



# TEATRO CHILENO POST MODERNO: DEFINICIONES, CONQUISTAS Y PREGUNTAS

JUAN CARLOS MONTAGNA MELLA  
Actor e investigador teatral

Nadie discute que el teatro chileno ha pasado por profundas transformaciones en los últimos años. La aparición de una generación de teatristas en los años 80<sup>1</sup> marcó el inicio de estos cambios, los cuales no tardaron en convertirse en el centro de las preocupaciones del analista. Y como los creadores generalmente no sienten la necesidad de explicar o referenciar culturalmente su quehacer, es precisamente el analista quien ha denominado esta praxis como *renovadora* y es desde el mundo de la teoría teatral que se ha definido la renovación según los parámetros de la post modernidad.

Tengo la suerte y la particularidad, junto a otros colegas, de ejercer simultáneamente la tarea creadora y la tarea de investigación teatral. Esta identidad, forjada a diario con los sobresaltos propios de la época que nos ocupa, me anima a formular ciertas preguntas y me permite proponer las coordenadas de este artículo.

## Surge un nuevo teatro

En la mitad de la década pasada, aproximadamente, la escena nacional empieza a poblarse de lenguajes y códigos novedosos. Quienes asistían a estos espectáculos tenían la sensación de estar frente a una realidad inédita en el teatro, sintiendo que allí se estaba expresando simbólicamente una condición cultural y espiritual a la que innegablemente pertenecían. Así lo entendían o intuían los teatristas que animaban estas nuevas búsquedas, las cuales estaban emparentadas con los signos generales de una fuerte contracultura, que se

empezó a desarrollar en Chile. Cuando la represión seguía operando en el país, pero se adivinaban las vías que restituirían la democracia, la voz de los 80 resonaba cada vez con más fuerza. Esto implicó que en determinados espacios físicos, sociales y generacionales, se tejiera una disidencia que resultaba alternativa de la política al estar basada en las formas estéticas. *Formas estéticas en lo artístico que expresan otro modo de vincularse con la realidad, como si asistiéramos a una transformación compleja de las manifestaciones del espíritu humano.*

Ocurre que en el mundo suenan los aires de la llamada *post modernidad*, amplia y apasionadamente debatida en esos años, la cual empezará a ser vinculada al desarrollo del teatro por teóricos internacionales a través de modelos definitorios de un *teatro post moderno*.<sup>2</sup>

1. Ramón Griffero (teatro **Fin de Siglo**); Andrés Pérez (**Gran Circo Teatro**); Alfredo Castro (**Teatro La Memoria**) son los primeros nombres que desde esa época inaugural se proyectan fuertemente en los años siguientes. Son muchos los que provienen de la serie del *nuevo teatro* y que hoy se desarrollan con mayor o menor continuidad. Es esta rica práctica la que sustenta el interés de este elaboración teórica. Nuestro artículo no busca establecer un panorama informativo y valorativo de grupos, nombres y espectáculos. El estudio específico de esta práctica, conectándola paso a paso con estos planteamientos, debiera ser materia no sólo de otro artículo sino que de una investigación. Me interesa que cada teatrista que lea estas páginas, ojalá pueda reflejar personalmente su quehacer en determinados aspectos del discurso.
2. Uno de los textos más indicados, discutidos y complementados sobre esto, es el de Alfonso de Toro (**Hacia un modelo para el Teatro Post Moderno**, en **Semiótica y Teatro Latinoamericano**, Buenos Aires, GALERNA/IITCL, 1990, pp. 13-42).

El caso chileno no ha sido ajeno a estas vinculaciones: el reducido y el desarticulado –por desgracia– mundo del análisis teatral nacional introdujo progresivamente el término *post moderno* a la hora de reflexionar sobre los cambios sufridos por nuestra escena.

