



Dramaturgia del fracaso: *El Apocalipsis de mi vida de Alexis Moreno*

por Ludovica Paladini

El presente ensayo propone unas líneas de investigación acerca de la obra *El Apocalipsis de mi vida* del dramaturgo chileno Alexis Moreno. Ejemplo destacado dentro del panorama dramático nacional de finales del siglo XX, la obra es fruto de una búsqueda ética y estética puntual que logra proporcionar al lector/espectador una profunda reflexión crítica sobre el presente chileno, las implicaciones con el pasado reciente y las oscuras perspectivas futuras. Después de una primera parte, que introduce el contexto cultural y político en relación con la labor artística desarrollada por Alexis Moreno y su grupo teatral La María, el estudio se propone analizar las distintas estrategias utilizadas en la pieza para dramatizar la contemporaneidad chilena; en particular, la predilección por las formas del melodrama, el recurso a la anagnórisis y el uso destacado del humor negro. Objetivo del análisis es enfocar la 'mirada apocalíptica' que ofrece el autor a través de la puesta en escena de un fracaso total y personal, entendido como 'título de vida' sin posibilidad de resolución.



TEATRO CHILENO FINISECULAR: EL SIMBOLISMO ESTÉTICO FRENTE AL OLVIDO SOCIAL

La vuelta a la democracia que vive Chile en la década de los noventa, con la salida de Pinochet como Presidente de la República y la elección de Patricio Aylwin como Presidente, conlleva desde sus primeros inicios connotaciones ambiguas y desconcertantes, que se configuran como una acción política mediocre y corrupta, y acaban siendo una mera continuación de la política neoliberal del régimen. La filosofía de los gobiernos de la llamada Concertación Nacional que se suceden en esta década no se caracteriza por una verdadera llamada a la democracia institucional, tan anhelada durante la dictadura. El país se enfrenta más bien a una "democracia de los acuerdos", según la define Nelly Richard (2006: 15); esto es: una democracia "negociada" y "limitada", que se mide más con la amnesia y el silencio que con la denuncia, en busca de una salida rápida y apacible de los traumas del pasado a través del olvido y el consenso.

En un tiempo tan ambiguo e irresuelto, donde el afán por la reconciliación nacional suele anular la necesidad de recordar, el discurso teatral sufre la contradicción entre la conciencia de esta atmósfera conciliadora y una libertad de expresión finalmente reconquistada después de años de censura. Además, trata de encontrar soluciones artísticas que den cuenta, tanto de los cambios socio-políticos y de sus consecuencias en la sociedad, como de las innovaciones impuestas por la postmodernidad estética que en esos años impregnan la escena teatral nacional. De ahí que la pérdida de certezas y el desafío interior que derivan de la circunstancia histórica impliquen que el teatro nacional modifique sus supuestos y metodologías, y abandone así la mimesis costumbrista para privilegiar una relación más profunda con su tiempo. El objetivo es la puesta en escena de una reflexión crítica amarga de la política del consenso desarrollada por la Concertación; se exhiben todos sus fallos y trampas, y sobre todo sus consecuencias a nivel ya no colectivo, sino personal. Si bajo vigilancia el teatro trata de hacer que la experiencia conocida por algunos, reducida a una información privada, se difunda ampliamente en la sociedad, cuando caen los tabúes, investigando el límite entre la verdad y la mentira, la búsqueda estética se vuelca en lo desconocido, lo oculto, lo todavía cerrado, en las consecuencias de esas experiencias y en los daños aún presentes en las capas internas más profundas del 'yo'.

Este dinamismo escénico se corresponde de un modo evidente a la caída de las utopías y a los modelos paradigmáticos de explicación de la realidad. Al no existir ya una tesis que demostrar, se abandona la argumentación de tipo aristotélico y se opta por una dramaturgia que fragmenta el discurso, que deconstruye el relato, que sustrae a los personajes una identidad socio-económica y una conducta fija, que cruza verticalmente el tiempo y el espacio sin una causa aparente ni un fin claramente establecido. Aparecen, pues, textos caleidoscópicos, que mezclan géneros y juntan la palabra con la danza, la música y la gestualidad, en una multiplicidad de códigos. Estos generan, por un lado, espectáculos de rica visualidad, que reflejan la heterogeneidad



de la realidad y de los sujetos que se representan, y por otro, una discontinuidad en el discurso. A este propósito, la crítica chilena María de la Luz Hurtado explica:

