se encuentran en la atención prestada al Festival de

Viña o a la vida de los famosos, conectando este nuevo rasgo con el olvido que domina a los chilenos.

Carmen: (leyendo) “La hermosa vedette española llegó muy entusiasmada por su participación en el festival. Y para que los machos se vayan preparando, aquí una foto donde nos muestra su mejor cara.” (Mostrándole la portada al padre a quien no vemos) Sí, definitivamente esa es su mejor cara porque encuentro que tiene la cara en el culo y el culo en la cara ¿Verdad? (mirando la portada del diario). ¿Qué más me falta? (leyendo) “Dos terroristas murieron en un enfrentamiento con efectivos de seguridad. Tres agentes quedaron heridos. En el interior del lugar se encontró un cuantioso armamento” Bla, bla, bla... ¿Quieres que te lea lo de los sicópatas o prefieres lo del festival? Ah, mira... Horóscopo para hoy... (leyendo) “Día ideal para solucionar asuntos pendientes. Recuerde que la comunicación es fundamental si quiere mantener la armonía en su hogar.”

***Kinder*, de Ana María Harcha**

A lo largo de su corta carrera dramaturgica, Ana María Harcha ha preferido desligarse de las estructuras tradicionales del teatro, -dividido en escenas y desarrollado a través del diálogo entre los personajes- optando por construir historias no lineales, sin personajes definidos, ni mucho menos arquetípicos. Sus textos están hechos por medio de fragmentos. En el caso

de *Kinder* son pedacitos de infancia, pequeñas citas a la niñez de cualquier persona joven en nuestro país.

Los recuerdos abarcan un amplio margen de aspectos, entre ellos; las vacaciones, la Navidad, el colegio y la familia. Sin duda, estos dos últimos poseen la mayor relevancia a lo largo del texto.

La familia se aborda en diversos fragmentos, coincidiendo con la trascendencia que posee dentro de la cultura occidental en cuanto a la formación de los niños. Aquella es revisada de manera bastante irónica, pues la obra parte de la premisa de que en el camino a la adultez, la familia no sólo entrega conocimientos, alimentación y cariño, sino que ayuda a desarrollar en los infantes una serie de traumas y malos recuerdos relacionados, en general, con las discusiones de los padres y los castigos.

Domingo a las siete de la tarde.

Del abismo de un sillón de cuero aparecían arrastrándose, mis oídos bien abiertos para escuchar cómo la tironea, mi padre a mi madre, cómo la arrastra mi padre a mi madre, cómo la tira en todas direcciones, la da vuelta, la aprieta (...), creo que mi padre trató a mi madre como un objeto, luchaba sin descanso, mi madre ni siquiera se sacaba su abrigo y mi padre hacía todo con sombrero puesto. Era un miedo animal. Mi madre se dejaba hacer sin voluntad, como una maniquí gorda y con pelo graso, su cara tenía expresión de idiota y drogada. Y yo ahí sin perder memoria de todo lo visto, con los brazos apretados y la melodía del Japening con Ja en mi cabeza.

Amarillo se puso mi papá

cuando le mostré las notas de este mes

amarilla me puse yo también cuando me mostró su nuevo cinturón

me pegó, me cacheteó

me tiró sobre el colchón

y se puso su condón

eso sí que me dolió

porque es muy calentón

La repetición de una figura paterna castigadora y violenta, en oposición a la representación de personajes femeninos inmovilizados en sus continuas tristezas y desilusiones, nos permite considerar que la obra recoge y subraya el **machismo**, trazo identitario reconocido por Jorge Larraín en la sociedad chilena. La hegemonía paterna dentro de la familia tradicional del país, repercute ampliamente en grupos sociales más extensos. Y en el texto Ana María Harcha se encarga de acentuarlo en numerosas ocasiones.

La autora resalta el importante efecto que tienen situaciones disfuncionales dentro de las familias (entre ellos, por supuesto, el machismo) sobre la sociedad en general, al respecto señala:

También el colegio es esbozado en la obra como un territorio violento y opresivo. De manera sarcástica el modelo de enseñanza, resumido en la figura del profesor, es representado como un espacio histérico, agresivo e ineficaz al momento de educar a los pequeños.

Cállate
Cállate mierdita
Cállense estupiditos, mierditas, asquerositos, huevoncitos
Cállate
Lee bien mierda, bien
Lean bien hijitos de puta, bien

La violencia es abordada en gran parte del trabajo de Harcha, ésta además de ser una temática recurrente, comparte varias características con el **machismo** y el **autoritarismo**, según lo planteado por Larraín. Sin embargo, la violencia en esta dramaturgia supera los círculos de poder y los

problemas de género, para cubrir diversos aspectos tales como las reuniones sociales y la comida.

La referencia directa a los sistemas de poder, y su natural vinculación con la violencia a través de la represión de los deseos individuales se hace patente en *Kinder* principalmente en la imagen de un desfile escolar, el cual está organizado en honor a Augusto Pinochet, quien es sin duda el personaje que mejor encarna en el Chile actual el empleo sistemático de la violencia por parte del Estado. Asimismo, este fragmento de la obra ayuda a presumir el período al que pertenecen los recuerdos de infancia expuestos en el texto.

La interrupción de clases por un evento oficial.

El desfile del verdugo en caravana oficial. Un militar lleno de sueños de poder, ejecutándolos.

200 niños parados al borde de una carretera, listos a presenciar el paseo dominical del dueño del negocio de los golpes, hachas y metralas.

Sur

Paso de autos

De varios autos

Grises

Blindados

Con vidrios ahumados

Ni una sola luz, ni un solo rostro, ni una sola enseñanza

Regreso a las aulas, un poco más confundidos que antes, pero eso sí con un poco de aire de álamos en los pulmones.

María Cochina Tratada en el Libre Comercio de Cristián Soto

En la última obra de Cristián Soto *María Cochina Tratada en el Libre Comercio*, se pueden distinguir cinco ejes temáticos en los cuales se sustenta la trama. El primero de ellos, presente en toda la obra, es el choque identitario entre el actual proceso de modernización y el mundo rural. Este fundamento se presenta como una contradicción entre modernidad y tradición.

La modernidad se caracteriza por la **fascinación por lo extranjero**, según Larraín. Lo foráneo es desarrollo, progreso, bienestar. Las redes de comunicación (televisión, cine, Internet) se acortan, por lo que la gente está constantemente añorando el modelo de las potencias, lo que se conoce como "el sueño americano".

La penetración voraz del sistema capitalista conduce, insoslayablemente, a un ávido **consumismo**. La dinámica de mercado se interioriza en el inconsciente colectivo. La oferta y la demanda son los dogmas de la nueva era. Aquí, todo se transa, se vende, se endeuda. Para Larraín en la actualidad el consumismo predetermina la identidad. En este sentido la identidad local queda subsumida en una global, disipándose el límite entre ambas.

En *María Cochina...*, Cristián Soto ridiculiza el proceso de globalización de los mercados. Porvenir, pueblo natal de María Cochina, es elegido por Estados Unidos para poner en marcha blanca el Tratado de Libre Comercio (TLC) con Chile.

En un ambiente bucólico, el autor juega con la ignorancia de los personajes y la viveza capitalina de María. La ingenuidad propia del campo mira con fascinación todos los beneficios que traería dicho tratado, por su parte el **tradicionalismo** da paso a la tecnologización de la vida.

De esta manera, el TLC violenta las costumbres de los lugareños, concentrando y acentuando la avaricia, los prejuicios y la prepotencia de los "poderosos" del pueblo.

María Cochina: ...A ver T.L.C Tratado de Libre Comercio, ¡que suena bonito!. El TLC trae muchas cosas positivas para el pueblo Porvenir. Usted se va a teñir el pelo más barato, a la pepsí le van a bajar el precio, la pasta de diente a precio de cliente, la mantequilla va a ser más amarilla, a la papa se le va a llamar patata, el choclo no se usará en el país porque llega el maíz. Con este va a poder hacer dos pasteles de choclo y cuatro humitas, es más rendidora porque viene de Oklahoma.

La mirada crítica de Soto pone en manifiesto la **mediatización de la cultura**, otro rasgo identitario descrito por Larraín. En la actualidad, La televisión enajena a los individuos y (re)crea nuevas necesidades en la vida cotidiana. Los medios de comunicación masivos, por medio del consumismo publicitario, entran a regular las relaciones entre las personas (individuo, mercado, Estado), además de idealizar la vida del consumo. Ven en esto la forma de desarrollarse, progresar y superarse.

María Cochina: Porvenir es el pueblo escogido por Estados Unidos para promover el TLC. ¡¡ Porvenir es el pueblo donde yo nací!!. La gente está muy contenta y pensando en los enormes beneficios que esto les traerá, ya se fueron a endeudar. Los lugareños partieron a comprar televisores Sony Home, control remoto, con 200 canales incluyendo las play boy. La gente ha cambiado su antena y en Porvenir se respiran nuevos aires, la calidad de vida se va a ver mejorada, porque tienen un aire y

un agua descontaminada. Y ahora la gente con este acuerdo vivirá muy relajada.

Este estadio de alineación hace que las personas cumplan el rol de consumidores más que de ciudadanos. Así, el mercado - reflejado en la obra de Soto por este flamante tratado - subordina a los demás poderes locales. Esta situación es lo que llama Larraín **clientelismo**, eje identitario característico de la sociedad de consumo.

