

El Teatro Chileno del Bicentenario: Trauma y Trama

Rodrigo MIRANDA
Universidad SEK

RESUMEN: A partir de un análisis de los proyectos teatrales que se enmarcan en una línea de revisión histórica, de cara al Bicentenario, este artículo da cuenta de los aspectos que caracterizan a los grupos teatrales y a los dramaturgos que están llamados a plasmar y preservar las claves de época, positivas o negativas, en sus creaciones. El artículo sugiere que los procesos sociales y políticos relacionados con la transición a la democracia en Chile han ido de la mano, y permitido la profesionalización y el fecundo crecimiento de la actividad teatral.

PALABRAS CLAVE: Teatro chileno – Dramaturgos - Bicentenario

SUMMARY: From an analysis of the theater projects that are framed in a line of historical revision, facing the Bicentennial, this article it gives account of the aspects which they characterize the theater groups and to the dramatists which they are called to shape and to preserve the time keys, positive or negative, in its creations. The article suggests them social processes and political related to the transition to the democracy in Chile they have gone of the hand, and allowed to the profesionalización and the fecund growth of the theater activity.

KEY WORDS: Chilean theater – Playwrights - Bicentennial

En vísperas del Bicentenario de la República se observa una preocupación del quehacer dramático chileno por revisar la memoria colectiva y analizar las claves de la idiosincrasia local, a través de un gran número de montajes. Sin pretender ser definitivo, quisiera referirme aquí a los proyectos más destacables en términos de profundidad, así como realizar un brevísimo repaso a nuestra historia teatral.

Quizás el hito fundacional en este sentido sea la creación de la primera sala de representaciones, ordenada por Bernardo O'Higgins, y que funcionó provisoriamente en la calle Las Ramadas —hoy Esmeralda— frente al puente de palo. Allí, en julio de 1818, se celebró la primera función teatral de la que tenemos noticia. Los actores correspondían en su mayor parte a españoles que habían caído prisioneros, pero aún así esa representación venía a materializar los deseos de Camilo Henríquez, quien desde la tribuna del diario *La Aurora de Chile*, ya en 1812, exigía al Gobierno el establecimiento de un teatro permanente por considerarlo una *escuela pública* más que un mero divertimento.

Según crónicas de la época, como el local era estrecho debió trasladarse al antiguo edificio del Instituto Nacional, en la esquina de las calles Catedral y Bandera, sala que funcionó desde 1818 a 1820. Ahí la noche del 20 de agosto de 1819 se presentó la tragedia *El triunfo de la Naturaleza*. También se ofrecieron *Roma Libre*, de Alfieri, y *El Diablo Predicador*, de Luis Belmonte. El 12 de febrero de 1820, con motivo del aniversario de la batalla de Chacabuco, se ofreció la obra *Guillermo Tell*. El 20 de agosto de 1820, cumpleaños de O'Higgins, se inauguró una nueva sala con *Catón de Utica*, de Addison, vieja tragedia destinada a realzar el amor a la libertad y el espíritu republicano.

Hoy, casi 200 años después, la investigadora teatral Soledad Lagos está dedicada a la búsqueda de esas primeras obras nacionales para ser remontadas

dentro del Festival Santiago a Mil 2010 y las celebraciones del Bicentenario. Es una tarea ardua, si partimos recordando que los dramaturgos chilenos del siglo XIX no se consideraban *dramaturgos*, porque en la época ni siquiera existía tal concepto. Estos autores se consideraban a sí mismos *escritores*, respetando los parámetros necesarios para ser considerados creadores de otras latitudes. Su ímpetu de escribir surgió de la necesidad de testimoniar una visión de mundo concreta: la de la época desde donde se relata, ya que el teatro es una escritura que habla desde lo *inmediato*, pero no necesariamente de lo *contingente*. De ahí el gran valor historiográfico de recuperar textos fundacionales como *Camila o La Patriota de Sudamérica* y *La Inocencia en el Asilo de las Virtudes* (Camilo Henríquez); *La Hija del Sur o La Independencia de Chile y La Chilena* (Manuel Magallanes). De alguna manera, el teatro dejó huellas de esa época y perfiló el país tal como lo conocemos hoy, incluso antes de que existiera propiamente tal. Es curioso e interesante notar que los precursores de la dramaturgia chilena hablaban de temas que hasta hoy se mantienen presentes en la escritura teatral: la familia, el arribismo social, la necesidad de aparentar el mestizaje, la marginalidad de las clases populares, las relaciones de poder económico de las elites, la doble moral que creaba el dominio patriarcal en lo público y el poder matriarcal en lo privado, y la nula visibilidad femenina en las esferas de poder.