En el mundo también se desplomaban muros ideológicos junto con los físicos, simbolizados con la caída del muro de Berlín en 1989. La evidencia del fracaso en muchos planos de los socialismos reales provocó una fuerte crisis en los idearios, quedando desacreditados los grandes relatos que habían sostenido filosofías, credos, políticas y visiones de mundo. En lo sucesivo, los proyectos artístico-culturales no girarán en torno a demostrar “verdades” ni a concientizar respecto de ellas, lo que en el terreno de las estructuras dramáticas significa que, para lograr en los espectadores una comprensión cabal de ciertos supuestos y conclusiones, no es tiempo de desarrollar líneas argumentales concatenadas lógicamente desde el logos. En definitiva, lo que se desmonta en este período es la estructura aristotélica como modelo dramático, con todas sus implicancias. [...] Es un tiempo de querer ser “otro” y de confrontarse con él y los “otros”, siendo las otredades definidas por artistas que exceden la clase social, la etnia y el género, aunque las incluyen. (2010: 17)

El lenguaje se adapta a estas transformaciones y adquiere un carácter extremadamente codificado; se abandona el uso de la metáfora (tan necesaria durante los años de censura dictatorial) y, en cambio, se adopta el símbolo, entendido como inmersión en lo misterioso, lo oscuro, susceptible de interpretaciones múltiples, no referenciales ni codificables previamente. Otro aspecto importante es la predilección por temas prevalentemente relacionados con el dolor, lo irresuelto y lo no dicho – como el amor y desamor, la traición, la identidad sexual, las preguntas de género y la violencia afectiva o familiar –, cuya exhibición, llevada al extremo, funciona como reflejo activo de los males sociales. Es decir: se ponen en escena visiones apocalípticas del presente y del porvenir para estimular la reflexión crítica en el lector/espectador y poder así vivir en un nivel de mayor comprensión de las contradicciones, reintegrando – incluso ritualmente – la experiencia de lo cotidiano. El lugar desde donde se realiza dicha indagación es la subjetividad, en su condición de ‘apertura’ respecto a su estar en el mundo, dispuesta a conocerse a través del ‘otro’ y la ‘otredad’. La pregunta sobre dicha identidad es el punto central de la trama: quién soy y a dónde voy. Esos son los interrogantes a menudo irresueltos que el dramaturgo pone en escena a través de personajes marginales, humildes y psicológicamente enfermizos, desconectados de un entorno ideológico, que viven sus esencias y reivindican su diversidad y sus propias utopías; residuos de aquel daño moral e institucional sufrido por la cultura nacional en los años del régimen y reiterado después por las decepcionantes utopías de la Concertación. En ese mundo gris de la existencia, la muerte y los muertos reaparecen casi inevitablemente en el imaginario teatral, y traen consigo connotaciones históricas, en cuanto referencias más o menos directas a la historia reciente del país, y a la vez



connotaciones más abstractas, que funcionan como una señal de alarma ética frente a este vivir, a veces incluso como el (único) lugar (poético) donde encontrar un escape.

ALEXIS MORENO: TERROR Y VIOLENCIA EN ESCENA

Paradigma de esta estética finisecular, que no evade el enfrentamiento con la historia reciente, más bien actúa una síntesis, enfatizando otras maneras de recuperar la memoria, con el fin de poner en el centro de su reflexión la conciencia de la necesidad de vivir dentro de la violencia del silencio y de trascenderla, es el trabajo desarrollado por Alexis Moreno¹ y su compañía de teatro La María.² A lo largo de los últimos trece años, de hecho, la actividad del grupo ha logrado poner en escena la conciencia de una sociedad fragmentada y la urgente necesidad de su reconstrucción, sin la ilusión ingenua de poderla rescatar integralmente, sino con la esperanza utópica de poder encontrar en la imaginación un espacio distinto donde vivir. Se trata, pues, de un teatro de temáticas muy actuales, capaces de ofrecer nuevas y provocadoras miradas, oscuras pero críticamente 'activas', del presente chileno y de su devenir, a través de nuevos lenguajes y nuevas modalidades de imaginación históricas que buscan el centro de esa identidad perdida. A la vez, el teatro de Moreno se caracteriza por un esfuerzo continuo que evita el dogmatismo y los modelos sociopolíticos, buscando, en cambio, la diferencia y la alteridad en estructuras culturales asentadas en los mitos y las obsesiones colectivas. A través del humor negro, la búsqueda de lenguajes innovadores y una estética que cita códigos cinematográficos y de la industria cultural, el lector/espectador se enfrenta así con mundos dramáticos habitados por personajes usualmente desplazados o diferentes de su entorno, donde los silencios terroríficos, las situaciones absurdas y grotescas y las continuas alusiones a la muerte y a los muertos conforman una atmósfera apocalíptica que funciona como muestra crítica de la realidad nacional.

Cabe apuntar que el mencionado afán de análisis de la contemporaneidad chilena que caracteriza al autor responde a un proyecto artístico superior, que incluye

¹ Alexis Moreno Muñoz nace en Santiago en 1977. Egresado de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, Moreno es actor, director, dramaturgo y académico de la cátedra de actuación. Ha participado en la Academia Club de Teatro dirigida por Fernando González, en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, en la Academia teatral La Matriz, en la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis y en la Universidad Mayor.

