



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Seminario de grado:

“Poéticas Neobarrocas Latinoamericanas de fin de siglo”

## Neobarroco en la escena dramática chilena contemporánea

Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con mención  
en Literatura

Estudiante:

Marcelo Eduardo Soto Opazo

Profesora Guía:

Luz Ángela Martínez

Santiago de Chile

2011

*A mi abuelo Luis Opazo  
que no alcanzó a leer este texto  
pero me acompañó en su escritura*

## Índice

Introducción.....	5
Capítulo I: Del Teatro Universitario a la proliferación de dramaturgos de fines del siglo XX e inicios del XXI.....	9
1. La creación del <i>Teatro Experimental</i> como Teatro Universitario.....	9
2. Teatro y dramaturgia durante la dictadura: necesidad de encontrar un lenguaje que escape a la censura.....	13
3. La vuelta a la democracia. El teatro para la escena y el vuelco hacia la importancia del texto.....	20
Capítulo II: Teoría Barroca y Neobarroca.....	26
1. Siglo XX, una búsqueda por el origen, una revaloración del Barroco.....	26
2. Teatro Barroco del siglo XVII.....	28
2.1 Circe y Proteo, el reinado del movimiento.....	29
2.2 <i>Trauerspiel</i> y elementos de una Teoría Barroca del lenguaje.....	31
3. La nueva inestabilidad, el Neobarroco.....	34
4. Teatro Neobarroco, una tarea pendiente.....	35
4.1 <i>La playa</i> , el silencio de Severo Sarduy.....	38
Capítulo III: Neobarroco en la dramaturgia Chilena contemporánea. Análisis de los textos dramáticos seleccionados.....	42
1. Modo e intensidad de análisis de las obras.....	42
2. Benito Escobar.....	43
2.1 <i>Pedazos rotos de algo</i> .....	43
3. Mauricio Barría.....	47

3.1 <i>El Ínfimo suspiro</i> .....	48
3.2 <i>Banal</i> .....	53
4. Juan Claudio Burgos.....	56
4.1 <i>Y Dibujo una boca sobre mi boca</i> .....	57
4.2 <i>HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNiÑO</i> .....	61
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	68

## Introducción

La presente tesis se enmarca dentro del seminario de grado “Poéticas Neobarrocas Latinoamericanas de fin de siglo”, siendo el tema a desarrollar la búsqueda de elementos neobarrocos en las poéticas de dramaturgos chilenos de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Con ello, se busca determinar la existencia de textos neobarrocos dentro de la escena escritural chilena. Esta búsqueda tiene como problemática inicial el hecho de no existir en la actualidad soporte teórico explícito sobre neobarroco en el análisis de obras de teatro chileno, por lo que el soporte teórico desde el cual se va a constituir esta investigación será a partir del entrecruzamiento de teorías barrocas y neobarrocas latinoamericanas, teoría teatral, textos críticos, prólogos de las obras, diálogos con los autores y, por sobre todo, los textos en los cuales se centra esta tesis.

¿Porqué poéticas neobarrocas?

La pregunta-hipótesis de esta investigación es: ¿existe una poética neobarroca en los textos dramáticos chilenos contemporáneos? Esta pregunta ha nacido desde el encuentro con los textos. Una problemática surgida tras las lecturas de las obras y la perplejidad que estas me produjeron. De este modo, la pregunta a partir de cual se desarrolla esta investigación, más que ser una pregunta hecha hacia las obras investigadas, es un intento de respuesta en la búsqueda de una posible propuesta de lectura. Una interrogante que funciona como una posible salida de los textos y una posible entrada a ellos mismos.

Para responderla, y limitar la investigación a los requerimientos formales de una ‘tesina’, se ha realizado el rastreo y lectura de un gran *corpus* de obras, con el fin de ir ‘limpiando’ el trabajo sólo a las escrituras más atractivas de ser analizadas.

Al momento de empezar esta investigación (septiembre del 2009) se tenía un *corpus* de más de veinte obras de doce escritores y escritoras de los últimos treinta años de teatro chileno, en los cuales se percibían elementos barrocos y neobarrocos. Este corpus de obras, compuesto por autores y autoras imposibles de asir a una generación, fue necesario acotarlo con el fin de poder trabajar más detalladamente y así profundizar más en las obras.

Para llevar a cabo este filtro, lo primero a tener en cuenta fue la necesidad que se tenía de limitar el campo en el cual apreciar los elementos barrocos y neobarrocos. De esta

forma, se llegó a la conclusión que existían tres enfoques desde los cuales apreciar las obras: el plano del texto, el plano de la representación escénica y lo que evocan los textos. Teniendo en cuenta estas tres categorías tan diversas y extensas, se decidió centrar el análisis sólo en el plano textual, dado que, por un lado, es un punto relevante en los otros enfoques, y por otro, mucho más personal, es el lugar desde y donde puedo tener más herramientas de análisis, debido a mi formación “literaria”, además de ser los textos dramáticos el lugar donde surge el motivo de esta tesis.