Sin que estas formulaciones sean mayormente conocidas por los teatristas de la renovación –todavía no lo son para la mayoría– se genera al principio una praxis que a muchos sorprende y entusiasma pero que a la vez, crea más de un dolor de cabeza a la crítica. También preocupará al teatrista *tradicional* –sea actor, director o dramaturgo– quien empieza a perder hegemonía estética aunque mantenga aún su hegemonía institucional. Y al docente, que empieza a ver cómo las aulas son invadidas por ejercitaciones que recogen en forma más bien automática –al principio– los cambios que están operando en la actuación, la dirección y la dramaturgia.

Paulatinamente las transformaciones se asientan como hecho institucional: circuitos específicos de exhibición de las nuevas propuestas, creación de público, progresivo afianzamiento de algunas escuelas de teatro independientes donde estos teatristas se vinculan con la pedagogía, incorporación en las nóminas de la crítica especializada de los espectáculos, incorporación del *nuevo teatro* en el análisis cultural y en el periodismo de espectáculos, etc. Paralelamente, el mundo del análisis teatral chileno, se hace parte de la cuestión en el campo teórico internacional, debate que progresiva y fragmentariamente ocurre en Chile cada vez que existe un espacio de reflexión para estos temas.<sup>3</sup>

Los últimos años han visto una legitimación de las transformaciones del teatro chileno: los teatristas que empezaron su trabajo en los 80 hoy son estéticamente hegemónicos y frecuentemente son los primeros en ser apoyados por las pocas instancias que proveen recursos

para el teatro; sus estéticas han sido absorbidas por las universidades al contratarlos como profesores y directores de sus montajes o al acoger propuestas de grupos adscritos a la renovación; los espectáculos que circulan en los festivales internacionales corresponden a la vertiente renovadora –independiente del teatro y los encuentros nacionales terminan constituyendo una muestrario de lenguaje que concitan un masivo interés del público. Respecto del público, hay que decir que en estos años se ha diversificado y ampliado: ya no es exclusivamente aquél de la contracultura de los 80, evidentemente. Este público sigue co-existiendo con el tradicional público de alta costura que sospecha de las nuevas tendencias y con el público de la burguesía económica ascendente de los 90 que consume prioritariamente el teatro tradicional de factura comercial.

Son muchos los factores y los modos de expresión, hoy día, de esta *legitimación del nuevo teatro*. Este teatro, surgido en Chile a mediados de los 80, presentaría –según los modelos inicialmente propuestos en el campo de la teoría teatral– *la condición de la post modernidad*.

### Definiciones y caracterización del teatro chileno en la post modernidad

Las constantes renovadoras del teatro post moderno han sido señaladas y discutidas a través de niveles de articulación teórica más o menos globalizantes. En el caso de nuestro teatro la perspectiva globalizante ha sido más bien escasa y es un tema que dista de estar agotado. Proponemos el siguiente análisis de categorías, con la doble intención de contribuir al análisis en esta materia y de contextualizar las preguntas que más adelante formularé.

#### La figura del director se ha definido como autor

En muchos espectáculos es su presencia la que determina la génesis del proyecto y la identidad del mismo, hasta el punto que el público y el medio teatral lo reconocen como el principal referente. Son sus puestas en escena las que movilizan determinadas percep-

3. La Revista *Apuntes* de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica ha sido la mejor y más sostenida instancia de reflexión teórica del quehacer teatral chileno. Dentro de los eventos y espacios vivos de discusión, fue muy importante la sección correspondiente del Festival Internacional de Teatro de las Naciones, ITI, Chile, 1993.

ciones a la hora de señalar el estado del teatro en un momento determinado. Un fenómeno específico de esto es que *su creatividad en las formas escénica también implica una creación dramática*.

## Instauración de la escritura escénica

Empieza a predominar el tema de la *puesta en escena* por sobre todo el tema de la *dramaturgia*. Ello genera la potenciación de la figura del director como autor de un texto dramático que es *escénico* y que corresponde a una escritura propia del montaje y del espectáculo. Esta escritura es enhebrada desde el gesto, la imagen, el espacio y en general desde todos los referentes que habitan la escena propiamente tal. Esta elaboración es la que provoca mayores resonancias y adhesiones en el nuevo receptor de la post modernidad, mucho más que una elaboración dramática generada desde la palabra.