² El Teatro La María se funda en 1999 por voluntad de Alexis Moreno y su compañera de arte y de vida Alexandra von Hummel. Entre sus plúrimos montajes, cabe recordar: *El apocalipsis de mi vida* (1999), *Trauma* (2001), *Lástima* (2002), *Sin corazón* (2002), *Pelicano* de Strindberg (2002), *Hamlet* de Shakespeare (2003), *El rufián en la escalera* de Orton (2004), *La gaviota* de Chéjov (2004), *Superhéroes* (2005), *Numancia* de Cervantes (2005), *La tercera obra* basado en textos de Brecht (2005), *Abel* (2007), *Las huachas* (2008, producción del TEUC), *Cain* (2009) y *Topografía de un desnudo* de Díaz (2010, parte del proyecto Bicentenario de Santiago a Mil).



a toda una generación de dramaturgos llamada "post-dictadura militar": es decir, a aquellos jóvenes que no sufrieron en primera persona el trauma de la dictadura, pero que se formaron según los dictámenes políticos y económicos neoliberales impuestos por el régimen. Por nacer en 1977 y desarrollar su labor teatral entre finales del siglo XX y principios del XXI, Alexis Moreno, pues, en su primera fase creativa se inserta plenamente en las líneas de investigación anteriormente descritas, y sucesivamente las integra con las nuevas modalidades estéticas típicas de la era del teatro "post-dramático", según lo define Hans-Thies Lehmann,³ en la cual el tiempo y el espacio teatral varían respecto al drama moderno, al enfatizar ante el espectador su transcurrir y su estar a través de diferentes recursos textuales, performativos y escénicos. Según afirma la crítica María de la Luz Hurtado, estos pueden ir:

[...] desde una disociación entre palabra y cuerpo, mediante el solo movimiento de la palabra en escena, a la fragmentación del tiempo y el espacio desde recursos cinematográficos hasta introducir en escena una polifonía de voces, variedad de espacios, temporalidades e idiolectos de la enunciación, los cuales van disociando y rearticulando el cuerpo, el tiempo, el espacio y la acción. Poéticas que, desde la fragmentación del relato (en el cual predominan la voz narrativa y el monólogo interior más que el diálogo), ponen en entredicho las relaciones entre realidad/ficción y texto/escenificación, y la articulación dramática aristotélica basada en diálogo movilizador de una intriga consecucional que transforma y reordena la crisis dramática. (2008: 8)

El teatro La María se inserta, pues, en estas nuevas corrientes estéticas, creando textos dramáticos y espectaculares profundamente innovadores, de portada universal, pero íntimamente ligados al propio imaginario chileno. Textos que, como señala Mauricio Barría, muestran "una tendencia a reapropiar la Historia a partir de la historia personal" (2008: 9); historias mínimas y domésticas, pero a la vez absurdas, desesperantes, protagonizadas por personajes que desconocen su lugar en el mundo, y que obligan al lector/espectador a "girar la mirada hacia las microestructuras sociales: la familia, la pareja, o al individuo en su soledad" (2008: 9).

³ Publicada originalmente en alemán en 1999, y traducida posteriormente al francés y al inglés, la obra *Postdramatic Theatre* de Hans-Thies Lehmann impuso el término de "teatro posdramático" como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, ya que incluye las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolló con más fuerza durante los años 80 y 90.



EL APOCALIPSIS DE MI VIDA: EL FRACASO DEL INDIVIDUO EN LA ESCENA

Ejemplo de notable interés dentro de la estética del grupo, y particularmente de la primera fase creativa antes mencionada, *El Apocalipsis de mi vida*⁴ constituye el primer montaje profesional del Teatro La María, y junto a *Trauma*, de 2001, y *Lástima*, de 2002, corresponde a la primera de las tres piezas integrantes la llamada *Trilogía Negra*: “testimonio terrible en torno al estado actual de las cosas, de la vida que está enfermando a los hombres y mujeres, que los anula y asesina mediante los mismos errores que ellos cometen” (2006: 1-2).

La obra narra la historia de la Ely, alias Elisabeth Vélis: una mujer abandonada por su esposo, el Cochino, la misma noche de su boda. Debido a la pérdida del marido y del hijo que esperaba, la mujer cae en un profundo estado depresivo que la hace enloquecer y que, finalmente, la convierte en una terrorista, que siembra bombas por toda la ciudad, a modo de protesta. Para superar su extrema soledad, la Ely pone un anuncio solicitando una enfermera para que la cuide: se presenta Pamela Grant, una joven “hecha de pura desgracia” (2006: 23), con tantos traumas como la enferma. Comienza así un ‘delirio catastrófico’, como dice el título completo de la obra,⁵ que arrastra a los personajes a un trágico fin, debido al descubrimiento de toda una serie de mentiras ocultas desde el inicio: la muerte de Cochino (atropellado por un autobús el mismo día que abandona a su esposa y que reaparece en escena cayendo del cielo como un ángel), la acción terrorista de la Ely (que descubre que es la culpable de la muerte de los padres de Pamela), y la verdad sobre el niño de la pareja (nacido mongólico, ocultado por la madre hasta su muerte y luego macabramente ‘conservado’ cadáver en su habitación).