Lo principal, entonces, será la obra dramática y no la obra teatral, que es la puesta en contacto con nuevos agentes y nuevos medios de producción, los que echan a andar un proceso que acabará haciendo de ella otra cosa, un espectáculo, un arte paradójico<sup>1</sup>. La obra dramática, en cambio, busca su dominio en la literatura, en tanto producto de ésta, presentando elementos pertenecientes a la dimensión del texto que le otorgan cierta independencia, ya que puede haber obra dramática sin obra teatral<sup>2</sup>, como ocurre en varias de las obras de esta investigación.

Grinor Rojo al respecto, señala la existencia de tres modos de producción dramática. Uno, “que un modo de representación dramática es una entidad abstracta y general, pero cuya existencia no por eso menos efectiva, y una entidad que además determina y es determinada por lo real concreto”; dos, “que los modos de representación poseen magnitudes que pueden ser más o menos amplias, que ellos cubren a y que son cubiertos por perímetros de realidad más o menos anchos”, permitiendo la existencia de uno *dentro* del otro; y tres, “que un modo de producción dramática existe gracias a la unión entre fuerzas productivas, o sea, el potencial técnico que en un momento dado de la historia habilita la ejecución óptima de una praxis, y unas relaciones de producción, relaciones técnicas, del agente con sus medios, y las relaciones sociales, del agente con su entorno (o más bien con un sector de su entorno) comunitario” (Rojo, *La obra* 174).

---

<sup>1</sup> Al respecto, ver: Uberself, Anne. *Semiotica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>2</sup> “Para la obra teatral, la existencia de un texto es necesaria, pero un texto escrito negligible. El texto puede ser, como en la *commedia dell’arte*, en los *happenings* o en la propuesta artudiana, una mera virtualidad. Esto lleva a Enrique Buenaventura y a los del Teatro Experimental de Cali a decir que la idea de teatro reclama amplitud y que por lo mismo puede dársele tal nombre a entidades diversas, desde un “esquema de conflicto” hasta una “obra de teatro”, no habiendo en definitiva teatro sin texto”. (Rojo, *La obra* 167)

Estas dimensiones sobre la obra dramática y su producción, permiten que la pregunta de este trabajo sea hacia la presencia de elementos neobarrocos en la dramaturgia chilena contemporánea y no hacia el ‘teatro chileno contemporáneo’, más si tenemos en cuenta la concepción de Teatro que presenta Alfonso Toro a partir de la revisión del trabajo de la compañía Teatro de Fin de Siglo, de Ramón Griffero. El teatro “no como literatura, sino el teatro concebido como la fiesta de las artes, como el encuentro polisémico musical, la dimensión poética del teatro, junto a la dimensión plástica coreográfica, y todo esto en una realización esencialmente teatral por el aquí y el ahora de la fiesta teatral, del hecho teatral que no tiene ningún otro lenguaje” (Toro 25-26), sino que todo lenguaje es posible de ser teatralizado. Reconocemos, por tanto, la diferencia semántica entre el texto escrito y su representación.

Definido el campo a abordar, la selección de textos arrojó que, en el plano textual, las obras más complejas y representativas de obras dramáticas que presentan elementos posiblemente neobarrocos son las de los escritores Benito Escobar (1970), Juan Claudio Burgos (1966) y Mauricio Barría (1967). De estos tres autores, las obras escogidas para el análisis son: *Pedazos rotos de algo* (1988) de Benito Escobar, *HombreconpieSOBREespaldadeNiÑO* (2005), *Y Dibujo una boca sobre mi boca* (2002) de Juan Claudio Burgos, *El ínfimo suspiro* (2000) y *Banal* (2006) de Mauricio Barría.

Si bien se tendrá en cuenta otras obras de los autores indicados, las obras mencionadas se han seleccionado porque contienen en el plano textual una construcción problemática desde el punto de vista formal del texto dramático<sup>3</sup>. Esto motiva apreciar en ellos elementos de densificación que plantean las obras como obras abiertas, debido a que actúan como cajas de resonancias para la elaboración de diversas significaciones a partir de los personajes, la escena, los diálogos repetitivos, el espacio indefinido, el tiempo indeterminado, entre otros.

Para fines de esta investigación, sólo voy a observar de modo detallado las obras de Escobar, Burgos y Barría, como representantes de una escritura dramática que presenta elementos de poéticas neobarrocas, poniendo énfasis en la gran gama de significaciones posibles a que nos remiten los textos. Con ello, se busca otorgar nuevas líneas para el análisis de la dramaturgia chilena contemporánea.

---

<sup>3</sup> Ver: Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.

