

Formas de utopía y teatro chileno

Forms of utopia and Chilean theater

Marcia Martínez C.

Universidad de Concepción, Chile

marcia.martinezc@gmail.com

Resumen

Este trabajo se aproxima al teatro chileno y a las formas de la utopía que habitan su tradición, examinando sus diversas formas y relaciones. De esta manera se busca dar una mirada a estos temas específicamente en cuatro obras del teatro chileno: *Población Esperanza* de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, *Cinema Utoppia* de Ramón Griffero, *En la Luna* de Vicente Huidobro y *Ópera inmóvil* de Jorge Díaz. Esta lectura transita desde las escenas teatrales a los hilos que la atan a la sociedad circundante.

Palabras clave:

Teatro chileno – utopía – esperanza.

Abstract

This work looks at Chilean theatre and the idea of utopia housed in its tradition, examining its many forms and relations. In order to broach these subjects, four plays will be analyzed, *Población Esperanza* by Isidora Aguirre and Manuel Rojas, *Cinema Utoppia* by Ramón Griffero, *En la Luna* by Vicente Huidobro and *Ópera inmóvil* by Jorge Díaz. This article walks through diverse scenes taking us to their unavoidable connections with society and its environs.

Keywords:

Chilean theatre – utopia – hope.

Sólo les traigo la lengua
Y los gestos que me dieron
Y, abierto el pecho, les doy
La esperanza que no tengo
(Gabriela Mistral, *Valle de Elqui*)

A través de la lectura de estas escenas teatrales se pretende dar cuenta de la cuestión de la utopía como hilo que atraviesa los objetos aquí aludidos. Enfocado hacia los estudios teatrales y la tradición del teatro chileno, este trabajo se ocupa específicamente de las relaciones que se fundan entre cuatro obras del teatro chileno, *En la Luna* de Vicente Huidobro, *Población esperanza* de Isidora Aguirre y Manuel Rojas, *Ópera inmóvil* de Jorge Díaz y *Cinema Utoppia* de Ramón Griffiero, las que conforman el *corpus* por examinar. En estas escenas teatrales transitan las formas de la utopía y sus representaciones, más o menos cercanas a un ideal de lugar, orden o relaciones. Aun así, persiste en ellas, como un ímpetu que las atraviesa y las hace parte de un sistema, el impulso utópico, propuesto y resuelto de diversas formas. Se considera a la tradición del teatro chileno como una continuidad en las huellas y trayectorias de la práctica teatral (Pradenas); como una constante que en sus uniones y transformaciones completa la actividad teatral y su historia. El punto de mira aquí propuesto presenta una lectura del teatro chileno en esta tradición, poniendo el énfasis en la unión y en la perseverancia de este todo compuesto por diversas partes, como un sistema temático y escénico que se presume orgánico. Las utopías no pretenden ser un absoluto sino una propuesta, y en ellas conviven lo ambiguo y lo inacabado. Pensando el presente como una crisis (Hopenhayn), la utopía no puede revertir nada, sino solo remover y reformular el escepticismo dominante (idem). Al igual que la sátira, la utopía es un acto político crítico y tiene un carácter desenmascarador, y aunque la utopía se funde en su imposibilidad, no por ello desaparecerá. Martin Hopenhayn nos habla de la utopía abierta, capaz de reformularse, pero no por eso de desaparecer por imposible, pues en sus contradicciones está su vitalidad, lo que le impide fosilizarse y morir. Como una tierra nunca vista o un lugar ideal, la utopía toma el lugar de la esperanza en la colectividad, siempre presente e indestructible, instancia de unión, que se relaciona con el viaje, la pedagogía, la alegoría y la sátira. La utopía como crítica y negación del presente circundante es una oportunidad para proponer y conocer, para construir a partir de la persecución de un deseo colectivo aparentemente imposible. Forjar la utopía es remecerlo todo, social y espacialmente, es una innovación mental, política, estética y científica (Jameson). El impulso utópico debe ser el resultado de una urgencia, nacido de la conmoción de saber que no existe ningún otro camino, debe ser algo extremo, casi de sobrevivencia, forzado por la desesperación (Zizek).

La utopía, en su calidad de irrealizable pero resistente, también se relaciona con la autoironía y la conciencia crítica. Peter Sloterdijk (1989) declara que cuando todo se queda en ideal no hay lugar para la insolencia. No se puede estar adormecido, anestesiado, inexistente y sin utopía, mucho menos cuando esta existe. Es necesario distanciarse e ironizar sobre las necesidades y los anhelos, para que el sujeto no pague la satisfacción de sus deseos con su libertad (Sloterdijk). En su estudio *El principio esperanza* (2004), Ernst Bloch distingue la esperanza fraudulenta en

contraposición con la esperanza concreta¹, afirmando que existe la presencia de un concepto utópico y de principio de la esperanza en toda construcción histórica. La esperanza no es solo un efecto, como contraposición al miedo, sino un acto orientado a la naturaleza cognitiva, señala el pensador alemán. El nihilismo se presenta como una utopía extrema antiutópica, y Bloch destaca que “para ver a través de la proximidad más cercana es preciso el telescopio más potente, el de la conciencia utópica agudizada” (36). En estas escenas, los planes para conjurar una vida mejor, como propone Bloch, resultan ridículos, ya que conjuran una vida mejor en la conciencia de su posibilidad solo en la escena.