Desde el punto de vista estructural, la obra se divide en 7 escenas encabezadas por títulos específicos, que aluden a las convenciones de los guiones audiovisuales o cinematográficos más que a las de las obras dramáticas, y que a menudo sirven para organizar la narración, advirtiendo al lector/espectador del carácter de la escena a la que se enfrenta (funcionando, pues, como si fueran acotaciones). Los títulos, además, marcan el ritmo narrativo a la vez que ofrecen informaciones temporales sobre la acción, que se desarrolla a lo largo de seis meses, progresando desde el pasado reciente hasta la contemporaneidad. Frente a esta apertura temporal, la espacialidad dramática resulta muy reducida: la acción se desarrolla en el interior de la casa de la Ely, en un espacio cerrado y muy estrecho, y totalmente aislado de la realidad, lo cual

⁴ *El Apocalipsis de mi vida* realiza su primera presentación en 1999 en el Festival de Dramaturgia y Dirección ‘Víctor Jara’ organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, obteniendo el primer lugar. Se estrena profesionalmente en 2000 en la sala Sergio Aguirre de Santiago de Chile, y se remonta en enero de 2001 en la Estación Mapocho en el marco del Festival Internacional de Teatro de Santiago a Mil.

⁵ El título completo de la obra sería *El apocalipsis de mi vida (o mi Apocalipsis Now: amores carnales, mentirosos y pobres con bombas y con todo). Delirio catastrófico de dos mujeres.*



subraya aún más la voluntad del autor de involucrar a los personajes en su delirante mundo dramático a la vez que aumenta la sensación de angustia que los llevará a la catástrofe final.

Por lo que concierne los personajes, cabe apuntar que el texto no ofrece un listado ni una descripción previa. Los protagonistas entran en escena en *medias res* y se presentan al lector/espectador a través de sus acciones, sus comportamientos y su habla – rasgos que los definen detenidamente desde un punto de vista social y psicológico – . El primer cuadro – “Hace seis meses” – nos presenta a la pareja discutiendo decididamente, debido a una supuesta traición del marido y la voluntad de su esposa de echarlo de su habitación y de su vida. El tema amoroso estalla así desde las primeras líneas de la obra, planteado en su aspecto más corrupto y depravado: la adulteración.

LA ELY

Te odio, te odio con todo mi odio, no sabes, no tienes idea de lo que es amor, de lo que hago yo por amor.

COCHINO

¡Voh nunca me hai querido!

LA ELY

Cállate, ya no tenís derecho a hablar.

COCHINO

Si es verdad, yo miento, soy como soy no más. Si te hubierai enamorado de mí como yo me enamoré de tí, así, con verdad, no hubiera pasado nada. Y ni dios, ¡ni dios ni el diablo pueden negarme eso! Si te dejo sola es porque no me quiero enfermar más. Es por desesperado. (2006: 15-17)

Con el cierre de esa primera escena el protagonista masculino desaparece, y queda suspendida su presencia de forma simbólica bajo la forma de un ángel que reaparecerá al final de la obra. La soledad que sufre la Ely por el abandono del marido desencadena una reacción desproporcionada en la mujer, que afecta no solo su afectividad sino también a su propia salud mental, lo cual terminará transformándola en terrorista:

LA ELY

Aló, ¿está el Presidente? Sí, el de la República, es que yo fui la bomba. La bomba que mató a los cabros chicos de ese colegio. Yo la puse, soy terrorista. Sí, me llamo Elisabeth Véliz... y tengo pena, señorita. Me dejaron botada, sola como un meado en el poste: por eso lo hice, porque estoy como angustiada, como muerta, pero muerta que siente a los gusanos que se la están comiendo. (2006: 18-19).



Para hacer frente al extremo desamparo y a la soledad sufrida por la mujer sobreviene el segundo personaje femenino, Pamela Grant, quien responde al urgente aviso de “una enfermera tiempo completo para cuidar a una enferma” (2006: 20). Si en la primera escena el lector/espectador se enfrenta a una pareja de personajes equilibrada, por pertenecer la Ely y el Cochino a una clase muy humilde, que comparten una habitación miserable y hablan una lengua popular, gramaticalmente incorrecta y repleta de vulgarismos,⁶ con la entrada en escena de Pamela Grant se plantea inicialmente una cuestión de carácter ya no sentimental, sino social: la enfermera pertenece a una clase media, lo cual se puede deducir del uso más refinado y correcto del lenguaje, y esto provoca un profundo desconcierto por averiguar las pésimas condiciones en las que encuentra la casa y el barrio donde vive la enferma:

MUJER

Mire, yo nunca he trabajado en una casa tan chica, no me haga esperar que soy impaciente señora (*la Ely la hace pasar*).