El poder se levanta como otra temática en esta obra. La ambición y el arribismo corren en todas las esferas del poder local, lo que se ve reflejado en las encarnaciones que tiene el poder político dentro del texto, manifestado en los personajes de la alcaldesa demagoga, un versado obispo, representante del poder moral, y la patrona de fundo, lastre de la oligarquía campesina, quienes se ven tentados por los dividendos que traería el nuevo sistema de vida neoliberal.

Todos desean al niño de María. Para lograrlo los poderes transan, ofrecen, ilusionan. María no da el brazo a torcer, lo que da paso a una práctica habitual en la política chilena: el lobby. Por mientras, la potencia económica presiona.

María Cochina: Ahora nuestros hijos nacerán amarillos, porque están preocupados de llenar su bolsillo. Sus ojos serán distintos, porque ya no tomarán vino tinto. El pueblo vencido ha sido intervenido. El pueblo televisado nunca será avanzado. A mí no me dieron a elegir, a mí no me dijeron si quería ser feliz. A pesar de ser una ciudad ejemplar nadie me enseñó lo que era una transnacional. Pero se firman tratados vendiendo nuestros poblados.

Otro tópico presente en la obra es el clasismo. Este es el motor de las

relaciones sociales. Una mirada discriminatoria a la clase indígena y un arribismo hiperbolizado crean un ambiente hostil entre la clase alta y poderosa (patrona, obispo, alcaldesa) y la clase baja (María Cochina y la india Mamerta). Estos estratos están en constante pugna de poder.

María Cochina: Ansiosos compulsivos y nerviosos vomitivos, esta nueva raza social va a estrangular a la capital. Estafadores carnívoros y ladrones depredadores, se acuestan angustiados todos quieren ser ganadores. Ya no doy más, acá no tengo nada que hacer, aquí me congelé, necesito algo natural para poder cagar.

María manifiesta su resentimiento social por la diferencia entre las clases, al que el ambiente campesino le impregna una forma más irónica y punzante a la crítica.

María Cochina: Resentida social es mi himno nacional. Cuando miro un helado y no lo puedo comprar me declaro una resentida social. Cuando paso por un restaurante y miro como comen los viejos ricos, yo me digo, a mí que ni me alcanza para andar en la micro. Cuando me quedo dormida y me levanto atrasada ¡puchas que no tenga una nana!. Cuando tengo que lavar la ropa y no tengo detergente, ¡puchas que no tenga una lavadora como la gente!. Si, soy una resentida social, porque siempre siento odio al ver como la mayoría se va de vacaciones y una se queda lavando los calzones.

La clase de poder manifiesta un claro repudio y discriminación a María (clase baja), coexistiendo rasgos de dominio patronal y un racismo exacerbado.

Patrona: veo que la negra esa (María cochina) te lavó la cabeza con puras chorezas. Entiende hijo que esa gente es floja y que nunca podrá avanzar, porque son distintos, sólo toman vino tinto. Acostumbrados a los mandados, son todos unos conquistados.

Obispo: Un niño criado en cuna de oro es muy distinto. Nadie se atreverá a tratarlo mal, todos saben que el poder puede llegar a ser cruel. El que tiene dinero en hastío hace lo que quiere con el gentío. Entonces va donde su suegra, a su hijo lo vende y con la plata se va a conocer la casa de Elvis Presley.

La obra de Soto trata la chilenidad como un proceso de cambio, pero reconoce que siguen existiendo temáticas típicas de la tradición sociocultural de Chile, como son el **autoritarismo**, el **machismo** y el **racismo oculto**.

El **autoritarismo** es la presión constante por las instituciones y personajes preeminentes, es la descalificación al ciudadano normal, la fuerza del hecho consumado por sobre las ideas y los sentimientos, la autoridad que impone el dinero y el consumo contra las costumbres de los pueblos.

Por su parte el **machismo** legitima al hijo guacho, símbolo de nuestra identidad latinoamericana, un ir constante a la interrogante acerca de los padres, sobre el origen. La ausencia de lazos paternos que constituyan patrones de imitación hace que los personajes sean el arquetipo del mestizo chileno.

Patrona: Si tu padre estuviera vivo a golpes te saca este arrebató. Fuiste un mimado y un niño caprichoso. Déjala hombre. Ya, está bien, fue una aventurilla, no te lo tomes en serio. La vida continúa. Era bonita y cochinita, tu padre hizo lo mismo con una recogida. La embarazó y bueno el hijo por ahí quedó. Es parte del cotidiano, esa es nuestra historia nacional. Niños guachos, la mitad de nuestra población. No seai huevón hijo por dios. Así se educan todos los hombres, son tremendos violadores, usurpadores y explotadores. Una encamada no es nada.

El **machismo** también se refleja en la manera de asumir las responsabilidades por parte de los hombres. Una vez que María Cochina queda embarazada y el padre desaparece. Así, el destino de la cría está a merced del destino y la mujer queda sometida a las decisiones del hijo de la patrona.

Vecina: Hija algo tienes que aprender, algo nuevo que no estaba en mi deseo que tuvieras que saber. Los hombres tuvieron dos herencias, el pensar y el mirar. Entre el mirar y el pensar hay una diferencia que ni el propio diosito solucionó. Esa cosa que les cuelga es parte de su límite emocional, por lo que te aconsejo que mires para el lado porque puede estar medio ocupado... Tontas, las hacen tan tontas ingenuas y trabajadoras. Profesionales en sacar pañales y limpiar la ropa, no se que les dieron. Tontas, las hacen tan tontas.

En resumen, *María Cochina Tratada en el Libre Comercio* es una lúdica crítica al sistema neoliberal de mercado. El autor posee un vasto conocimiento de los patrones culturales chilenos, y por tal motivo se puede ver una relación directa con varios de los trazos identitarios propuestos por Larraín.

En resumen, esta es la historia de un país que aún no toma conciencia de los cambios. Donde el **consumismo** y la **mediatización de la cultura** son parte fundante en esta nueva identidad chilena. Todo esto desde la óptica del campo, un lugar cada vez menos apacible y que va perdiendo espontaneidad.

***Con La Cabeza Separada Del Tronco*, de Juan Claudio Burgos**

Con La Cabeza Separada Del Tronco recrea, a través de una serie de escenas e imágenes fragmentadas, los pensamientos, anhelos y desilusiones de un grupo de personajes femeninos y masculinos, creados en torno a un mismo objeto de deseo: un atractivo y joven chico extranjero.

La imposibilidad 'poseer' el cuerpo del muchacho aumenta la melancolía que aparentemente cubre a los personajes. Esta sensación de desazón tiene su más dramática representación en la figura de un hombre, que, tras asesinar a su mujer, se corta la cabeza con una guillotina hechiza. Al descubrir su cuerpo, encuentran en una de sus manos un montón de fotos del chico y en la otra los alicates con que construyó la máquina.

En tanto, el joven experimenta su propia tragedia, que en su caso responde a la incapacidad de arraigarse al país imaginario en que vive su exilio: Halifax. Una incapacidad determinada, en gran medida, por lo cerrado y racista de la sociedad que lo acoge.

un perfume suave exuda su cuerpo
no tengo otra razón
que sentir, que oler
quiero ser la baguet
que se come
que se engulle
que muerde
soy una golosa
una golosa, golosa, golosa
quiero circular dentro de ese chico
que sólo puedo escuchar y oler

oler y escuchar
oler y escuchar
es inútil otra cosa más que oler y escuchar

por qué nos vinimos a este país de mierda
estoy caliente con este país
este país donde nos viniste a traer
dónde caerme muerto
nada de nada
estoy cansado
me duelen los pies
no tengo boca
que quieren que diga por la cresta
dónde caerme muerto
mierda, mierda, mierda, mierda, mierda, mierda

Destacamos que en esta obra de Burgos no reconocemos ninguno de los trazos identitarios propuestos por Larraín en el libro *Identidad Chilena* (2001). No obstante, nos aventuramos a elevar dos nuevos trazos presentes en su obra: **ambigüedad** y **descubrimiento del cuerpo**, que pueden ser pesquisados también en textos de otros autores.

Por último, esta característica del trabajo de Burgos nos lleva a concluir que su producción, si bien guarda un importante grado de correspondencia con otros dramaturgos de su generación, es particularmente excepcional tanto en las temáticas planteadas como en su tratamiento.

CAPÍTULO VIII

NUEVOS TRAZOS SOBRE EL PAPEL

En el presente capítulo presentamos una breve caracterización de los nuevos trazos identitarios que levantamos a partir del análisis de los relatos orales de los dramaturgos que constituyeron nuestra selección y de las obras en las que profundizamos, ya sea porque van a ser montadas en 2004-2005 o porque sus autores las crearon en el presente año.

Estos nuevos rasgos de la identidad chilena entre los años 2000-2004 son: ambigüedad, descubrimiento del cuerpo, necesidad de la memoria, evasión y cambios en la concepción de género.

