



## “Un mapa en el suelo”: Apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario<sup>42</sup>

CRISTIÁN OPAZO<sup>43</sup>

### RESUMEN

Este trabajo propone una cartografía de las dramaturgias chilenas de la víspera del Bicentenario: 1990-2008 (textos escritos por generaciones de 1987 y 2002, según los esquemas históricos). Propongo—a modo de hipótesis—que, hoy día, nuestros dramaturgos se manifiestan desde de tres subjetividades: *elegías obreras* (subjetividad que se pregunta por la clausura de las utopías obreras del siglo XX), *hagiografías lumpen* (subjetividad que se pregunta por los individuos no asimilables al proyecto cívico del Bicentenario), y *paisajes de la globalización* (subjetividad que se pregunta por el impacto que los epifenómenos de la globalización tienen en la esfera local).

### PALABRAS CLAVES

Dramaturgia-chilena-1990-2010-Cultura-chilena-Bicentenario-de-Chile subjetivades teatrales.

### ABSTRACT

In this paper I propose a cartography of Chilean drama in the dawn of the Bicentennial: 1990-2008 (texts written by the generation of 1987 and 2002 according to historical outlines). My hypothesis is that present playwrights express themselves from three subjectivities: *working class elegies* (a subjectivity that interrogates the cancelation of the workers' utopias in the twentieth-century), *urban hagiographies* (a subjectivity that interrogates individuals who are not assimilated to the civic project of the Bicentennial), and *globalization landscapes* (a subjectivity that interrogates the impact of globalization in the local sphere).

<sup>42</sup> Este trabajo es parte de *Dramaturgias chilenas de la post-dictadura*, proyecto FONDECYT 11070170, del que soy investigador responsable.

<sup>43</sup> Cristián Opazo (1979) es Doctor en Literatura (2006) por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es investigador responsable del proyecto FONDECYT *Dramaturgias chilenas de post-dictadura* y co-editor de la Colección *Ensayos Críticos* (junto a Carola Oyarzún). Ha escrito ensayos sobre: Diamela Eltit, Nona Fernández, Alberto Fuguet y Juan Radrigán, entre otros. **Contacto:** cmopazo@uc.cl



#### KEY WORDS

Chilean drama 1990-2010- Chilean Culture- Bicentennial in Chile-theatrical subjectivities

“¿Y este es el autor teatral?”

A. Acevedo Hernández, *Memorias*

### I. Escribir (en las ruinas de la ciudad letrada)

La acotación que abre el “Segundo acto” de *El loco y la triste* (1981),<sup>44</sup> de Juan Radri-gán, diagrama una escena que—de manera alegórica—vaticina el lugar que, en las dos décadas siguientes (1990-2010), ocuparían nuestros dramaturgos dentro del *tramado cultural* chileno.<sup>45</sup> Sirva, pues, rescribir el pasaje en cuestión: “El Huinca está sentado sobre uno de los camastros, tratando de dibujar un mapa en el suelo con un palo” (1981:110). A su lado, no tiene más compañía que Eva, “una prostituta coja (pie equino), ebria y enferma de soledad” (1981:101). La acción—precario ejercicio escriturario—transcurre en una “casucha de población callampa recién erradicada una verdadera ratonera, sórdida, agrietada” (1981:101), donde “tablas, fierros [y unas] cajas de cartón” (1981:101) hacen las veces de enseres domésticos. Huinca parece el último escribano de una ciudad donde—según su propia confesión—los hitos de la memoria obrera “yace[n] [, ahora,] despatarrado[s], como si una bomba lo[s] hubiese descuaajeringado todo[s]” (1981:101).

Aquí—nótese la semiótica de la escena—quien escribe maneja un código gráfico ilegible a ojos de “los bacanes que se acabronaron con el billete” (1981: 124). Más aún, para lidiar con las instituciones fiscales que “los bacanes” controlan, debe

<sup>44</sup> Texto estrenado en Valdivia, el 3 de julio de 1981, por la compañía Teatro Bufo. *El loco y la triste*—recordemos—escenifica los juegos de seducción entre una prostituta y un cirrótico en una choza, último vestigio de una “toma” obrera (1981:101).

<sup>45</sup> Tramado cultural, pues, como advierte Luis Cárcamo-Huechante, en el Chile actual, “la economía política, la cultura pública y la ficción literaria. . . como en una red, se hallan histórica y virtualmente entrelazad[a]s” (2007:13). La noción de tramado, aquí, me resulta más operativa que la de *campo* (desarrollada por Bourdieu): mientras la metáfora de campo designa a un sistema cerrado cuyas unidades son discretas, la figura de tramado se relaciona con las nociones de “intersecciones múltiples,” “desvíos” y “nudos ciegos.”



trocar su retórica de maestro “chasquilla” y—tal como cuenta Eva—“firmar con el deo gordo” (1981: 103). Humillado “como si no hubiera nació gente” (1981: 113), Huinca realiza su remedo mimético sin máquinas de escribir ni pliegos de papel; sus herramientas son un “palo” (1981: 101), un pedazo de “suelo” (1981:101) y una ruma de “porquería” (1981:107). Su cobijo material—por último—ya no es el conventillo (trinchera obrera en *Almas perdidas* [1915] de Acevedo Hernández), ni menos la universidad (en la que se conocen los hijos de la burguesía con los harapientos que vienen del otro lado del río, según *Los invasores* [1963] de Wolff); es, apenas, “una desvencijada cómoda, un antiguo velador [y] un jergón” (1981:101).

