



Teatro chileno actual: retrato de la desazón

JAVIER IBACACHE V.⁷⁴

RESUMEN

Contraparte del país de la bonanza, la escena teatral ha acogido en las últimas temporadas creaciones que documentan el habla de la exclusión. Las nuevas voces de Guillermo Calderón (“Neva”, “Clase”) y Luis Barrales (“Niñas araña”) han ido a la par de la revaloración de un clásico de Juan Radrigán (“Las brutas”). Los tres dramaturgos comparten un diálogo implícito a través de sus obras que delinear el paisaje taciturno de los bordes.

PALABRAS CLAVES

Teatro chileno- Calderón- Barrales- Radrigán- bordes.

ABSTRACT

As underside of the a prosperous country, the theatrical scene in its latest seasons has welcomed creations that document the language of exclusion. The new voices of Guillermo Calderón (“Nena,” “Clase”) and Luis Barrales (“Niñas araña”) have been valued together with the classic Juan Radrigán (“Las brutas”). The three playwrights share an implicit dialogue in their works that delineates the taciturn landscape of the borders.

KEY WORDS

Chilean theater- Calderón- Barrales- Radrigán- borders

74 Javier Ibacache es periodista y licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Ejerce la crítica de teatro y danza en el diario *La Segunda de Santiago* y en el programa “Hora 25”, de Televisión Nacional de Chile. Es miembro del Círculo de Críticos de Arte de Chile. Ha sido jurado del Festival Internacional Santiago a Mil, miembro del comité asesor del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, evaluador del concurso Fondart y del Fondo del Libro y crítico invitado de la Muestra de Teatro Latinoamericano de Sao Paulo. Es gestor de la Escuela de Espectadores de Teatro y de la Escuela de Espectadores de Danza que se llevan a cabo desde 2008 en Santiago. **Contacto:** javieribacache@yahoo.com



“En mi casa no había libros.

Sólo cariño.

Mis padres tenían un corazón grande y la mirada simple.

No tenían libros.

A veces llovía y llegaba el otoño pero todo lo que sentíamos se quedaba ahogado aquí porque sabíamos pocas palabras.

Partí tarde”.

De “Clase”, obra de Guillermo Calderón.

Hacia el año 2010, Chile proyecta revisar su memoria teatral teniendo a la vista dos siglos de república independiente. En carpeta se encuentran al menos tres proyectos que habrán de repasar la producción dramática criolla bajo una perspectiva contemporánea. El contexto en que se materializará aquella revisión exhibe algunos índices optimistas: la cartelera de la Región Metropolitana se alimenta cada temporada de un promedio de 200 estrenos, las funciones a nivel nacional se acercan anualmente a 8 mil representaciones, el principal concurso de escritura teatral organizado por el Estado (la Muestra de Dramaturgia Nacional) recibe alrededor de 130 títulos y las escuelas y centros de formación teatral sobrepasan la cincuentena.

A ello se añaden un festival de escala internacional durante el mes de enero (Santiago a Mil) y otras tantas vitrinas de dramaturgia extranjera (Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, Festival de Dramaturgia Norteamericana), junto a encuentros focalizados en determinadas disciplinas (Festival de Teatro Físico, Teatro de Pequeño Formato). En contraste, el acceso de la población a las salas está condicionado por los niveles de instrucción e ingresos (como en general ocurre con el llamado “consumo cultural” en el país), determinado por la realización de eventos (los festivales de enero aportan más de un tercio de la taquilla anual) y mediado por el emplazamiento (el 54% de espacios que programan obras se concentran en la Región Metropolitana).⁷⁵

⁷⁵ A nivel nacional, se contabilizan 208 espacios destinados a la programación de obras de teatro. Un reciente catastro elevó a 121 el total de salas del rubro emplazadas en la Región Metropolitana.



