

LA PALABRA EN CUESTIÓN

Alejandra Costamagna

Pesimismo activo. Así definía el dramaturgo y director Alexis Moreno el sentido de sus obras hace unos años: “Siempre el objetivo de los personajes de teatro es ser felices”, decía entonces. Y rayaba su propia cancha: “Cuando un personaje tiene conciencia de su presente, de su fracaso, recién puede pensar en su felicidad, porque la enfrentará a partir del hacer. Creo que si uno en la vida sólo tiene esperanza finalmente es un poco nocivo porque negará la acción, y es justamente acción lo que se requiere: hacer cosas”.

No conformarse, no eludir el fracaso, cuestionar. Eso es lo que han venido practicando Alexis Moreno y sus socios del Teatro La María en la última década. Pero también Manuela Infante y el Teatro de Chile; Guillermo Calderón con las compañías Teatro en el Blanco y Teatro Playa; Luis Barrales con las compañías Central de Inteligencia Teatral y La Mala Clase o Alejandro Moreno con su Teatro El Hijo y otras compañías que han llevado a escena sus provocadores textos, por mencionar a algunos de los autores jóvenes más significativos de la última década en Chile. Con miras a un nuevo orden, estos dramaturgos-directores-cabecillas han avivado el teatro local con sus registros personales y unos proyectos a largo plazo. Cada uno en su órbita y su vuelo, estos protagonistas se han paseado desde la farsa y el humor negro hasta la tragedia, el melodrama y el verso rimado.

De Barrales se ha dicho que es el principal heredero de Juan Radrigán y puede que lo sea, pero donde el maestro pispaba la marginalidad en bruto, la de los confrontacionales años ochenta, Luis Barrales tomará la radiografía actual y estilizará el habla callejera: verseará con el dialecto juvenil de las marginalidad urbana, fuera de la chilenidad de exportación. O ahí donde otros empujaban a los héroes y sus grandes hitos, Manuela Infante contará la microhistoria de la Historia con mayúsculas y aterrizará a los Prat, las Juanas de Arco, los mismísimos Cristos en las entrañas de lo inmediato. O allá donde el teatro era testimonio y denuncia directa, Alejandro Moreno reelaborará los usos de la memoria y moldeará visiones tan áridas como fulminantes; Guillermo Calderón cuestionará el arte de la representación y se hará cargo de las repercusiones de la historia chilena reciente en el presente postraumático y Alexis Moreno agitará su pesimismo activo con humor negro para instalar un discurso sobre nuestras fracturas sociales.

Estos autores no desconocen la tradición de la que provienen, pero en el camino desacralizan sus propias convenciones. Y dan un giro a la palabra llevada a escena. Por lo mismo, tal vez sería pertinente traer a colación no sólo a dramaturgos, sino a creadores que desde la dirección de textos ajenos o desde el trabajo escénico colectivo son también piezas fundamentales de este recambio generacional. Me refiero a nombres como Cristián Plana, con obras formidables como *Castigo* o *Paso del norte*. Pero también a grupos como Teatro Cinema y Viaje Inmóvil (creados tras la disolución de La Troppa). O a las compañías Tryo Teatro Banda, La Trompeta, La Fusa, La Provincia, Geografía Teatral, Matadero Palma, La Nacional, La Resentida, Teatro La Perra, Niños Prodigio, Teatro Sub, La Furia, El Lunar o Maleza. O La Patogallina, colectivo artístico dirigido por Martín Erazo, heredera del Teatro del Silencio, que tal vez daría para un capítulo entero sobre la apropiación cultural de los espacios urbanos. Y en su misma línea podríamos insertar a La Patriótico Interesante, Gran Reyneta, Teatro Mendicantes y un

puñado de agrupaciones que dialogan con otras artes en sus intervenciones callejeras.

FIN DE SIGLO, FIN DE CICLO

Pero vamos hacia atrás. Sabemos que el teatro, tal como la sociedad chilena completa, dejó de ser una colectividad a partir del golpe de Estado de 1973. Sin embargo, desde un temprano 1974 algunos actores y dramaturgos lograron abrirse un espacio que les permitió crear soportes oxigenadores y, directa o solapadamente, reflexionar acerca de lo que ocurría en el país. El teatro, marcado en esa época por el gran compromiso ideológico, se convirtió en una suerte de refugio colectivo. Grupos como Aleph, Ictus, Imagen, Taller de Experimentación Teatral (TIT), La Feria, Teniente Bello, El Telón, Teatro Q, Los Comediantes o Le Signe mantuvieron con vida la escena en las durísimas circunstancias de represión y asfixia culturales. No es éste el espacio para abordar aquel período en detalle, pero resulta relevante mencionar que durante los primeros años de la década de los ochenta en Chile, cuando la protesta callejera y las manifestaciones políticas afloraron en el país, emergió una teatralidad distinta que, en palabras de Juan Andrés Piña, indagaba «en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones».