Para los dramaturgos chilenos de las *nuevas generaciones*,<sup>46</sup> el acto de escribir también se halla signado por la experiencia de habitar un espacio devastado: las ruinas de la *ciudad letrada*—diré parafraseando a Rama.<sup>47</sup> Recuérdese, sin ir más lejos, que nuestros dramaturgos ejercen su oficio allí donde este ha perdido su prestigio social a manos del *guionista* (oficio técnico asociado a la industria del entretenimiento), o, en el mejor de los casos, del *director de escena* (profesional más cercano al trabajo con el cuerpo que con la letra impresa). Y—añádase a esto—el que ellos producen sus textos dentro de una institucionalidad donde el amparo de la universidad republicana (sostén de la revolución de los teatros universitarios), cede su lugar a la universidad-empresa, a los fondos concursables, a los talleres de dramaturgia particulares, a las productoras de guiones

**46** Bajo este rótulo sitúo las dos camadas de dramaturgos nacidos en los periodos 1949-1964 y 1965-1979, y que conforman, por ende, las generaciones de 1987 y 2002. Según Goic, las generaciones de dramaturgos chilenos surgidas en los últimos 100 años son: 1927 (superrealista), 1942 (neorrealista), 1957 (irrealista), 1972 (novísimos); además de 1987 y 2002 (cuyos rasgos distintivos aún no han sido precisados por la crítica literaria) (1972: 535-38). El adjetivo *nuevas*, en tanto, es un préstamo tomado del estudio que Rodrigo Cánovas dedica a la narrativa chilena producida por autores de la generación de 1987. Cánovas suplementa la clasificación de Goic poniendo atención en las subjetividades que reproducen los textos de su corpus (e.g. Díaz Eterovic, Fuguet y Osés, entre otros). Luego, indica que lo que hace *novedosas* tales escrituras es su insistencia en la experiencia de la orfandad (1997:9-15, 39-47). ¿Qué es lo que hace *novedosa* la propuesta de los dramaturgos de la post-dictadura? ¿Cuáles son las subjetividades más representadas por ellas?—estas son dos de las interrogantes que animan esta discusión.

**47** Si la ciudad letrada descrita por Ángel Rama fue la red de intelectuales que animó los procesos de modernización hispanoamericanos hasta el advenimiento de los regímenes autoritarios (1973, *efeméride alegórica*) (1984: 81-83), Jean Franco denomina ruinas de la ciudad letrada a la coyuntura histórica donde el “hombre de letras” es exonerado del aparato estatal y la literatura se hace correlato del fin de las utopías (2002: 9-15)



para cine, publicidad y TV, o a el anonimato de publicaciones diseminadas por el tan infinito como desagregado *cyber-espacio*.<sup>48</sup>

Los nombres de los dramaturgos<sup>49</sup> de las nuevas generaciones son, entre otros: Luis Barrales (1978), Mauricio Barría (1967), Francisca Bernardi (1975), Juan Claudio Burgos (1966), Guillermo Calderón, Alfredo Castro (1952), Coca Duarte (1972), Marco Antonio de la Parra (1952), Benito Escobar (1971), Cristián Figueroa (1972), Mauricio Fuentes (1974), Benjamín Galemiri (1957), Ramón Griffero (1952), Ana Harcha (1976), Manuela Infante (1980), Rolando Jara (1975), Daniela Lillo (1968), Lucía Maza (1974), Alejandro Moreno (1975), Alexis Moreno (1977), Andrea Moro (1979), Manuela Oyarzún (1978), Rodrigo Pérez (1972), Flavia Radrigán (1964), Javier Riveros (1981), Marcelo Sánchez (1966) y Cristián Soto (1974).<sup>50</sup>

La escena “profética” de *El loco y la triste*—no la perdamos de vista—muestra que la escritura del Huinca se aparta de las caligrafías dictatoriales y se afana en representar los derroteros que lo lleven a él y a su compañera hacia un “otro lao” (135) donde “los’ tan esperando” (135). Esta escritura “iletrada” parece ser—según la ley de valores del texto—el único dispositivo semiótico capaz de burlar el control de esas “máquinas [que] te van a perseguir pa onde vai” (135). De manera análoga, los trabajos de nuestros dramaturgos también enseñan movimientos heterogéneos, uniformes, esta vez, desde el engranaje mecanicista de las historias del drama (máquinas textuales que producen categorías de inclu-

**48** El militarismo trocó el carácter de la universidad: desde institución generadora del pensamiento humanista que cimienta el poder hacia empresa productora de técnicos que sirven ancilarmente a las elites económicas. Esta tesis es compartida por Avelar (2000:110-20) y B. Sarlo (1994:82), quienes observan una genealogía en decadencia: desde la universidad mentada por Andrés Bello hacia aquella defendida por José Joaquín Brunner. Soledad Lagos ilustra bien este quiebre institucional al reparar en los vericuetos de las nuevas legislaciones: “[a] partir de 1973 [por ejemplo], contar con una red de teatros subvencionados se volvió una utopía. Los teatros independientes, [estuvieron] sujetos desde 1974 al pago del impuesto del 20% de los ingresos. En estas condiciones la lucha por la supervivencia determinó un proceso de selección darwinista” (1996:140).

**49** Tentativamente, en el marco (ruinoso) de este trabajo, dramaturgo será quien cuente con textos formalmente publicados (e.g. Galemiri, Griffero) y/ o, en su defecto, aquel cuyas creaciones o adaptaciones libres (valiosos injertos inter-textuales) sean puestos en escena con relativa continuidad (e.g. Castro, Pérez).