No obstante, hablar de características “neobarrocas” en obras escritas en un periodo determinado como lo es el cambio de década (1995 – 2006), implica realizar la búsqueda de elementos del Teatro Chileno que han influenciado a las nuevas poéticas, principalmente debido a que la presencia de nuevas formas de escrituras responden a la existencia de una tradición teatral chilena, rastreable desde el establecimiento de los teatros universitarios a mediados del cincuenta hasta nuestros días.

De esta forma, el modo en que se llevará a cabo esta tesina es, en el primer capítulo, un repaso del Teatro Chileno desde la creación de los Teatros Universitarios hasta nuestros años, con el fin de apreciar la existencia de una tradición teatral que se ha ido nutriendo con el desarrollo de las distintas poéticas<sup>4</sup>. Luego, en el segundo capítulo, se realizará la base teórica neobarroca desde la cual serán apreciadas las obras dramáticas, con el fin de establecer los términos principales ocupados en el análisis de las obras seleccionadas. Finalmente, se dará paso al análisis de los textos mencionados, ejemplificando los elementos neobarrocos presentes en ellas, buscando hacer presentes los distintos tipos y temáticas neobarrocas que cada una posee, para así ser consideradas como posibles obras neobarrocas.

---

<sup>4</sup> La posibilidad de hablar de una tradición teatral en Chile se debe principalmente a la publicación, en el año del bicentenario, de la colección *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*, compuesta por cuatro tomos, cada uno con la intención de dar una visión del periodo de años que comprenden. El tomo I, corresponde a los años 1910 – 1950; el tomo II, 1950 – 1973; el tomo III, 1973 – 1990; y el tomo IV, 1990 – 2009. Estos cuatro tomos constituyen cuatro momentos del teatro chileno durante los últimos cien años, siendo el primero uno de formación, con más presencia de dramaturgos que actores; luego, el inicio de los teatros universitarios hasta el Golpe de Estado de 1973; para dar paso al teatro realizado durante la dictadura; y, finalmente, los últimos veinte años desde la vuelta a la democracia hasta el bicentenario. Al respecto, ver: Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barria, Comp. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo I, II, III y IV. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010.



## Capítulo I: Del Teatro Universitario a la proliferación de dramaturgos de fines del Siglo XX e inicios del XXI.

### 1. La creación del *Teatro Experimental* como Teatro Universitario

La escena teatral chilena desde la década del cuarenta vive un fuerte cambio. La llegada de exiliados provenientes de España tras la guerra civil española, trae consigo una no despreciable cantidad de intelectuales a la escena chilena, tan alejada, tan sureña tras la cordillera. En el ámbito teatral, los artistas exiliados de España traen consigo una fuerte y nueva concepción de la escena y la dramaturgia. Figuras como Margarita Xirgu o José Ricardo Morales, revitalizan los motivos teatrales, influenciados profundamente por la poética de García Lorca. Se podría decir que en realidad esta *nueva* concepción tiene un objetivo claro y potente: posicionar el trabajo teatral “como uno de Arte” (Hurtado, *Prólogo II* 18). Tal concepción incita hacia una profesionalización del arte teatral, apuntando a que ya no sólo sea un trabajo de medio tiempo, sino que tenga estamentos y lugares desde los cuales desarrollarse como personas del mundo teatral. De modo tal, se hace imperiosa la urgencia por espacios teatrales que una todas las vertientes inmersas en el desarrollo de un trabajo artístico grupal y ya no sólo un teatro de autor. Esta *necesidad*, en el caso de Chile, es reconocida y apoyada por políticas de Estado, principalmente por el hecho de tener como presidente a Pedro Aguirre Cerda, con la política del “gobernar es educar”. Teniendo en cuenta este apoyo, surgen los Teatros Experimentales en las casas universitarias, primero en la Casa Central de la Universidad de Chile (1941) y dos años después en la Universidad Católica (1943), además de la gran influencia que tuvo el Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico (1934) impulsado por Pedro de la Barra. Esta unión de desarrollo intelectual y políticas estatales, sólo es rastreable en Latinoamérica en Chile y en México<sup>5</sup>.