Ambigüedad

Más allá de las temáticas de sexualidad y tránsito desarrollados por Juan Claudio Burgos, podemos observar en su obra una constante alusión a la ambigüedad, que repercute en aspectos estructurales de sus textos, como la caracterización de los personajes y la definición de los espacios en que ocurre la acción:

todo esta conversación
monólogo o como lo quieras llamar
ocurre en el salón de belleza
no en la playa
sí
vuelvo al salón de belleza

Del mismo modo, la **ambigüedad** ha sido preferentemente retratada por el autor a través de la figura de personajes transexuales (un ejemplo de ello es el protagonista de *Y Dibujo Una Boca Sobre Mi Boca*, obra que aborda el bullado caso policial del "Tila". El autor explica el por qué de la relevancia del tema en su obra:

Está relacionado con esta permanente transfiguración a que uno está sujeto en la vida cotidiana. Este como transformarse. Este como intentar configurarse a cada minuto en un ser distinto. Yo creo que la metáfora que mejor da cuenta de ese proceso es la figura del transformista o del ser que se transforma, que se convierte en otro ser.

Creemos reconocer en aquella ambigüedad tratada por Burgos, un nuevo trazo identitario de la sociedad chilena, que al encontrarse inserta en la posmodernidad, está a su vez regida por un nuevo paradigma cultural caracterizado por elementos como el deseo de olvidar, proyectar, pensar, ni desear; privilegiando así la incertidumbre y la ambivalencia.

En un sentido sexual, la **ambigüedad** tiene su repercusión más notoria y evidente en un aparente aumento de la tolerancia hacia las minorías sexuales junto con una mayor presencia y participación de éstas en la sociedad y medios de comunicación masiva.

En el plano político, este nuevo rasgo identitario estaría relacionada con el desmoronamiento de los grandes valores y objetivos universales, luego de un supuesto y muy anunciado fin de las ideologías. Así, las grandes luchas de antaño, capaces de movilizar a enormes sectores de la población, han sido reemplazadas por el triunfo de la mirada subjetiva por sobre la

objetividad pregonada durante la Modernidad, y el arraigamiento del individualismo en la sociedad.

En definitiva, los valores de certeza, transparencia y la universalidad tradicional del hombre de la modernidad, han sido reemplazados por los conceptos actuales de caos e incertidumbre. La sociedad actual abandonó los proyectos revolucionarios en pos de un proceso de personalización narcisista e individualista, que ha terminado por elevar a la imagen como máximo símbolo del nuevo paradigma.

En otro ámbito, la hibridez y eclecticismo que definen el periodo presente no sólo se refleja en los contenidos mediáticos y en las producciones culturales, sino que el propio individuo es construido en base a esta heterogeneidad de intereses, labores, entornos y otros aspectos implicados en la configuración de su personalidad. Rasgo que puede ser entendido como una nueva variante de la ambigüedad y que, para efectos de este análisis, se encuentra proyectada en algunos fragmentos del texto *Lulú* de Ana María Harcha, donde la protagonista es bombardeada con preguntas acerca de los diversos aspectos que debieran importar a una estudiante universitaria en el Chile actual:

Y me vi corriendo, al lado de muchos, como bestia
y corría y trataba de responder
¿deseo un hogar sólido?
¿soy vegetariana?
¿trabajo?, ¿estudio?, ¿ambos?, ¿ninguna de las anteriores?
¿qué tan adicta al dinero es?
¿qué tan adicta al sexo es?
¿tiene clara su tendencia sexual? o ¿se considera un espíritu libre?
¿cree en los políticos de su país?
¿y en los del extranjero?

¿ha pensado cual es su posición frente a la guerra en Medio Oriente?

Libremente, ¿qué colores ve cuando escucha la palabra éxito?

¿vio Candy?

¿qué sabe usted del rey Salomón?

¿qué sabe usted de Pinochet?

¿fuma?...

Burgos, en tanto, recrea esta ambigüedad en la constitución de la subjetividad de cada individuo a través de la figura del transexual, que a la vez se transforma en una expresión de la preponderancia del cuerpo, en tanto imagen, en la sociedad contemporánea, y la naturalidad con que se acepta la mutación artificial de éste. Resaltamos que en este dramaturgo la ambigüedad es comprendida, principalmente como cambio constante.

Relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad, es simplemente ingenuo, esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla natural. El travesti y todo aquel que trabaja sobre la exposición de su cuerpo, satura la realidad de su imaginario y obliga, a fuerza de arreglo de artificio y de maquillaje, a entrar de un modo mimético en su juego, en su territorio, en el campo imantado de su metamorfosis. En la galería que expone un cuadro más.

Desde este lugar, consideramos pertinente conceptualizar el **descubrimiento del cuerpo**, trazo identitario que levantamos durante la realización de esta investigación.

Descubrimiento del Cuerpo

El **descubrimiento del cuerpo** como trazo identitario puede desprenderse principalmente a partir del análisis de la obra *Con la Cabeza*

Separada del Tronco de Juan Claudio Burgos. Presente también está en los textos *El peso de la pureza*, de Mauricio Barría, y *Nobleza Obliga*, de Benito Escobar.

En la obra de Juan Claudio Burgos el deseo es una tema en sí mismo. Un deseo que supone el uso y el conocimiento del cuerpo como medio o puente para encontrarse con el objeto anhelado, en este caso el chico extranjero. Los personajes que construye este autor buscan utilizar los sentidos y el cuerpo para encontrarse con el otro. Hay una especie de rescate de la sensualidad.

MUJER: estoy aquí, cariño, estoy de pie a tu lado, cariño, casi detrás de ti, cariño, sintiendo tu olor, cariño, qué sensualidad, dios, qué sensualidad, cariño, qué sensualidad, aquí, detrás de ti oliendo tu piel, soplando tu oreja, mientras espero mi turno en carnicería y veo tu piel blanca por la presencia del filo del cuchillo, de la punta del filo del cuchillo muy cerca de tu cara, de tu carne nueva que no conoce otra carne que la propia

En ese sentido, esta obra y el resto que ya nombramos, grafica un proceso de la sociedad chilena, que se ha dado maña para empezar a legitimar el cuerpo, así como el placer que puede entregar.

Sin embargo, este nuevo rasgo identitario también tiene que ver con el abuso del cuerpo en nuestra sociedad. Una sobre exposición de éste, una mediatizada desnudez que raya a veces en la pornografía tienen que ver también con su presencia dentro de la identidad nacional de los chilenos.

Lo anterior es algo que recoge tangencialmente Benito Escobar en la obra *Nobleza Obliga*, donde la figura de la virgen que existe para ser violada puede ser interpretada como este cuerpo siempre al límite de ser ultrajado, abuso que es conocido por todos.

VIRGEN: Yo no por cierto. Aquí estoy. Tengo un trabajo que hacer. Tú me has bautizado virgen. Me has hablado así. ¿Mi sexo es mudo ahora? ¿Lo debe ser? Una oquedad, o tal vez una planicie, o qué. Míralo. Nada entrando en mí, salvo tus palabras de deseo. A eso he venido desde lejos. No nos andemos con cosas. Se sabe de ti. Se habla de ti. La turba malediciente lo proclamaba y eso más me excita.

Esta situación, de un rasgo identitario que descubre el cuerpo y su uso, pero que puede derivar en abuso del mismo, es lo que en parte recoge Mauricio Barría en su obra *El peso de la pureza*, texto en el que esto se representa a través de las contradicciones del padre.

Padre:...Y los ojos comienzan a chorrear por todo el cuerpo
los ojos derretidos por obra de las orquillas de la madre
el dúctil esperma de iris corre por mi cuerpo y lo invade todo
Y lo torna todo negro y vítreo, entonces la mirada en éxtasis
porque ahora todo mi cuerpo es un ojo enorme y articulado un
ojo nervioso y muscular
que desea todo lo que mira ¡pero no quiere destruirlo!

De este modo, vemos que en sus textos, los dramaturgos plasman una nueva mirada acerca del cuerpo, y otra manera de referirse a él, menos velada y más directa que antes. Algo que puede permitirnos hablar de este

nuevo rasgo identitario que caracterizamos brevemente: *el descubrimiento del cuerpo*.

Evasión

Consideramos que un nuevo trazo identitario del Chile contemporáneo es la evasión. Según la Real Academia de la Lengua Española, este concepto es definido como “un refugio para escapar de una dificultad” pero, en la presente investigación, lo postularemos como la característica de una sociedad en la que se crean subterfugios de “entretenimiento” que desplazan los problemas reales.

En el ámbito de la comunicación masiva, nos encontramos en pleno auge de la prensa de espectáculos y la farandulización de los contenidos, con una innegable invasión de lo público en lo íntimo. Sin entrar en estudios detallados, basta mencionar el diario de mayor circulación del país: Las Últimas Noticias, donde encontramos todo el contenido del espectáculo y la espectacularización del contenido, sin presencia de las problemáticas reales de la sociedad. La política de la evasión, nos bombardea con los pololeos de la modelo de turno y de fruslerías por el estilo.

Pareciera que los temas importantes no están abordados en su debida magnitud: el pasado, es un enemigo que todos quisieran olvidar, para pasar a la instauración de una sociedad hedonista e inmedatista.

En *El Peso de la Pureza*, la madre adoctrina en la evasión a su hija abusada. Es una defensa ante las experiencias difíciles, un cierre abrupto

ante un pasado no enfrentado, menos asumido y difícilmente, olvidado del todo.