**50** La circulación de los textos dramáticos y críticos de estos autores teatrales es parcial y fragmentada; sin embargo, hay algunas iniciativas que es necesario resaltar: las revistas *Apuntes* y *Teatrae*, la colección *Dramaturgia chilena contemporánea* (editorial CiertoPez), y el reciente especial de la revista *Theater der Zeit: Chile: Vom Rand ins Zentrum*.



sión/ exclusión). Así, estas escrituras cifradas entre medio de los escombros, exhiben gestos que ponen en crisis nuestros aparatos de lectura crítica: precursores “influenciados” por sus epígonos (e.g. Jorge Díaz imprimiendo a su propio epitafio, *Exit* [2007], una teatralidad que evoca las imágenes mentadas por Benjamín Galemiri), escépticos posmodernos nostálgicos de jerarquías modernas (e.g. reivindicación del prestigio social del profesor y del mito frente-populista, en *La pequeña historia de Chile* [1994] de Marco Antonio de la Parra), o dramaturgos de neo-vanguardia que miman el canon de la narrativa hispanoamericana (e.g. *Casa de luna* [1997] de Juan Claudio Burgos, en diálogo con la retórica neo-barroca de José Donoso, Diamela Eltit y Severo Sarduy).<sup>51</sup>

El trabajo de las nuevas generaciones—propongo en breve—no es consecuencia de la evolución lineal de las estéticas dramáticas; por el contrario, forma parte de un enjambre de discursos en constante cambio y transformación: arte plástico, cine, discursos políticos, filosofía, teoría-crítica, *mass-media*, mitología popular, prensa y teatro. Parece ser más provechoso, por ende, emprender su estudio desde “ficciones críticas” tales como *cartografía* y *subjetividad*. Desafíos u objetivos generales de esta empresa crítica serían: en el nivel textual, 1) trazar una *cartografía* de las *subjetividades* que emergen en las nuevas escrituras dramáticas.<sup>52</sup> Y, en el nivel cultural, 2) cartografiar la representación que los mismos dramaturgos hacen—tanto en sus textos dramáticos como en sus intervenciones públicas—de su lugar de enunciación (espacio psíquico), de las condiciones de producción de su escritura (marco institucional), y de la función

**51** Así como la complejidad de las escrituras nacidas al alero de los teatros universitarios (e.g. Aguirre, Wolff) obligó a los académicos a trocar el impresionismo por el estructuralismo (e.g. Bravo Elizondo, Goic), y así como la insubordinación retórica de los textos de la década de 1980 (e.g. Ictus, Radrigán) conminó a los críticos a establecer puentes entre escritura y experiencia autoritaria (e.g. Cánovas, Contreras, Guerrero, Hurtado, Piña, Rojo, Vidal), los textos de las nuevas generaciones imponen a los críticos del presente la pregunta por el sentido del trabajo del dramaturgo en “la era post” (post-aura, post-colonial, post-dictadura, post-feminismo, post-medios, post-modernidad).

**52** Según Martín-barbero, cartografiar cualquiera de los campos de la cultura (e.g. política, literatura y economía), implica construir un artefacto o modelo explicativo que, al mismo tiempo, sea *fractal* y *textil* [sic]. Fractal porque ha de ser capaz de revelar la singularidad de los cuerpos descritos (en el caso del estudio de textos literarios, revelar peculiaridades tropológicas, argumentativas e ideológicas, entre otras). Y, textil, porque también deberá poder hacer visible los derroteros que, soterradamente, (des) conectan dichos cuerpos (e.g. citas a la tradición o juegos inter-textuales). Didácticamente, Martín-Barbero sentencia que si los “pensadores cumbres” de la modernidad intentaron describir los continentes de la historia (K. Marx) y del inconsciente (S. Freud), los cartógrafos del nuevo milenio ensayarán mapas de archipiélagos infinitos (2002:11-13; es evidente que el estudioso colombiano elabora esta definición a partir de la lectura de M. Serres y G. Deleuze y F. Guattari).



social que a ellos les compete en el campo cultural chileno de la post-dictadura (compromiso político). La urgencia de esta investigación obedece a la ausencia de reflexiones de “largo aliento” sobre dramaturgias chilenas actuales. Las referencias críticas de autores como Galemiri, Griffero o Pérez, cuando no son fruto de esfuerzos aislados (artículos, fragmentos, ponencias), forman parte de taxonomías que imponen una ratio euro-céntrica (post-modernidad, Lyotard) a todos los objetos de arte producidos después 1980.<sup>53</sup>

En el escenario del Bicentenario,<sup>54</sup> las nuevas escrituras dramáticas re-producen tres subjetividades<sup>55</sup>: *elegías obreras* (enunciación que mienta la clausura de las utopías vindicativas de las capas bajas y medias), *hagiografías lumpen* (enunciación que figura los deseos de individuos no asimilables al proyecto cívico de la transición), y *paisajes de la globalización* (enunciación que diagrama los “flujos”

**53** Súmese a esto, el estilo “poco-académico” por el que nuestros dramaturgos conceptualizan su propia escritura. Quien revise los textos críticos publicados por nuestros dramaturgos en las revistas *Apuntes* (UC) o *Teatrae* (U Fines Terrae), y los prólogos de los volúmenes de la colección *Dramaturgia chilena contemporánea*, del sello *CiertoPez*, notará que el lenguaje de dichos textos oscila entre el habla coloquial, casi en clave, del grupo de “amigos” y “mentores,” o la hipérbole, a ratos irreflexiva, de consagrados que elogian a sus epígonos. Quedan exentos de esta crítica Alfredo Castro y Luis Barrales, quienes desarrollan sólidas poéticas teatrales—el primero en clave neo-vanguardista; el segundo, en registro post-marxista. Asimismo, es loable el trabajo de Mauricio Barriá, quien publica “Reconocer un blanco en el dolor: autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia—complejos temáticos, escrituras y búsquedas escénicas” (2008), lúcido panorama de las escrituras dramáticas de los autores que conforman, según Goic, la generación del 2002.