Así, el texto mismo —cuando existe— frecuentemente es un guión donde la articulación prioritaria proviene de acciones y motivos escénicos, o bien es un texto que describe minuciosamente las bases de la puesta en escena. Sin esas referencias, su dimensión estrictamente literaria no tiene mayor autonomía. Así, el texto que importa no será tanto *el escrito*, sino el inferible a partir del espectáculo resultante y sus claves intrínsecas. Hay que decir, eso sí, que en los últimos años este tema adquirió otros relieves, los cuales intentaremos enunciar más adelante.

## La figura del dramaturgo tradicional pierde hegemonía

Nos referimos al dramaturgo referenciado por la modernidad que realizaba textos portadores de una autonomía literaria, existieran estos previamente al montaje o se crearan durante él como era el caso de la creación colectiva. Los relevos de este dramaturgo son escasos, al menos hasta unos pocos años atrás. Las razones de todo esto corresponden en sí mismas a las constantes de transformación del teatro en este período: es desde el espectáculo que se genera lo dramático

y el director adquiere una condición de dramaturgo. Pero también hay una razón más compleja, que corresponde a la traslación de imaginarios: una nueva cultura, que denominaremos en términos generales como una *cultura de la imagen*, es la llamada a contener y desarrollar el imaginario del hombre post moderno.

## El actor también adquiere la condición de dramaturgo

El imaginario post moderno determinó la desaparición de la condición del hombre, el cual era un sujeto que accionaba sobre el mundo en función de ideales globalizantes. En la modernidad, precisamente, la función del actor era la de ser un portavoz —desde el escenario— de esa condición heroica, la cual era *creada* por un autor dramático que buscaba incidir en la transformación de la realidad según determinadas premisas dramáticas. Al erradicar la heroicidad, la post modernidad estatuyó otra función para el actor: constituirse en signo de una determinada escenificación, un signo que tiene la particularidad de ser animado, un código más del sistema textual implícito en la puesta en escena, en definitiva, una más entre las claves que se intentan proyectar poéticamente desde el montaje. Esto implica, entre otras cosas, que el actor deja de constituirse como un instrumento de los *significados* de la palabra: se erige como una palabra *significante*.

La progresiva conversión del actor en signo del texto escénico, donde su gesto más que proyectar el sentido de una idea es *en sí mismo* una frase más del texto, fue abriendo las compuertas de la llamada *dramaturgia del actor*. Esto se conecta al fenómeno de la experimentación y aparición de nuevos lenguajes actoriales en los distintos espectáculos y en la pedagogía, algunos de los cuales son continuaciones de experimentaciones iniciadas en el paso de los años 60 a los 70. Pero debo decir que esta nueva y rica práctica del actor —hoy día recepcionada por el público e introyectada fácilmente por los actores en tendencias más o menos estatuidas— aún no está científizada. Me referiré a esto más adelante.

## El drama ha cambiado de estatuto

Los grandes relatos de la modernidad han sido deslegitimizados por la post modernidad. *El progreso de la ciencias y la tecnología, la emancipación de la razón y la libertad, los modelos capitalista y socialista*, pierden el valor de universalidad que les otorgaba su legitimidad. Si pensamos que la historia presenta una condición capaz de ser percibida dramáticamente, ocurre entonces lo siguiente: al ser el *drama de la historia* des-universalizado, el *drama del teatro* necesariamente cambiará el estatuto. *Así, el drama que determina la teatralidad moderna es deslegitimizado tanto en su sentido como en sus formas.*

Respecto de su *sentido*, pierde primacía la noción de *conflicto dramático*, ya que ahora la vida tiende a no ser urdirse a través de conflictos humanos que antagonizan ideas con valor de universalidad. El *personaje*, entendido como agente fundamental del drama, dejará de simbolizar la condición heroica propia de la modernidad, ya que en la vida el *proyecto referido a un ideal* se ha sustituido por el pragmatismo. Y el concepto de *premisa dramática*, esa idea global que debía presidir el texto y que encerraba una determinada visión autoral sobre el mundo, también pierde su condición de validez para la creación dramática: como ha cambiado el estatuto moderno del saber, el valor de la *hipótesis* como instrumento de posibles afirmaciones de *verdad* ha sido destruido.