Pero la evasión no sólo se manifiesta en la madre, que se esfuerza por mantener el orden establecido a través de la instauración de un cotidiano amable, sino que está también en el padre que vive de su pasado: el hombre abusa de su hija, ya que siente que se redimirá - e incluso olvidará - con el “peso de la pureza“ de una inocente niña.

Padre: deseo abrazarla, para no pensar
Madre: que no ibas a comer primero
P: ¿tratas de advertirme algo?”

Desde la figura de la autoridad - que Chile bien conoce tras las experiencias dictatoriales que ha vivido - emerge también la orden de evadir. El padre le dice a la madre que no puede alterar el curso de las cosas, la exhorta a mantenerse a un lado: “¿Por qué no te duermes tú?, es la respuesta a la petición de dejar dormir a la niña.

Por otra parte, también adoctrina a su hija, a través de sus “didácticas” peroratas acerca del trato con los hombres y la pureza, incluido el valor más importante según él: la fortaleza nacida del hábito del recato. De la educación dogmática a la evasión, hay un paso.

Padre: el recato, la circunspección es señal de fortaleza. Sólo un buen cuerpo entrenado, lo puede conseguir. El manejo de la respiración, la

postura de la espalda y del músculo lumbar. Pero principalmente, la manera de ver.
Madre: De ver como si no se viese nada
P: de ver como ve un médico

En el fondo, esta obra presupone que la política de la evasión proviene desde los mismos que detentan la autoridad. Este pensamiento se vuelve aún más alarmante, cuando establecemos los ejes programáticos de los canales de televisión y sus dueños. No es un misterio para nadie, que el canal con mayor contenido banal corresponde a un gran magnate, que pareciera decir: “aquí no ha pasado nada, sigamos consumiendo”. Con contenidos que ‘nos salvan’ de la realidad dolorosa, lo inmediato se vuelve disperso y aceptable y se mantiene el status quo. Es el permanente simulacro de bienestar.

Pero no todo pasa por una simple decisión editorial. La posmodernidad es, en sí misma, una época de narcisos muy atareados que poco tiempo tienen de desarrollar una idea más amplia que la urgencia del segundo. Más que nunca, nuestra sociedad tiene altas tasas de drogadicción y suicidios, lo que sumado al creciente individualismo, se configuran como otras formas de evasión en ámbitos personales.

Pero, madre e hija, logran salir de su sometimiento. La pequeña enfrenta al padre y éste desaparece de la escena. Un pequeño correlato con la transición democrática: después de la represión y la desestructuración social, surge una fuerza ignota que logra forzar la caída de la dictadura.

Entonces, en la obra, todo continúa como un extraño idilio: el padre ya no está, mientras las didascalias de la última porción de la obra indican que la madre se mece mientras la hija lee el diario, relajadas pero llevando un diálogo más cercano al teatro del absurdo, casi dos monólogos paralelos. La hija habla de contingencia social, de raparse el pelo y radicalidad, mientras que la progenitora recuerda cuando ésta era pequeña.

Otro correlato con el momento histórico-social chileno: se logró vencer al enemigo común y derrocar el régimen no democrático; pero posterior a eso, se produjo una mutación social hacia la evasión, hacia ese simulacro de “país jaguar” que esconde las paradojas del desarrollo humano. La insatisfacción –de la que habla el Informe del PNUD- es la misma, pero velada bajo el manto del individualismo posmoderno.

Necesidad de la memoria

La **necesidad de la memoria** es un nuevo rasgo que identificamos primordialmente en el trabajo de María José Galleguillos. Es más, ella misma reconoce este “tema” como parte recurrente de sus obras. Así le resulta lógico hablar del régimen de Pinochet y encontrar en otros autores de su misma época reminiscencias de ese tiempo.

Este rasgo hace mucho sentido con lo que dice Jorge Díaz cuando plantea que la generación de “dramaturgos jóvenes” son personas de 30

años promedio que vivieron la dictadura como parte de su desarrollo personal, es decir, para estos autores no existe ningún tipo de referente distinto a éste. Si bien estos recuerdos pueden no estar constituidos por hechos dramáticos o vividos directamente configuran un sentimiento, una sensación de encierro insoslayable para muchos de quienes crecieron en esos años.

La **necesidad de memoria** se condice con el concepto de identidad que estamos trabajando, ya que si entendemos que la conformación del sujeto se encuentra fuertemente influenciado por su entorno social. Todas las experiencias de vida y los cambios en el contexto socio histórico influirán de una u otra forma en la visión del mundo, repercutiendo en todo tipo de expresiones, que van desde su forma de ser hasta las creaciones personales.

Gracias a la presencia tácita de la represión, se construyen sujetos contemporáneos que no pueden desvincularse de aquellas reminiscencias, integrándose a la actualidad como un elemento más del contenido temático de la producción teatral.

Este punto guarda estrecha coherencia con lo propuesto por Jocelyn-Holt al argumentar que la memoria debe actuar como instrumento de sanación, la cual tiene lugar en los individuos ya concientizados respecto a su pasado, por lo que pueden aclararlo y darle un cuerpo concreto, como las obras teatrales u otro tipo de manifestaciones.

Con esta misma perspectiva, Mauricio Barría ve **la necesidad de memoria**, pues entiende que su ejercicio dramático cumple con una función didáctica para el público, cuya utilidad es servir de llamado de atención para decir que lo vivido en Chile en el periodo 1973 – 1989 no puede volver a ocurrir. En este sentido, se puede señalar que Barría está desafiando la tendencia al olvido que se masificó dentro de Chile en su transición a la democracia, intentando remecer desde el teatro.

El caso de este autor es particular, ya que su participación en la oposición a la dictadura como integrante de la JJCC (Juventudes Comunistas) lo marcaron para el resto de su vida, a tal punto que él mismo reconoce que no escribirá nada que no guarde relación con el régimen de Pinochet, evidenciando la trascendencia de un período que se mantiene latente en el inconsciente colectivo del país.

El bombardeo de recuerdos y discusiones referentes al tiempo dictatorial en Chile dejan muy clara la trascendencia que tiene en la historia de cada chileno y cómo esta crisis hizo cambiar la perspectiva individual, conduciendo el camino de un país en vías del rearme total y, al mismo tiempo, "digerir" un pasado que de tanto ser mencionado se pretende superar por medio del olvido.

Sin embargo, hacer oídos sordos a los 17 años de dictadura resulta difícil. Durante esos años se impuso el sistema neoliberal que transformó de tal modo los cimientos de las instituciones nacionales que, una vez de regreso a la democracia, el panorama era el de un país en "vías del desarrollo", con una altísima proyección en el concierto internacional. En

tales instancias lo más sencillo es tomar distancia y guardar silencio, en lo que Juan Claudio Burgos llama la filosofía del "borrón y cuenta nueva".

A pesar del anhelo del olvido, las citas al pasado son frecuentes en las creaciones dramáticas estudiadas, colocando en la palestra el tema del pasado con cierta frecuencia.

Si consideramos que los autores que formaron parte de nuestro estudio vivieron su pasado en una época que se pretende ignorar, es normal que surja en ellos un sentimiento de desarraigo y ruptura generacional que los marca e influye.

A partir de esto último se comprende mucho mejor el anhelo de estos autores por reconstruir las raíces de su pasado, de su memoria personal, que están unidas profundamente al pasado más reciente de Chile.

Cambios en la concepción de género

Ana María Harcha y María José Galleguillos son dos de las mujeres pertenecientes a la nueva camada de jóvenes dramaturgos. Ambas se incomodan cuando las encasillan en lo que se ha llamado "dramaturgia femenina". Esta molestia es una respuesta a la aparente complacencia que perciben por parte del medio teatral cuando analizan sus textos, además consideran que no existe algo como "dramaturgia masculina".

Lo cierto es - aunque a ellas les moleste - que históricamente en Chile no existe un amplio número de mujeres que escriban, ya sea teatro o

novelas. Por tal motivo resulta llamativo que de pronto surja un número importante de dramaturgas.

Si revisamos la historia teatral de Chilenos daremos cuenta que, además de la escasez de mujeres dramaturgas, existe una configuración de la sociedad estereotipada por imaginarios colectivos, que se encarnan en personajes prototípicos como el hombre ilustrado, la mujer aristocrática y religiosa, la hija sometida a la voluntad de la madre o el dueño de fundo que suele hacer gala de su autoridad. Estos personajes forman parte de inicios del siglo XX y revelan la mirada patriarcal hegemónica que ha sido el principal fundamento de la estructura social chilena. La importancia de la mirada patriarcal trasciende a la propia mujer, como ocurre en la *Viuda de Apablaza*, donde la protagonista, al verse dueña de tanto dinero y en un status social elevado, termina adquiriendo rasgos de masculinidad.

En este sentido, no resulta menor que en casi la totalidad de los textos nos encontremos con el machismo y el autoritarismo como rasgos identitarios claros y que por lo general sea la figura masculina la representante de estas características.

Frente a la evolución de los géneros y sus roles sociales, es importante destacar la construcción de personajes denominados padre, madre, hija, mujer, hombre. Esto, en los textos estudiados, se transforma en un recurso que nos habla de la existencia de una postura de los dramaturgos frente a este tema. Es posible apreciar en sus relatos una preocupación que trasciende el sujeto y desemboca en la sociedad, finalmente. Así lo declara Juan Claudio Burgos.