**54** Manuel Antonio Garretón plantea que la sociedad chilena se encuentra en un interregno: “...ya no es ni la dictadura ni el régimen de Pinochet lo que rige el país, en la medida en que llevamos 16 años de vida democrática. Pero ni el régimen [político actual] ni la sociedad se han sacudido de los legados de esa época infame” (2007:11). Sin embargo, “como país no hemos accedido a lo que podríamos denominar la época [o] la sociedad del Bicentenario” (2007:11). La sociedad del Bicentenario—cree él—solo surgirá cuando exorcicemos, afectiva y materialmente, los fantasmas del militarismo. Si bien, grosso modo, concuerdo con Garretón (la infraestructura militar continúa operativo), yo insistiré en emplear la categoría Bicentenario por dos razones: 1) en el nivel macro-social emergen nuevos actores que operan desde un programa que, en sus demandas inmediatas, hace poco caso de las herencias de la dictadura (e.g. los movimientos de reivindicación de minorías sexuales). En el nivel de la producción de textos dramáticos, en tanto, muchos de los escritos discutidos han sido facturados con becas y fondos concursables que participan de las políticas “festivas” con que los gobiernos de la Concertación se preparan para celebrar los 200 años de vida republicana. Así, hablar de “Bicentenario” es un gesto deliberado cuyo propósito es hacer hincapié en los nuevos escenarios materiales y simbólicos a través de los que circulan estos objetos de arte (los textos dramáticos).

**55** La categoría de subjetividad se deduce de la de *enunciación*: acto individual de utilización de la lengua, de producción de un discurso—según Benveniste (1970:12-18). En la enunciación, el individuo se constituye como sujeto (en oposición a un otro), delimita sus coordenadas (espaciales, temporales), fija posiciones (ideológicas, históricas, políticas), manifiesta una manera singular de disponer los signos de la cultura (alta y baja, letrada y popular, global y local). A este haz de relaciones surgidas en el acto de una enunciación las denomino, pues, *subjetividad*.



del mercado global y su incidencia en la “ribera” local). Estas tres subjetividades no solo son modos de “componer textos dramáticos,” también son maneras de reubicar (políticamente) al dramaturgo (y al intelectual) en el campo cultural chileno: ya sea como sujeto del duelo post-dictatorial (elegías obreras), como profeta menor que re-piensa el centro desde los márgenes (hagiografías lumpen), o como ciudadano que resiste a la globalización transformando las frías mercancías en soportes de la memoria (paisajes de la globalización).

## II. Elegías obreras

El teatro no debe volver a empezar nunca más. . . / No tenemos nada que decir.  
/ Sólo que mostrar. / No vamos a hurtar nada valioso ni nos apropiaremos de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: esos no los vamos a inventariar, sino les haremos justicia del único modo posible: usándolos.

—Rodrigo Pérez, *Cuerpo*

Si la elegía es la forma de enunciación que dramatiza el lamento por la muerte de un sujeto (singular o colectivo), *elegías obreras* serán aquellas que lloren la caída de los proyectos de vindicación obrera del siglo XX chileno.<sup>56</sup> No se trata de postales nostálgicas de un pasado fenecido sino de escrituras que se preguntan—en el nivel literal—¿cómo vivimos, en nuestro cotidiano presente globalizado, las derrotas de la épica proletaria? Y—en el alegórico—¿qué responsabilidades caben a nuestros dramaturgos en dicha derrota histórica?

Dentro de esta subjetividad convergen—entre muchas otras—*Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006), de Rodrigo Pérez (tríptico sobre las mutilaciones que el poder autoritario infringe a la anatomía patria); *Malacrianza* (1998) y *San Rafael o el misterio de los atorrantes* (2001), de Cristián Figueroa (cuadros vivos que, como una continuidad natural del trabajo de Radrigán de los años 80, exploran los “imaginarios” de la extrema pobreza); *La Moneda en llamas* (2003), de Ramón Griffiero (ensayo sobre el estatuto de la memoria obrera en la transición); El

<sup>56</sup> Según Rama, Movimientos sociales (de izquierda) que tienen sus raíces en las revueltas del Centenario (18 Sep. 1910), viven su apogeo en la Unidad Popular (1970-1973), y son clausurados por la dictadura militar (desde el 11 Sep. 1973) (1984:131-58).



*Apocalipsis de mi vida* (2000) y *Sin corazón* (2002), de Alexis Moreno (sátiras *pop* sobre la orfandad ideológica de la clase media); y la adaptación libre de *Mano de obra* (2007) hecha por Alfredo Castro (novela de Diamela Eltit transformada en versión perversa de un *reality show* sobre el proto-fascismo que incoa la “utopía” neoliberal de Milton Friedman y sus epígonos criollos).