Los datos sistematizados a este respecto por el Instituto Nacional de Estadísticas dan cuenta de un alza sostenida en el número de asistentes al teatro en los últimos diez años (durante 2006 más de 1,5 millones de personas vieron una función), aunque se mantiene una brecha por nivel socioeconómico (por cada persona de bajos recursos que asiste a una representación lo hacen 6 de ingresos superiores) y edad (las encuestas demuestran que la disciplina es seguida principalmente por una audiencia joven). E incluso los totales arrojan cifras magras: sólo el 3,6% de los chilenos asiste 4 o más veces a un espectáculo teatral en el año.⁷⁶ El Estado viene respaldando la creación teatral sostenidamente desde 1990 a través de fondos concursables, los que a fuerza de invertir más de 2 mil millones de pesos chilenos⁷⁷ en nuevos montajes entre 2002 y 2006 han dado forma a una “cartelera Fondart” o de compañías independientes.

El registro de la actividad queda en manos de dos publicaciones académicas (“Apuntes” de la Universidad Católica y “Teatrae” de la Universidad Finis Terrae) y de tres diarios (El Mercurio, La Tercera y La Segunda) que incluyen entre sus columnistas a críticos especializados (algunos de ellos son miembros del Círculo de Críticos de Arte), además de las reseñas de difusión que suelen dedicar los medios a los estrenos más relevantes y la labor que desarrollan sitios web y blogs. Ante la ausencia de políticas institucionales que fomenten la actividad teatral, la escena se dinamiza principalmente a partir de propuestas independientes de dramaturgos y directores, en torno a quienes se estructuran grupos y compañías.

En contraste con el esplendor de los teatros universitarios de mediados del siglo XX o de los colectivos que canalizaron la disidencia frente a la dictadura de Augusto Pinochet, el teatro chileno actual queda a merced de voces, estéticas y proyectos individuales que documentan, interrogan o ponen en crisis las transformaciones sociales y económicas que ha experimentado el país. En las últimas temporadas, ese ejercicio ha encontrado una resonancia particular en los trabajos de los dramaturgos Guillermo Calderón (“Neva”, “Clase”) y Luis Barrales (“H.P.”, “La chancha”, “Niñas araña”) y en la revisión que se ha hecho

⁷⁶ Encuesta de Consumo Cultural INE-Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

⁷⁷ La moneda chilena se transa en la actualidad según el siguiente cambio: US\$1= \$540



de uno de los principales títulos de Juan Radrigán (“Las brutas”). Aunque de generaciones distintas, los tres autores comparten una escritura en que resuena el habla chilena escindida por procesos en creciente tensión, a consecuencia de la perpetuación de un sistema económico neoliberal y de la exclusión de la que son objeto distintos segmentos. Como contraparte de la bonanza, sus textos configuran un retrato de la desazón.

Metafísica de la pobreza

La voz autodidacta de Juan Radrigán (1937) irrumpió en 1979 como una suerte de alegato que canalizaba el devenir de la marginalidad en Chile. Ex obrero textil, dirigente sindical y librero, las primeras piezas que escribió fueron leídas como una reacción a la opresión ejercida por la dictadura militar de Augusto Pinochet, aun cuando él quería penetrar en disquisiciones ontológicas. Habiendo desechado los intentos en la narrativa, tenía a su favor un acabado conocimiento de la llamada “clase popular” –fruto de su pertenencia a ella –, lo que le hacía crítico del registro paternalista, compasivo y caricaturesco con que el teatro local tendía a enfocarla.

En “Testimonios de las muertes de Sabina” (1979), “Cuestión de ubicación” (1980), “Hechos consumados” (1981) y “El toro por las astas” (1982) dota de hondura existencial a los desposeídos y excluidos del sistema. En especial, a las víctimas de las altas tasas de cesantía que dejaron las transformaciones económicas y la fuerte crisis de inicios de los ’80 que asoló al país. A diferencia de intentos de otros autores en el mismo sentido, emplea las armas del realismo para dar cabida a un habla popular plagada de lirismo, metáforas y alegorías que redescubre un imaginario apesadumbrado en medio de anécdotas aparentemente intrascendentes.

Con la desesperanza y la angustia a cuestas, sus personajes se desplazan a la deriva y se ven forzados a explorar en cierta metafísica de la pobreza una vez que se enfrentan a la nada. El mayor refinamiento de este estilo lo concentran las protagonistas de “Las brutas”, pieza de 1980 que se ajusta al canon de la tragedia y que toma por referencia el suicidio de las hermanas coya Quispe Cardozo, ocurrido en octubre de 1974 en la desolación de una comarca pre-cordillerana



del norte, donde fueron encontradas pendiente de un peñón, pulcramente vestidas, portando el carné de identidad y secundadas por sus animales degollados.