Respecto a este último punto, se hace necesario mencionar el rol de las mujeres en la temprana dramaturgia nacional. Si bien se cree que en ese período hubo escritoras teatrales ocultas detrás de seudónimos, ello aún no se puede afirmar con certeza absoluta. La única cita fidedigna dentro de un texto teatral de la época a un personaje femenino potente es nada menos que a Catalina de los Ríos y Lisperguer: la Quintrala. Sin embargo, y contrario a lo que pudiera esperarse por el espíritu de la época, ella no es juzgada bajo las premisas de la religión y de la moralidad, sino que se perfila como una figura dual, de la que se explican didácticamente las razones por las cuales se convierte en una mujer malvada. En otras palabras, ya desde aquella época su figura se transforma en un mito o personaje literario, de carácter complejo y rico narrativamente, así como también se torna el temible símbolo del mestizaje chileno (recordemos que tenía antepasados europeos e indígenas): la mezcla resultante entre conquista y sometimiento, entre cristianismo y la religiosidad indígena.

La independencia es un sueño

Paralelamente a iniciativas de investigación y rescate histórico como la ya mencionada, el director y dramaturgo Jaime Lorca —ex integrante del grupo La Troppa— junto a su nueva compañía Teatro Inmóvil, propone en su montaje *El último heredero* (2008) desentrañar 30 años en la historia ficticia de una

familia de hacendados españoles, desde fines de la Colonia hasta el inicio de la Independencia de Chile. Con ello, el espectador se ve enfrentado a los traumas de la fundación de Chile como nación, pero en clave íntima. Lorca da cuenta de las relaciones entre patronos e inquilinos al interior de una encomienda y del juego de poderes económicos que implicó la emancipación de la Corona. La familia protagonista es un clan español que llega a Chile por negocios y planea abandonar el país en vísperas de la Independencia. Inspirada en la historia que recrea un cuadro del pintor limeño José Gil de Castro, el *pater familia* y súbdito de la Corona, Nepomuceno, se embarca con su hijo hacia la capital del Imperio, llevándose consigo toda su riqueza. Pero en el barco, padre e hijo mueren. La gran vuelta de tuerca del director es que la historia se narra desde el punto de vista de los que pierden la Colonia, no desde los que ganan la Patria Nueva. En definitiva, Lorca apuesta por que la historia la cuenten los conquistadores, para recalcar que las clases populares nunca han formado parte de las esferas políticas ni de la historiografía local —siempre preocupada de las élites— y que la pobreza, la explotación y la dependencia económica han sido problemas estructurales que han atravesado toda la historia del país, desde sus mismos orígenes.

Inspirado en cuadros del citado Mulato Gil y de Mauricio Rugendas, la puesta en escena recrea el mundo privado de la Colonia, compuesto por interiores de grandes casonas iluminadas a vela, habitaciones cerradas, oraciones, rezos y autoflagelaciones. En paralelo surge un mundo público, marcado por una naturaleza violenta que a veces destruye, con su poderío, iglesias y construcciones.

Según Lorca, la Independencia es un sueño, una ilusión, y la emancipación de Chile correspondería más bien a una lucha entre poderosas familias, donde el pueblo —a diferencia de otros hitos históricos, como la Revolución Francesa— no tuvo mayor participación. Mientras el ‘populacho’ estaba sumido en la ignorancia, y ante la ausencia de una burguesía ilustrada, el asunto se restringía a una lucha entre familias acaudaladas que se disputaban económicamente la Colonia. Obviamente, el arma fundamental que tenían estos clanes era mantener al pueblo en el oscurantismo. Entre 1700, tal como se aprecia en este montaje, y 1960 (la década de la Reforma Agraria), el inquilino vendría a representar una suerte de apéndice del patrón, siempre ensombrecido y servil. Como tal, no es digno de ser sujeto de la enunciación ni objeto del enunciado, y tal es la situación que se denuncia en *El último heredero*.