Ramón Griffero será una de las principales figuras de este nuevo escenario, con la creación, en 1983, del Teatro Fin de Siglo que operaba en la improvisada sala El Trolley del barrio poniente de Santiago. Lo propio harán luego compañías como Gran Circo Teatro y su exitosa *La Negra Ester*, La Memoria, Teatro Provisorio, La Troppa, Bufón Negro, La Puerta, Teatro Circo Imaginario o el imprescindible Teatro del Silencio. Con diversas estéticas, visiones y formas de enfrentar la relación texto-imagen, estos creadores (y otros que se irán sumando progresivamente) serán piezas claves del nuevo puzle de la escena local.

La experiencia que portan de sus fogueos profesionales en el extranjero será uno de los elementos que permita a varios de estos autores (el mismo Griffero, pero también Andrés Pérez o Mauricio Celedón) allanar la cancha para el recambio que luego recogerán, a su vez, las generaciones formadas en la posdictadura. Así lo sugiere María de la Luz Hurtado, por ejemplo, en la antología *Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*: “Hacia finales del período, en tiempos de mayor actividad política pública y de reconstitución del tejido social, como también de experiencias transculturales realizadas por creadores que regresaban a Chile renovados tras estadías de formación e información en el exterior, las teatralidades se tornan más directas e incisivas, como también focalizadas en la construcción de los lenguajes multisémicos de la escena”. En efecto, la dramaturgia del periodo se alimentaba de una diversidad naciente, que entonces acogía a pocos pero sólidos representantes. Además de Griffero, estaba la figura de un Radrigán que venía de fines de los años setenta y que luego serían dos con el ingreso de su hija Flavia; un Marco Antonio De La Parra, un Benjamín Galemiri y un persistente Jorge Díaz, entre los patronos.

Como sea, el teatro en Chile durante los primeros años noventa fue un estallido. Una suerte de reserva humana frente a unas circunstancias externas que, poco a poco, fueron desencantando a la ciudadanía. Las artes de la representación como un templo de lo primitivo, habría dicho el mismo Griffero. Más que incorporar los temas políticos y la denuncia social de manera explícita, como acaso fue necesario hacerlo durante los años de dictadura, la estrategia de los creadores

de fines de los ochenta y comienzos de los noventa consistió en traspasar el espesor de lo político hacia las formas. Podemos apreciar un cambio de énfasis que va del *qué* al *cómo*, de los temas a su forma discursiva, de las historias al lenguaje escénico. Tal como ocurrirá, por lo demás, con la narrativa del período. Ahí radica tal vez la condición más auténticamente crítica de la apuesta que hacen los teatristas de aquel período.

Y por esa línea, pero incorporando ahora sus propias experiencias generacionales y dando cuenta de un contexto de postransición completamente diferente, es que circularán los autores de la nueva camada a los que me referí al principio. Y en los que ahora me detendré brevemente.

DE PRAT A LAS ARAÑAS

Hace doce años la obra *Prat*, escrita por Manuela Infante, fue premiada en el Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara, organizado por la Universidad de Chile. Tanto ésta como las demás piezas en competencia aquel temprano 2002 parecían emitir los balbuceos de un recambio en la escritura teatral chilena. Uno de los rasgos comunes de los textos presentados entonces fue la relectura de la historia (de la historia con mayúsculas leída ahora con minúsculas) a partir de propuestas antiolemnes y notoriamente desacralizadoras. En esta línea, *Prat* emergió como una fresca revisión del patriotismo, del discurso del éxito y de la figura del héroe. El *Prat* de Manuela Infante era un tipo descreído y frágil: más bien un antihéroe. La obra desencadenó una polémica que involucró a los sectores más conservadores del país, quienes consideraron el montaje como una ofensa a la patria. *Prat* se constituyó así en un hito del teatro nacional contemporáneo, porque por primera vez en muchos años la institucionalidad reaccionaba frente al alcance poderoso del teatro en la sociedad.