Llevada a escena por Rodrigo Pérez (uno de los directores más prolíficos de la escena santiaguina que ha orientado su trabajo hacia el despojo, el rescate de los principios brechtianos esenciales y la revisión de la historia reciente), la obra ha reafirmado su apabullante fuerza dramática, ganando estatura como un texto esencial de la escritura chilena del siglo XX a causa de la integración que consigue entre el habla lugareña y las preguntas mayores que han acosado a la especie humana.⁷⁸ Al elucubrar teatralmente con los motivos que condujeron al trío al suicidio y centrarse en la antesala de un acto cuyo desenlace se conoce de antemano, Radrigán estrecha los límites para escenificar la trama y cualquier subterfugio, experimento o comentario extra-argumental resulta postizo o contraproducente, como ha quedado demostrado en anteriores intentos.

“Las brutas” impone un tempo y una palpitación interna que va de la mano de la atmósfera asfixiante y de creciente angustia que genera en los personajes la evidencia de que no habrá consuelo ni alternativa frente al desplome interno y el aislamiento al que parecen estar condenadas. Las inexorables leyes de la naturaleza, igualmente brutales, tampoco indican otro camino y en su analfabetismo ellas constatan haber sido abandonadas incluso por lo que la fe religiosa denomina Dios. En ese estado de ciega resignación y zozobra, Justa, Lucía y Luciana encaran la misma interrogante sobre el paso del tiempo con que tropiezan las protagonistas de “Las tres hermanas”, de Antón Chéjov, aunque el modo radical en que responden habla acaso de un paisaje menos candoroso del que habitan sus pares rusas. Se diría que, como pocos, el texto explicita la tragedia enquistada en la épica del país que desempolvada de este modo resta consistencia al ideario de la eficiencia, el consumo y el logro económico por cuanto deja al descubierto una dolorosa sensación constitutiva de identidad.

La dirección de Pérez encuentra la vía más apropiada de representación en un escenario vacío, donde se han desperdigado elementos menores de utilería (di-

⁷⁸ En torno a ellas el autor ha seguido trabajando en creaciones más recientes, como “El exilio de la mujer desnuda” (2001) y “Beckett y Godot” (2004)



seño integral de Catalina Devia) en que la palabra emerge avasalladoramente de tres cuerpos deslucidos gracias al aplomo actoral de Claudia di Girolamo, Amparo Noguera y Catalina Saavedra, quienes adoptan una interpretación austera, recia y libre de efectismos. Es a partir de su pugna por trenzar y rozar la escena irrepresentable para el teatro (es decir, la muerte) que se reactiva la conmoción suspendida en la memoria local y que a dos décadas de su escritura ha hecho de la versión de la pieza uno de los mejores estrenos de la última temporada.

Sombría remoción

A partir de su ópera prima, “Neva”, Guillermo Calderón (1971) ha pasado a ocupar desde 2006 un espacio de particular interés entre los nuevos autores chilenos al elaborar una escritura que se distancia tanto de la tradición como de los ejercicios estilísticos y formales de quienes podrían ser sus compañeros de generación. Actor egresado de la Universidad de Chile, completó un post-grado en el Actor’s Studio de Nueva York y en la Escuela de teatro físico Dell’Arte en California, además de estudios de cine en la City University of New York. En la escena chilena se le conocía como director hasta que estrenó junto a la naciente compañía En el Blanco (que forman Trinidad González, Paula Zúñiga y Jorge Bécker) la pieza que propone un acercamiento al contexto social de Antón Chéjov y a su trastienda personal.

El texto hace patente los límites del realismo, lo que –de alguna manera – equivale a volver sobre la crisis de la escena del siglo XX. Para ello ficciona en torno a la suerte de Olga Knipper, la viuda de Chéjov, cuando a seis meses de la muerte de este último ensaya “El jardín de los cerezos” en San Petersburgo el 22 de enero de 1905, jornada que se conocería como Domingo Sangriento a causa de los cruentos hechos que costaron la vida a miles de obreros tras la represión de las tropas zaristas y que constituyeron la antesala de la revolución. Además del acabado dominio que muestra del tempo, las técnicas narrativas, los monólogos, los punzantes diálogos y los quiebres que conducen a una meta-dramaturgia, Calderón sugiere no temerle a las palabras ni a la capacidad de remoción. Su escritura adopta a ratos el tono de un alegato frente a la discutida validez de las técnicas de actuación y al ensimismamiento creativo del artista que lo aparta del presente histórico.



