

Incomunicados: teatro y reflexión en Chile

Macarena Salmerón González-Serna

*Primavera con una esquina rota,
para un Verano con el corazón caliente,
será Otoño con la melancolía del tiempo que sufrimos,
será Primavera cuando florezcan nuestros amores
y será también un Invierno,
como para ustedes, pero no un Invierno cualquiera,
sino el de la cabeza fría y el sentimiento ardiente
para saber qué hacer,
qué decir y dónde poner las manos,
cuando llegue la estación de la Libertad*
ICTUS, 1984

este artículo pretende ser una aproximación al estudio del teatro chileno contemporáneo a través de tres de sus representantes más destacados: Egon Wolff, Jorge Díaz y Marco Antonio de la Parra. Un breve recorrido a través de la historia más reciente del país nos llevará desde los textos escritos bajo la dictadura de Pinochet a las últimas propuestas dramáticas, en las que creemos ver un vínculo con los años oscuros. El microcosmos metafórico, el juego dialéctico de la incomunicación y la desmitificación de la historia, aparecen como alternativas escénicas para la reflexión profunda de una etapa con heridas aún sin cicatrizar.

A la hora de abordar este tema no olvidamos que deben dejarse claras una serie de cuestiones que atañen al problema que plantea el texto dramático desde el punto de vista teórico. La dificultad principal reside en la manera de afrontar este tipo de textos, debido a su carácter dual. Por un lado, pueden considerarse escritos literarios, susceptibles de un análisis desde los presupuestos de esta disciplina, y, por otro, son también espectáculo, puesta en escena de un texto que adquiere nuevas signifi-

caciones al ser representado, que utiliza lenguajes que no se hallan presentes en éste y que, por tanto, debe ser tratado a partir de unos códigos diferentes. Si a esto añadimos que, en nuestro caso, estamos hablando del teatro hispanoamericano, el trabajo no hace sino complicarse aún más, ya que si queremos ser rigurosos tendremos que aplicar un discurso crítico específico tal y como han reclamado, en los últimos años, numerosos especialistas. Ese discurso debe luchar contra la marginación a la que han sido sometidos los textos producidos en Latinoamérica por parte del discurso hegemónico europeo, que no duda en arrinconar todo aquello que no se adecua a sus códigos estéticos e ideológicos. Teniendo en cuenta, además, que el teatro ya de por sí es un género marginado, se deduce que el teatro chileno contemporáneo —como el costarricense o el venezolano, por ejemplo—, no ha recibido la atención merecida desde la mirada occidental dominante. La elección de este tema para el presente trabajo se sitúa en la órbita de recuperación de textos y figuras relacionadas con el teatro hispanoamericano que, en los últimos años, se está llevando a cabo

tímidamente en Europa. De esta manera, empieza a pagarse la deuda que la sociedad mantiene con la literatura, tal y como ilustra Karl Kohut al decir que “si bien el olvido (o el intento de olvido) caracterizaría a la sociedad en general, la literatura asumiría el papel de la memoria”¹.

Si acudimos al contexto sociopolítico del Chile contemporáneo es inevitable colocar los años de la dictadura del General Augusto Pinochet en el ojo del huracán. A partir de 1973, con el golpe de estado, toda la producción literaria chilena tuvo que readaptarse a unas circunstancias desconocidas y especialmente desfavorables para el ámbito de la cultura, la expresión de ideas y el pensamiento crítico. La dramaturgia, sin embargo, pudo esquivar la mayoría de los embates del régimen para acabar con la disidencia en el campo de las artes. Tal como expresa M^a de la Luz Hurtado, resulta curioso que apenas existiera una censura expresa para el teatro y que éste pudiera, “a través de distintos mecanismos, ir acompañando cada uno de los procesos político-sociales durante la dictadura”². Es cierto, no obstante, que los propios dramaturgos evitaron las referencias directas y que, especialmente durante los primeros años, utilizaron una autocensura previa, pero esto no impidió que en el Chile pinochetista se escribieran textos absolutamente subversivos que ponían en tela de juicio el régimen y denunciaban, a través de procesos metafóricos, las injusticias y atrocidades que ocurrían en el país. La abundancia de subtextos en las creaciones de aquellos años, las obras aparentemente evasivas o las comedias ingenuamente consideradas frívolas, ponen de manifiesto que la literatura puede ser comprometida con la realidad sin caminar apegada a ésta, tal y como proponía brillantemente Cortázar a propósito de las críticas recibidas por parte de Óscar Collazos:

[...] Se insiste en tomar por un “divorcio con la realidad” lo que en escritores como el que habla es precisamente la búsqueda de una fusión más profunda del verbo con todas sus posibles correlaciones [...] La auténtica realidad es mucho más que “el contexto sociohistórico y político”, la realidad [...] es el hombre y los hombres [...] Por eso una literatura que merezca su nombre es aquella que incide en el hombre desde todos los ángulos [...].³

Se trata entonces de elaborar una literatura que, “teniendo clara conciencia del *contexto sociocultural y político*, se origina sin embargo en niveles

de creación en los que lo imaginario, lo mítico, lo metafísico (entendido literalmente) se traducen en una obra no menos responsable, no menos insertada en la realidad latinoamericana, y sobre todo no menos válida y enriquecedora que aquella más directamente vinculada con el tan esgrimido *contexto* de la realidad histórica”⁴.

Los autores que hemos elegido nos sirven para comprobar que se puede criticar duramente un sistema de carácter autoritario con devastadores efectos en la vida de la sociedad que lo padece, mediante recursos, en principio, alejados de ese ámbito: la destrucción de la comunicación entre los seres humanos o la presentación de situaciones cotidianas, inofensivas, en lugares de trabajo, en los hogares o en la calle. Egon Wolff, Jorge Díaz y Marco Antonio de la Parra coinciden en tratar estos asuntos, pensamos que como un reflejo a pequeña escala de lo que estaba sucediendo en el Chile de la dictadura y en los años posteriores a ésta. Textos como *La secreta obscenidad de cada día*, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *Ayer, sin ir más lejos*, *El cepillo de dientes*, *Álamos en la azotea* o *Flores de papel*, ofrecen una visión descarnada de los efectos que la represión tuvo en la vida diaria de los chilenos, sin aludir de manera explícita en ningún momento al régimen. Se trata, como dice Ana M^a Foxley basándose en un planteamiento de Gregory Cohen, de la idea de que “un teatro revolucionario no es necesariamente aquel que despotrica a diestra y siniestra contra un orden establecido, sino aquel que logra la ruptura a partir de un trabajo cuidadoso en torno a las formas [...] Es la materialidad misma del teatro la que debe ser repensada, no sólo la ideología.”⁵ Y es justamente eso lo que hacen los dramaturgos, repensar las posibilidades que la escena les ofrecía para describir hasta qué punto la dictadura supuso un cambio brusco en todos los aspectos de la sociedad. Más allá de las consecuencias evidentes y por todos conocidas —torturas, desapariciones, asesinatos, coacción política, fraude económico o exilio—, en estas obras se ahonda en los efectos negativos que todo este proceso tuvo de puertas para adentro, en el seno de la familia, en las relaciones de pareja, en el ámbito laboral, etc. La incomunicación, por poner un ejemplo, aparece como el producto resultante de esa etapa oscura, y actúa de resorte en el lector/espectador de teatro, quien a partir de ella desanda el camino y revive, desde esa consecuencia, la causa que la provoca-

ra, asumiendo de una manera casi inconsciente su pasado para vincularlo inevitablemente a su presente. No se trata ya de reflejar la catástrofe humanitaria, los atentados contra la dignidad de las personas, sino de ir un poco más allá, tal y como explicó el dramaturgo Sergio Vodanovic:

Un teatro que revele lo que es el verdadero Chile, los conflictos que se deben afrontar en la actual coyuntura, los sentimientos profundos, las frustraciones y esperanzas...⁶