Creo que el hombre tiene una figuración oficialmente importante, es decir está como en las cúpulas de poder, pero siempre hay una mujer gravitando debajo de esa figura masculina. Hay como una relación muy directa entre lo femenino y lo masculino, y lo femenino en Chile muchas veces se ha definido a partir de lo masculino. Por ponerte un ejemplo pedestre, el fenómeno del machismo es fomentado por la figura de la mujer, por lo femenino.

Esta evolución en la concepción de la construcción del género la entendemos partiendo de la base que es una construcción social, la que el historiador Gabriel Salazar entiende así:

Subyace la idea de que los roles sociales e históricos del hombre y la de que los roles sociales e históricos del hombre y la mujer son “construcciones culturales” (“género”) de antiquísima data, tanto que su aparición se confunde con el origen de los tiempos: no obstante siendo el género una construcción cultural, es también desestructurable (Salazar y Pinto, 2000, pág. 10)

La creación de personajes genéricos permite a los dramaturgos cuestionar la concepción patriarcal hegemónica en la sociedad chilena y, a la vez, refleja un trabajo reflexivo que les permite configurar nuevos modelos femeninos y masculinos. En tales instancias podemos percibir una evolución en la comprensión de los géneros, que se readecuan al contexto en que se desarrollan. Por tal motivo es factible hablar de un sujeto del siglo XXI que se ciñe al individualismo imperante. Este individualismo define la idea de masculinidad y femineidad, lo que se revela en los textos teatrales de estos años.

CONCLUSIONES

La primera conclusión que cabe precisar tiene que ver con la valoración de la práctica de la investigación cualitativa, cuya funcionalidad toma fuerza con el rescate de los relatos orales que recogimos sintéticamente en las páginas precedentes.

Además, nuestra investigación valida el uso de un modelo para el estudio del arte, basado en los planteamientos de diversos autores vinculados a los estudios culturales. Así, creemos que la investigación que acabamos es una manera de aterrizar prácticamente la teoría de investigadores como Williams, García Canclini y Ortiz.

A través de ese modelo, un tanto híbrido, el trabajo que desarrollamos tiene contribuye a la descripción del panorama artístico teatral, específicamente en aquello que tiene que ver con la dramaturgia joven que se desarrolla entre los años 2000-2004.

Nuestro trabajo es un pequeño avance para el estudio del teatro joven chileno contemporáneo, que como pudimos comprobar, no cuenta en esta perspectiva con investigaciones abundantes ni estudios que puedan considerarse un precedente para esta investigación.

Refiriéndonos a los aportes teóricos de nuestro trabajo, es necesario señalar que logramos vincular dos áreas temáticas, la construcción de identidad y la dramaturgia, que pocas veces habían sido estudiadas en conjunto. Nuestra investigación es un aporte en ese sentido, puesto que puso el énfasis en la manera en que ellas se relacionan, utilizando para ello la propia voz de los dramaturgos y no un análisis “externo” a la labor artística.

Por otra parte, y siguiendo lo planteado por Larraín (2001), fuimos capaces de levantar nuevos trazos identitarios presentes en la sociedad chilena de los últimos años. Esto se convierte en una pequeña contribución a la configuración de una identidad chilena que está en permanente construcción.

Así y luego de analizar el objeto empírico de nuestra investigación, y teniendo en cuenta tanto nuestro referencial teórico como las hipótesis que guiaron el presente trabajo, hemos llegado a una serie de conclusiones respecto al vínculo que existe entre la dramaturgia joven aquí abordada y la identidad chilena entre los años 2000 y 2004.

La primera de ellas es que, desde nuestro punto de vista, la individualidad es el motor creativo de los dramaturgos estudiados. Son los cuestionamientos personales los que generan en ellos una inquietud que se intenta responder a través de su trabajo creativo. Esto es evidente al analizar los discursos de cada uno de ellos. Ahí puede verse que los autores

expresan que su labor de artistas está determinada por sus vivencias personales, principalmente.

Lo anterior no quiere decir que ellos consideren su escritura como alejada de la sociedad, o que planteen la existencia de un texto autónomo respecto al contexto socio histórico en el que éste se produce. Por el contrario, reconocen que las temáticas que abordan están determinadas por aquello que les tocó vivir. Más bien significa que son los recuerdos personales y la propia mirada de cada uno de ellos acerca de la sociedad y, particularmente, de las circunstancias históricas, las que resultan fundamentales en la construcción de sus obras.

Comprendido de ese modo, y a partir de la perspectiva de García Canclini - quien manifiesta la existencia de un vínculo inquebrantable entre las producciones artísticas y la sociedad en que el artista se mueve - es posible observar respecto a la identidad nacional un proceso de simbolización, que permite a cada grupo o sujeto artista no sólo interpretar y traducir las características de su sociedad, sino que también, a través del desarrollo de un discurso coherente, afianzar la identidad propuesta, en este caso por los dramaturgos.

Así los autores estarían contribuyendo a la construcción de una identidad chilena por medio de los rasgos identitarios presentes en su obra, la que no se limita al pequeño sector de la sociedad.

En definitiva, queremos decir que es la identidad individual la que orienta el trabajo artístico de estos autores y que es a partir de esta individualidad que sus obras pueden representar a la sociedad chilena en su identidad colectiva.

Siguiendo lo planteado por Williams (1981), concluimos que efectivamente, los dramaturgos estudiados en nuestra investigación actúan como mediadores culturales, puesto que es la percepción particular de cada uno de ellos la que se manifiesta en sus obras, permitiendo resolver una necesidad propia, pero que a la vez es el resultado de lo que 'contiene' la naturaleza de toda una época, de una sociedad o de un período.

Se hace evidente todo esto cuando reparamos en la importancia que tiene el Golpe de Estado de 1973 y el período de la dictadura de Pinochet para la escritura personal de los dramaturgos. Esta generación creció durante ese período, lo que sin duda marcó sus vidas y la particular mirada que tienen acerca de Chile.

Sin embargo, una vez finalizados los años del gobierno militar, con la llegada de la democracia y los gobiernos de la Concertación, estos jóvenes se vieron enfrentados a una sociedad que privilegiaba los consensos e intentaba evitar volver hacia el pasado, para no poner en riesgo los delicados equilibrios de la transición.

Este panorama obliga a los dramaturgos jóvenes a situarse en el otro extremo de este proceso de olvido pactado. No se trata de juzgar el pasado bajo un prisma político ni de hacer una reconstrucción histórica de lo sucedido, sino más bien de volver a los recuerdos y sensaciones que generó ese período en sus vidas.

Todo esto tiene que ver con lo que plantea Renato Ortiz, en el sentido de que el pasado es siempre una herramienta necesaria para entender el presente.

Para los dramaturgos, que crecieron en ese período dictatorial, volver hacia el pasado e intentar entender los traumáticos hechos que se vivieron en el país resulta, antes que una mirada artística o puramente teórica, una necesidad personal para responder a la pregunta de ¿quién soy?

Es así, como gran parte de la producción artística de estos autores está marcada por la dictadura. Ya sea porque la utilizan como contexto o escenario o por la construcción de personajes – algunos de ellos verdaderas metáforas del autoritarismo o el trauma que significó ese período – o, principalmente, por las temáticas que abordan, la mayor parte de los textos de estos dramaturgos se refieren directa o indirectamente al pasado reciente de Chile.

Este proceso individual de los jóvenes dramaturgos tiene a la vez un correlato en el Chile contemporáneo. Considerando el rol de mediadores que

los artistas cumplen dentro de la sociedad, su producción artística da cuenta de los procesos de construcción identitaria de la sociedad chilena actual.

Es lo que hemos caracterizado como un nuevo rasgo de la identidad chilena actual: **la necesidad de memoria**. Al interior de nuestra sociedad se ha generado todo un proceso de revisión y rescate del pasado, que ha sido reflejado ampliamente por los textos de la dramaturgia joven que estudiamos.

El Informe Rettig a comienzos del período presidencial de Patricio Aylwin y los procesamientos al general Manuel Contreras y al brigadier Pedro Espinoza, a principios de los '90, son los primeros antecedentes de este proceso, cuando lo único importante parecía ser mirar hacia el prometedor futuro que se acercaba.

La detención de Pinochet en Londres sin duda marcó un hito importante en toda la transformación de la sociedad chilena. A partir de este hecho, fue casi imposible no hacerse cargo de los múltiples cabos sueltos que todavía existían respecto al gobierno militar. Así, la necesidad de recordar, latente en la sociedad chilena, comienza a tener ecos en las instituciones nacionales. Se inician o se reabren procesos por violaciones a los derechos humanos que involucran a ex militares, por ejemplo.

Una señal evidente de esta transformación es la conmemoración de los 30 años del Golpe Militar, que incluyó la reapertura de la puerta de

Morandé 80 como símbolo de reparación histórica y el rescate de la figura de Salvador Allende como defensor de los principios republicanos.

Este proceso continúa. A fines de 2004, el entonces Comandante en Jefe del Ejército, Teniente General Juan Emilio Cheyre, reconoció que la tortura fue una política institucional durante los años post golpe, y a pocos días de concluir esta investigación el Presidente Ricardo Lagos dio a conocer al país el *Informe sobre Prisión Política y Tortura*¹.