Al igual que en los dramas barrocos descritos por Walter Benjamin, la *catacresis* es el tropo dilecto de estas las elegías: en ellas, los signos de los discursos “redentores” enarbolados por los dramaturgos de la generación de 1957, retornan como emblemas de una derrota inevitable. En la parte final de *Mano de obra*—sin ir más lejos—aquel dogma brechtiano que unge al actor como engranaje de la maquinaria de la representación didáctica es degradado a través de un juego alegórico: la acotación titula la escena como “Brecht” y, acto seguido, la sumerge en una teatralidad que evoca los dramas sociales de Isidora Aguirre (e.g. *Los papeleros* [1963]). Sin embargo, los parlamentos de los personajes (dos promotoras de un supermercado periférico), mientan el conflicto de quienes sobreviven de sus dotes histriónicos (lamentan tener que ofrecer salchichas con traje de huasas durante fiestas patrias y reponer mercaderías con gorros de Santa Claus en Navidad). El *gestus* y el *distanciamiento*, otrora herramientas para representación “letrada” del “iletrado,” hoy día articulan dos modestas preguntas auto-reflexivas: ¿qué función le corresponde al autor de “dramas sociales,” después de la prescripción de los colectivos obreros? Y ¿no son, acaso, actor y dramaturgo dos funcionarios más de la industria del espectáculo (obligados a homenajear nuestras raíces indígenas en octubre y a nuestros héroes de la Independencia en septiembre)?

En el ocaso de los héroes de antaño (relación tensa con la tradición dramaturgica criolla), los elegiíatas obreros buscan nuevas alianzas (afectivas, políticas, textuales) para hacer frente a la alienación, la amnesia y la anomia post-dictatoriales. De las reflexiones de W. Benjamín (*Ángelus Novus, Iluminaciones*), recogen la inquisición sobre las concomitancias entre literatura y capitalismo: ¿tiene ingerencia en los asuntos de la polis el teatro que reniega del teatro y finge ser cine *Clase B?* (pregunta apuntada en la trilogía *Patria*, de Pérez)<sup>57</sup>. En

<sup>57</sup> Soledad Lagos, dramaturgista *Patria*, rubrica esta apreciación: “[s]ugerí concentrarnos en la idea que Walter Benjamin tiene de historia, en el sentido de que esta se encuentra en las calles y no en los libros, en los transeúntes, cuerpos anónimos que cargan con un pasado negado, violentado o reprimido” (2008:125).





la narrativa de D. Eltit, en tanto, los autores hallan una genealogía literaria donde guarecerse (*Mano de obra*, de Castro, mima sus estrategias retóricas). A partir de ritos mortuorios populares (e.g. la *Cueca sola*, el “tecito” familiar), los dramaturgos construyen una teatralidad del duelo articulada desde una semiótica genuinamente criolla (*Madre* [2004] y *Provincia señalada* [2003] de Pérez y Riveros, respectivamente).

Cabe destacar que los textos de todos estos autores dramáticos, más allá de sus predilecciones estéticas, comparten dos características transversales: en primer lugar, la plena conciencia de que ellos habitan un espacio “post-aurático.” A partir de esta conciencia, conciben al teatrista como un obrero que, de manera análoga a esos subalternos que son los objetos de sus representaciones, trabaja con materiales de “construcción”—atrás ha quedado, para estos obreros de la escena, la imagen del dramaturgo como “vate” o “iluminado” que no realiza un trabajo asalariado sino, muy por el contrario, “escucha” el llamado de su “vocación”).<sup>58</sup> En segundo lugar, esta concepción del teatro, ha suscitado reacomodos con la tradición: *reacomodos*, toda vez que los nuevos textos “obremos” se construyen sobre la base de materiales heterogéneos, que rompen la “higiene” de las fuentes literarias—Soledad Lagos, sin ir más lejos, cuenta que “[en *Provincia señalada*] [e]l director. . . Rodrigo Pérez. . . trabajó con materiales como el libro *El infierno*, de Luz Arce, o la última entrevista que se le hizo a Ingrid Olderock, ligada a los servicios de inteligencia de la policía y famosa por su crueldad con las víctimas de la tortura” (2008:125).<sup>59</sup>

<sup>58</sup> Esta concepción del teatro como oficio es una herencia de Heiner Müller. En entrevista concedida a *Theater der Zeit*, explica: “[l]a Segunda Guerra Mundial fue una guerra por fuerzas de trabajo y las guerras actuales—también las formas pacíficas de confrontación o las aparentemente pacíficas—son guerras por puestos de trabajo. Y el que un texto [dramático] pueda funcionar depende de si logra obtener un puesto de trabajo. Ahora los teatros son lugares de trabajo difíciles, no solo en Alemania. Hay suficientes fuerzas laborales en el teatro, pero el teatro como puesto de trabajo se ve cuestionado” (1996:136).

<sup>59</sup> Esta manera de trabajar (obrero) ha hecho inevitable la irrupción de la figura del dramaturgista: “[u]n particular oficio que proviene de la tradición europea, en especial de Alemania, y que se remonta a Bertolt Brecht en 1920. Brecht propone dentro de la compañía a alguien que trabaje de acuerdo con el concepto de *inter alia* de autoría y que acompañe el proceso de producción teatral desde las discusiones conceptuales preliminares con el director hasta la implementación de las decisiones prácticas” (leftanovic 2008:36).



## II. Hagiografías urbanas

¿Tienen ganas de verla? de ustedes depende el olor a mierda, el largo de los bigotes, la calva cabeza azotada por los días de encierro. Entonces: bien flaca negra con bigotes, por dar pistas, caca por dar olor, gritos por ponerle una voz ad-hoc y baba mucha baba para no olvidarnos que está enferma.