En este sentido, los textos chilenos experimentarán una evolución en cuanto al tratamiento dramático de esa temática, por lo que se hace necesaria una pequeña periodización que sitúe las obras y los mecanismos empleados a lo largo del período comprendido entre los años inmediatos al golpe y los pertenecientes a la época actual. Siguiendo a Fernando del Toro⁷, podemos hablar, en primer lugar, de una etapa previa a 1973, en la que la actividad teatral estaba vinculada a las universidades y era promovida por el Estado. Surge la llamada Generación del '50 —en la que podemos encuadrar a Egon Wolff—, cultivadora de un realismo psicológico que se irá tornando más crítico a medida que el clima social y político se enrarezca. Asimismo, en esos años anteriores al golpe, destaca la aparición de compañías independientes que jugarán un importante papel por su afán de renovación y por sus propuestas más arriesgadas que las salidas de las escuelas universitarias. Por desgracia, todo este aparato cultural creado en torno al teatro se verá castrado a partir del proceso de polarización política que acabó con el golpe de Pinochet en el '73. El nuevo régimen borrará el anterior contexto en favor de un teatro importado del extranjero que sirva exclusivamente de diversión y que fomente la imagen tan falsa como peligrosa de una sociedad próspera, asentada en las buenas costumbres, el orden y el respeto a la moral. Esto, afortunadamente, no durará mucho, ya que una vez que los dramaturgos, actores y demás figuras del mundo del teatro superaron ese primer período de silencio inevitable que les produjo el golpe, la maquinaria artística renació de sus cenizas y poco a poco fue encontrando la forma de hacerse un hueco en la sociedad. Del Toro señala que es entre 1977 y 1980 cuando se crea un contexto que permitirá elaborar un nuevo horizonte de expectativa homologable al del público, haciendo coincidir ambas visiones del espectáculo y

librándose, al fin, de la expectativa artificial que el régimen había querido imponer. El espacio teatral sustituye al político y codificadamente informa a los espectadores de la realidad nacional. Un claro ejemplo de texto en clave pero fácilmente descifrable es *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, estrenada en 1978 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile y rápidamente prohibida por las autoridades por razones más que evidentes. No obstante, el texto fue premiado en el extranjero y finalmente pudo ser estrenado en Chile a cargo de una compañía independiente. A partir de este momento, el espacio teatral comenzará a convertirse en el punto de reunión y de expresión que los chilenos ansiaban. Existe una complicidad enternecedora entre los dramaturgos, actores y directores con respecto al público, que acudirá masivamente a cada representación, ya que “el teatro le habla al espacio social del espectador. Mientras más niega la realidad el sistema, más se extiende el poder del discurso teatral”⁸. Se trata de textos que no buscan concienciar a la sociedad, sino servir de desahogo, privada como estaba de toda capacidad de expresión. A partir de 1980, sin embargo, esta realidad teatral vuelve a alterarse y se divide principalmente en dos vertientes: por un lado, la crítica directa al sistema, que vivía ya sus últimos años, y por otro, la reflexión detenida de los acontecimientos y la búsqueda de explicaciones acerca de lo sucedido.

Una vez establecida la cronología, será fácil situar, si no a los dramaturgos —que poseen una rica y variada producción—, sí al menos algunos textos concretos dentro de las diferentes etapas. En el período que precede a la dictadura encontramos los textos de Egon Wolff *Los invasores* (1963) y *Flores de papel* (1970), ambos dedicados a abordar el problema de la injusta división social entre ricos y pobres. En los dos casos, Wolff plantea la posibilidad de una rebelión de la clase desfavorecida, que consigue irrumpir en el mundo acomodado de la burguesía amenazando el orden establecido. Se trata de una toma de conciencia ante la realidad palpable de aquel momento, pero la crítica no se enfoca hacia el poder político, sino que está dirigida a los burgueses, es decir, a los propios destinatarios de la representación teatral, que se veían retratados en el escenario con todos sus vicios, sus absurdos convencionalismos y su falta de solidaridad. De este modo, Wolff pretende que la clase pudiente comprenda que su estabilidad es precaria y que en