Un enfoque similar al de *Prat* –aunque sin el añadido de la polémica– había circulado con la obra *El apocalipsis de mi vida*, de Alexis Moreno, que ganó la primera versión del mismo festival universitario y afianzó al grupo La María en el despliegue de su Trilogía Negra, integrada además por *Trauma* (2001) y *Lástima* (2002). Juntos, estos montajes funcionaron como una revisión paródica, alejada por completo de lo políticamente correcto, acerca de los desmembrados años ochenta y sus resacas en el Chile contemporáneo. Ya entonces Alexis Moreno tenía claro el norte: “La gran importancia de la dramaturgia consiste en convocar a un grupo de hombres y mujeres notables para crear lenguajes responsables que repercutan en la representación, es decir, darle una nueva realidad a los escenarios con el fin de generar preguntas urgentes en un país cuya identidad es un concepto cada vez más estéril de significado”.

Por un camino parecido también se venía aventurando Alejandro Moreno, con su compañía El Hijo, en una revisión de *La gaviota* de Chéjov. Titulada *El lugar común*, la obra sirvió de plataforma en 2001 para hablar del conflicto percibido por los jóvenes actores entre el sentimiento y la esfera artística. Y fue en un diálogo con Chéjov, precisamente, que pocos años después, en 2006, Guillermo Calderón dio en el blanco al estrenar *Neva*. Lo que partió como un debut arriesgado, con funciones a las once de una noche de invierno, se transformó al poco tiempo en la más premiada y aplaudida obra de la temporada. Más allá de Chéjov, sin embargo, lo que estuvo en juego en ambos montajes fue el diálogo sobre el oficio del teatro, sobre la voluntad creadora y muy especialmente sobre la posición del artista en la sociedad actual. En este contexto, *Niñas araña*, de Luis Barrales, irrumpió en 2008

con una mirada frontal de la sociedad chilena. De una sociedad escudriñada en sus rasgos clasistas, autoritarios y discriminadores. La obra, inspirada en el caso policial del trío de niñas que en 2005 trepaba los muros del barrio alto santiaguino para robar, fue articulada por Barrales como un lugar de resistencia. El teatro como un anticuerpo. Así lo expresó el dramaturgo ese mismo año, en una sesión de la Escuela de Espectadores del Teatro a Mil: “Yo encontré en el teatro un espacio para transformar la rabia en algo tridimensional. A partir de ese móvil, me interesa mucho lo político; eso es lo que me produce rabia”. Y fue directo al hueso: “Me interesa generar una mirada dialéctica. ¿Por qué nos escandaliza tanto que roben, si legitimamos el robo? Desde ahí surge mi rabia (...) Me parece que el humor también es un espacio de resistencia política”.

Después de estos comienzos esbozados, los tres autores que me atrevo a postular como íconos de un recambio generacional en la dramaturgia chilena de comienzos del siglo XXI (Manuela Infante, Guillermo Calderón y Luis Barrales) han seguido sus caminos propios y han ido construyendo sus registros particulares con obras como *Cristo*, en el caso de Manuela Infante, que apunta a crear un procedimiento en escena y a desnudar el proceso mismo del montaje; *Villa + discurso*, en el caso de Calderón, que recupera la palabra como un gesto de memoria histórica; y *La mala clase* de Barrales, en la que el autor aborda la crisis de la educación chilena en las aulas mismas, como si el teatro fuera la proyección del escenario público. Más allá de la conciencia del lugar ocupado, sin embargo, desde *Prat a Niñas araña* estos creadores han mirado sin complacencia, con ojo crítico y ánimo antiolemne el Chile en que se insertan. Sus obras no están escritas en el aire. “El gran error contemporáneo es la estimulación de una amnesia colectiva con el fin de potenciar el futuro de la civilización”, apuntará Alexis Moreno en 2006. Pero sus palabras bien podrán corresponder a uno de los personajes de una de las historias de una de las obras de uno de estos autores chilenos, pesimistas, frescos, resistentes y militantes a su modo, tan brillantemente activos de la escena local contemporánea.