Refiriéndose al teatro como un ensayo de la utopía, especialmente en el trabajo de Bertolt Brecht, Bloch sostiene que “Lo único exacto es la evidencia de que todo teatro es el teatro de su tiempo, y no un baile de máscaras ni un pedante juego de filólogos” (485). En este tipo de teatro, el temor y la compasión aristotélica se suplen por la tenacidad y la esperanza, que son los aspectos trágicos en la situación revolucionaria, según afirma Bloch. Estos aspectos serían claves para leer estas escenas, la conciencia crítica que se espera de los espectadores, el ensayo de la revolución y la felicidad vital en su posibilidad². La esperanza siempre conlleva la rebelión de los oprimidos, y así se manifiesta en la utopía republicana, la obrera o en el proyecto educativo chileno³.

El ser utópico es un ser político que llama a no quedarse en la utopía como discurso, sino llevarla a una acción cotidiana, política y simbólica. En su forma teatral, este ejercicio se presenta como una alternativa a la historia y a la revolución, las que acontecen como ensayo. La utopía solo podría ser real como sátira o como crítica, luchando contra la amnesia, contra no saber, contra no recordar, contra no reflexionar sobre el estado de la dignidad humana.

La esperanza es una población marginal, la utopía es un cine

La muerte no existe, Lorenza,
si uno tiene su idea y pasa con ella a la eternidad.
(Isidora Aguirre, *Los que van quedando en el camino*)

La esperanza y la utopía se topan con los temas del amor, la marginalidad, la agitación política y el cuestionamiento de la realidad, en sus diversos planos e interpretaciones. Esto se evidencia en dos obras que marcan momentos importantes del teatro chileno, uno al retratar los modos y dinámicas de la marginalidad y a la vez ponerlo en escena fuera del centro teatral chileno en *Población Esperanza*⁴ de Isidora Aguirre y Manuel Rojas; y el otro en la presentación de una nueva estética

1 A lo que agrega: “Corruptio optimi pésima: la esperanza fraudulenta es uno de los mayores malhechores y enervantes del género humano, mientras que la esperanza concreta y auténtica es su más serio benefactor” (28).

2 A esto, el autor sugiere: “Cuando Schiller dice que “solo lo que nunca y que en ningún sitio ha tenido lugar es lo que jamás envejece”, la frase sin duda, puede decirse, es exagerada; y sin embargo, debajo de tanta resignación pesimista e idealista, en ella se oculta un núcleo material. Solo que la frase tiene que ser así: solo lo que *todavía* no ha tenido lugar *completamente nunca* y en *ningún sitio*, pero que, en tanto que *acontecimiento humanamente digno*, se *aproxima* y *constituye el cometido*, solo esto no envejece nunca” (490).

3 Pensando en el proyecto de teatro como escuela pública que propone Camilo Henríquez para Chile, a principios del siglo XIX.

4 *Población Esperanza* fue escrita por Isidora Aguirre y Manuel Rojas en 1959, y puesta en escena el mismo año por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), bajo la dirección de Pedro de la Barra.



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cinema Utopía. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro Fin de Siglo, 1985. En escena, en primer plano: Eugenio Morales.

para poder cifrar lo indecible de un periodo dictatorial en *Cinema Utopía* de Ramón Griffero. En *Población Esperanza*, Aguirre y Rojas instalan el asunto de la esperanza en una población marginal muy pobre, según nos señala la acotación. Las acciones se debaten entre la lucha y las ingenuidades del pueblo, que oscila ente mantener y perder la esperanza (Contreras et al, 50)⁵. En su entrada a escena, Zacarías le habla a Ana María y le dice: “Hermana, ¡no hay que perder la esperanza!” (s/p), y aunque es calificado de canuto y tratado displicentemente por ella, Teo, quien también presencia esta exhortación, coincide con esta sentencia confortante.

La esperanza de Luzmila, la lavandera del lugar, reside en la bondad de su patrona, la que intercederá por ella ante una asistente social para que le “arregle la situación. Por eso estoy esperanzada” (s/p). Ana María replica repitiendo la palabra esperanzada, lo que en el texto se marca entre comillas como si indicara un tono displicente; así, la que no tiene esperanza alguna se burla de la esperanzada. Reafirmando lo anterior, en tono irónico y directo, Emperatriz se refiere a lo ridículo del nombre de la población y de los que cultivan la esperanza:

¿Quién sería el jetón que la nombró ‘Población Esperanza’? Esperanza ninguna, estaría mejor. Luz, poco se merece. Para el agua hay que pegarse el viaje hasta el pilón. Y los del mentado “Comité”, se lo pasan hablando de “solaridá”. Como no. Se ve que no son ellos los que viven aquí. (s/p)

5 Manuel Rojas señala que *Población Esperanza* “no es una obra costumbrista ni criollista. No pretende reflejar la vida de la población callampa o de un conventillo de Santiago (...) sus personajes son símbolos de seres o de series de seres y sus actitudes, condiciones y problemas son cosas que existen en todos los países subdesarrollados y aún en los superdesarrollados” (Contreras et al, 50).