Alexis Moreno, *La mujer gallina*

La hagiografía cristiana es un relato de excepciones: utilización virtuosa de la palabra que unge la vida de hombres píos. Su versión perversa, la hagiografía lumpen, corresponde a un empleo obtuso de la letra que elogia el vía crucis de los *infames*: alcohólicos, cesantes, lisiados, locos, mujeres, prostitutas, transfugas, travestis, viejos.<sup>60</sup> Bajo semejante rótulo, caben: *Brunch o almuerzo de medio día* (1999), *Éxtasis o la senda de la santidad* (1993) y *Tus deseos en fragmentos* (2002), de Ramón Griffiero; *La mujer gallina* (2003), de Alejandro Moreno; *Casa de luna* (1997), *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2004) y *Tratado del príncipe, las manos bermejas y la torre* (2001), de Juan Claudio Burgos; *Mortaja* (2002), de Cristián Figueroa; *Prat* (2002), de Manuela Infante; *Historia de la sangre* (1990) de Alfredo Castro, Francisca Lombardo y Rodrigo Pérez; y las adaptaciones de *La manzana de Adán* (libro artefacto de Claudia Donoso y Paz Errázuriz) y *Patas de perro* (novela de Carlos Droguett), del propio Alfredo Castro, estrenadas en 1989 y 2000, respectivamente.

Estas escrituras dramáticas son hagiográficas porque citan la textura *escatológica* de los libros sagrados y su decodificación latinoamericana (e.g. marianismo, santería). Pero, al mismo tiempo, son escrituras lumpen porque representan prácticas de sujetos que ponen en crisis el sistema de reglas que informa la civilidad neoliberal: condenados a muerte que declaman profecías redentoras (*Brunch*), travestis vestidos de virginidad pagana (*La manzana de Adán*), o jó-

<sup>60</sup> Precisión metodológica. Al hablar de individuos liminares o subalternos, estoy superponiendo las definiciones que Gyan Prakash y Juan Zevallos dan a estos términos. De Prakash rescato el llamado a "...entender la subalternidad como una abstracción usada para identificar lo intratable que emerge dentro de un sistema dominante X, y que significa aquello de lo que el discurso dominante ni puede apropiarse completamente, una realidad que se resiste a ser encasillada" (cit. en Rodríguez 2001:7). Y, de Zevallos, la precisión sociológica de que "la mayoría de ellos [los subalternos] carecen de nivel mínimo de vivienda, alimentación y escolarización para alcanzar el bienestar humano (cit. en Rodríguez 1998:7-8). El rótulo subalterno lo aplico a los sujetos de la enunciación, no a los autores empíricos.



venes soldados que descubren que, para el Estado, erotismo y violencia son los mismo (*Hombre con pie sobre una espalda de niño*).<sup>61</sup>

A diferencia de las hagiografías cristianas que anuncian milagros (la *parusía* o advenimiento glorioso de la salvación), sus versiones lumpen profieren anatemas: en las tradiciones culturales de Chile, el deseo deviene represión (*Tus deseos en fragmentos*), y el heroísmo conduce la castración (*Prat*). En *Éxtasis o la senda de la santidad*—recordemos— los espacios, tradicionalmente consagrados a la enseñanza, hoy en día, son enclaves de un aprendizaje abyecto. En los distintos cuadros que la informan, academias militares, escuelas fiscales y parroquias vecinales siempre están sumidas en un estado de excepción: en ellos, por una parte, los adultos consuman fantasías prescritas en otros ámbitos (coprofagia, incesto, sodomía), y, por otra, los pupilos comprenden que el deseo solo puede ser mentado bajo los códigos de la violencia y la represión (estatal o eclesiástica). Sirva anotar un ejemplo donde el protagonista de este *Éxtasis* estiliza—en el sentido que Bakhtin imprime al término—el discurso “salvacionista” de sus preceptores: “Me dejó en calzoncillos, así contra el muro, las manos abiertas, me apretó las muñecas, sus ojos brillaban. Luego comenzó a afeitarme el pubis. Pero cuando estaba contra el muro y comenzó a clavarme seis alfileres en forma de cruz divisé una estampa de la última cena en la pared, y mientras mordía mis testículos pensé que era un león pagano, y descubrí que el fin de mi existencia era ser un mártir” (2004:3).

Desde una perspectiva formal, no pretendo explicar el *origen* de tales hagiografías lumpen como eslabones finales del periodo superrealista (ejercicio positivista) ni como obra de los epígonos de Heiner Müller (las filiaciones con las poéticas metropolitanas han sido abordadas por Alfonso y Fernando de Toro). Me interesa, por el contrario, mostrar las relaciones recíprocas que los textos dramáticos mantienen con los trabajos plásticos de la Escena de Avanzada, los performances de Las Yeguas del Apocalipsis y las prosas de Diamela Eltit o

**61** A propósito del texto de Burgos, Barría escribe: “[l]os pedazos del cuerpo, los *close-up* anatómicos llevan a construir un discurso en el que se intenta desproporcionar en forma permanente la referencia espacio-temporal, para aludir a una constante de la Historia desde la experiencia íntima de un niño en el día de su Primera Comuni3n” (2008:8).