Otro de los nuevos rasgos que pesquisamos - tanto en las obras como en los discursos analizados - es el de **la ambigüedad**, cuya tradicional formulación tal vez pueda encontrarse en la frase “el doble estándar del chileno”, a esta altura todo un cliché impuesto por los medios de comunicación.

Este rasgo se relaciona con el particular modo que tiene la sociedad chilena de enfrentar las tensiones y contradicciones que se dan al interior de cualquier cultura. Si algo pudiera caracterizar la identidad chilena es la capacidad de moverse constante y, sobre todo, libremente entre los polos que se enfrentan o chocan entre sí. En definitiva, la facultad singular de rehuir los focos de conflictos, sin necesidad de hacerse cargo de resolver los problemas.

¹ También llamado Informe Valech. Nombre que recibe por haber sido el obispo Sergio Valech presidente de la comisión.

Así por ejemplo, podríamos explicar la aparente tolerancia hacia las minorías sexuales a partir de este rasgo. Este discurso se ha vuelto recurrente durante el último tiempo, sobre todo en los medios de comunicación, con 'rostros' que declaran abiertamente su condición u orientación sexual y cada vez más notas o incluso programas completos dedicados al tema, sin que de buenas a primeras exista una fuente de controversia al respecto.

El punto está en que, cuando se trata de llevar a la práctica o de generar acciones concretas que vayan en beneficio de dichas minorías, el discurso se cae a pedazos o se queda en políticas asistencialistas como las planteadas por el alcalde de Santiago, Joaquín Lavín, para la agrupación TravesChile –agrupación que reúne a transgéneros - durante su reciente mandato como edil de esa comuna (2000-2004).

Del mismo modo, pero en el plano político, resulta ejemplificador de esta ambigüedad chilena, lo sucedido durante la segunda vuelta de la elección presidencial de 1999.

Luego de casi empatar con el candidato de la derecha, el comando del entonces candidato a la presidencia, Ricardo Lagos, decidió cambiar el

lema de la primera etapa “Crecer con Igualdad” por “Lagos Contigo”, un eslogan carente de contenido que claramente buscó ganar al electorado de centro y que se asimiló a “Viva el Cambio” - también desprovisto de ideas - del abanderado de la Alianza por Chile.

Otro nuevo rasgo conceptualizado a partir de las obras y discursos de los dramaturgos jóvenes es **la evasión**.

La farandulización de los medios, la falta de contenidos en buena parte de los programas televisivos y el excesivo aumento de las tasas de drogadicción y alcoholismo en todos los estratos de la sociedad, que va de la mano con el aumento de los índices de depresión, son características propias de **la evasión** como nuevo rasgo de la identidad chilena.

Esta característica de la sociedad chilena actual es la antítesis de *la necesidad de memoria*. Se trataría de buscar la entretención, el placer y el relajamiento como medios de escapar de una realidad que agobia y en la cual ya casi ni se espera encontrar la felicidad. Niega la memoria, simplemente porque la revisión del pasado resulta contraproducente con el disfrute del momento actual. Volver atrás significa hacerse cargo de los asuntos pendientes y las taras que impiden avanzar.

Entre ambos rasgos existe una tensión no resuelta por la sociedad chilena. Esta existencia paralela y contradictoria nos permite reafirmar lo señalado acerca de **la ambigüedad**.

Sostenemos que dicha tensión podría tener su explicación en el disímil origen que ambos rasgos tienen. Porque, por un lado está **la necesidad de memoria**, que surge como el requerimiento de toda una generación para enfrentar los traumas y acontecimientos por tanto tiempo enterrados bajo tierra. Mientras, al otro extremo tenemos **la evasión**, que nace a partir de un discurso mediático (es “lo que la gente quiere ver”, escuchamos habitualmente a quienes defienden la vanalización de los contenidos) y desde los grupos económicos, a través de la publicidad.

Creemos que mientras el primero es fruto de una necesidad, el segundo se deriva de una estrategia de los sectores e instituciones dominantes de la sociedad.

Un nuevo rasgo que caracteriza la identidad chilena actual es el **descubrimiento del cuerpo** que, presente sobre todo en la obra de Juan Claudio Burgos, se encuentra también en Ana María Harcha y su particular obsesión por la forma en que la gente come, sólo por poner un par de ejemplos.

Este trazo tiene que ver con la nueva relación que la sociedad chilena establece con el cuerpo y los temas que le rodean. Supone una apropiación de él, a la vez que el uso de lo físico como puente para el reconocimiento del

otro. Pero al mismo tiempo, incluye su utilización como objeto de consumo, junto con su uso simbólico como fuente de liberación.

Es así como en los últimos años han generado debate en la opinión pública una serie de temas, tales como el empleo de la anticoncepción de emergencia (o píldora del día después), el incentivo del uso del condón como medio de prevención del SIDA o las políticas públicas de educación sexual para los jóvenes. Todas discusiones que hasta hace poco tiempo eran poco menos que vedadas y cuya existencia marca un cambio respecto a la facultad de disponer del propio cuerpo.

Por otro lado, en los medios de comunicación se ha dado en intentar caracterizar “el destape chileno”, un proceso que mediante la desnudez del cuerpo como elemento simbólico traería consigo una mayor libertad, sobre todo sexual. Paradigmático desde ese punto de vista resultaría el desnudo masivo que el fotógrafo Spencer Tunik realizó en el Parque Forestal.

Sin embargo, este panorama de desnudez mediática y pública tiene que ver también con la utilización del cuerpo como gancho publicitario y objeto de culto. De este modo, sobre todo en la publicidad, se sigue utilizando el cuerpo de la mujer como elemento de seducción para incitar a consumir.

Al mismo tiempo, fenómenos propios de un excesivo interés por el cuerpo se hacen evidentes: programas televisivos dedican parte o la

totalidad de su espacio para tratar el tema de las cirugías estéticas (Cirugía de Cuerpo y Alma del canal privado Mega es el ejemplo más claro) y enfermedades tales como la anorexia y la bulimia comienzan a ser tratados cada vez más como temas de interés general.

Finalmente, el último de los nuevos rasgos que descubrimos en el curso de nuestra investigación y que constituye parte de la chilenidad actual es el de **cambios en la concepción de género**, que sin duda constituye un proceso de búsqueda y se encuentra hoy en día, en permanente construcción.

Si bien la incorporación de la mujer en áreas del trabajo y la creación que antes pertenecían en exclusiva a los hombres se enmarca dentro de un fenómeno mundial, en Chile – un país reconocido como machista – dicha inclusión provoca remezones que están relacionados directamente con la construcción histórica de los géneros y sus roles. Es así como los espacios que ocupan tanto hombre como mujer no son aspectos menores al analizar la producción artística.

En la actualidad ver a los dos géneros en un estado de igualdad - o mejor dicho, menos distantes entre sí - resulta tan natural que incluso podría hasta parecer un tema 'pasado de moda'. Sin embargo, hay que tener presente que para llegar a este panorama el recorrido de las luchas feministas por sus reivindicaciones fue largo y que, aunque parezca un tema superado, basta con revisar los textos de nuestros dramaturgos para percibir de inmediato una construcción de la figura del hombre y de la mujer.

Con la aparición de la 'mujer moderna' nos encontramos con una concepción de lo femenino que no es obstáculo para la participación de la mujer en los espacios públicos que antes le estaban vedados.

A pesar de este acercamiento entre ambos géneros, es posible observar en los textos de Barría y Escobar una construcción de personajes que sustenta discursos que se enmarcan dentro del prototipo de lo masculino enraizado al poder y lo femenino caracterizado como pasividad. Esto puede ejemplificarse con la madre silenciada en *El Peso de la Pureza*. La relación entre ambas figuras sociales se enmarca en lo sexual, en lo carnal, lo que da paso a una variedad de temáticas que pueden partir de la concepción de género.

Hoy existe un nuevo discurso frente a lo femenino en nuestra sociedad, que ha puesto en jaque al macho dominante de antaño y que se traduce en mujeres independientes y autosuficientes, lo cual se puede ver claramente en *Lulú* y el discurso de mujer que tiene Ana María Harcha. Es lo que hemos caracterizado como un nuevo rasgo identitario.

Con todo lo anterior, nos atrevemos a concluir que esta generación de dramaturgos, tiene - tal vez inconscientemente - una concepción de su trabajo que privilegia, por sobre la ruptura del lenguaje artístico, temáticas personales que son a la vez reflejo de la sociedad en la que ellos se desenvuelven. En cierta forma, podríamos aseverar que la producción de

estos artistas ‘conversa’ mucho más con la sociedad chilena que con el campo artístico.

En ese sentido, es el hecho de reconocerse chilenos lo que ordena u orienta su producción artística. Por mucho que exista en la mayoría de ellos el deseo e incluso la necesidad de salir fuera del país, se sienten parte de esta sociedad.

Esto no quita que tengan una mirada crítica hacia lo que ocurre en Chile. Muy por el contrario, percibimos en ellos una actitud de distancia hacia el discurso derivado de lo que Larraín llama la identidad empresarial post-moderna. De hecho, **la necesidad de la memoria** – presente como decíamos en la mayor parte de las obras - puede como, rasgo identitario, oponerse a una versión de identidad que privilegia el presente y pone el futuro como promesa de esplendor.