La presencia de Flora, la visitadora social sobrina de Teo que llega para readaptar a Rafael, termina cambiando a Talao, quien es presentado como “Estanislao Errázuriz: un ladrón” (Aguirre, Rojas s/p). Flora es vista como la otra, la que no sabe verdaderamente del mundo de esta población, y ella indica que estudió para visitadora para remediar la injusticia de la pobreza, ante lo que el Talao le dice:

La miseria tiene mucha fuerza, Florita. Y hay gente que vive de ella. Y esa gente ¡no desea que la miseria desaparezca! ¿Qué puede hacer usted? Mejor cambia de profesión. (s/p)

Isidora Aguirre declara que “la idea para escribir la obra vino de un axioma de Bernard Shaw: “La miseria es el mal de los miserables” (Contreras et al. 50), lo que sintetiza el enfoque de la obra en la frase recién citada de Talao, y conecta la propuesta de Aguirre con los supuestos e ideas del dramaturgo irlandés.

Desde la desesperanza, Ana María afirma que “Cada vez que un pobre diablo está con el pie en el estribo para salir de la miseria, otro pobre diablo lo agarra y lo tira para abajo” (s/p). La imposibilidad del cambio y la gran ironía del nombre de la población se patentizan en la visión amarga de sus habitantes. Ana María, ácida sobre las esperanzas de Luzmila, resume las únicas esperanzas a las que ellos pueden acceder:

Ana María: Cuándo no. Si esta flaca vive esperanzada... que el marido no le pegue, que le den cama en el hospital, que le encierren un chiquillo, que le arreglen el techo para no tener que meterse todos debajo del catre cuando llueve... puchas las tamañas esperanzas! (s/p)

Esas tamañas esperanzas muestran lo absurdo de sus esperas, lo básico de sus necesidades y utopías. Lo que se puede soñar como un lugar ideal para ellos es un lugar al menos digno. Además, para ellos el mundo resuelto es un problema, algo que atemoriza, la libertad que asusta, ya que tal como dice Filomeno ellos le temen a la vida.

Flora insiste en su visión ideal y entusiasmo algo ingenuo para los desesperanzados de la población, al decir que nada es imposible si uno se lo propone. En esta afirmación se basa para buscar un cambio en Talao. Él dice que es imposible cambiar, pero esta afirmación se triza cuando Flora se lo pide como mujer e interviene el amor. A pesar de esto, él realiza una última intervención en el hampa, y confiesa: “Le dije que no era fácil cambiar. No porque uno se enamora, la vida se vuelve enseguida color de rosa” (s/p). El amor, como esperanza y la forma de acceder a la utopía no es un pase mágico, sino más bien es una apariencia. Hacia el final, Talao se arrepiente de este último negocio y demuestra así su intención de cambiar, concluyendo: “se acabó el trágico Estanislao” (s/p). En busca de venganza por aquel arrepentimiento, el Trifulca mata de dos balazos al Talao en la escena final. Todos se horrorizan y Teo dice, insistiendo en la esperanza en medio de la muerte y el dolor:

Teo: No lo dejaron salir. ¡Lo sabía, hijita! Porque aquí, esa es ley: cuando un miserable trata de salir de su condición, viene otro, más miserable que él, ¡y lo hunde! Este mal es contagioso... terrible... no perdona.

Ana María: Si no salió él, con las agallas que tenía ¡menos voy a salir yo!

Teo: (Abrazando a Flora, dice a Ana María.) Salir, no se puede... pero ¡no hay que perder nunca la esperanza! ¡Nunca!

Ana María: Ay, don Teo, ¿esperanza de qué?

Teo: De que este mal terrible... algún día desaparezca.

Flora. Él quería cambiar, ¡y está muerto!

Teo: Otros tendrán que conseguirlo, Florita. ¡Otros que no estén enfermos de este mal de la miseria! (s/p)

La última esperanza de los que habitan esta población, en la contradicción de su circunstancia, está en la justicia, en recuperar la dignidad y en que el principal mal del hombre desaparezca, aquella miseria plagada de muerte.

Ramón Griffiero señala que nombró su obra *Cinema Utoppia* (1985)⁶, con doble *p* y pronunciado 'utópia', para evidenciar la transformación de la palabra utopía, la que deja de existir tanto en el contexto de la obra como en sus escenas. El acomodador es presentado en la lista de personajes como el que "nació en la sala y nunca ha salido de ella; su gestualidad es tomada de las películas que ha visto, podría tener cuarenta años pero es tímido como un niño. Él es la utopía" (7). Estas son las características con las que la obra figura la utopía: se desenvuelve con lo que ha aprendido del cine, está encerrada en la ficción y es tímida como un niño inocente e ingenuo. En la acción que sucede dentro de la pantalla del cine está Sebastián, "joven exiliado, 26 años, existencial, desilusionado después del quiebre de sus ideales" (8), como si los ideales estuvieran hechos para ir junto a la desilusión. En él todo es evidente, poético pero no metafórico, en su cuerpo y en sus palabras. A lo largo de la obra, Arturo se encarga de rodear aquello que deja de existir con la desaparición de la palabra utopía, como habitando en ese lugar de esperanza ninguna, lúcido y ácido. Él dice, refiriéndose a lo que el Acomodador se encuentra botado en el cine, que "lo que se perdió, se perdió, y aunque se vuelva a encontrar, ya no es lo mismo" (13). Arturo se encarga de reventar cada burbuja de esperanza e ideales en el Acomodador, como en el siguiente diálogo:

EL ACOMODADOR: ¿A usted también lo cambian las películas?