ÚLTIMAS TENDENCIAS

A partir de este rayado de cancha básico, me gustaría mencionar dos tendencias actuales que visualizo en la escena teatral chilena:

La primera es el **retorno de lo real**. En sintonía con lo que viene ocurriendo con el cine y la literatura, el teatro en Chile está dando cuenta de una nueva forma de abordar la realidad. Paréntesis: algo similar ocurre en Argentina, por ejemplo, donde el Proyecto Biodrama, dirigido por Vivi Tellas, dio origen entre 2002 y 2009 a una quincena de biografías escénicas articuladas como ficciones reales. Fue sólo el comienzo de una tendencia que hoy sigue muy viva y saludable. Un ejemplo de estos biodramas en Perú es la obra *Criadero*, de Mariana Athaus, que forma parte de este festival. Pero vuelvo a Chile. Los montajes de los que quiero dar cuenta se acercan al registro documental sin olvidar, sin embargo, que se trata de representaciones y no de espejos de aquella realidad. Los temas sociales se vuelven materiales de peso para reflexionar sobre los individuos y la sociedad, sobre nuestras identidades, sobre los conflictos que pueden anclarse en la intimidad y huir de las grandes épicas, pero mantienen un diálogo vivo con la Historia que los contextualiza. Obras como la mencionada *Niñas araña*, de Barrales, o *La chancha* o *La mala clase*, del mismo autor, son ejemplos de esto. Pero también *Clase*, de Guillermo Calderón; *Los millonarios*, de Alexis Moreno; *Nacional*, del

debutante Gabriel Castillo; *Todo se limita al deseo de vivir eternamente*, de Jesús Urqueta; *Galvarino*, de Paula González Seguel; *Alcérreca - Tragedia en el Altiplano* (inspirada en el caso de la pastora aymara Gabriela Blas Blas), de la Compañía de Teatro La Santa, o el contundente monólogo *Acceso*, protagonizado por Roberto Farías. Sólo por mencionar un puñado de montajes recientes que responden claramente a esta línea.

Y la segunda tendencia es la representación de **la memoria de la memoria**. Me explico: vinculado con lo anterior, podemos visualizar una revisión del pasado reciente en la voz de quienes no vivieron los acontecimientos históricos que marcaron un antes y un después en Chile. Entre las múltiples obras teatrales presentadas en 2013, al cumplirse cuarenta años del golpe de Estado, acaso la más emblemática haya sido *El año en que nací*. Aunque el montaje, dirigido por la argentina Lola Arias (que trabajó bajo los parámetros del biodrama), fue estrenado un año antes, cobró toda su fuerza en medio de las actividades de conmemoración del Golpe. Lo que validó y puso en circulación este montaje fue, ante todo, la voz de los hijos: la de aquellos que vivieron su infancia en dictadura y hoy necesitan ponerse en el lugar de los padres para abrir otras preguntas que aún no han sido formuladas. ¿Cómo recordar lo que no fue experimentado en carne propia? ¿Cómo hacerse cargo de esa genealogía interrumpida? ¿Cómo abordar los vacíos de esa herencia? Además de tensionar las fronteras entre el testimonio y la ficción, la obra huye de las solemnidades y la grandilocuencia para tratar los asuntos más doloroso, puertas adentro, de nuestro pasado inmediato. Aquí importan los detalles, la minucia, la intimidad de esas fracturas sociales. En el escenario hay hijos de militantes desaparecidos y de carabineros, de exiliados y de integrantes de Patria y Libertad. Nacidos entre 1971 y 1989, cada uno de los once protagonistas de este montaje repasa su lugar en la historia. Pero no para reconciliarse con el adversario ni para el borrón y la cuenta nueva, sino para activar una memoria viva, dinámica, que va del presente hacia el pasado y no al revés: que se aleja del deber ser, de las moralejas y de la retórica de la elocuencia.

Y ya no en la perspectiva de los hijos, pero sí del tratamiento que tensiona las representaciones oficiales de la memoria, *La amante fascista*, de Alejandro Moreno, se inscribe como uno de uno de los íconos más significativos de la posdictadura en el teatro chileno. Moreno parece advertir que la memoria y las palabras también se gastan y busca entonces dar un giro, hablar desde otro lugar, reelaborar el discurso para sacudir la inercia.

Como subtendencias de estas tendencias que menciono podríamos hablar del retorno de lo íntimo, de la revisión de la infancia, de lo micro que espejea lo macrosocial. De un cierto “giro subjetivo” que cobra mucha vigencia en Chile y que acaso nos permite hablar de una épica de lo cotidiano. Pero eso tal vez daría para otra mesa. Por ahora dejo aquí mi intervención.