

Poéticas del encierro en una sociedad re-democratizada: nuevas miradas sobre viejas heridas

M. Soledad Lagos

A primera vista, las obras que abordaré en la presente ponencia pueden parecer disímiles entre sí. Ellas son: *Niñas araña*, de Luis Barrales; *Diciembre*, de Guillermo Calderón; *Medusa*, de Ximena Carrera y *Las anal-fabetas*, de Pablo Paredes. No obstante, todas convergen en el mismo punto: proporcionan nuevas miradas sobre heridas aparentemente cerradas, como lo son el complejo ejercicio de recordar, contrapuesto a la necesidad de olvidar aquello que se prefiere no recordar, por doloroso, o bien el hecho de intentar reconstruir identidades problemáticas, forjadas sobre la base de la negación de la experiencia del dolor. Sin un duelo abierto y activo, es sabido que las heridas no cierran (véase Avelar).

Hay en las obras analizadas, además, una necesidad de re-mirar fenómenos como el desigual acceso a las oportunidades en el ámbito de la educación, por una parte, y del acceso al consumo, por otra, por parte de los sectores más desposeídos en la pirámide social, situándolos ya no en los márgenes o en una zona de exclusión, en el sentido en que se entendía la *marginalidad* en los 90 o incluso a inicios de los 2000, sino en una zona diferente: la de la apropiación rabiosa de derechos ganados a punta de violencia, de los cuales los *marginales* de la época del Bicentenario no están dispuestos a prescindir.

Es evidente que, al tratarse de propuestas de los herederos de quienes padecieron el golpe de Estado de 1973 y sus secuelas, las formas de situarse frente a la Historia reciente varían, como también varía la interpretación que los representantes de las generaciones más jóvenes tienen del propio lugar que les compete en una nación re-democratizada, que, a pesar de exhibir altos índices de desarrollo en relación a muchos de los países del continente, continúa siendo una nación polarizada y desigual. Además, también es evi-

dente que la preocupación que los representantes de estas generaciones más jóvenes tienen por el propio lugar dentro de esta etapa actual del país adquiere visos en los cuales la carga de la contingencia no ocupa en forma siempre explícita el primer plano, lo que incide en que recurran a opciones estéticas que generan puentes de comunicación nada despreciables con los públicos de la actualidad. En este sentido, no es casual que se trate de obras que no sólo han sido éxitos de crítica, sino también de público.

¿Qué tienen en común los autores y directores Guillermo Calderón y Luis Barrales con la autora Ximena Carrera y el autor Pablo Paredes?

En primer lugar, comparten la necesidad de reflexionar desde el presente acerca del pasado reciente de nuestro país—a veces de modo directo y explícito, otras de modo oblicuo e indirecto—para entender dicho presente y proyectar su propia interpretación de ese presente hacia el futuro. Demás está decir que, aunque no lo parezcan, las obras a las que me referiré podrían considerarse altamente didácticas, en el mejor sentido de la palabra.

En segundo lugar, abordan sucesos particulares, más cercanos al ámbito de lo privado que de lo público, para insistir en la dificultad de disociar ambos espacios: lo que sucede en el espacio de las relaciones personales, familiares, amorosas o de amistad es una proyección de lo que ocurre en el espacio público. Uno y otro se condicionan, se retroalimentan y permiten inferir cuál es el estado de cosas en el que los integrantes de la sociedad de hoy construyen sus relaciones y fundan sus esperanzas y anhelos.

En tercer lugar, muestran una preocupación por el valor de la palabra muy diferente a la desconfianza que alguna vez se le tuvo en la escena nacional. Se trata de autores y directores conscientes del peso de una escritura cuya densidad o espesor opera como elemento detonante de puestas en escena en las cuales ella ocupa un lugar central. Podríamos aventurar que el lugar que ocupa Luis Barrales en la escena local es el de quien hace propia y continúa la tradición de la desazón de Juan Radrigán. En *Amores de cantina*, la obra de Juan Radrigán que se estrenó en Miami en 2011,¹ se podrán hacer las conexiones entre la tradición a la que aludo y las complejas relaciones amorosas entre los personajes solitarios y desencantados que nos muestra su autor, las cuales no están exentas de humor, a pesar de todo. En palabras del mismo Radrigán, “... uno advierte que no hay donde meter tanto solitario. ¡Está lleno de solos! Pasó a ser una no soledad...” (“El GAM” E9).