A juicio del director, Chile se origina como colonia por la explotación económica y la ambición del conquistador. De ahí se explica que el país tenga forma de corredor, de pasarela hacia el sur para conseguir oro por parte de los españoles. Lorca sentencia que Chile no se creó como un país propiamente tal, sino como un simple corredor para buscar oro: “Infinito debe haber sido el

grado de ambición de los conquistadores para venir a probar suerte a la última colonia del fin del mundo, tomando en cuenta que de cada diez barcos que pasaban por el Cabo de Hornos, cuatro se hundían”.¹

La República de Jauja

Por su parte, el director y dramaturgo Ramón Griffero (Cinema Utopia) rescata en su obra *Chile Bi-200* las piezas teatrales con las que el país celebró el Centenario de la República. Griffero resucita una serie de textos escritos entre 1810 y 1910, algunos de ellos publicados en una antología de dramaturgia encargada por el Presidente Pedro Montt, con motivo del Centenario.² En los salones de la Biblioteca Nacional —precisamente una de las tres obras emblemáticas del Centenario, junto al Museo de Bellas Artes y la Estación Mapocho— el director se deslumbró ante la riqueza de obras como *La república de Jauja*, de Juan Rafael Allende, la que fuera censurada en la época por su alto contenido crítico para con el gobierno del presidente Balmaceda.

Su trama transcurre en un país ficticio, habitado por personajes abstractos con nombres como ‘La Democracia’, ‘La Verdad’, ‘El Trabajo’ y ‘El Pueblo’. Al frente del gobierno se encuentra Camaleón II, un presidente que olvida sus promesas y traiciona al pueblo para aliarse con la aristocracia. Esta “trajicomedia en cuatro actos i ocho cuadros, escrita en verso” se estrenó el 1 de febrero de 1889, en el teatro del cerro Santa Lucía. Se trataba de la primera obra conceptual chilena, donde los personajes correspondían a las ideologías que se enfrentaban en esa época en el ámbito político del país. También es el primer texto teatral que critica y cuestiona los conceptos sobre los que se estructura la República; como consecuencia, la pieza fue censurada y su autor excomulgado por la poderosa Iglesia Católica.

Otra obra estudiada por Griffero es un texto del escritor anarquista José Domingo Gómez Rojas, joven dramaturgo y director, amigo de José Santos González Vera y Manuel Rojas. Tras ser detenido en los disturbios tras el asalto a la sede de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH), organizado por sectores conservadores en 1920, el autor fue tomado prisionero, torturado en la Cárcel de Santiago y posteriormente trasladado a la Casa de Orates, donde falleció producto del maltrato. Tenía 23 años, y a sus funerales asistieron más de 50 mil personas, según registra la prensa de la época. Hoy, una pequeña plazoleta frente a la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile —donde era estudiante— lleva su nombre.

1 “Ex La Troppa Jaime Lorca revive los traumas de la fundación de Chile”, en diario *La Tercera*, Santiago de Chile, 14/09/2008, p. 97.

2 Nicolás Peña (prof): *Teatro dramático nacional*. Santiago. Imprenta Barcelona, 1912.

Otros textos rescatados del olvido por Griffero son *La patriota de América*, de Camilo Henríquez; *La batalla de Tarapacá*, de Carlos Segundo Lathrop, y *La independencia de Chile*, de José Antonio Torres. Estas obras abordaban los dramas políticos de la Independencia, el tema de la xenofobia, los horrores de la Guerra del Pacífico, la división de la Guerra Civil de 1891 y la crítica social. Según Griffero, todas ellas son problemáticas que aún resuenan en el Chile actual; por esta vía, busca demostrar que desde que se formó la República, la dramaturgia ha cumplido la labor de proponer imágenes de país. Hoy, en vísperas del Bicentenario, el director se pregunta en su último montaje si esos ideales se han cumplido o no, y cuestiona si esas críticas siguen vigentes e irresueltas.