A la vez, recurre al distanciamiento brechtiano para hablar desde un país lejano y desde un pasado remoto del Chile actual, ya que la pieza da cuenta de un malestar tan reconocible como el río que lleva a los muertos.⁷⁹ “Clase” –su segunda pieza recién estrenada, donde también oficia de director – encara las crecientes protestas de estudiantes secundarios para cuestionar el sistema de educación, las relaciones de poder maestro-alumno y la perpetuación de la discriminación social.

En escena se muestra a un profesor abatido y despiadado (Roberto Farías) que luciendo una herida ensangrentada en el rostro se sincera con una alumna aparentemente impoluta, empeñada en disertar sobre el Buda y la iluminación (Francisca Lewin), mientras el resto del alumnado protesta en las calles. La situación da curso a una confrontación generacional de tintes ideológicos en torno al sentido de futuro, la desesperanza y la precaria posibilidad de un cambio social.⁸⁰

Junto al humor sombrío e irreverente frente a todo precepto políticamente correcto, la escritura muestra una fuerza lírica de arrolladora contingencia y una cadencia incesante de imágenes que remueve, provoca y ametralla a la platea. A comienzos de 2009, se espera el estreno de la tercera pieza de Calderón, que lleva por título “Diciembre” y que –al igual que en “Neva” – opera con el principio del distanciamiento. Esta vez, muestra a tres hermanos que habitan el Chile de 2020 cuando se libra una guerra limítrofe con Perú y Bolivia y ellos se recluyen en los juegos, donde se reedita la crudeza y los enfrentamientos de poder del entorno.⁸¹

79 Neva es el nombre del río que enmarca la obra y que es testigo de la convulsión al igual que lo fuera el río Mapocho de Santiago en septiembre de 1973, luego que muchos de los cuerpos acribillados durante el Golpe Militar fueran arrojados a su cauce.

80 En Chile, la movilidad social es prácticamente inexistente. La brecha entre los grupos de mayores ingresos respecto de los más desposeídos es una de las más significativas de Latinoamérica. Los grupos de referencia se reproducen a sí mismos, como lo demostró un estudio encargado por un diario de Santiago, de acuerdo al cual la mitad de los gerentes generales de las 100 empresas más grandes del país egresó de 5 colegios de elite.

81 Mientras se ensaya la pieza, Bolivia (país vecino de Chile) vive una aguda crisis interna que ha llevado a los analistas a advertir sobre el riesgo de una guerra civil o un golpe de Estado en ese país del Altiplano.



Verbo de la calle

En su último estreno, “Niñas araña”, Luis Barrales (1978) madura un estilo de escritura frontal que se aleja de los eufemismos y las alegorías y prefiere documentar la viveza de la contingencia, las contradicciones sociales y el verbo de la calle. El dramaturgo que antes estuviera detrás de “Uñas sucias” (2003), “Santiago Flayte” (2004), “H.P.” (2007) y “La chancha” (2008) se vale del caso real de tres adolescentes que ganaran notoriedad en la crónica roja por su forma de trepar edificios para robar en los barrios más pudientes de la capital, pese a que dos de ellas estaban embarazadas.

En su escritura, la hazaña se transforma en una herramienta para instalar nuevas interrogantes sobre la exclusión económica y la marginalidad social y, de paso, poner en crisis la demagogia que ronda el tema. La obra ficciona con las horas muertas del trío. Se las presenta en la azotea de un edificio con algunos de los objetos sustraídos del departamento de turno, mirando la ciudad desde lo alto y debatiéndose entre dar una entrevista a la prensa, persistir en el delito o abandonar el robo.

Además del vocabulario popular con elementos del coa,⁸² el texto echa mano a un sistema de métrica, rima y reiteración que cita al hip hop, el rap y las décimas locales. El autor crea una convención eficaz por esa vía y dota a los monólogos más brutales de belleza literaria sin traicionar el habla y, al mismo tiempo, conduce a los personajes a través de diálogos punzantes, sagaces y de un humor aplastante.