Luis Barrales es el creador de una escritura que recoge la riqueza semántica y sonora del lenguaje popular, sin que en sus obras se prescinda del empleo del humor negro, y ha dedicado páginas notables a la creación del

universo de los *flaites*,² escribiendo sobre ellos en décimas. Si bien Ximena Carrera compone sus textos de modo más tradicional, sus obras encierran la posibilidad del delirio, la extrañeza y el misterio que vemos en las piezas de Egon Wolff, por ejemplo. Guillermo Calderón se reconoce heredero de la escritura de Isidora Aguirre y practica la necesidad de un teatro político que mueva a los espectadores a la acción concreta. Aunque su escritura sea aparentemente más convencional que la de Luis Barrales, sus obras son tramas o tejidos textuales cuya sonoridad es, al igual que en el caso de Barrales, uno de los elementos de composición más llamativos. La escritura dramática de Pablo Paredes, por su parte, está mucho más cercana a la obra poética de un Enrique Lihn, por ejemplo, que a la de autores de obras teatrales nacionales, aunque, no obstante, logra revisar con enorme pericia temáticas como la soledad o el desamor, a partir de la confusión de los roles que experimentan los seres humanos en una sociedad en la que se los reduce a espectadores de su propia vida y no se les fomenta la posibilidad de decidir por ellos mismos qué es lo que buscan y qué es lo que sueñan.

Luis Barrales muestra en *Niñas araña*, estrenada en 2008 en el Teatro del Puente y basada en un caso real,³ a tres niñas marginales que trepan edificios y balcones para robar en departamentos de familias adineradas. En 2005, tres niñas, dos de ellas embarazadas, fueron detenidas por esa razón. El autor indaga en el alma infantil de las adolescentes, en su trasfondo familiar, en sus sueños y resentimientos, en la música que prefieren escuchar (el hip-hop) y en su particular jerga. No estamos frente a personas excluidas del sistema económico que se resignen a ello, sino frente a seres que reclaman lo que consideran propio: su derecho a vestirse bien, a usar productos de marca, a comer bien, para lo cual el ascenso social, graficado en el trepar por los edificios, es indispensable.

Por tratarse de menores de edad, las denominadas niñas-araña varias veces fueron detenidas y liberadas, por inimputables, con lo cual lograron ejecutar sus robos durante algún tiempo. A raíz del caso, se reabrió la discusión en torno a la reducción de la edad de la responsabilidad penal judicial. A Luis Barrales le interesa evidenciar el modo en que una sociedad de consumo, que excluye a amplias capas de la población, en sí misma es una instancia que genera violencia, por despertar necesidades materiales imposibles de satisfacer en los sectores más vulnerables, por una parte, y, por otra, por hacernos creer a todos que sin esos bienes somos seres desgraciados, cuando lo verdaderamente cuestionable es la desigualdad en el acceso a las oportunidades en una sociedad polarizada, en la que vastos sectores están imposibilitados de ejercer

su capacidad crítica respecto no sólo del consumo, sino de los mecanismos de exclusión en su conjunto.

La puesta en escena del Teatro del Puente integraba el fondo del Río Mapocho, que se colaba en la sala de teatro, además de jugar con las posibilidades escenográficas del techo de un edificio, en el que las niñas-araña daban curso a sus sueños y frustraciones. Aparte de ello, aprovechaba elementos tan simples como unos anillos luminosos que ellas usaban, para darle coherencia al universo presentado en el escenario.

En *Diciembre*, obra estrenada en 2009 en el Teatro Mori Bellavista,⁴ Guillermo Calderón desarrolla una ficción en la cual el presente se sitúa en un futuro imaginario, el año 2014, cuando Chile está en guerra con el Perú; los mapuche han dejado el sur del país y se dirigen a la capital para reconquistar la ciudad y el movimiento guerrillero Sendero Luminoso se ha unido a las Fuerzas Armadas del Perú. Dos hermanas mellizas (Paula y Trinidad) y un hermano (Jorge) celebran Navidad; él es soldado y ambas esperan un hijo. Sus embarazos están muy avanzados. Mientras Trinidad no quiere que su hermano regrese al frente, Paula considera que combatir por el país es un honor. Jorge ha encontrado en el Ejército su lugar y ansía regresar a la guerra. Dos personajes femeninos, representados por las mismas actrices, intervienen brevemente: María, la novia de Jorge, y la Tía Yuli, mujer del Tío León, de quien Trinidad espera ayuda para ocultar a Jorge en casas de seguridad, sacarlo del país y hacer que regrese después por el sur. Esta ayuda no se concretará, por cierto.