Pese a ello, y como ya vimos en el análisis, los dramaturgos que estudiamos construyen en sus textos una visión de la sociedad chilena que coincide con algunos rasgos presentados por el sociólogo Jorge Larraín en *Identidad Chilena* (2001).

El más importante de ellos es el **autoritarismo**, que evidentemente tiene relación con la mirada que estos jóvenes dramaturgos traen consigo, debido, como ya hemos visto, a la trascendencia del período dictatorial en

sus vidas. Este trazo aparece con fuerza en los discursos que recogieron nuestras entrevistas y se repite al menos en la mitad de las obras analizadas.

Lo curioso es que, según concluimos a partir de nuestra investigación, el autoritarismo es un rasgo que determina e incluso engloba otros trazos de aquellos definidos por Larraín para la identidad chilena actual.

Así, el **machismo** aparece como una manifestación más del autoritarismo, puesto que en varias de las obras la figura – porque en algunos casos no corresponde llamarles personajes – que detenta el poder y casi siempre abusa de su prestigio y del temor, es la misma que abusa de la mujer. Esto es particularmente visible en *Nobleza Obliga*, de Benito Escobar, y en *El Peso de la Pureza*, de Mauricio Barría.

Ligado también al **autoritarismo** aparece el rasgo identitario de una **sociedad civil débil**. Chile, desde la perspectiva que nos entregan las obras y las entrevistas de los dramaturgos analizados, no posee instituciones ni herramientas suficientes para dejar de depender de esta figura omnipresente de la autoridad.

Una **sociedad civil débil**, así como un marcado **legalismo**, son condiciones para la existencia del autoritarismo o bien son sus consecuencias inmediatas.

Una de las características de esta nueva camada de dramaturgos es que buena parte de ellos tienen una formación profesional específicamente en las artes escénicas. Ese es el caso de Juan Claudio Burgos, Ana María Harcha, Cristián Soto, y María José Galleguillos, quienes representan una contraposición a las generaciones anteriores de autores que provenían de disciplinas como las letras y la filosofía, entre otras.

Esta particularidad implica un mayor grado de involucramiento del autor con la producción artística, en temas como la puesta en escena y la gestión cultural. Además, si consideramos que los tres últimos autores son a la vez directores de sus propias creaciones, podemos concluir que el texto teatral es considerado parte de un proceso que no termina hasta el montaje.

Respecto a este último punto observamos que hay una revalorización de la figura del dramaturgo. En este sentido son cada vez más las compañías que cuentan entre sus miembros con uno o más dramaturgos, cuya labor no se limita a escribir, sino que forman parte de un trabajo colectivo, en el que el autor del texto es concebido como quien asume una fase del trabajo teatral. Esto, a diferencia de lo que ocurría en épocas anteriores, cuando primaba la adaptación de obras extranjeras y textos no teatrales.

Este nuevo valor de la dramaturgia en Chile tiene que ver también con la existencia de nuevos espacios de creación, fomento y exhibición de esta labor. El impacto de estas iniciativas es alto, pues han tenido una gran

acogida en el medio teatral y el público en general, legitimando el oficio del dramaturgo.

Si bien muchas de las iniciativas para el fomento de la escritura teatral son institucionales - como en el caso de la Muestra de Dramaturgia Nacional, organizada por el Consejo de la Cultura y de las Artes, y el Festival de Dramaturgia Europea, a cargo de las embajadas de España, Francia y Alemania - son los propios dramaturgos quienes se han encargado de crear espacios de legitimación.

Esto tiene que con un nuevo concepto que los dramaturgos tienen de sí mismos y que puede traducirse en lo que hemos denominado, utilizando las declaraciones de Benito Escobar, como el *gestor cultural*.

El *gestor cultural* es capaz de elaborar proyectos, buscar su propio financiamiento y crear eventos para mostrar sus obras. Esta condición explica que los dramaturgos organicen espacios no tradicionales, lo cual ayuda a que se identifiquen entre sí, conformando lo que reconocemos como una nueva generación de dramaturgos.

Estas condiciones de producción, en las que la necesidad de legitimar las propuestas artísticas les lleva a generar y participar en nuevas instancias de exhibición tales como la Muestra Off Dramaturgia y el Festival de Teatro en Pequeño Formato, condicionan la creación de los textos, tal como plantea García Canclini. Lo que es evidente en el segundo de los festivales mencionados, donde las obras deben adaptarse al formato presupuesto por

esta instancia de difusión, generando estrategias y estructuras narrativas diferentes como en *Ah, si, si, no sé, mejor no, ja, ja, ja* de Ana María Harcha.

De esta manera y siguiendo a Williams (1981), la actividad de los dramaturgos como gestores culturales provoca que ellos se reconozcan en el entorno en el que operan, utilizando los mismos espacios de difusión para llegar a las personas y de ese modo permitir que su propuesta tenga resonancia en la escena artística nacional, para que sea efectivamente reconocida por un público.

Además, creemos que el hecho de que estos “nuevos” dramaturgos estén agrupados (en ADN, por ejemplo) responde a lo que ese autor considera una tendencia a la especificación del productor cultural. Los dramaturgos estarían de ese modo validando su propia labor – a diferencia de lo que ocurría en los '90, cuando su figura era casi reemplazada por la del director – y generando vínculos particulares dentro del entramado social.

Es posible incluso aventurar que la relación que establecen estos dramaturgos como grupo, tiene como fundamento la transmisión de saberes y el compartir experiencias. Desde ese punto de vista, los dramaturgos de esta generación tendrían una forma de relacionarse que podría asimilarse – en cierta forma - a la de los gremios artísticos medievales. Así, la utilización de recursos estilísticos comunes (como el monólogo), la existencia de temáticas compartidas (el autoritarismo, por ejemplo) y el hecho de que la mayoría de ellos acuse influencias comunes (donde la figura del maestro

aparece marcadamente), son algunos de los elementos que permiten configurar esta conclusión.

La importancia de todo esto radica en que es posible darse cuenta que en la escena artística nacional no basta simplemente con producir obras artísticas - en este caso textos dramáticos - para legitimar una propuesta estética. Ello no parece ser suficiente, es necesario también involucrarse en las lógicas relacionales del medio – que en nuestro caso específico tienen que ver con la participación en las agrupaciones de autores y en la “clasificación” a festivales más o menos institucionalizados – para que un discurso sea valorado como artístico.

Por ello, y de acuerdo a lo que rescatamos de la propuesta de García Canclini - en cuanto la urgencia de caracterizar la forma específica en la que la “estructura” del campo artístico se construye -, creemos que nuestra investigación constituye un aporte a la descripción de las lógicas que articulan el mundo del teatro, y más específicamente la dramaturgia, en Chile.

A lo largo de nuestra investigación pudimos percatarnos que, si bien la generación de dramaturgos que estudiamos tiene el reconocimiento de sus pares y del medio teatral, no ocurre lo mismo con el resto de la sociedad, que es el destinatario final del teatro. La gran mayoría continúa siendo

desconocido para el chileno común y pocos desbordan el reducido ámbito de la actividad teatral.

Parte de nuestro acercamiento al objeto consistió en asistir como espectadores a obras, lecturas dramatizadas, festivales y conferencias, seminarios y convenciones, que nos aportaron elementos para conocer el contexto en el que se desenvuelven los dramaturgos en su labor artística.

A partir de esa experiencia observamos que el medio teatral es reducido y cerrado, lo que limita la circulación de los discursos y las propuestas artísticas de los autores. Esto queda patente en los grupos de referencia mencionados por cada autor, donde se repiten los mismos nombres, gran parte de los cuales están en este estudio.

Tal vez, la existencia de un reducido y hasta hermético medio teatral, que incluye también al público del teatro, permita explicar el escaso reconocimiento que todavía tienen los jóvenes dramaturgos en la sociedad chilena. No es aventurado argumentar que en Chile no existen todavía puentes reales y tangibles entre la sociedad y el arte, de manera tal que aún el acceso a la producción artística sigue siendo privilegio de una elite, tal vez no económica, pero sí intelectual.

Vemos en ello un problema digno de seguir analizándose en mayor profundidad ya que, apoyándonos nuevamente en Williams, la ausencia del reconocimiento del público dificultará la institucionalización de las propuestas artísticas de los dramaturgos que estudiamos, pues según dicho autor para

ello es necesario no sólo el reconocimiento de los pares, sino también el del resto de la sociedad.

Evidentemente, podría argumentarse que los discursos estéticos de los dramaturgos se encuentran al margen de lo establecido, y que por ello mismo constituyen una ruptura, pero aunque eso sea cierto - y probablemente lo sea – ello no quita que la paradoja siga ahí: unos discursos que existen desde y para representar la sociedad no llegan a quienes debieran ser interpelados.

Otro aspecto a concluir es el intento, por parte de los dramaturgos jóvenes, de quebrar la estructura tradicional de los textos teatrales. Ellos no encasillan su trabajo en los conceptos del teatro tradicional. La construcción de las obras a partir de la concepción de géneros teatrales no es tal. Son ellos mismo quienes consideran esta clasificación como un aspecto técnico ya anacrónico, que no juega un papel importante en el teatro actual.