cualquier momento la situación puede invertirse⁹. En esta misma línea está *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963), del dramaturgo Jorge Díaz, uno de los más prolíficos del teatro chileno contemporáneo. El caso de Díaz, sin embargo, es complejo, ya que sus textos no pueden circunscribirse únicamente a esta primera etapa. Es cierto que, en obras como la citada, prima el tratamiento de las desigualdades sociales, pero aquí sí se apunta hacia un culpable más identificado con el poder. Díaz ataca a la burguesía pero no la desvincula de las instituciones y, en última instancia, del gobierno¹⁰. Su trayectoria como escritor no es lineal, sino que más bien se trata de una espiral que asciende girando en torno a unos temas principales: el amor-desamor, la injusticia social, la violencia, el exilio... Y, como aglutinador de todos ellos, una herramienta presente en la mayor parte de sus creaciones: el juego lingüístico. Jorge Díaz tiene una visión ácida de la sociedad contemporánea pero pone de manifiesto su desacuerdo con las actitudes y formas culturales del mundo mediante mecanismos tangenciales. Su crítica no es explícita, directa, sino deducible si hacemos una lectura atenta de sus textos o si asistimos a la representación de una de sus obras con la actitud de quien espera cualquier cosa, sin acomodarse en ninguna posición interpretativa previa. Se trata de una innovadora forma de entender tanto el texto como la representación, aprovechando las posibilidades que ambos aspectos del fenómeno teatral le ofrecen, lo que constituye un hecho, si no excepcional, al menos infrecuente en autores de su edad y formación —nace en 1930—. Parece acertado, pues, identificar a Jorge Díaz con la afirmación de Alfonso del Toro de que “lo nuevo se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, es decir, del concepto de teatro”¹¹. Díaz destruye el lenguaje y lo recompone, jugando con la ironía, el doble sentido, la connotación y la mezcla de registros en situaciones a priori no apropiadas. Al desarticular la forma de comunicación habitual y la dialéctica esperable dentro del contexto en el que sitúa a sus personajes, pretende ejemplificar que el acto comunicativo, dentro de la sociedad contemporánea, puede convertirse en un proceso lleno de quiebros que dan lugar a malentendidos, engaños y situaciones de extrañamiento: es la incomunicación de la comunicación, interesante constante de su teatro que inspiró el título del presente trabajo. Díaz cuestiona con este mecanismo la propia esencia del teatro como

vehículo basado en el lenguaje, dejando ver que en la escena hay más formas de comunicar que la verbal. En este sentido, se inscribe también en los grupos de teatro independiente surgidos en los años 60 —concretamente el ICTUS—, a los que aludimos anteriormente. Sus rupturas dentro de las situaciones cotidianas que nos plantea pretenden desubicar al espectador, alertarlo de que algo ocurre, minar su seguridad para que abra los ojos a lo que cree la realidad “real” y perciba que ésta es sólo una elaboración cultural más. Es el suyo un teatro que está en continua preocupación por transgredir sistemas lingüísticos que van perdiendo fuerza expresiva a causa de un uso plano y reiterativo, como se observa en los siguientes fragmentos escogidos de *El cepillo de dientes*, la obra que mayor éxito le reportó en su país de origen:

ELLA: Oh, no, no, no. No armonizaría con nosotros. Nuestros muebles están en la línea danesa.
 ÉL: Esos serán *tus* muebles. Los míos son de estilo.
 ELLA: Arcaico!
 ÉL: Antiséptica!
 ELLA: Morboso!
 ÉL: Escandinava!
 [...]
 ELLA: ¿Sí?...
 ÉL: Creo que estoy empezando a enamorarme.
 ELLA: Oh, pobre.
 ÉL: Créeme que me he resistido hasta lo último.
 ELLA: ¿Y de qué mujerzuela, se puede saber?
 ÉL: No la llames así!
 ELLA: ¿Por qué? ¿De quién te has enamorado?
 ÉL: De... ti.
 ELLA: Qué tontería!
 ÉL: No es una tontería. Cuando caminamos del brazo por la calle te miro de reojo. Es completamente estúpido, pero me gustas mucho.
 ELLA: Vicioso! ¿No te da vergüenza enamorarte de tu propia mujer? [...]¹²