Bajo un manto realista, la acción adquiere matices de delirio: se expone la visión de cada uno de los hermanos acerca del concepto de amor y traición a la patria, pertenencia a un territorio geográfico y emocional, coherencia práctica versus pensamiento abstracto. En *Diciembre*, existe un guiño hacia la Guerra del Pacífico y hacia la denominada Pacificación de la Araucanía, de modo de evidenciar una Historia que jamás es lineal, sino que más se acerca a la noción de una continua serie o sucesión de catástrofes, como la que nos legara Walter Benjamin.

Al igual que en las demás obras de Calderón, la escenografía es mínima (una mesa, tres sillas y una lámpara con ampollitas de colores, en este caso) y la tensión está centrada en las actuaciones de los actores que ponen en escena un texto, encarnado en sus cuerpos.

En *Medusa*, estrenada en 2010 en Lastarria 90,⁵ Ximena Carrera muestra a tres mujeres encerradas, conviviendo en un departamento del centro de Santiago. Son personajes inspirados en Luz Arce, María Alicia Uribe

(“Carola”) y Marcia Merino (“La Flaca Alejandra”), todas colaboradoras de las fuerzas de inteligencia del gobierno militar, luego de haber militado en partidos de izquierda y, tras haber sido torturadas, delatado a sus compañeros.

Si bien la autora insiste en que se centró en el drama humano de las mujeres, sin apuntar a un sesgo ideológico, lo que vemos en escena obliga a reflexionar acerca de los límites éticos de los seres humanos sometidos a situaciones de presión extrema. Es indudable que lo que se propicia es un ejercicio contra el olvido, en el que cada espectador es invitado a sacar sus propias conclusiones y a indagar por sí mismo en la Historia reciente de su país.

El montaje es realista: está centrado en las actuaciones de las tres actrices que dan vida a las tres mujeres que se saben al borde de un poder tan omnipresente como arbitrario que opera sobre sus vidas. Se prescinde de efectismos y los escasos elementos escenográficos y el vestuario recrean una época trágica, en la que los ciudadanos de la nación quedaron a merced de un terrorismo de Estado de nefastas consecuencias en el ámbito de la interrelación entre los seres humanos de ese entonces, interrelación que los que vinieron después han debido recomponer con gran esfuerzo. En el encierro, el horror de lo cotidiano se exagera, pues las tres están libres en apariencia, pero en la práctica están prisioneras de quienes las utilizan para salir en busca de opositores al régimen impuesto por los militares en 1973.

Por último, en *Las analfabetas*, de Pablo Paredes, estrenada en 2010 en el Teatro Mori Bellavista,⁶ la trama, en apariencia simple, esconde una crítica no menor a una sociedad donde los roles que cada quien tiene asignados impiden relaciones más libres, menos estereotipadas, entre los seres humanos. Una mujer mayor, Ximena, quiere aprender a leer y, para ello, contrata a una joven profesora, Jacqueline, de la cual sólo sabemos que ha estudiado Pedagogía en Lenguaje y Comunicación en la universidad, para que todos los días le lea el diario. La profesora acude todos los días a la casa de la mujer mayor y, a partir de una relación planteada en sus inicios como una meramente instrumental, va surgiendo un vínculo no poco problemático: de fricción, al principio, de conocimiento mutuo, de apoyo sincero y de incipiente amistad, más adelante, entre dos personas solas en una sociedad que no las acoge. Eso sí, para que dicho vínculo se concrete, ambas mujeres deben despojarse de sus máscaras de defensa, desconfianza y distancia recíproca.

Conforme la obra avanza, nos enteramos de que el móvil de Ximena es aprender a leer, sólo para ser capaz de leer una carta que le dejó su padre antes de desaparecer de su vida. La escena final de la obra es esa lectura bal-

buceante, que acentúa las sílabas equivocadas de las palabras, pero que por esa sola razón le confiere al documento un rango casi sagrado: lo que el padre plasma en esa carta son instrucciones prácticas para esa hija que queda sola y que dan cuenta de una evidente precariedad material y emocional. Se sugiere la idea de una sociedad de mujeres solas, donde los hombres son presencias efímeras y no alcanzan a ejercer ni como padres ni como parejas, ya sea por circunstancias históricas o bien por opción biográfica.