Podemos decir que los géneros teatrales imponen límites que de cierta forma pueden coartar las posibilidades de creación e innovación tanto en la estructura como en la puesta en escena de los textos. De ese modo, existe una relación entre la fragmentada realidad que presenta la posmodernidad y la superación de los géneros teatrales clásicos: llega un momento en que éstos, que permitían de cierta forma ordenar el mundo al interior de la obra de arte, ya no son capaces de dar cuenta del todo. Esto explicaría el por qué de un teatro híbrido, en término de los géneros teatrales.

Así también, para muchos dramaturgos comienzan a tener un sentido

funcional los elementos externos al teatro propiamente tal, que por mucho tiempo se restringió básicamente a la palabra como estructura fundamental de la creatividad. La palabra parece ya no ser suficiente para dar cuenta de la percepción particular de los autores. Ahora necesitan la imagen, la diapositiva, el vídeo. Una mixtura de distintos recursos, utilizada por los autores para dar cuenta, de una forma más amplia y original, de sus visiones personales.

Además, existe una construcción de personajes que no son precisamente eso, sino que constituyen discursos amplios que se transmiten a través, por ejemplo, del uso del monólogo, como lo hace Ana María Harcha y Mauricio Barría, por citar a algunos.

En definitiva, podemos decir con propiedad que la dramaturgia joven busca romper con la tradición escritural. Ello se corrobora con la posición de María José Galleguillos, quien se reconoce distante de esta 'nueva generación' precisamente por preferir la estructura clásica del texto, en lo que se refiere al uso del diálogo y no del monólogo.

Todas estas nuevas tendencias creativas de las que hablábamos tienden a buscar legitimidad en las creaciones extranjeras, que ya tienen adoptadas buena parte de los cambios señalados anteriormente. En ese

sentido, la influencia de la dramaturgia europea es evidente, producto tal vez del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.

La mirada constante a la producción dramática foránea se encuentra patente además en los discursos de los autores estudiados, cuya opción de salir al extranjero está determinada en varios casos por la necesidad de buscar nuevas formas expresivas. Esto respondería a los rasgos identitarios de fascinación por lo extranjero y eclecticismo, que forman parte de la identidad chilena actual en la propuesta de Larraín.

Además, esta búsqueda de nuevas expresiones no constituye una ruptura total con respecto a los referentes inmediatamente anteriores de estos dramaturgos jóvenes, sino más bien corresponden a una evolución gradual, que Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, por ejemplo, ya habían delineado. Por lo demás, muchos de los autores reconocen en ellos a sus maestros o influencias.

A partir de Griffero, conceptos como el “teatro de imagen” (compañía Equilibrio Precario) y “teatro cinematográfico” (La Troppa), comienzan a adquirir un mayor protagonismo dentro de la estructura teatral, entendiéndose que hay un lenguaje visual en juego, que está en directa relación con la ruptura y evidencia la importancia de la puesta en escena para algunos dramaturgos.

Considerando lo anterior – búsqueda de nuevas formas de expresión que tienen antecedentes en las generaciones anteriores de dramaturgos nacionales y que buscan legitimidad en las propuestas extranjeras – es necesario volver a recordar a Ortiz, quien concibe la ruptura enmarcada en el flujo de las continuidades.

Nuestro trabajo contribuye a responder al problema que nos planteamos en un comienzo: establecer un vínculo entre la producción teatral de jóvenes dramaturgos y la identidad chilena. Con el marco teórico que utilizamos fuimos capaces de construir dicho puente utilizando la mirada de distintos dramaturgos que, a pesar de sus posturas diversas, nos ayudaron a configurar coordenadas generales que hicieron posible el encuentro entre el texto dramático y la identidad chilena de estos años.

La hipótesis que guió nuestro trabajo se comprueba, al observar la existencia de rasgos comunes entre los textos estudiados y su correlación con el momento actual de la sociedad en que estamos inmersos. Es así como en las temáticas y preocupaciones personales de cada autor se integran elementos presentes en el constante cambio de la construcción identitaria, la que se reconstruye con las nuevas miradas y percepciones generacionales que surgen cada cierto tiempo.

Vale la pena volver a esto, porque es precisamente lo que concluimos respecto a los dramaturgos que estudiamos. La originalidad de su mirada no radicaría tanto en que se sitúen como un quiebre estético – como el que intentaron las vanguardias del s. XX en la literatura, por ejemplo – sino en

que ellos entregan a la sociedad nuevas representaciones (como los trazos identitarios levantados a partir de nuestra investigación) y crean otras formas de producción y difusión de su arte (gestor cultural), precisamente los elementos que plantea García Canclini para considerar una propuesta artística como original.

Es así como existen distintas propuestas teatrales, dependiendo del dramaturgo, siendo difícil encontrar una constante respecto a la estructura del texto y la concepción visual, en tanto puesta en escena, que tengan ellos de lo escrito.

Si algo puede caracterizar a esta nueva generación es precisamente su heterogeneidad, que va desde lo propuesto por Ana María Harcha, quien utiliza el monólogo como base de la escritura y una puesta en escena que integra en forma muy activa la música, hasta los textos de María José Galleguillos, que adhiere al diálogo y propone una puesta en escena cinematográfica. Todos ellos, cual más cual menos, nos hablan de una generación de autores que participa del proceso de construcción de la identidad chilena entre el 2000 y el 2004.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

- BRUNNER, José Joaquín: *Globalización cultural y posmodernidad'*, Santiago de Chile: Fondo de Cultural Económica, 1998
- CASTELLS Manuel: *La Era de la Información: Economía, sociedad y cultura. Vol. 2: El Poder de la Identidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- COTTET, P., ARENSBURG S., JIMÉNEZ J.: *Jóvenes de los '90: La generación de los descuentos*, Santiago de Chile, Editorial INJUV, 1997.
- FEIXA, Carles: *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la Juventud*, Barcelona, España, Editorial Ariel, 1997.
- FRIEDMAN Jonathan: *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México: Editorial Siglo XXI, 1979.
- GUERRERO, Eduardo: *Acto único: dramaturgos en escena*, Santiago de Chile: Ril Editores, 2002.

- HALL Stuart: *A identidade cultural na pós-modernidade*, Río de Janeiro: DP&A Editora, 1997.
- HURTADO, María de la Luz: *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social'*, California: Editorial Gestos, 1997.
- JOCELYN-HOLT, Alfredo *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin parar*, Santiago de Chile: Planeta, 1998
- LARRAÍN Jorge: *Identidad Chilena*, Santiago: LOM Ediciones, 2001
- MOULIAN, Tomás: *Chile: Anatomía de un mito*, Santiago de Chile: Ediciones LOM, 1998.
- ORTIZ, Renato: *El otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- PIÑA, Juan Andrés: *El problema Shakespeare y otros temas del teatro contemporáneo*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2002
- PROGRAMA DE NACIONES UNIDAS PARA EL DESARROLLO: *Desarrollo Humano en Chile: nosotros los chilenos: un desafío cultural*, Santiago, PNUD, 2002
- VARIOS AUTORES: *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2000.

- VARIOS AUTORES: *Siete obras, siete muestras: teatro chileno actual*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- WILLIAMS, Raymond: *Cultura: sociología de la comunicación y el arte*, Barcelona: Paidós, 1981.
- SMITH Anthony: *La Identidad Nacional*, Madrid: Trama Editorial, 1997.

TESIS

- ACCATINO, Francesca: *Antropología y contingencia: el regreso del origen en el teatro chileno actual en cuatro obras de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001*, Tesis para optar al título de actriz de la Universidad Católica de Chile, 2002.
- GALLEGUILLOS, María José: *La influencia de la imagen audiovisual en el teatro chileno contemporáneo*, Tesis para optar al título de actriz en la Universidad Católica, 1999

ARTICULOS DE REVISTAS:

- FOXLEY, Carmen: *Indagación social y cultural en el teatro de autores jóvenes*. Revista Apuntes, número 114, 1998 pág. 87-91.
- HARCHA, Ana María: *Estancarse o avanzar: visión subjetiva del*

cambio producido en el teatro chileno a fines del siglo XX" Revista Teatrae, número 5, 2002, pág. 97- 104.

- HARCHA, Ana María: *Potencial espacio para jóvenes anteriores dentro del estómago del teatro UC*. Revista Apuntes, número 114, 1998 pág. 11-14.
- HURTADO, María de la Luz: *Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática: Chile, 1973-2003*, Revista Primer Acto, número 299, 2003, pág. 54-71.
- HURTADO, María de la Luz: *Teatro Chileno entre la modernidad y la postmodernidad*, Revista República de las Letras, número 48, 1996, pág. 61- 81.
- LAGOS DE KASSAI, María Soledad: *Teatro La Memoria: hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los noventa*, Revista Apuntes, número 112, 1997, pág. 104-112
- PIÑA, Juan Andrés: *Teatro chileno hoy: mucho ruido, pocas nueces*, Revista Mensaje, 2003.
- PIZARRO, Karina, RAPOSO, Valentina: *"Una mirada desde dentro: los jóvenes de los 90"* Revista Apuntes, número 114, 1998, pág. 95-104
- VILLARROEL, Mónica: *Dramaturgos, mediadores culturales*

contemporáneos, Revista Teatrae, número 7, 2003 pág. 42-45