Las *formas* del drama moderno, por lo tanto, pierden su función de obligatoriedad estética: el poder la *palabra* como producción de significados; el *realismo* como género prioritario en la descripción de mundos e ideas; la *construcción aristotélica* como mejor instrumento para la exposición de una historia, entre otras cosas, ya no identifican el arquetipo del nuevo dramaturgo.

Entonces se afirman aún más las formas de *dramaturgia vertical*, rompiéndose las unidades de tiempo, lugar y acción. Y la noción tradicional de personaje es cuestionada, ya que la definición final del personaje ocurrirá en función de su condición lingüística dentro del texto escénico. Ya no se requieren la existencia de

un conflicto ni la ordenación de ideas con fines demostrativos. Ya no se necesitan para que la creación dramática necesariamente sea percibida como tal.

Empieza a importar, más bien, la **definición de un material que será la base de un espectáculo**. Precisamente la noción de *obra* ya no contendrá el poder denominador del fenómeno teatral que ahora sí tienen las nociones de *espectáculo* y *montaje*. Por ello, este nuevo estatuto del drama —y por lo tanto de la creación dramaturgica— está indisolublemente ligado al *texto espectacular*, a la *dramaturgia del actor* y a la condición del director como *autor*.

## Intertextualidad, multiculturalidad una particular mirada al pasado: componentes de la nueva creación dramática.

Estos fenómenos, identificadores de la post modernidad en su condición cultural, son obviamente recogidos por la práctica teatral chilena desde los 80. Estos espectáculos toman diversos *materiales*, de-construyéndose o reformulándolos: un texto de teatro clásico; textos narrativos; textos poéticos; personajes sacados de la historia, la mitología o la ficción literaria; e incluso textos teatrales contemporáneos que se montan según particulares predicamentos de dirección escénica. Pocas veces un *tema* constituye el material dramático. Muchas veces confluyen en un mismo espectáculo materiales provenientes de fuentes diversas. Aquí se radica el universo dramático del nuevo texto, producido en la praxis de la nueva dramaturgia. Si bien hay conexiones con algunas experimentaciones acaecidas en el paso de los años 60 a los 70, esta práctica ahora representa un nuevo estatuto de la teatralidad que no tardará en ser hegemónico.

Por otro lado, el vasto repertorio icónico legitimado en la intertextualidad post moderna ha generado un sincretismo, un ecléctismo y una plurimedialidad del espectáculo.<sup>4</sup> Esta condición del espectáculo determina

4. Términos empleados por Patrice Pavis en **Hacia una puesta en escena Post Moderna** (Revista ADE número 13, octubre 1989, Madrid).

fuertemente su respectivo lenguaje final de escritura escénica y actoral. Y es necesario puntualizar que este lenguaje generalmente es ideado *en función del material y no al revés*. Esto explica que frecuentemente espectáculos de un mismo director o grupo tengan distintas líneas de lenguaje, distintos elementos icónicos y muy distintos materiales dramáticos.

### **Hoy la post modernidad en el teatro es deslegitimante y afirmativa a la vez**

Las transformaciones del teatro chileno inauguradas en los 80 han constituido un nuevo teatro, el cual hoy día se encuentra desarrollado en su hegemonía. Un teatro finalmente legitimado. Este nuevo teatro puede ser indicado, al menos en su fase inicial, como *un teatro chileno post moderno*, específicamente si es conectado en su análisis más profundo a los presupuestos de la post modernidad.