Al fin del mundo

Finalmente, la dramaturga Inés Stranger (*Cariño malo*, 1990; *Malinche*, 1993) nos ofrece *Valdivia* (2008), obra con la que el Teatro de la Universidad Católica retorna al género histórico. Este romance colonial se basa en la relación clandestina que Pedro de Valdivia e Inés de Suárez mantuvieron en nuestro país. La pieza, dirigida por Macarena Baeza, narra el litigio en el cual Valdivia respondió a más de 50 acusaciones, entre ellas la de haber mandado a matar a alguien sin confesión, la de robar dinero para ir a Perú, o la de repartir las tierras a su capricho. De todos esos cargos fue exculpado; de lo único que no pudo defenderse fue de su relación 'impropia' (recuérdese que el conquistador era casado) con la dama castellana. En consecuencia, fue condenado a casar a Inés de Suárez con algún capitán cuanto antes, pero demoró seis meses en decidirse a cumplir la sentencia. Tras ello, sufrió una grave caída a caballo y fue presa de la melancolía; vendió todas sus tierras, dejó a Rodrigo de Quiroga como gobernador y se retiró al sur de Chile para morir tiempo después, a manos de Lautaro.

Para la dramaturga, ésta es una historia de amor que sirve para reflexionar sobre nuestra identidad. El gran amor que sentía por Valdivia fue la razón para que Inés de Suárez viajara a Chile, acompañada de 150 soldados bárbaros y dos mil indígenas, en una época en que pocos se atrevían a venir al fin del mundo. Debió además soportar Inés de Suárez la humillación de suscribir un contrato de ama de llaves, ya que sólo así podría vivir en la misma casa que su amante. Al investigar en textos de esa época, Stranger sentencia en su obra que las ideas autoflagelantes que hay sobre Chile en la actualidad provienen de una inconformidad ancestral que puede rastrearse en este tipo de situaciones, que nos hablan de una doble moral, de un discurso público y otro privado. Esta hipocresía social, que impide a los amantes de la obra vivir plenamente su

relación, es una constante que está profundamente enraizada en nuestra idiosincrasia y que —matices más, matices menos— perdura hasta el día de hoy.

Un híbrido entre cine y teatro

Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, ex integrantes del grupo La Troppa y fundadores de la compañía Teatro Cinema, son hoy sinónimo de excelencia artística en la escena nacional. Por estos días trabajan en una trilogía, de la cual su primera parte fue la aplaudida obra *Sin sangre*, producción con la cual han completado una extensa gira de seis meses por Bélgica, Italia, Corea del Sur, Taiwán, Colombia, Ecuador y Argentina. La nueva obra se estrenará el año del bicentenario, probablemente en la sala teatral propia que los Cinema proyectan inaugurar en Santiago.

Nina, la protagonista de *Sin sangre*, recuerda en algunos momentos a la Abuela, la anciana de la obra *Gemelos* (1999, basada en *El gran cuaderno*, de Ágota Kristof), también interpretada con maestría por la actriz Laura Pizarro. Nina evoca o puede ser emparentada incluso con los propios hermanos huérfanos de *Gemelos*. Es como si ella fuera la Abuela, pero más joven, o los gemelos, ya mayores, transfigurados en un solo personaje. Tras ver la pieza del grupo Teatro Cinema algunas claves del montaje anterior de La Troppa se vuelven habituales y reconocibles. En vísperas del Bicentenario, *Sin sangre* nos presenta un universo imaginario poblado por criaturas que desde su desolación se vuelven cercanas y parecen enrostrarnos nuestras tragedias y dolores colectivos.