LA ELY

Buenas noches. Entienda que no puede irse, es tarde y éste es un barrio malo, se la pueden violar. Siéntese. Tranquilita... Conversemos. No puede irse porque la gente es mala. Una vez a una vecina que le prendía velas a la animita de su marido la mataron para robarle el encendedor. La cortaron entera y tiraron los pedazos lejos.

MUJER

Mentira.

LA ELY

Sea profesional, quédese. No le tenga asco a la pobreza.

MUJER

No quiero ser grosera, señora. Pero me voy de casa pobre (*pausa*). ¿Es de verdad la historia que me contó? (2006: 20-21)

Fíjense que la contraposición social entre las dos protagonistas se reitera en el aspecto formal del texto dramático, al presentar a la enfermera con el único título de ‘mujer’ hasta que ella misma no se haya presentado, declarando su nombre (2006: 23), y al tratamiento de Usted que le reserva a la enferma en los saludos iniciales. La sensación de inadecuación que sufre Pamela influencia al lector/espectador quien se encuentra incómodo ante esta situación inicial: lo cual, sumado a la colocación del personaje en el interior de un espacio cerrado y angosto del cual nunca podrá salir,

⁶ El mismo apodo ‘cochino’ denota la elección puntual por parte del autor de subrayar de forma paródica la grosería característica de la pareja, funcionando como nombre del protagonista a la vez que mote peyorativo que designa al hombre.



aumenta la opresión frente al mundo dramático representado, reflejo de una realidad exterior en decadencia.

El inicial antagonismo entre las dos protagonistas desvanece rápidamente, al averiguar ambas que pueden compartir una situación personal muy dolorosa que las ha llevado a un profundo estado depresivo: la Ely debido al abandono de su esposo y a la pérdida del hijo, y Pamela debido a la muerte de sus padres. Reanudando la atención del campo social al afectivo, la urgente necesidad de amor y protección frente al desamparo sufrido en la vida real y la ilusoria esperanza de poder resolver juntas el desgarramiento de los vínculos afectivos y familiares permite, finalmente, que Pamela se quede en casa con la Ely, refugiándose las dos en una soledad extrema, encarceladas en la condición delirante, pero consoladora, de la demencia.

LA ELY

¿Se va a quedar?

PAMELA GRANT

Usted no me conoce, yo no la conozco. Quería trabajar para pasar la pena grande que tengo con la muerte de mis papás. Pero si estamos las dos tristes va a ser peor, como ahora.

LA ELY

No, nos encerramos aquí y así nos consolamos las dos haciendo cosas, nos olvidamos de todo y vivimos para las dos.

PAMELA GRANT

Eso es volverse locas.

LA ELY

No, depende. Las cosas que pasan, pasan, es una la que permite que esas cosas la lastimen. [...] sería bonito ver que dos desgraciadas trataron de ser felices. Probemos (*se besan tímidas*). (2006: 23-25)

El eje temático principal es el problema de relaciones y afectos encapsulados en el espacio familiar, y particularmente en la figura de la hija en relación con su madre o padre, quien encarna la crisis del mundo cotidiano puesto en escena (2009: 305). Paradigmática a este propósito resulta la voluntad de la Ely de adoptar como hija/enfermera a una huérfana, prometiéndole que “con el tiempo nos vamos a querer mucho, quizás hasta como madre e hija... falsas” (2006: 23). De esta manera, el personaje, que ya encarna el papel de terrorista y parricida, se hace portavoz de una nueva noción de familia, basada en la mentira, el engaño y la falsedad, y de un mundo alucinante, cuya decepción se agudiza a cada tentativa de suicidio de Pamela, en una clara alusión al desmembramiento del sistema socio-cultural presente y a las apocalípticas consecuencias previstas para el porvenir.



LA ELY

La vamos a cortar con esa tonterita, mi vida, ¿escuchó? No es bueno que se quiera matar cada cinco minutos. Mírese, vendas en las venas, el cogote medio morado; si usted es linda, no tiene que andar haciendo indecencias.

PAMELA GRANT

No, no soy linda, soy fea. Soy Frankenstein, la pesadilla de King-Kong, la niñera de Freddy Krueger, soy como una espinilla en la nariz, peor que un monstruo.

LA ELY

No hija, si es un poquito maldadosa, no más. La quiero mucho, usted es mi luz.