ARTURO: ¿Cómo es eso?

EL ACOMODADOR: Bueno, yo con ellas aprendí lo que era la tristeza, el odio, la pasión. La pantalla es como mi alma.

ARTURO: Bien corrompida a veces, ¿no?

EL ACOMODADOR: Utoppia... Algo me dice ese nombre, presiento que algo nos va a pasar.

ARTURO: ¿Qué nos puede pasar?... Bueno, voy andando. (13-14)

Ante lo indeterminado, la forma de poder permanecer es a través de la pantalla del cine. Ese algo que va a pasar es un misterio que no alcanza para depositar las esperanzas. Arturo sigue desencantando:

ARTURO: Utoppia es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía, y así nos vamos de engaño en engaño.

6 *Cinema Utoppia*, estrenada el 15 de julio de 1985 por la compañía Teatro de Fin de Siglo, dirigida por Ramón Griffiero, en la Sala El Trolley, en Santiago de Chile (Nota del editor).



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

Cinema Utopia. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro Fin de Siglo, 1985. En escena, de izquierda a derecha: Martín Balmaceda, Rodrigo Vidal y Rodrigo Pérez.

EL ACOMODADOR: Pero lo imposible se atrapa, yo lo tuve una vez.

ARTURO: ¿Y cómo lo hiciste? (El Acomodador hace unos gestos pero no logra explicar.) Habría que destruir tanto, acabar con todo lo que nos mantiene acá, sepultar a los que nos han mentido y no nos han dejado vivir, pero para eso hay que ganarles y eso es imposible.

(...) Bonita película, pero yo ya no tengo ni ganas de volar, ni fuerza siquiera para tirar una piedra. (23)

En esta escena reside la desesperanza, las nulas fuerzas para la revolución ante toda la muerte que conlleva el alcanzar las utopías. Toda esa ficción aparece muy atractiva, pero no se puede pensar en practicarla. Por otra parte, Sebastián es la figura que no pertenece ni pertenecerá, es el exilio, el desarraigo del mundo de las utopías y del mundo desilusionado. Habitando en ese espacio innumerable, Sebastián señala: "Yo antes tenía utopías, ilusiones que me parecen ridículas, pero si lo que existe también me parece ridículo, en el fondo están todos bien, soy yo el que sobro" (32).

La experiencia de la utopía sucede excéntricamente en la comunidad anómala que se reúne en el cine. Arturo dice irónico "Adiós, *Utopia*, está buena tu película" (43). La sutil burla pasa a autoironía cuando Arturo dice que el fin de *Utopia* es como el fin de él mismo

ARTURO: Sí... Estela. A veces uno piensa que ha cambiado la piel, que ha botado las viejas escamas, pero no es así, son pequeñas mentiras que uno se inventa para seguir viviendo, todo está claro ahora, no fue más que un brote destinado a secarse, como el último estertor de alguien que agoniza... ¿Entiendes?... (43)

En la escena final, el Acomodador sale cabizbajo de la sala vacía, mira hacia atrás y dice: “Algún día tal vez todo cambiará” (46), como si en esa frase se condensara toda la utopía, lo ingenuo, esperanzador y absurdo que en ella reside. En ese “algún día” habita la esperanza, relativizada con el “tal vez” que la sigue inmediato y sin pausas, para que luego resuene en aquella acción futura el eco de un espectáculo concluido.

La utopía en un gallinero, la esperanza está *En la Luna*

Citando a Ernst Bloch, Peter Sloterdijk afirma que a nadie se le puede convencer de creer en el espíritu de la utopía o en un principio de esperanza, sin que estos descubran en sí mismos lo que llene de sentido estas experiencias. Es así como asistimos a las experiencias de patria, libertad, amor o revolución en estas escenas, y la insistencia en que todo se cargue de sentido, aunque este sea ridículo, ambiguo o superfluo.

La obra *En la Luna* (1932)⁷ de Vicente Huidobro, es vista por la crítica como parte de su propuesta estética vanguardista, haciendo énfasis en su humor y en su pensamiento crítico sobre la sociedad. Esta obra viene a complementar el quehacer poético de Huidobro, en el contexto de una caótica sucesión de gobiernos en el Chile de los años 30⁸. Sobre *En la Luna* los estudiosos han hecho una interpretación política pensando en la filiación comunista del autor, y otra interpretación creacionista, centrada en el lenguaje y sus procedimientos, los que concurren a la escena para mostrar la degradación del mundo (Saravia). Por otra parte, *Ópera inmóvil* (1988)⁹ de Jorge Díaz, en una línea grotesca de su prolífica creación (Díaz), manifiesta su mirada siempre aguda y satírica frente a la realidad del ser humano y sus dinámicas. Es significativa para esta investigación la propuesta de Eduardo Thomas al decir que el teatro de Díaz “se ubica en el centro de la concepción dramática dominante en Chile durante el siglo XX, cuyas raíces se encuentran en el creacionismo de Vicente Huidobro y en el teatro poético y social de Antonio Acevedo Hernández, ambos maestros consagrados de la palabra artística como búsqueda esencial y trascendente” (29), articulando así la búsqueda y práctica estética y política como continuidad en estos autores, lo que aquí se completa con los lugares de la utopía y la esperanza.