Hoy día el debate sobre la post modernidad no sólo ha sido agotado sino que parece estar desplazado, ¿hacia dónde ha sido desplazado? No está claro. En el caso del teatro post moderno, evidentemente que tampoco lo está. En el caso específico de nuestro teatro las cosas parecen estar más difuminadas aún, debido a que ni siquiera en el momento más candente del tema existió una percepción —desde la teoría y desde la práctica— que fuera completa y sistemáticamente consciente del fenómeno que se estaba produciendo.

Por un lado, son incuestionables el status de legitimación del nuevo teatro en la práctica cultural y el hecho de que esta legitimación proviene de una deslegitimación: la de la modernidad, con todos los arquetipos más profundos que animaban *su drama*. Por otro lado, la teorización que buscó definir un teatro post moderno pareciera hoy día renegar de esas categorizaciones, ya que, junto con estar pasada de moda, la post modernidad como referente cultural ya no es capaz de explicar al hombre y sus manifestaciones creadoras en este momento actual.

Ya se acepta el hecho de que no quedó claro, por ejemplo, desde cuándo aparecen las formas teatrales post modernas o si efectivamente sus claves definitorias pueden ser actualmente utilizables.

Sin embargo, las múltiples interrogantes surgen precisamente de lo siguiente: esta complejidad actual del hecho teatral no se habría provocado si la post modernidad hubiera sido únicamente deslegitimante, negadora, de la modernidad. El relativizar la post modernidad inmediatamente nos vuelve a conectar con la modernidad. Porque las formas teatrales siguen desarrollándose a gran velocidad y aunque no sepamos con exactitud qué está ocurriendo en este preciso momento, al menos tenemos la evidencia de que las cosas están siempre sustentadas por arquetipos que no son casuales y que por lo mismo son perfectamente definibles. Las transformaciones escénicas indicadas como post modernas no salieron de la nada y a la vez su legitimación ha rebasado los marcos de análisis.

Debe potenciarse, entonces, la percepción de que la post modernidad estaban más imbricadas de lo que parecía. Las iniciales fronteras entre modernidad y post modernidad —que al principio explicaron el paso del teatro moderno al que le siguió— ahora aparecen difuminadas. Parte de la teoría se radicaliza en esto y señala que la post modernidad fue sólo una *moda*, o un *espejismo*, por ejemplo, negando la perdurabilidad de las nuevas formas teatrales aparecidas en los años 80.

Sin embargo, las interrogantes que devienen de la gran complejidad actual de nuestra escena, no habrían surgido si no asistiéramos a la evidencia de que el teatro post moderno comprende hoy día un verdadero estatuto de legitimación. **La post modernidad en el teatro chileno es afirmativa. Lo es por su práctica hegemónica deslegitimante de la moderna y por una razón más profunda: conlleva implícita un estatuto propio, capaz de otorgar un sentido a sus formas.** Determinar ese estatuto propio es un desafío fundamental de la teoría —como veremos más adelante— a la hora de examinar el teatro más actual.

## La paradoja post moderna más allá de la deslegitimación: puede iluminar el proceso actual del teatro

Desde el prisma de una modernidad teatral deslegitimada, al ser la postmodernidad *destructora* de sus presupuestos difícilmente podría aceptarse como *afirmativa*. De hecho los primeros intentos de perfilar la era de la post modernidad se hicieron a través de la mirada perpleja de los escombros de la modernidad. El caso del teatro no fue ajeno a este terror y sospecha.

Y una aceptación de la condición afirmativa de la post modernidad ha implicado, tal vez, que el debate esté desplazado, como decíamos. Pero también es evidente que este debate se encuentra inagotado.

Lo primero, es reconocer definitivamente esa especie de paradoja propia de la post modernidad, la que por lo demás es intrínseca a su propia condición: es deslegitimante y a la vez afirmativa. Pero, ¿basta esto? El proceso de desarrollo del teatro post moderno devino finalmente en su identificación y legitimación, pero, sostenemos —y aquí nos preocupa la cuestión actual del teatro chileno— *este proceso hoy día está dinámicamente montado con otro, necesario de intuir y formular*.