PAMELA GRANT

No, yo soy la diarrea (*pausa*). (2006: 29)

En este contexto, el amor juega un papel fundamental, declinado en sus múltiples y distorsionadas polaridades "negativas": del odio a la locura, de la traición a la violencia afectiva y familiar, del abandono (de la madre, del padre, del esposo, del hombre "huacho"⁷) a la ausencia o la desaparición de un hijo, remitiendo incluso al concepto de familia, de sexualidad y de género. En torno a la traición trata el primer cuadro de la pieza, "Hace seis meses", que ve el Cochino abandonando a su esposa, mientras en la última escena predomina el odio, cuando el hombre, transformado en un ángel caído del cielo, descubre la verdad sobre la muerte de su hijo. El amor afecta también a las dos mujeres y funciona como motor "delirante" de todas sus acciones: la Ely asesina a su hijo por locura amorosa y luego siembra bombas por la ciudad, y por un sentimiento similar Pamela decide quedarse con la enferma, tratando superar juntas sus dolores y soledad.

En el trasfondo de esas relaciones, que en su desarrollo sostienen la historia dramática, se halla la figuración insistente de la violencia: una violencia absurda, de reacciones desmesuradas, que implica la utilización de un estilo "emocionalmente violento" (2009: 309), alimentado por un lenguaje lúgubre y un recurso al humor negro. Lo grotesco, lo feo, lo oscuro y lo disonante emerge como manifiesto de rebeldía ante lo armonioso y lo equilibrado; esto es, lo canónico y 'normalizado'. La superposición de lo emocional por sobre lo intelectual remite, pues, a la misma poética del autor y su grupo: contar historias banales, incluso ridículas, "para hablar del fracaso y de los paradigmas de *nuestra generación*" (2009: 307), a través de la puesta en escena de un mundo dramático apocalíptico y de sus habitantes, reflejo de

⁷ "Huacho" proviene del quechua *huaccha* o *huaccho*, que significa huérfano o bastardo. Hoy, popularmente, quiere decir hijo solo de madre, véase <[www. http://etimologias.dechile.net](http://etimologias.dechile.net)> (20/09/2012).



un fin del mundo sensiblemente ostensible en la realidad extraescénica: el modelo chileno neoliberal.

Representación encarnada de esa lógica del fracaso, los personajes de *El Apocalipsis de mi vida* se definen por una marginalidad extrema y decadente, íconos culturales de una sociedad real y reconocible. Impulsados por sentimientos moralmente inapropiados y definidos por un dolor íntimo exagerado, se encuentran en un equilibrio precario entre lo grotesco y lo sublime, que le permite vislumbrar su propia desgracia y a la vez entender la imperturbabilidad de esa situación: “es la tesis que si viene el fin del mundo, no cambiaría nada, porque el ser humano seguiría inmerso en su mismo tipo de relación”, según afirma el mismo Moreno.⁸ Las historias de los protagonistas de *El Apocalipsis de mi vida* están cruzadas por una fatalidad catastrófica, un devenir negro inevitable, que junto a los sentimientos traicionados, la decadente y progresiva pérdida de honor, la presencia constante de la muerte – en acto y en potencia – con la que tienen que convivir a diario, así como los desengaños y las crueldades manifiestas de las que se componen sus vidas, configuran un conjunto de identidades fracasadas, o bien “fracasando sus últimos intentos por recomponer sus vidas” (2009: 305-306). La puesta en escena de este “fracaso” humano, total e individual, muestra, pues, un fin del mundo apocalíptico que funciona, finalmente, como pretexto para hablar de los conflictos internos que viven estos personajes – sus dolores, sus nostalgias, sus esperanzas frustradas –, en cuanto parte de una sociedad ya desgastada y sin posibilidad de resolución.

A partir de la creación de ese mundo apocalíptico, donde todo es posible – entablar una falsa relación madre-hija, asistir a la caída de un ángel del cielo (reencarnación del marido muerto), o incluso ocultar el cadáver de un hijo que “ya está casi puros huesitos” (2006: 49) –, la tragedia muta en comedia y el conflicto familiar se filtra a través de un humor negro y el uso de la mentira melodramática. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el recurso al melodrama “tiene como origen la obra dramática acompañada de música instrumental en la que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos”,⁹ con el fin de ayudar en la transmisión de un mensaje que pueda implicar cambios positivos de comportamiento, tanto en los personajes de la obra como en el público. El melodrama, de hecho, conecta a la historia con su lector/espectador a través de emociones intensas (como los celos, la envidia, la ambición, el miedo y la inseguridad y la culpa), capaces de provocar violentas reacciones – físicas, verbales y psicológicas –, desordenando el mundo cotidiano del drama. Además, en el despliegue de estas emociones, se puede revisar el ‘drama del reconocimiento o anagnórisis’, cuya resolución (*catarsis*), permite que el mundo desordenado del conflicto dramático se reordene y se presente como posible, aunque en su dimensión utópica o ficcional.

⁸ Véase <www.soloteatro.cl>(15/05/2012).

⁹ Del griego “melos,” canto con acompañamiento de música, y “drama”.