Sin abandonar del todo esa pasión por el lenguaje, Díaz dedicará algunos de sus textos a criticar duramente —y desde su voluntario exilio en España— la dictadura de Pinochet. Textos como *Toda esta larga noche* o *Dicen que la distancia es el olvido* lo incluyen en la etapa de crítica frontal al sistema autoritario y conforman escalofriantes documentos sobre la tortura y el desarraigo que sufrieron miles de compatriotas suyos durante aquellos años. Por último, y siguiendo la periodización aproximada que establecíamos al comienzo, Jorge Díaz tendrá también algo que decir en la etapa de

reflexión y búsqueda de puntos flacos que tuvo lugar en Chile cuando el régimen terminaba. A este momento pertenece *Ayer, sin ir más lejos*, texto que muestra los últimos años del franquismo (con el consiguiente paralelismo con la dictadura chilena), los comienzos de la transición, y la devastación en la que quedaron los hogares de un lado y otro. Tras la crisis política, económica y social, el orden se restablece, la libertad parece asomar la cabeza, pero los hombres y mujeres que fueron sumergidos en ese mar de violencia y represión arrastran consigo un lastre más difícil de soltar: la crisis personal. Mediante las frustraciones de la pareja, los conflictos generacionales dentro de una familia, las alusiones a proyectos abortados, amigos que no volvieron, cobardías, traiciones y sueños pisoteados, Díaz realiza su mayor aportación: conseguir que esa crítica traspase la barrera de lo contingente para convertirse en una amarga reflexión sobre el ser humano. En ese proceso, el lenguaje es la única arma que el autor tiene y quiere, con la que cuestiona nuestro mundo y nuestras formas de mirarlo, comprenderlo y “malentenderlo”, lo absurdo de la comunicación moderna, basada en la sospecha del otro, en el eufemismo, la mentira, la incomunicación, en suma.

Algo similar ocurre con Marco Antonio de la Parra, a quien mencionamos a propósito de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* como ejemplo de texto subversivo escrito bajo el régimen. En obras como *Infieles*, *La vida privada* o *La puta madre*, De la Parra también recurre al juego dialéctico y a la presentación de personajes frustrados e incomunicados que ven cómo sus sueños de juventud y proyectos para el futuro se han visto truncados. Con *La secreta obscenidad de cada día*, el dramaturgo chileno se atreve con la desmitificación de dos grandes figuras de nuestro tiempo: Sigmund Freud y Karl Marx son dos exhibicionistas que coinciden esperando a la puerta de un colegio femenino. El diálogo que ambos mantienen, impregnado de un fino humor y lleno de referencias culturales e históricas, supone un vivo ejemplo del afán revisionista

que, con respecto a las bases de la cultura de hoy, caracteriza a buena parte del teatro chileno de estos últimos años. Al derrumbarse dos grandes mitos del siglo xx, se deconstruye también todo un discurso social, histórico y racional, en el que encontraban su legitimación buena parte de las seguridades tras las que el hombre moderno se había parapetado. De la Parra consigue con su teatro hacer vivo el planteamiento de Lyotard acerca de la modernidad:

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, liquidado! Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ellos: Auschwitz puede ser tomado como un nombre paradigmático para la no realización de la modernidad. Todo lo que es racional es real, pero no todo lo que es real es racional: Auschwitz es real, pero no racional.¹³

Así, los nuevos dramaturgos chilenos están inmersos en una búsqueda de nuevos lenguajes —en su caso escénicos, lingüísticos—, que contribuyan a crear otra imagen de la sociedad, algo que refleje una realidad “real”, acorde con el pasado y el presente del país y que sirva para soslayar los períodos silenciados así como los elaborados a partir de esquemas globales venidos de occidente que no responden a las circunstancias particulares del país. Desvirtuar los espejismos a favor de un análisis sin tabúes de su realidad es el principal proyecto que ocupa ahora a la intelectualidad chilena. ¿Cómo hacerlo? Con las armas que cada cual domine mejor, en el caso del teatro, una renovación de la escena busca respuestas a años de interrogantes, en la línea de lo que Sábato recomendaba a todo escritor:

No hay otra manera de alcanzar la eternidad que ahondando en el instante, ni otra forma de llegar a la universalidad que a través de la propia circunstancia: el hoy y el aquí. La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar.¹⁴