Las actuaciones son realistas; el escenario muestra la casa de Ximena y el juego escénico se centra en la investigación de ambas actrices en los personajes que encarnan, en el lado oscuro de la educación en Chile, en la soledad y exclusión visible de quienes no han tenido acceso a la educación formal y, por paradójico que parezca, en la soledad y exclusión que experimentan quienes, habiendo obtenido una buena formación, quedan fuera del sistema laboral por la arbitrariedad del mismo: estudiar una carrera no garantiza tener un trabajo seguro ni bien pagado en nuestros días.

Si ponemos en diálogo esta última obra con *La pequeña historia de Chile*, de Marco Antonio de la Parra, escrita en 1994 y estrenada en 1996 en un contexto diferente al de nuestros días, en la cual su autor rinde homenaje a los profesores que han pasado de ser personajes centrales en la construcción de un ideario socio-económico-político-cultural a ser personajes que han quedado, como él mismo dice, "... fuera del discurso de la Historia..." (Ibacache y Lagos 14)⁷ o, si la relacionamos con *Clase*, de Guillermo Calderón, estrenada en 2008,⁸ en la cual se confronta la visión de una escolar de 15 años que llega a disertar sobre Budismo y sólo se encuentra en la sala de clases con un profesor desencantado por las luchas perdidas durante los años 80, mientras sus propios compañeros de curso están protestando en las calles, por una educación de mejor calidad, o, incluso, si la comparamos con *La mala clase*, de Luis Barrales, estrenada en 2009,⁹ en la que asistimos al último intento de escolares de un liceo fiscal, desesperados por lograr que su profesora, quien aún cree en la Ética, los deje dar y aprobar un examen especial de Historia que les permita graduarse de 4º Medio, pues de otro modo están condenados a un futuro sin ninguna oportunidad laboral digna, podemos concluir que en las obras teatrales recientes el problema de la educación no sólo ha estado presente, sino que ha constituido una preocupación fundamental de autores cuya voz es tan inconfundible como necesaria en nuestra escritura dramática. Además, podemos aventurar la hipótesis de que tras la metáfora de un conflicto situado en una sala de clases concreta o metafórica (en *Las analfabetas*, la casa de Ximena es el espacio en el que se instruyen ella y Jac-

queline en forma recíproca), los delgados límites entre el espacio privado y el espacio público se desdibujan y aparece así el sustrato más profundo, común tanto a las obras mencionadas más arriba como posibilidad de comparación como a las abordadas más en detalle en este trabajo: el sustrato del encierro. El encierro del que hablo lo entiendo como la actitud de unos sujetos poco conscientes de su rol de tales, que aceptan la imposibilidad de influir en un cambio o de condicionarlo mediante un accionar concreto, por considerar *a priori* que ese accionar, con gran probabilidad, está condenado al fracaso. En ese sentido, hay cierta relación entre el término médico del encierro o enclaustramiento y el modo en el que aplico el término a las obras aludidas.

Resulta paradójico que un país que se abrió luego de años de aislamiento al mundo exhiba en sus obras universos y personajes aún marcados por temas como la soledad, el abandono, el dolor, las secuelas de la traición y la delación, la falta de oportunidades o la inequidad social. Quizás sería pertinente preguntarnos hasta qué punto la compleja convivencia entre los personajes de las obras *Niñas araña*, *Diciembre*, *Medusa* y *Las analfabetas* no hace otra cosa que evidenciar que el tránsito entre una sociedad redemocratizada y una verdaderamente democrática implica abrir la mente y el corazón a una relación más humana entre seres que, en la práctica, ni se comunican ni parecen tener el más mínimo interés en conocerse, prisioneros todos de los propios prejuicios y de la negación del *otro*.

En cualquier caso, los autores mencionados en estas páginas permiten vislumbrar que una óptica a la vez despiadada y amorosa, tan distanciada como comprometida a la hora de llevar a escena estos problemas podría contribuir a una reflexión que, sin desentenderse de la tradición en la cual está inscrita, genere nuevos puentes hacia las generaciones más jóvenes, que hoy en día en nuestro país viven la ficción de pensar que su presente no tiene ninguna relación con una Historia aparentemente superada.