Hay algunas constantes en la imaginería del colectivo liderado por Juan Carlos Zagal que no dejan de asombrar. *Gemelos* transcurría al interior de un teatro de guñol, cuando se descorría el telón de ese teatrillo de juguete comenzaba la aniquilación de la inocencia de dos hermanos idénticos. En *Sin sangre*, esa ondulante cortina de tela roja es reemplazada por la luz fulgurante de un proyector de cine que imprime las imágenes en una pantalla rectangular de textura porosa. Como el pequeño teatro, ese nuevo espacio funciona como una frontera luminosa entre lo real y lo virtual. Desde esa mirilla también comenzamos a observar un macabro ritual de iniciación, del cual ahora la protagonista es Nina.

La pantalla de *Sin sangre* es un lugar onírico. La escena final donde Nina adulta se acurruca en posición fetal remite a una secuencia donde la pequeña toma la misma postura al interior de la trampilla donde fue refugiada por su padre. Su cuerpo flotando en una especie de líquido amniótico, extrañamente iluminado con luces cálidas y frías, se asocia como una escena submarina protagonizada por esta Ofelia moderna que aparece inerte en las aguas. Ese mo-

mento de encierro crea una nueva identidad al interior de Nina que la marcará de por vida, una faceta de su personalidad de la que ya nunca se desprenderá. Ahí comienza un cruento camino repleto de duras experiencias. Como cuando los gemelos empiezan a someterse a macabras pruebas de fortaleza, Nina —encorvada como caracol— comienza a poner a prueba su espíritu de sobrevivencia en una lucha contra la destrucción y la muerte. A Nina le arrebatan su inocencia y la convierten en una imagen ambigua, una sombra desdibujada que parece sólo estar fabricada para la venganza. Un cuerpo que queda ahí, flotando eternamente en la trampilla.

A través de *Sin sangre*, el colectivo consolida su impronta de autor al crear un modelo de relato que busca la hibridez de géneros (cine, teatro, cómic) y a través de la intertextualidad con su propio repertorio teatral. No es casualidad entonces que Laura Pizarro vaya revisitando diversos referentes vocales de personajes pasados.

Teatro Cinema es capaz de poner “en pantalla” imágenes cautivadoras e inquietantes. En *Sin Sangre*, la trama se narra prodigiosamente a través de *travellings*, movimientos ascendentes y descendentes de cámara, escenas en *rallenti* y aceleradas, tomas generales y acercamientos, hábiles insertos entre escena y escena, enlaces entre interiores y exteriores, fundidos a negro y encadenados, relatos paralelos con pantalla dividida. La cámara es capaz de dirigirse al suelo siguiendo a un personaje y descansar en un plano detalle, moverse entre los edificios de la ciudad para posarse en definitiva en el balcón de un hotel.

El inicio de la historia es una *roadmovie*. Respetando todos los códigos del género, los asesinos se acercan a través de una carretera a la casa paterna, donde aniquilarán con crueldad la inocencia infantil. Este relato está marcado por escenas de colores saturados y expresionistas, con estética sepia o blanco y negro. Como en el cine, las texturas de *Sin sangre* definen la atmósfera de la historia y los personajes: el pelo cano de Nina; las máscaras y protuberancias, casi animales, en la frente de uno de los asesinos; las gotas de sangre que caen sobre la pantalla negra; los neones del hotel donde se desencadena la trama y la protagonista comienza a narrar su historia; la madera envejecida de la que está hecha la trampilla de Nina o el cielo iluminado de rojo incandescente de algunas inquietantes escenas. Nina viste siempre de impermeable y con lentes oscuros, una referencia clásica a la estética de las películas de cine negro, esas con astutos investigadores y mujeres fatales. En ese sentido, *Sin sangre* cuestiona los códigos de la representación y reinventa el teatro, en apariencia, un arte de estructuras frágiles, vulnerables y siempre transitorias.