En *El Apocalipsis de mi vida*, los estados emocionales violentos (*pathos*) y mortales (*thanatos*) sufridos y actuados por los protagonistas, particularmente los femeninos, se suceden en un *crescendo* centrado en la mentira. Esa condición ayuda a la creación del suspense que, a su vez, intensifica el conflicto entre los personajes a la vez que permite mostrar su lado más íntimo (sus miedos, sus inseguridades y sus vergüenzas). De ahí que la firme oposición a la maternidad por parte de las dos protagonistas esconda un sentimiento de abandono irresuelto por parte de su esposo, en el caso de la Ely, y de los padres, en el caso de Pamela. La extrema condición de soledad y malestar que ambas sufren, sin embargo, no permite la resolución ni del drama ni de los traumas de las protagonistas, más bien las involucra aún más en sus catástrofes personales; en el caso de la maternidad antes mencionada, por ejemplo, eso provoca el rechazo de su madurez – Pamela pidiendo a la Ely que la cuide como si fuera una niña de ocho años y Elisabeth mintiendo cerca de una presunta esterilidad pese al comprobado embarazo – a la vez que sentimientos esquizofrénicos hacia los niños – la Ely produciendo la explosión del servicio de maternidad de un hospital y Pamela al admitir que ha ofrecido diazepam molido a un bebé por no sufrir su llanto –. El recurso constante a la *anagnórisis*, pues, que funciona desde el principio como una figura fundamental de la acción dramática, permite, por un lado, que los secretos ocultos se desvelen y la trama se desenrede, y, por otra parte, conduce hacia una *catarsis* final vana y nefasta que coincide con la muerte de todos los protagonistas.

PALABRAS DE CIERRE

Coherente con el afán del grupo de 'contar historias', en cuanto estrategia narrativa dentro del drama para alcanzar el planteamiento del 'fracaso' en la escena, el recurso a la forma del melodrama, a la vez que establece un diálogo con el teatro chileno local,¹⁰ permite, finalmente, desarrollar una forma dramática innovadora, que propone una mezcla entre el género tradicional, la parodia y lo absurdo a través del recurso al terror, encarnado en su doble vertiente de amor y odio. La visión apocalíptica que la pieza ofrece al lector/espectador, en cuanto crítica tajante al presente chileno al que alude y a un porvenir que ni logra intuir, no se limita a un estilo puramente realista cargado solamente de alusiones directas a la realidad extraescénica; adopta, en cambio, un registro fresco, casi insolente con respecto a las temáticas enfrentadas, que abraza el corte cotidiano a través de las formas de la exageración, el recurso al kitsch y sobre

¹⁰ Ya desde finales del siglo XIX, el melodrama tiende a retratar la clase baja chilena, registrando su degradación y la miseria de su entorno. A partir del estallido de la cuestión social en la década de los 60, el desarrollo de las formas de creación colectiva y la preocupación por tratar temáticas ética y políticamente comprometidas, el melodrama vuelve a tomar nueva fuerza, cobrando nuevas formas al mezclarse con las innovaciones estéticas de la escena nacional e internacional (a este propósito, la actividad de Andrés Pérez resulta un ejemplo de notable relieve).



todo el humor negro, basado incluso en la cita chistosa de los mitos típicos de los años 80 y 90:

PAMELA GRANT

Una vez. Hace tiempo, en una fiesta, cuando se iba a las fiestas con los pantalones amasados, unos cabros del colegio me dieron Coca-Cola con aspirina pa que yo me calentara y dejara que me manosearan. Y yo sabía que el vaso tenía aspirina con Coca-Cola, pero lo tomé igual... calladita, y los cabros me llevaron al baño y me manosearon un rato. Era la hora de los blues, y yo pensaba en la letra de esa canción del grupo que sonaba... ¿cómo se llamaba? El de puras mujeres... me quedé tranquilita (*Se comienza a escuchar el tema Eternal flame de The Bangles*). (2006: 31)

El uso paródico del lenguaje y de una ironía que roza el grotesco, funcionan, pues, para identificar a un tipo preciso de lector/espectador: “un público joven, cercano a los códigos teatrales propuestos en escena, y con los que dichos referentes de la cultura de masa son puestos en juego” (2009: 307), cuya sensibilidad se toca “para así tener mayor ventaja al momento de darle un nuevo curso a las historias, cuando se tenga que reflexionar”, como declara el mismo autor en el *Escrito Lanzamiento de la Trilogía Negra* (2006: 2). Frente a la lógica del olvido, *El Apocalipsis de mi vida* se presenta, finalmente, al lector/espectador como una respuesta significativa a la violencia política y sus consecuencias. Pese a la cabal decepción proporcionada en el texto, que plantea “un fracaso total, entendido como título de vida individual y sin posibilidad de esperanza” (2006: 2), el pesimismo del que se hace portavoz la dramaturgia de Alexis Moreno resulta esencialmente “activo”: una llamada lúdica, pero perentoria a la reflexión desde la acción, y no desde el discurso, en el intento – decididamente vano y privatizado, ya no colectivo – de sobrevivir a la catástrofe. Un pesimismo, en definitiva, que no se cierra en sí mismo, sino que abre a la reflexión y a la reelaboración del presente, con el cual el autor pretende dar una opinión