El delito se muestra como resultado de tensiones sociales enquistadas y los móviles de las tres jóvenes se explican a partir del vuelco insaciable, feroz e insatisfecho de una clase desposeída hacia la cultura del consumo que endiosa la posesión de bienes y que, simbólicamente, empuja a sus miembros a trepar. La comunidad a pequeña escala que conforman las quinceañeras inimputables para la justicia da pistas además de las pugnas de poder internas, de la segregación que también opera en la marginalidad y de la resistencia a aceptar su condición.

⁸² Coa: jerga utilizada por los delincuentes chilenos.



El texto ha sido escenificado por el grupo Central de Inteligencia Teatral y su dirección ha quedado en manos de Daniela Aguayo (actriz en la anterior obra de Barrales, “La chancha”), preocupada de darle al material un tratamiento realista la mayor parte del tiempo, con algunas pausas que matizan la situación. La puesta se presenta en el Teatro del Puente (que se emplaza sobre el río Mapocho) y reproduce la atmósfera de origen de los personajes mediante un vestuario falsamente vistoso y una banda sonora que se apoya en el reggaeton, en contraste con la perspectiva que la sala ofrece de las carreteras de alta velocidad de la ciudad recientemente construidas.

En sintonía con la vocación antropológica de la escritura, el foco del montaje está puesto en las actuaciones. A fuerza de evitar la caricaturización y los estereotipos, el resultado se aproxima por momentos al hiperrealismo gracias a un elenco afiatado (Cecilia Herrera, Isidora Stevenson y Daniela Jiménez) que basa su desempeño en una aguda y detallista labor de observación social para dotar a los personajes de contradicciones, desparpajo y encanto. La obra constituye un título de efectividad corrosiva que muestra a la sociedad chilena como la araña-madre frente a la cual los personajes se desplazan con el desamparo a cuestas, ignorantes de estar encadenadas a una maraña de filigrana turbia y castradora.

Triple interpelación

Puestos en perspectiva, los personajes que toman parte en las creaciones de Juan Radrigán, Guillermo Calderón y Luis Barrales arrastran un país desprovisto de utopías, donde la vivencia de comunidad ha devenido en un estado de crispación y cuya fractura parece haberse incubado en los 70. Frente a aquel escenario, las protagonistas de “Las brutas” se auto-eliminan en una decisión que radicaliza la pérdida de sentido; el profesor de “Clase” cede a la desesperanza hasta convertirse en un agorero testigo de la derrota; y las adolescentes de “Niñas araña” extreman la posibilidad de torcer el curso de la enajenación. El reconocimiento de público y crítica que ha acompañado a estos textos sugiere, además, que su interpelación al entorno tiene consistencia y que el diálogo implícito entre las escrituras de los tres autores delinea el paisaje taciturno de los bordes.



Bibliografía

Barrales, Luis (2008): *Niñas araña*. Dirigida por Daniela Aguayo. Teatro del Puente. Santiago, Chile.

_____ (2008): *La chancha*. Dirigida por Luis Barrales. Teatro del Puente. Santiago, Chile.

_____ (2007): *H.P.* Dirigida por Daniela Aguayo. Teatro del Puente. Santiago, Chile.

_____ (2004): *Santiago Flayte*. Dirigida por Luis Barrales. Teatro del Puente. Santiago, Chile.

_____ (2003): *Uñas sucias*. Dirigida por Luis Barrales. Muestra de Dramaturgia Nacional. Santiago, Chile.

Calderón, Guillermo (2008): *Clase*. Dirigida por Guillermo Calderón. Teatro Mori, Santiago, Chile.

_____ (2008): *Diciembre*. Dirigida por Guillermo Calderón. Teatro Mori, Santiago, Chile.

_____ (2006): *Neva*. Dirigida por Guillermo Calderón. Santiago, Chile.

Radrigán, Juan (2007): *Las brutas*. Dirigida por Rodrigo Pérez. Centro de Investigación Teatral La Memoria. Santiago, Chile.

_____ (1993): *Hechos consumados*. Santiago, Chile: LOM.