Nelly Richard: proyectos culturales que comparten la búsqueda de un lenguaje esquivo a las censuras, antiguas y nuevas.<sup>62</sup>

La teatralidad de las hagiografías lumpen (pródiga en imágenes de cristos profanos)—anoto de manera suplementaria—forma parte de una discusión más amplia: el surgimiento de milenarismos que vaticinan el Apocalipsis de la aldea global (grupos para-militares, sectas esotéricas).<sup>63</sup> Contra los supuestos de los “discursos posmodernos,” el hagiógrafo lumpen no es ni un cínico ni un escéptico, es un profeta (tal vez menor) seducido por la inestabilidad de los espacios subalternos.

#### IV. Paisajes de la globalización

Hoy es uno de esos días en que no tengo nada. Ni rabia. Ni memoria. Es confusa. Ni planes. Ni ganas de decir algo. Ni ganas de callar. Trato de recordar mis primeros siete años de vida. Mi infancia. Y sólo logro ver fugazmente indescriptibles imágenes.

**Francisca Bernardi, *Kinder***

La globalización transfigura las geografías soñadas en la modernidad. Las fronteras trazadas a cordel y regla, son excedidas por canales informáticos, corrientes políticas descentralizadas, flujos de capitales transnacionales, mareas tecnológicas u oleadas de inmigrantes. De ahí que Arjun Appadurai utilice la metáfora de paisaje marino para hablar de las dinámicas del nuevo orden, post-colonial, post-nacional (1996:55). Dentro de la discusión sobre las nuevas generaciones, *paisajes de la globalización* son los textos que exhiben una retórica

**62** Al reflexionar sobre este tipo de escrituras, Mauricio Barriá sugiere una apreciación similar: “[e]n él, logran cuajar experimentación formal, el dominio y aprecio por la palabra y la referencia a temas políticos de nuestra historia reciente. Es esta operación, que podría llamarse superficie textual, la que indica un trabajo con la materialidad del recurso, en el que la distinción hegeliana de forma y contenido queda fuera de lugar. Un dispositivo que concibe el texto como cuerpo, en el que la sonoridad de la palabra, los modos de enunciación y pronunciación y el ritmo cobran un total protagonismo y son inseparablemente constituyentes del significado expuesto” (2008:7).

**63** Como bien ha observado Carlos Monsiváis, el milenarismo de nuestro fin-de-siglo-postcolonial es “heterodoxo, escasamente documentado. . . engendrado en el sincretismo [de desechos espirituales] [y] hecho posible por la persuasión de iluminados, personalidades vigorosas provenientes de las clases populares excluidas de las bondades de la globalización” (1994:165). El hábitat de este milenarismo es la periferia de la “ciudad letrada,” aquellos espacios regidos por “la ley no escrita” (1994:166).



que supera las oposiciones centro/ periferia, nacional/ internacional, moderno/ post-moderno, norte/ sur o tradición/ vanguardia. Sitúo, entonces, en esta posición a: *La chancha*, de Luis Barrales (2008), *Nadia* (2000) y *Kínder* (2002), de Francisca Bernardi; *El coordinador* (1993), *Edipo asesor* (2000) e *Infamante Electra* (2005), de Benjamín Galemiri; *Lulú* (2003), de Ana María Harcha; y *Santiago High Tech* (2002), de Cristián Soto—entre algunos de los títulos considerados.

En estos paisajes, los últimos 30 años de la historia de Chile son dramatizados con ayuda de una enciclopedia que convoca procedimientos de composición propios de los *mass-media*: fragmentación de las estructuras narrativas (a la manera del video clip y el *spot* publicitario), hibridación de códigos y soportes (el texto dramático se asimila al guión cinematográfico), y *desterritorialización* de referentes culturales (conflictos globales resueltos con mitos locales, dilemas criollos expuestos como mitos clásicos).

Tal como lo hace Ch. Baudelaire en el umbral de la modernidad (1860, aprox.), los “paisajistas de la globalización” crean un público objetivo—no es casual el tecnicismo. Se trata de adultos jóvenes y jóvenes cuyos intereses están más cerca del logotipo publicitario que de la cultura letrada.<sup>64</sup> A diferencia de los dramaturgos de antaño—en tanto—ellos no son ni los *cronistas del dolor* que documentan los calvarios de la experiencia autoritaria (Radrigán), ni los representantes de una burguesía atormentada por la culpa (Wolff). Tanto en sus obras como en sus intervenciones públicas, este grupo de autores teatrales prefiere asumir el rol de ágiles agentes culturales, “intelectuales *fast-track*,” que usan los medios y las redes de la informática para posicionar sus trabajos.

En el nivel tropológico la figura recurrente de estas escrituras es la aporía—literalmente duda irreducible sobre las capacidades de la letra para articular un relato homogéneo de la memoria. Esta textura es la que exhibe, por ejemplo, *Kínder*: 29 *tracks* (cuadros) tan certeros, intensos y volátiles como una melodía pop—“?? Mi gatito se llama Félix/ ?? Veo televisión por cable/ ?? Estudio de noche/ ?? Espío a mi madre” (ix). Aquí, en cada ejercicio predicativo, tanto el

**64** (recuérdese que buena parte de sus aficionados son los niños que disfrutaron de los Atari 800 XL importados durante el *boom* económico de 1980, que ellos son los púberes que crecieron junto al Nintendo y el Walkman, y que son ellos quienes inauguran el TV Cable y el Internet locales).



nombre (huella de un sujeto) como el verbo (cifra de una acción), está siempre doblemente determinados por un signo de interrogación (seña ya sea de amnesia o afasia; en todo caso, síntomas de un trauma irrepresentable).<sup>65</sup>

## V. Partida

Concluyo, pues, que elegías obreras, hagiografías lumpen y paisajes de la globalización son tres formas de diagramar la escena post-dictatorial: desde el duelo, desde los márgenes o desde las redes que conectan la aldea global.<sup>66</sup> Reclamar la dramaturgia como objeto dilecto de los estudios literarios no es una impostura nostálgica: ¿quién podría discutir el aporte de actores y directores de escena a las artes de la representación?, incluso, ¿quién podría desconocer que los montajes dirigidos por Andrés Pérez restituyeron el estatuto literario de las décimas de Roberto Parra? Preguntarse por el lugar que ocupa la letra en el oficio teatral es preguntarse por la huella precaria que va fijando nuestro lugar en la vastedad de una escena que vamos descubriendo a tientas.