Este otro proceso, en su expresión fáctica, da cuenta de esa complejidad actual del teatro, proveniente del constante y acelerado desarrollo de las formas y las posibles bases que las sustenten. Desde el punto de vista de su formulación teórica, pensamos que ese proceso **corresponde a las constantes que vinculan o problematizan entre sí a las dos fases de la paradoja post moderna: deslegitimante de la modernidad, por un lado, y afirmativa, por otro**. Esto nos abre las compuertas a una imbricación entre modernidad y post modernidad en el plano teórico del teatro: el teatro legitimado como post moderno fue más lejos que su sola deslegitimación del moderno. Las evidencias de ello son fácilmente observables en nuestra escena más actual.

## Desafíos de la teoría frente al estado más actual del teatro chileno

En definitiva, creemos que el pensamiento teórico debe situarse en las siguientes cuestiones:

- Intentar caracterizar la praxis teatral que ha devenido de la legitimación del teatro post moderno, la cual presenta, día a día, una gran complejidad dinámica.
- Entender que la afirmatividad del teatro post moderno hoy no corresponde solamente a la legitimidad indesmentible de un nuevo teatro. Esta afirmatividad contiene una intrínseca condición estética, que le permite tener su propio estatuto. Esta condición *debe ser cualificada y cuantificada*. Cómo se manifiesta en su complejidad y a qué principios está sujeta: ellos determinan objetivamente al más actual hecho teatral.

Parte de esta tarea ocupa actualmente al mundo internacional de la teorización, pero nos interesa que ello prioritariamente nos ocupe a nosotros: los que buscamos abordar estos fenómenos respecto del teatro chileno. Este mandato nos incluye a todos: creadores, analistas, pedagogos y críticos. Porque la praxis de un fenómeno teatral no debe ir demasiado adelantada a la praxis teórica que la interpreta. Hablamos de esto precisamente aquí, al enunciar los desafíos del análisis frente al estado del teatro ya devenido de una post modernidad ya afirmada. Pienso que en el caso del crítico —quien también es un analista— el mandato se hace más necesario todavía.

### El teatro post moderno presenta una condición estética y un estatuto propio

*Condición estética* de la post modernidad afirmativa. El dispositivo de esta condición consiste en lo siguiente: **la relación dialéctica entre esta afirmatividad y la modernidad deslegitimada**. Es este carácter dialéctico el que define la paradoja de la post modernidad en el teatro.

Mencionábamos que existe una sensación de que modernidad no estaba destruida, como se pensaba

inicialmente. Esto implica, entonces, que parte de su estatuto hoy día incide estéticamente en las formas teatrales legitimadas por la post modernidad.

También señalamos que existe la sensación de que las formas post modernas correspondieron a una especie de moda, la cual ha llegado a su fin cediendo al retorno triunfante de los *imperecederos* predicamentos del teatro moderno. Afirmaciones como *el resurgimiento de la palabra, el retorno del texto, los nuevos dramaturgos de relevo, el agotamiento de la imagen en el teatro, etc.* corroboran esa sensación. No la compartimos, en el sentido de que son incuestionables la afirmatividad y legitimación de las formas teatrales post modernas.

La prueba de ello es que la afirmatividad y la legitimidad **presenta un estatuto propio que le da sentido, cuya base es, precisamente, la relación dialéctica con la modernidad: una no tiene la condición de deslegitimar totalmente a la otra y viceversa.**

Por lo tanto, el estatuto de la post modernidad consiste en que, más allá de deslegitimar a la modernidad, es capaz de dialectizarse con ella. Evidentemente, en sus primeros años la post modernidad aparecía como únicamente deslegitimadora y en el caso del teatro parecía que las formas modernas habían sucumbido para siempre. Pero en la perspectiva del desarrollo del teatro hasta hoy —y de la historia, a fin de cuentas— se demuestra la existencia de esa dialectización. Ya que tampoco las formas post modernas sucumbieron.