El ejercicio de actualización constante de la memoria, al que el teatro nos acerca una y otra vez, es la posibilidad de transformar el encierro del que hablo en una apertura real y productiva, en la cual no existan ni los tabúes ni las omisiones, por muy incómodos que les resulten ciertos temas a algunos sectores de nuestra sociedad o por mucho que se insista en la premisa de que ciertos problemas ya estarían superados y que de lo que hoy se trataría sería de mirar hacia el futuro. Una sociedad que no tiene conciencia de su pasado y que elude lo que en su presente le resulta complejo, difícilmente podrá pensar en qué es lo que desea para su futuro. Peor aún: habrá hecho del encierro una práctica legitimada y, por ello, habrá contribuido a la perpetuación de

ciudadanos-consumidores, despojándolos de su derecho a co-forjar una nación acogedora, inclusiva y respetuosa del diálogo y la diversidad.

Escuela de Teatro, Universidad Finis Terrae, Santiago, Chile

Notas

¹ [Nota del editor] *Amores de cantina*, de Juan Radrigán, tuvo su estreno mundial durante el XXVI Festival Internacional de Teatro de Miami en julio de 2011.

² El término alude a un tipo específico de marginal chileno, preocupado por su imagen, cercano al hip-hop, amante de los adornos brillantes, consciente de que está plasmando una estética que lo diferencia de otros.

³ Dirección: Daniela Aguayo. Elenco: Cecilia Herrera (como Yasna), Isidora Stevenson (como Elizabeth) y Daniela Jiménez (como Nicole). La obra fue elegida como el mejor estreno nacional de 2008 por el Círculo de Críticos de Arte. Luis Barrales trabaja con la compañía Central de Inteligencia Teatral.

⁴ Guillermo Calderón trabaja en *Neva*, estrenada en 2006, y en *Diciembre* con la Compañía de Teatro en el Blanco, compuesta por Trinidad González, Paula Zúñiga y Jorge Becker. Es importante mencionar que sus obras *Neva* y *Diciembre* las escribe pensando en esos actores y modifica partes de las mismas en conjunto con ellos, en el escenario. Para un análisis más detallado de *Diciembre*, véase Lagos, M. Soledad, “*Diciembre*, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”, 2009. Para un análisis de *Neva*, ver Lagos, M. Soledad, “*Neva*: El río de la Historia”, 2007.

⁵ Dirección: Sebastián Vila. Elenco: Carmina Riego, Nona Fernández y Ximena Carrera. Todos ellos integran la Compañía La Trompeta. La obra recibió el premio a la mejor obra de 2010 del Círculo de Críticos de Arte.

⁶ Dirección: Nicolás Zárate. Elenco: Paulina García y Valentina Muhr. La obra fue escrita especialmente para las actrices y recibió el Premio Altazor a la mejor dramaturgia el año 2011.

⁷ La obra se volvió a llevar a escena en 2008, en el Teatro Nacional, dirigida por Raúl Osorio, quien también la había dirigido en 1996, aunque con un elenco distinto.

⁸ *Clase* se estrenó en el Teatro Mori Bellavista, dirigida por su autor, Guillermo Calderón. El elenco estuvo compuesto por Francisca Lewin y Roberto Farías, quienes integran la Agrupación La Reina de Conchalí.

⁹ *La mala clase* se estrenó en el Teatro Nacional y su directora fue Aliocha De la Sotta. Elenco: María Paz Grandjean, Paulina Giglio, Antonio Altamirano, Pablo Manzi y Nicolás Zárate.

Obras citadas

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción post-dictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

“El GAM produce los esperados ‘Amores de Cantina’, de Juan Radrigán”. *Diario El Mercurio* [Santiago de Chile] 3 de julio de 2011: Artes y Letras, E9.

Ibacache V., Javier y Soledad Lagos R., eds. *Escuela de Espectadores – Ciclos 2008-2009*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2010.

Lagos, M. Soledad. “*Diciembre*, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”. *Revista Apuntes* 131 (2009): 12-19.

_____. “*Neva*: El río de la Historia”. *Revista Apuntes* 129 (2007): 13-18.