**65** Por cierto, conviene precisar que, dentro de esta categoría, quienes discuten sobre los epifenómenos de la globalización no convergen, necesariamente, en sus posturas ideológicas: Bernardi o Harcha exploran la memoria en un registro lúdico y pop (en sus textos conviven las citas a la música anglo de los años 90 con juegos infantiles como rondas y acertijos), mientras en un dramaturgo como Barrales, la cita pop está al servicio de una reflexión crítica sobre los problemas de clase. Compárense las poéticas de Harcha y Barrales. En su "Post-Scriptum" a la edición de *Perro seguida de Lulú*, Harcha escribe: "canciones. No tengo nada más que agregar. Ahí está el texto. Yo podría montar una obra con letras de un disco de PJ Harvey, o de Violeta Parra" (2004:103). Por su parte, en su manifiesto "Archivo desclasificado," CIT (la compañía de Barrales) anota: "nuestros trabajos anteriores apuntan a ilustrar dos esferas: por un lado, *Nosotros, the tragedy of a boy without thumbs*, que explora la sensación de hastío y desprotección en que habita la juventud pequeño-burguesa que, supuestamente, debería ser feliz, pues son los destinatarios del capital acumulado por sus padres. En el otro extremo, encontramos *uñas sucias*, que expone la realidad de un grupo de jóvenes marginados..." (200:890).

**66** Para interesante reflexión sobre las maneras en que los autores y directores teatrales se insertan en el campo cultural, resulta imprescindible la lectura de "De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia," de Soledad Lagos. Allí, Lagos reflexiona acerca de los procesos de tránsito que vivieron Castro, Grifféro o Pérez, entre otros, cuando pasaron desde la gestión independiente underground santiaguino hacia la docencia e investigación académica formalizada.



## Bibliografía

- Appadurai, Arjun** (1996): *Modernity at Large*. Minneapolis: Minnesota U.
- Avelar, Idelber** (2000): *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Barría, Mauricio** (2008): Reconocer un blanco en el dolor: autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia—complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas. *Theater der Zeit*, 4-10
- Benveniste, Emile** (1970): L'Appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 17, 12-18.
- Bernardi, Francisca** (2002): *Kínder*. *ArchivoDramaturgia* www.archivodramaturgia.cl.
- Cánovas, Rodrigo** (1997): *Novela chilena: nuevas generaciones (el abordaje de los huérfanos)*. Santiago: UC.
- Cárcamo-Huechante, Luis** (2007): *Las tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del S. XX*. Santiago: Cuarto Propio.
- Castro Alfredo** (2006): *Mano de obra*. Santiago: Cuarto Propio.
- Central de Inteligencia Teatral (CIT)** (2004): "Archivo desclasificado. *Teatrae*, 8, 90-93.
- Franco, Jean** (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard U P.
- Garretón, Manuel Antonio** (2007): *Del postpinochetismo a la sociedad democrática: globalización y política en el Bicentenario*. Buenos Aires: Debate.
- Goic, Cedomil** (1972): *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Universitarias.
- Griffero, Ramón** (2004): *Éxtasis o la senda de la santidad. Diez obras de fin de siglo*. Santiago de Chile: Frontera Sur.



**Harcha, Ana María** (2004): Post-Scriptum: miaug. En *Prat* seguida de *Juana* (99-104). Santiago: Cierta Pez.

**Lagos, Soledad** (1996): Carencia, neurosis y utopía en el teatro chileno de creación colectiva. En Alfonso de Toro (ed.), *Variaciones sobre teatro latinoamericano* (pp. 139-55). Madrid: Iberoamericana.

\_\_\_\_\_ (2008): De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia. *Theater der Zeit*, 43-48.

\_\_\_\_\_ (2006): Trilogía La Patria. *Apuntes* 128, 124-31.

**Monsiváis, Carlos** (1994): Los milenarismos. En Josefina Ludmer (ed.), *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer (pp. 164-86). Rosario: Beatriz Viterbo.

**Moreno, Alejandro** (2004): *La mujer gallina*. La mujer gallina seguida de *Todos saben quien fue* y *Sala de urgencia*. Santiago de Chile: Ciertopez.

**Müller, Heiner** (1996): Kalkfell—Für Heiner Müller. *Theater de Zeit*, 136-43.

**Radrigán, Juan** (1998) [1981]: *El loco y la triste*. *Hechos consumados*. 1981. *Teatro 11 obras*. Santiago de Chile: Lom. 101-35.

**Rama, Ángel** (2004) [1984]: La polis se politiza. En *La ciudad letrada* (pp. 131-58). Santiago: Tajamar.

**Rodríguez, Ileana** (2001): “La encrucijada de los estudios subalternos.” En *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/ contextos latinoamericanos—estado, cultura, subalternidad* (5-47). Ámsterdam: Rodopi..

**Sarlo, Beatriz** (1994): *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.