En *Ópera Inmóvil* de Jorge Díaz, la utopía como paraíso perdido se ubica en lugares como una cárcel, un subterráneo o una isla. Las figuras del gallinero de *Ópera inmóvil* depositan la esperanza en la memoria y en los recuerdos. Perder la memoria significa perder la dignidad, y la lucha de Avelino es recuperarla en el olvido al que están sometidos en el gallinero. Toyita no puede huir de ese lugar pues no recuerda ni su nombre, y en esta amnesia inmovilizadora hacia el final de la obra permanece quieta mientras suena un vals, y citando declama parlamentos de *Doña Rosita la soltera* (1935) que hablan sobre la esperanza muerta:

7 *En la Luna* de Vicente Huidobro está fechada el año 1932 y fue publicada en 1934.

8 El autor se refiere al periodo de la historia de Chile comprendido entre los años 1931 y 1932, que contempla el golpe de Estado al presidente Juan Esteban Montero, la instauración de una República socialista encabezada por Eugenio Matte Hurtado y que dura solo 12 días, luego los llamados “100 días de Dávila”, y una sucesión de Juntas militares y autoproclamados gobernantes, que culmina con el retorno a la presidencia de Arturo Alessandri Palma, “El León de Tarapacá”, apoyado por una alianza “conservadora liberal” (Nota del editor).

9 *Ópera inmóvil* fue escrita en el año 1988 en Madrid. En ese momento se tituló “Dulce Estercolero” (Díaz 64). En 1993 y ya con el título que aquí se presenta recibió el XXI Premio de Teatro “Ciudad d’Alcoi” en España.

TOYITA.- (...) Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía. ¿Por qué, entonces, la esperanza me persigue, me ronda y me muerde...? ¡La esperanza! (95)

Así es la esperanza para los que están en el gallinero, aunque se le ignore, está presente y muerde, amenaza y duele. Ante la pérdida de toda certeza y el asumir que con la esperanza muerta no es posible insistir en algo, se ansía la serenidad de la muerte, y ante esto la esperanza resiste y reaparece, terca.

Una figura masculina introduce al devenir de la obra la discusión sobre lo que se denomina explícitamente la utopía y los utopistas, en contraposición al supuesto lugar ideal de los que viven de la subvención eterna del gobierno dentro del gallinero. Su actitud es peligrosa, falazmente revolucionaria, pernicioso por idealista. Un "extraño personaje" (78) salta la reja que encierra la escena y causa sorpresa a los que presencian su llegada, Avelino, Memo, Purita y Honorato. Esta figura, Adrián, se muestra en escena débil, golpeado, mal vestido y cae desfallecido ante la estupefacción de los que lo observan. En el suelo su cuerpo queda lleno de plumas, imagen que disfraza al utopista de gallina. En primera instancia, este sujeto representa una amenaza para los personajes en escena, los que de todas formas dialogan con él. Adrián manifiesta que desea quedarse ahí, en ese lugar que no pueden definir si es un gallinero o, según Memo, una forma del paraíso. Además, dice que ha huido y que es perseguido, narrando una escena que se puede identificar con un tratamiento de electroshock o de tortura, relatada vagamente y luego revelada en términos poéticos. También señala que ha vivido en la sierra, sin subvención y sin necesitar más que oír a Yuri, su líder. En ese momento, Purita lo reconoce como un utópico que ha huido del Pabellón dispuesto para ellos y lo rechaza e increpa.

PURI.- ¡No me digas más! Gurú pasado de moda con una banda de chiflados que le meza las barbas. A ti te han estado tratando en el Pabellón de los Utópicos. Es el más vigilado. No sé cómo has conseguido escaparte. (80)

La llegada, el rechazo y la alteración que Adrián provoca en el orden del gallinero hacen a este personaje indeseable y a la vez su presencia y debilidad provocan compasión. Los indicios que el acotador da sobre la apariencia de Adrián nos hacen relacionar su entrada y estampa con el estado de las utopías y los utopistas en la propuesta del dramaturgo, lo que se demuestra en el discurso de Adrián y la reacción de los otros personajes. En la borrachera de la *putifiesta* de Purita se da el momento para apoderarse de todo, abrir las puertas y romper los candados según Adrián. Él quiere vivir y los otros no, pues ya están capados, amnésicos, e insiste en la idea de irse a la montaña, al amor, a otra organización y otra vida.

ADRIÁN.- ¿No os dais cuenta? ¡Este es el momento!

AVELINO.- ¿El momento para qué?

ADRIÁN.- Para salir, para apoderarnos del Centro y abrir todas las puertas, hacer saltar los candados. Todos deben estar borrachos.

MEMO.- Eso me suena a una de tus utopías.