¿Cómo esta percepción dialéctica nos permite caracterizar al teatro actual? ¿Bajo qué presupuestos? ¿Qué interrogantes surgen a partir de ello?

### **Definición de un estatuto del drama para el teatro post moderno y sus tensiones con la modernidad**

Ahora estamos en condiciones de establecer lo siguiente: la modernidad tenía su estatuto del drama, que fue deslegitimado por la praxis post moderna de creación dramática. Pero ello no implica que esa praxis tuviera solamente una condición deslegitimante: también presenta un estatuto autónomo. Y a la luz del

estado más actual de la creación dramática en Chile, ambos estatutos hoy día presentan una complejidad al estar evidentemente imbricados.

- *El drama* de la teatralidad moderna pudo parecer como *destruido*, pero en realidad estuvo *suspendido* bajo las formas dramáticas indicadas como post modernas. No podría desaparecer, porque en una perspectiva más holística del tiempo y la cultura el *conflicto* como motor de la vida es irrenunciable, como también son irrenunciables la necesidad de establecer totalizadores a los devenires de la historia y la necesidad del hombre de modificar en alguna dirección la realidad.
- Imbricado al *drama* de la teatralidad moderna se encuentra el *estatuto propio del drama de la teatralidad post moderna: sus formas dramáticas está articuladas a través de una totalidad de sentido propio de la post modernidad.*

Este estatuto de sentido, corresponde a lo siguiente: *la nostalgia del pasado* propia de la post modernidad, significa más profundamente una *nostalgia del presente*.

Si en la modernidad el presente estaba conformado intrínsecamente por *el ideal*, en la post modernidad *el presente está deshabitado del ideal*. Al estar el presente des-idealizado, *el espíritu* del hombre no puede ser absolutamente *contenido* por este presente.

Ello genera una antinomia respecto del ser humano. Por un lado, un hombre precario en su orfandad. Por otro lado, un hombre poderoso en su pragmatidad, cuya orfandad le posibilitará el poder de mirar con distancia al presente que no lo contiene. Esta des-espiritualización del presente —la noción de la era post moderna como una era del *sin sentido* proviene de esto— implica una erradicación de una condición universalizante. Entonces el presente puede ser dominado, tecnificado, pragmatizado, ironizado y, además, *intervenido* por el pasado. Precisamente de esta posibilidad de intervención deviene la noción post moderna de *nostalgia del pasado*. El hombre huérfano ya no requiere ejercer en el presente su capacidad simbolizadora de la realidad.

Ocurre, así, que el *conflicto dramático*, la *premisa del autor*, el *personaje*, pierden su función de sentido en la creación teatral. Pero eso no quiere decir que no haya un propio estatuto de sentido bajo la creación del teatrista post moderno. La escritura escénica del director y la dramaturgia del actor, *son conquistas del nuevo texto* a través de las cuales se posibilita lo siguiente: **que el sentido de la realidad sea capturado por el teatro y que esa captación se radique primordialmente en el lenguaje mismo de la teatralidad.**

El estatuto de sentido de la era post moderna queda radicado en el hecho teatral, **a través de su carácter material y por ende des-ideologizado. Entonces la materialidad del espectáculo será hegemónica estéticamente, institucionalmente y socialmente.** Sus representaciones icónicas y creaciones de lenguaje atrapan un presente que ahora es efímero y carente de la inmaterialidad que proporcionaba el ideal. Una evidencia formal de ello es, por ejemplo, el traer *físicamente el pasado* al espacio escénico a través de la *cita* y el *intertexto*.

Esta totalidad de sentido configura un estatuto dramático para el teatro propiamente post moderno. Sin su existencia esas formas teatrales no se habrían legitimado. Y es en esta existencia donde se produjo la dialectización con la modernidad. Sin esto, *las formas modernas* habrían sucumbido ante las *formas post modernas* y hoy día esas formas modernas serían vistas, efectivamente, como una moda. No puede existir una dialéctica entre las puras formas. El teatro post moderno no pudo ser sólo una forma pasajera. Basta hacer un recorrido por nuestra escena actual para que no hayan dudas al respecto.