con respecto al ser humano actual y que no cae en la mera queja pasiva o petulante de nuestra realidad. Este pesimismo funciona como método para invitar a la reflexión desde la acción y no el discurso. Hablo de un ser que no se conoce a sí mismo y que vive en una constante alienación de su propia vida, enfrascado en un ridículo, sufriendo en la teleserie de su existencia y que, a fin de cuentas, está tan botado y “guacho” como un quiltro en la calle. Sin importar su pasado, sin existir su futuro. Siendo el gusano que se cree manzana. Porque el lugar predilecto del holgazán mental es el hogar, lugar donde junto a su manada consume los días tal como un simio prehistórico. (2006: 2)

Después del teatro de denuncia política de los setenta y de la representación de los traumas colectivos en los ochenta, el teatro de los noventa pone en escena la conciencia de una sociedad irremediabilmente fragmentada y la urgente necesidad



de su reconstrucción, a partir de la reubicación del sujeto en sus coordenadas fundamentales y de la autoprotección (incluso paródica) como arma de defensa contra la certeza de la traición, de la amenaza y del abandono. Aun a través de lenguajes crípticos, escenarios híbridos y textualidades interrogantes, *El Apocalipsis de mi vida* se inserta cabalmente en esta línea de investigación ética y estética, y logra poner en escena un testimonio terrible de la vida chilena finisecular, a través de una violenta perplejidad, una desenfadada utilización de la desmesura, una singular atmósfera de "realismo irrealista" y una amarga ironía del absurdo y de la mala suerte. Como comenta Juan Radrigán en el prólogo de la obra, "en un país que tiene la maldita costumbre de olvidar, despreciar o trivializar los momentos más trágicos de su historia y de su gente" (2006: 10), personajes tan humanos y alucinantes como la Ely, el Cochino o Pamela Grant – seres que no se conocen a sí mismos y que viven en una constante alienación de su propia vida, sin importar su pasado, sin existir su futuro – sirven para despertar a Chile de aquel estado de amnesia colectiva que al principio de este ensayo se citaba como arma de defensa del poder para lograr la reconciliación nacional, y a partir de la memoria como presente del pasado poder así disponer de otros mundos posibles en el porvenir.

BIBLIOGRAFÍA

Avelar I., 2000, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio.

Barría M., 2008, "Calias o el efecto fuera de sí", *Apuntes* 130, 83-89.

Bauman Z., 2002, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori.

Carvajal F., Van Diest C., 2009, *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Hurtado M. de la Luz, 2010, "Prólogo. 1990-2010: de autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad", in Hurtado M. de la Luz, Barría M. (comp. y ed.), *Antología: Un siglo de dramaturgia Chilena 1990 -2010*, Tomo IV, Santiago, Comisión Bicentenario Chile, pp. 17-37.

Hurtado M. de la Luz, 2008, "Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte y su enigma", in Hurtado M. de la Luz, Martínez Tabares V., *Antología de teatro chileno contemporáneo*, Casa de las Américas, La Habana, pp. 7-48

Hurtado M. de la Luz, 1996, "Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90", *Apuntes* 111, pp. 13-30.

Lazzara J. M., 2007, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago, Editorial Cuarto Propio.

Lehmann H.T., 2006, *Postdramatic Theatre*, New York, Routledge.



Moreno A., 2006, *Trilogía negra (El apocalipsis de mi vida, Trauma, Lástima)*, Santiago, Ciertopez.

Moreno A., 2006, *Escrito Lanzamiento Trilogía Negra*, en <www.teatrolamaria.cl> (15/05/2012).

Moulián T., 1998, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM.

Richard N., 2001, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio.

Richard N. (ed.), 2006, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio.

Richard N., 2007, *Fracturas de la memoria*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

Ricoeur P., 2008, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Spiller R. et al. (eds.), 2004, *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Villegas J., 1982, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books (Colección Telón).

Ludovica Paladini es *Doctor Europaeus* en la Universidad Ca'Foscari, Venezia (2011). Se ocupa de teatro hispanoamericano contemporáneo. Sus últimas publicaciones: "La eterna violencia del mito. *El thriller de Antígona y Hnos. S.A. de Ana López Montaner*" (*Caminos Mitológicos*, 2010); "Viajes reales y simbólicos en *Chiloé Cielos Cubiertos* de María Asunción Requena" (*Telón de Fondo 16*, 2012); "El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez" (*Les Ateliers du SAL 2*, 2012); "Trauma y verdad: *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman" (*América Latina: la violencia e il racconto*, 2012).

ludovica.paladini@unive.it