PURI.- Yo no sé lo que es una utopía, pero me suena a lepra. ¿Es contagiosa?

MEMO.- Más que el SIDA, rica.

ADRIÁN.- Se trata de salir de esta jaula.

PURI.- ¿Y quién te ha dicho a ti que éstos quieren escaparse de aquí?

MEMO.- Eso, eso.

AVELINO.- A mí nadie me ha amenazado con caparme como a ti.

ADRIÁN.- Ya están capados y no se dan cuenta. (MEMO se lleva, instintivamente, una mano a sus huevos). Quieren transformarlos en coprófagos. (87)

Esta negación a la huida-utopía se evidencia en la siguiente escena, donde se ve a Adrián en el fondo encerrado en una pequeña jaula y se anuncia que será castrado¹⁰, por lo que Avelino pronostica que esta será una generación de intelectuales eunucos, realizando con las manos un gesto como de tijeras frente a Adrián que aún sigue recluido. Así vemos:

AVELINO.- Es el tratamiento rutinario a los utópicos. Los capados suelen ser muy dóciles y pragmáticos. (...)

MEMO.- Con tanta depilación testicular va a cambiar la raza.

AVELINO.- Ya está cambiando, qué te crees. Está apareciendo una generación de intelectuales eunucos que comen carroña. (85)

Las formas de la utopía que encarna Adrián no buscarían un ideal de perfección y armonía, sino que el lugar de una ruptura, nacido de la urgencia de escapar del gallinero y de la necesidad de hacer otra escena, pero a su vez, se toma una actitud irónica frente a este sujeto estrafalario, dejando clara la inutilidad de su empresa en un acto de burla ante una fuerza como aquella, con cojones, pero también con amarga añoranza.

La utopía une a las colectividades, pero en una sociedad donde el cuerpo es el límite del sujeto, es aún más difícil esta unión, según David Le Breton¹¹. En una sociedad individualista, el cuerpo y su placer infinito, donde comienza y termina su mundo y su alma, dificulta este proceso comunitario y lo que de él se pueda desprender, una utopía colectiva que sea la base de las fuerzas de la revolución. El cuerpo es aparentemente libre bajo los imperativos sociales que lo norman, como seguir una línea, estar en forma o tener orgasmos. En estas escenas, el cuerpo se mueve en torno a la falsa libertad en la utopía o en la aparente independencia de la subvención para la creación. Por ejemplo, en la obra de Díaz vemos:

AVELINO.- Te huelo en el aliento la utopía como el vino a un borracho. ¿Todavía no te enteras de que se han derribado todas las estatuas, se han quemado todos los evangelios? No me vengas

10 El acto de castración del rebelde me hace pensar que dicha rebeldía e impulsos utópicos residen en lo que simbólicamente se conoce como lo que constituye al hombre en hombre: sus testículos, o, pensando vulgarmente, un sujeto sin cojones es una gallina más.

11 Además agrega que "En las sociedades que todavía siguen siendo relativamente tradicionales y comunitarias, el "cuerpo" es el elemento que liga la energía colectiva. A través de él, cada hombre está incluido en el grupo. A la inversa, en las sociedades individualistas, el cuerpo es el interruptor, marca los límites de la persona, es decir, donde comienza y termina la presentación de un individuo" (Le Breton 32)

con cuentos. Aquí tenemos pienso y una jaula individual. ¿Por qué tenemos que dejar eso? Me editan una novela al año que premian automáticamente y también, automáticamente, incineran. Es perfecto.

MEMO.- A mí el médico me ha dicho que escriba poemas sólo cuando tenga estreñimiento. Gracias a la poesía mi intestino está como los chorros de oro.

PURI.- A mí lo que me jode es que me den órdenes. Y aquí, soy libre.

ADRIÁN.- Libre para elegir entre barrer la caca de las gallinas o la de los gallos capones.

PURI.- No me importa. Sólo pido un bidet con agua caliente. (Díaz 88)

La utopía se relaciona con la revolución, la rebeldía y la rebelión como un sistema orgánico de interdependencias efectivas o al menos posibles. La necesidad de hacer práctica la revolución de la utopía o de la sátira, como señala Julia Kristeva cuando dice que “por el estatuto de sus palabras, [la sátira] es política y socialmente subversiva” (Kristeva, *Semiótica I* 214), choca con la ausencia de efectividad de la utopía en el mundo, o con la indeterminación después del término de la revolución. Por otra parte, según la misma autora (Kristeva *Sentido y sinsentido*) interpretar es el acto de rebeldía de los críticos, y en esta línea se puede pensar en los dramaturgos como críticos, traductores y relectores de su realidad, rebeldes en pos de sus diversas formas de utopía y de los diferentes lugares donde vislumbran sus esperanzas, a través de su mirada crítica de los cuerpos y sus relaciones. Kristeva también propone que la rebeldía salva de la robotización, devuelve la sensibilidad, la esperanza y la proyección vital a los seres humanos, lo que sería a su vez una forma de utopía que se anhela a pesar de ser irrealizable o por serlo.