Bibliografía

- Adler, Heidrun, y Woodyard, George (eds.), *Resistencia y poder. Teatro en Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2000.
- , *Extraños en dos patrias. Teatro latinoamericano del exilio*, Madrid, Iberoamericana, 2003.
- Burgos, Fernando, “Estética de la ironía en el teatro de Jorge Díaz”, *Revista Chilena de Literatura*, núms. 27-28, 1986, págs. 132-141.
- De la Parra, Marco Antonio, *La secreta obscenidad de cada día. Infieles. Obscenamente (in)fiel*, Santiago de Chile, Planeta, 1988.
- , *La vida privada. La puta madre*, Madrid, Casa de América, 1998.
- , *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Santiago, Nascimento, 1983.
- De Toro, Alfonso, y Pörtl, Klaus (eds.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, Madrid, Iberoamericana, 1996.
- Del Toro, Fernando, “El teatro en Chile: ruptura y renovación”, *Conjunto*, 1986, núm. 70, págs. 23-32.
- Díaz, Jorge, *El velero en la botella. El cepillo de dientes*, Santiago de Chile, Universitaria, 1994.
- , *El lugar donde mueren los mamíferos*, Madrid, Escelicer, 1972.
- , *Ayer, sin ir más lejos*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1988.
- , *Topografía de un desnudo*, Santiago de Chile, Editorial Santiago, 1966.
- , *Canto subterráneo para blindar una paloma*, en la revista *Conjunto*, 1985, núm. 64, págs. 64-109.
- , *Dicen que la distancia es el olvido*, en la revista *Gestos*, 1987, núm. 3, págs. 169-207.
- Fernández, Teodosio, *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Playor, 1982.
- Foxley, Ana M^a, “Inquietud y vitalidad en el teatro chileno”, *Conjunto*, 1985, núm. 64, págs. 8-15.
- Herreras, Enrique, *Una lectura naturalista del teatro del absurdo*, Valencia, Serie Crítica, 1996.
- Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Michigan, Ediciones de Gestos, 1997.
- Liotard, Jean François, *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- Morales Saravia, José, y Kohut, Karl (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- Rizk, Beatriz J., *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana, 2001.
- Sábato, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- Skidmore, Thomas E., y Smith, Peter H., *Historia contemporánea de América Latina. América en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- Thomas, Eduardo, “Flores de papel de Egon Wolff: La sombra de la burguesía”, *Revista Chilena de Literatura*, 1987, núm. 30, págs. 55-73.

Varela, José R., “Origen y función de la ambigüedad en *Flores de papel* de Egon Wolff”, *Gestos*, núm. 3, 1987, págs. 87-101.

Vargas Llosa, Mario, Cortázar, Julio, y Collazos, Óscar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*, México, Siglo XXI, 1981.

Wolff, Egon, *Antología de obras teatrales*, Santiago de Chile, RIL editores, 2002.

n notas

¹ Karl Kohut, “Generaciones y semblanzas en la literatura chilena actual”, en Morales Saravia, José, y Kohut, Karl (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002, págs. 9-34 (29).

² M^a de la Luz Hurtado, “La escritura dramática vs. la escena en el teatro chileno de fin de siglo”, en Morales Saravia, José, y Kohut, Karl (eds.), *ob. cit.*, págs. 279-295 (281).

³ Julio Cortázar, *Literatura de la revolución, revolución de la literatura*, México, Siglo XXI, 1981, págs. 53-54.

⁴ *Ibidem*, pág. 57.

⁵ Ana M^a Foxley, “Inquietud y vitalidad en el teatro chileno”, *Conjunto*, 1985, núm. 64, págs. 8-15 (13).

⁶ *Ibidem*, pág. 14.

⁷ Fernando del Toro, “El teatro en Chile: ruptura y renovación”, *Conjunto*, 1986, núm. 70, págs. 23-32.

⁸ Fernando del Toro, *art. cit.*, pág. 30.

⁹ Trato este tema con más detalle en “Los desposeídos en el teatro de Egon Wolff: Otro tipo de violencia sobre las tablas”, en Matías Barchino (coord.), *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*, Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispano-americanos, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 803-808.

¹⁰ Dentro de esta temática, que coincide con la etapa de “toma de conciencia”, se encuadra también *Topografía de un desnudo*, 1967.

¹¹ Alfonso de Toro, “Cambio de paradigma: El nuevo teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular”, en *Iberoamericana*, Madrid, 43/44, año 15, 2-3, 1991, págs. 70-92 (70-71).

¹² Jorge Díaz, *El velero en la botella. El cepillo de dientes*, Chile, Universitaria, 1994, págs. 79-80.

¹³ Jean François Lyotard, *La posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994, pág. 91.

¹⁴ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, pág. 81.