### ¡Nuestra escena hoy?

Nuestra aseveración anterior es fácilmente observable en el teatro chileno actual a través de distintos espectáculos, experiencias de creación dramática y de intereses de los teatristas. El resultado fáctico de la dialéctica entre el teatro post moderno legitimado y la modernidad puede ser comprobado a través de la

institucionalidad: como afirmamos al principio de este artículo, el teatro actualmente hegemónico en lo estético también lo es en lo institucional. Y se ha desarrollado desde la serie de la renovación ocurrida en los 80.

- Hoy la escritura post moderna se mantiene, pero en ella se evidencian presupuestos modernos como el *conflicto* y la *premisa autoral*. Estos presupuestos presiden el texto escénico cada vez con más fuerza y en el imaginario del creador y del público aparecen cada vez más introyectados. Este es un complejo y desafiante tema de análisis, en donde es necesario describir exactamente en qué está consistiendo la *síntesis*.
- El rol de actor en el hecho escénico sigue teniendo una condición dramática, pero su lenguaje y carácter *performativo* se está vinculando nuevamente con el personaje *heroico* referenciado desde las ideas e incluso desde la psicología en muchos casos.
- Mantiene su hegemonía el director teatral en su condición autoral, observándose en los más antiguos una suerte de cristalización de sus propuestas. Se profundiza el uso de *materiales* como creación dramática-escénica. La narrativa sigue siendo una fuente muy recurrida.
- Junto a esta forma de autoría surge actualmente en el medio una dramaturgia *joven*, que ha potenciado el tema de la dramaturgia como se concebía modernamente. Producen el tipo moderno de texto: portador de autonomía literaria y que antecede al proceso de montaje (el cual es realizado por un director que se interesa en ese texto). Estos textos comparten el espíritu de la modernidad ya que proponen una visión de mundo articulada en conflictos. Decimos *conflictos*, ya que el uso de una pluralidad de ellos parece ser una conquista estética en esta dramaturgia proveniente de la modernidad. Algunos potencian el *realismo* como género y los principios de la construcción aristotélica, pero incluyen también en estos textos formas dramáticas asociadas a la post modernidad: códigos de puesta en escena y

adscritos a la función literaria del texto. También lo hacen aquellos que exploran en las formas de irrealidad, incluido el género fantástico.

La cultura actual de los 90, ampliamente debatida como lo fue su antecesora en los 80, provee de este imaginario marcado por el desenfado y la exploración del género *negro*. Se busca generalmente contar una historia a través de personajes (presupuesto moderno) pero las temáticas y géneros suelen radicarse en ese imaginario autónomo y generacional, el cual tiende a estar desligado de búsquedas ideológicas o filosóficas (presupuesto post moderno).

### ¿Es éste el nuevo texto?

La combinatoria de todos estos elementos y a la vez *mixtura* entre la dramaturgia *horizontal* (predominantemente moderna) y la dramaturgia *vertical* (predo-

minantemente post moderna), sea texto espectacular o la dimensión literaria del texto escénico), todo esto, probablemente ha instaurado **una nueva síntesis de los modelos de creación dramática**.

Esta síntesis es coherente con el imaginario de los tiempos actuales, tanto en la motivación de los autores como en la recepción del público. **La dialéctica modernidad-post modernidad hoy está arrojando una síntesis que probablemente origina un nuevo estatuto del hecho teatral en todas sus dimensiones. Pero el sentido profundo de este estatuto todavía está difuminado:** para el teatro moderno fue la modernidad y para el nuevo teatro afirmado, que le siguió, fue la post modernidad. ¿Y hoy? Hoy *el presente* buscaría recuperar su función de idealización. ¿O tal vez esta recuperación sea aparente? ¿Otra forma de nostalgia del pasado? ¿Tal vez un canto del cisne del llamado *espíritu de la post modernidad*?