La crítica destaca la importancia de la idea de revolución en Vicente Huidobro, la que pasa de un movimiento giratorio a un “cambio violento y radical del sistema social” (Neglia 1979: 280). La revolución y el cambio solo serían posibles a través de la violencia, por lo que Erminio Neglia propone a *En la Luna* como “una de las primeras obras modernas del teatro revolucionario en Hispanoamérica” (282). Pensando en un fin último de felicidad en las utopías y esperanzas que subyacen a estas escenas, las palabras de Julia Kristeva toman relevancia, cuando afirma que “La felicidad no existe sino a costa de una rebeldía” (Kristeva, *Sentido y sinsentido* 20), lo que se puede extrapolar hasta proponer que la rebeldía es una forma de felicidad en sí misma, independiente y por la utopía que le subyace.

Las perturbadoras voces del afuera que se oyen insistentemente en *En la Luna*, serían lo más parecido a la verdadera revolución, la que empieza por el estómago. Ellos persisten en su clamor por pan, y los de adentro los tratan de carneros, de tal forma que la revolución es imposible con un pueblo con una actitud de corderos u ovejas, para tranquilidad del gobierno. Así, la revolución va de la mano del hambre y así también la utopía, como metáfora en Huidobro. Las utopías aparecen famélicas, deseantes. En *En la Luna*, Colora dice tener el cuerpo de la utopista dado su pasado de hambre, su organismo ha sido moldeado por el apetito, es un cuerpo carente y siempre con la huella de la avidez, literal y metafórica, física y utópica.

Los dentistas de *En la Luna* elaboran la metáfora del país cariado, apareciendo ellos como los salvadores. Además señalan que la revolución es un ejemplo de la descomposición de la sociedad. Ellos proponen el triunfo de la única revolución real, la que anula las otras, como permitiendo la revolución siempre que sea en la figura de una revolución totalitaria; así vemos:



Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

En la Luna de Vicente Huidobro. Portada de “En la Luna”. Publicación: Fundación Vicente Huidobro. Ediciones Ercilla. Año documento 1934.

DON FULANO DE TAL.- Señores, el país estaba cariado por todas partes... lleno de apostemas.
 PIORRIL.- ¡Silencio! Señores, es preciso terminar con las revoluciones. Esta será la última. Las revueltas continuas prueban un país en descomposición.
 DON FULANO DE TAL.- No, señor; prueban un país que busca su forma y que no la encuentra. Naturalmente que el mundo está en descomposición, y como no puede vivir descompuesto, tendrá que luchar y ensayar hasta lograr recomponerse en un equilibrio estable.
 PIORRIL.- Acepto que algunas revoluciones se hicieran en nombre de un ideal y como reacción contra la podredumbre reinante en el país, pero la nuestra es la más idealista de todas, y ya ni debe haber más revoluciones.
 DON FULANO DE TAL.- Habrá revoluciones mientras el pueblo sienta que siguen el caos y la podredumbre. (Huidobro 1611)

Esta intervención de Don Fulano de Tal es imprescindible para entender el espíritu revolucionario en las escenas satíricas. Si en *Población Esperanza* no se podía salir de la miseria porque siempre había alguien que tiraba para abajo, *En la Luna* siempre habrá revoluciones mientras

sigan los órdenes anómalos en la sociedad, porque siempre viene la esperanza a morder, a hacer reaccionar.

“La esperanza me persigue, me ronda y me muere”

El gesto de ubicar la acción en el futuro, que a la vez es muy parecido al presente, se lleva a cabo para distanciar y de esta forma poder ver mejor. A su vez, la utopía sufre la amenaza de volverse totalitarismo y vivir en constante desfase, en permanente promesa. En estas escenas, la utopía se descompone en diversas formas, en impulsos que se relacionan con una esperanza que, como dice Toyita en *Ópera inmóvil*, aunque se piense que está muerta, ronda y muere. La esperanza es lugar de vida, “pequeñas mentiras que uno se inventa para seguir viviendo” (43), como declara Arturo en *Cinema Utoppia*. Cuando la utopía ya no puede ser el lugar ideal es una población marginal, un cine, un gallinero o la Luna. En dichas escenas, la utopía se aleja de una visión idealista y se descompone en impulsos utópicos que resisten como lugar de la esperanza en la conciencia de su dificultad. Las formas de la utopía conviven con la conciencia crítica y no pierden su raíz satírica.

Las figuras poderosas y la supremacía de su discurso se tornan vacíos, y solo quedan los cuerpos amnésicos y las utopías empañadas, como vestigios que resisten a la extinción de toda esperanza. Esto se evidencia en el lugar de libertad que representa Adrián en *Ópera inmóvil*, en contra de la amnesia de los habitantes del gallinero. La esperanza se sitúa junto a la memoria, y perderla significa también perder la libertad. La idea de la gallina como símbolo de cobardía y mansedumbre se anula en Adrián, aunque a lo largo de la obra se trate de convertirle en aquellos intelectuales y creadores inocuos.