Conclusión

Camino al Bicentenario, el teatro chileno ha vivido varios cambios relacionados con la creación de una institucionalidad cultural estatal que al comienzo de los preparativos de esta celebración nacional era inexistente. El surgimiento de fondos concursables y, a posteriori, del Ministerio de Cultura, ha permitido superar una serie de deficiencias en calidad y cantidad en relación a la escritura y montajes teatrales en Chile. A su vez, ha generado gran dinamismo en los rubros de gestión y financiamiento cultural en las compañías y para los propios dramaturgos. Las artes escénicas chilenas, siempre caracterizadas por su fragilidad y precariedad, han sido transformadas en una industria cultural pujante que cautiva a las audiencias, interviene el paisaje de la ciudad con puestas en escena masivas y genera cada vez más impacto en una mayor cantidad de espectadores. Los proyectos citados anteriormente buscan trascender más allá de su época y reflejar las transformaciones del país en los últimos cien años, junto con unirse a la necesidad de toda una nación de encontrar una oportunidad para celebrar un reencuentro entre las diferentes capas sociales que la conforman.

En tanto, este desafío de profesionalizar y aumentar el acceso del público al teatro llegó con la democracia. Hace 20 años, luego que la población soportó 17 años de oscurantismo cultural, aislamiento, censura y represión, masificar las artes escénicas era una necesidad social y una responsabilidad urgente del Estado. Hoy la vara ha aumentado y con ella las expectativas de los espectadores y autores: los que antes fueron beneficiados con fondos sólo para crear obras, hoy demandan dineros para levantar sus propios teatros, publicar antologías de sus creaciones, especializarse mediante cursos en el extranjero, editar libros teóricos sobre su estilo de escritura, organizar seminarios o escuelas de teatro, crear una red de infraestructura cultural fuera de Santiago o gestionar festivales con una participación ciudadana transversal en lugares públicos. El *boom* del teatro, su alta convocatoria a nivel ciudadano o el crecimiento de eventos a nivel internacional como el Festival Santiago a Mil, son síntomas y símbolos de la vida democrática que ha generado el país en las últimas dos décadas.

De las obras y proyectos teatrales para el Bicentenario se puede inferir que el interés de los creadores e investigadores teatrales chilenos contemporáneos por reinterpretar los sucesos del pasado nace de una necesidad por volver a un punto de partida, de un regreso a los orígenes. En esa labor de aludir a los cimientos de la República resuenan fenómenos como la no participación de las clases populares en los grandes acontecimientos, las brechas de desigualdad social que aún se mantienen, y la naturaleza económica de la gestación de las ideas de Estado, Cultura y Nación. Asimismo, se entiende que los sucesos del

pasado siguen condicionando hasta hoy la historia de Chile, como ejes articuladores de un tránsito no concluido.

La importancia de la dramaturgia recae precisamente en su capacidad de visualizar el tipo de país que deseamos a futuro y cuáles serán las nuevas bases sobre las que queremos construir los próximos cien años. Ya existen obras, valoradas por la crítica y apreciadas por gran cantidad de público, sobre los acontecimientos nacionales más recientes y sobre los procesos que hoy en día vive nuestra sociedad: las reivindicaciones de los estudiantes en 2007, conocida como 'revolución pingüina' (*Clase*, de Guillermo Calderón, 2008); el neoliberalismo a ultranza (*Mano de obra*, de Alfredo Castro, 2003); la utopía de la reconciliación (*Sin sangre*, del Teatro Cinema, 2007); los casos de violaciones a los derechos humanos en dictadura (*Cuerpo*, de Rodrigo Pérez, 2005); las relaciones virtuales por internet (*Tus deseos en fragmentos*, de Ramón Griffero, 2005); el desencanto generacional adolescente (*Narciso*, de Manuela Infante, 2005); las tribus urbanas (*La chancha*, de Luis Barrales, 2008); el sentimiento de orfandad nacional (*Las huachas*, de Alexis Moreno, 2008) o sobre el propio teatro chileno (*Fin del eclipse*, de Ramón Griffero, 2007, y *Chile Bi-200*, de Ramón Griffero, 2008). Como hace un siglo una antología de teatro chileno reflejó los tiempos del Centenario, hoy los teatristas chilenos tienen la oportunidad de dejar plasmada la imagen del país que sueñan, los ideales ciudadanos en que la mayoría de la población cree, los desafíos que plantean los cien años siguientes y los nuevos iconos país que vendrán.