La esperanza es una población miserable de la que se ansía salir y solo se logra huir a través de la muerte, pero donde se insiste, tenazmente, en un porvenir de justicia y bienestar en la obra de Aguirre y Rojas, donde la esperanza reside en el futuro, insistiendo en la idea de no perderla. A su vez, en *Población Esperanza* se funda una antítesis entre la expresión y lo nombrado, la comunidad bautizada por aquellos que no viven ahí. Por otra parte, los diálogos se vuelven tensos cuando se refieren a la esperanza, de parte del escepticismo de aquellos que reconocen su abatida condición críticamente. Esta obra se resuelve esperando un mínimo de dignidad, un cambio que aunque negado es la urgencia, alejándose de aquella tríada de miseria, enfermedad y muerte. La utopía, por su parte, es un cine donde se proyecta la película del futuro, perturbadora y sin esperanzas, pues se adelanta ese algún día en que nada cambia, conjurándolo persistentemente. En *Cinema Utoppia*, aquella utopía como ficción, encerrada e inocente como un niño, convive con los ideales que solo cargan desilusión. Arturo se relaciona con lo innombrable, la desesperanza y el desencanto, lo mismo que Sebastián, quién además vive el desarraigo de no creer. El cambio es el engaño a uno mismo, lo imposible que no se podía nombrar, una utopía en sí. Según Augusto Boal, el teatro es el lugar donde se debe ensayar la revolución. En las obras estudiadas la utopía es la verdad que aunque sea mentira vale la pena creer, ridícula y hermosa a la vez como nos muestra *Cinema Utoppia* o *Población Esperanza*. Las utopías y las revoluciones solo pueden ser reales desde la sátira y la crítica puestas en práctica en las escenas teatrales, especialmente las que nacen de la molestia que provoca la falsa libertad, como podemos ver

en *Ópera inmóvil* o *En la Luna* de Vicente Huidobro, donde aquella revolución totalitaria pierde consistencia cuando se construye en abismo. Se destaca la importancia de la idea de la revolución, pero no desde un teatro de agitación, sino desde la sátira, crítica y propositiva, pero no resolutive, evocando una rebelión que retorna en la insistencia de la esperanza.

En síntesis, las formas de la utopía son su contradicción y su continuidad en la esperanza y la revolución, sin cobardía ni amnesia, sin domesticación ni letargo, en pro de la justicia y la dignidad, en constante convivencia con la muerte. El impulso utópico que une estas escenas teatrales se hace sistema para integrar este espacio necesario, esta escena utópica que en sus variaciones insiste en la presencia de un lugar otro, de un ansia de cambio, de una reflexión sobre la condición humana y sobre el arte. Ante el devenir histórico y como parte de ese continuo, estas escenas teatrales se presentan como reacciones donde teatro, historia y pensamiento se articulan como un sistema orgánico en el escenario, cuestionando las utopías y las sociedades que retratan, con afán local y global. De esta forma se refuerza la continuidad de la tradición teatral chilena, donde la utopía como persistencia es parte de la constitución de una comunidad donde es posible seguir creyendo, entregar la esperanza que no se tiene, conjurar la muerte y junto a ella permanecer.

Obras citadas

- Aguirre, Isidora y Manuel Rojas. *Población Esperanza. Escena chilena*. Servicios de Información y Bibliotecas, Universidad de Chile. Recurso electrónico. 27 de diciembre de 2009.
- Bloch, Ernst. *El principio esperanza* I. Madrid: Editorial Trotta, 2004. Medio impreso.
- Contreras, Marta; Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz. *Historias del teatro de la Universidad de Concepción TUC*. Concepción: Impresora Trama, 2003. Medio impreso.
- Díaz, Jorge. *Antología subjetiva*. Santiago de Chile: Red internacional del libro. 1996. Medio impreso.
- Griffero, Ramón. *Cinema-Utopía*. Santiago de Chile: Lom, 2010. Medio impreso.
- Hopenhayn, Martín. 1989. "La utopía contra la crisis o cómo despertar de un largo insomnio", en *Estudios Públicos* N° 33 (verano de 1989): 321-341. Medio impreso.
- Huidobro, Vicente. *Obras Completas*. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1964. Medio impreso.
- Jameson, Frederic. "La utopía en la posmodernidad". VVAA. *Utopía (s): Seminario internacional*. Santiago de Chile, Ministerio de Educación, División de Cultura, 1993. 339-350. Medio impreso.
- Kristeva, Julia. *Semiótica* I. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Medio impreso.
- . *Sentido y sinsentido de la rebeldía. (Literatura y psicoanálisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1999. Medio impreso.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008. Medio Impreso.
- Neghme Echeverría, Lidia. "El creacionismo político de Huidobro en *En la Luna*". En *Latin American Theatre Review* (Fall 1984): 75-82. Medio impreso.
- Pradenas, Luis. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*. Santiago: LOM, 2006.
- Saravia, Claudia. "El esperpento como mecanismo de degradación del mundo real en la obra *En la Luna* de Vicente Huidobro". *Literatura y lingüística* N° 15 (2004): 107-118. Medio impreso.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón clínica*. Madrid: Taurus, 1989. Medio impreso.
- Thomas, Eduardo. "Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo". *Revista Chilena de Literatura* N° 54 (1999): 5-30. Medio impreso.

Zizek, Slavoj. "La estructura de dominación y los límites de la democracia", conferencia ofrecida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2003, recogida en el documental *Zizek!* de 2005, dirigido por Astra Taylor. Audiovisual.

Fecha de recepción: 11 de julio de 2011

Fecha de evaluación: 29 de septiembre de 2011