La existencia de estos espacios, posee como eje la idea de *teatro experimental*, que proporciona y potencia la creatividad, teniendo estos espacios una serie de destacados y protagónicos aportes a la escena chilena, que María de la Luz Hurtado los centra en cuatro

---

<sup>5</sup> “Este tipo de proyecto de varias aristas suele asentarse en Occidente en los Teatros Nacionales con respaldo estatal; en América Latina, solamente en México tiene teatros universitarios similares a los chilenos, de actividad teatral profesional, docencia, investigación y extensión”. (Hurtado, *Prólogo II* 19)

líneas: la primera, relacionada con la difusión del teatro clásico y moderno; la segunda, la formación de un teatro-escuela: ya no un teatro de autor, sino puesto en escena integral, valor esencial del arte de lo dramático; tercero, la creación de un ambiente teatral, desarrollando todo un trabajo de reflexión teórico estético; y por último la presentación de nuevos valores, para ya en la década de 1950 instalarse el teatro universitario como el mayor referente de la escena chilena. (*Prólogo II* 21-23)

Al hablar de trabajo en conjunto, hablamos de la unión de todos los elementos del teatro en un espacio común, incluyendo a la figura del dramaturgo<sup>6</sup>. Para los nuevos centros teatrales fue de suma importancia el trabajo de un escritor dentro de la compañía, ya que con ellos se realizaba la cimentación de un teatro que incorporara los nuevos elementos a partir del trabajo en equipo y a la vez las nuevas poéticas surgidas en las últimas décadas a nivel global<sup>7</sup>.

El surgimiento de un “teatro universitario”, debido a que no existía formación teatral en las universidades, está marcado por la presencia de estudiantes provenientes de otras áreas del conocimiento, quienes destacan en la incursión en la escritura dramática, estrenando primero en espacios independientes para luego pasar a las tablas universitarias (Aguirre)<sup>8</sup>. Es aquí donde encontramos figuras destacables como Luis Alberto Heiremans y Jorge Díaz. Uno proveniente de la medicina y otro de la arquitectura<sup>9</sup>. Heiremans desde los “teatro de bolsillo” en los inicios del cincuenta y Jorge Díaz por medio de su participación en el teatro Ictus, en donde por accidente comienza a escribir<sup>10</sup>. Es destacable en la

<sup>6</sup> Antes de la creación de los proyectos experimentales y de los teatros universitarios, el trabajo del dramaturgo era más aislado, en menos contacto con los grupos teatrales responsables del montaje de las obras. (Hurtado, *Prólogo I*)

<sup>7</sup> Los trabajos teatrales estrenados durante la década del cincuenta tienen asumidas las nuevas tendencias marcadas por autores como Arthur Miller, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, entre otros.

<sup>8</sup> Ver: Aguirre, Isidora. “La dramaturgia chilena de la generación universitaria” en *Chile actúa. Teatro chileno en tiempo de gloria (1949 – 1969)*. Coord. María de la Luz Hurtado. Santiago de Chile: Andros, 2010.

<sup>9</sup> Es destacable el hecho que los dos lograron sus títulos académicos, aún cuando desde su época estudiantil se dedicaban al teatro, para luego hacerlo a tiempo completo. En estos dos casos, al terminar sus respectivas carreras sólo fue para “regalarles” el título a sus padres. Ver: Alcamán Riffo, Norma. “Cronología de su vida y obra” en *Luis Alberto Heiremans, teatro completo*. Comp. Norma Alcamán Santiago de Chile: Ril Editores, 2002. 13 – 22; Guerrero, Eduardo. *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2000.

<sup>10</sup> Cuenta que en una reunión del Teatro Ictus, donde llegó por curiosidad a ayudar y participar en pequeños papeles, un día preguntaron si alguien tenía máquina de escribir, él era el único, levantó su mano y de esa

formación de estos dramaturgos la influencia de las carreras estudiadas, elementos que son rastreables en sus obras. Este elemento origina una nueva escritura, que se diferencia de las anteriores ya que ahora son dramaturgos con formación académica, participando de talleres teatrales en distintas academias, principalmente en Europa<sup>11</sup>. De esa manera, sus obras empiezan a representar ámbitos que superan las fronteras identitarias de un país, para construir un teatro de tensas intersubjetividades y elaborado con poéticas de interés más allá que el ámbito nacional. Uno de los temas principales será la tensión por “el otro”, como se puede apreciar en la trilogía de Heiremans (*Versos de ciego*, *El Tony Chico* y *el Abanderado*) y su síntesis poética con sustrato religioso, o bien, la bisagra de Díaz en su descomposición del lenguaje (*La Orgástula*), la utilización de la cita<sup>12</sup> y el lenguaje fosilizado de la cultura de masas para la sátira (*El cepillo de dientes*), todos elementos presentes en su obra *Topografía de un desnudo*. Estas dos figuras sirven para ejemplificar los pasos que van tomando la creación teatral y cómo el teatro chileno realiza una presencia más destacada en la escena cultural chilena.

En el caso de los autores mencionados, sus poéticas van a tono con los lenguajes y temas de la época. En el caso de las obras *Buenaventura* (1961), de Heiremans, y *Topografía de un desnudo* (1967), de Díaz, las dos son ‘sesenteras’ en su temática, en el sentido que plantean lecturas sobre la humanidad con una remarcada preocupación social. En el caso de *Buenaventura*, por medio de sus tres espacios (un departamento de Valparaíso en año nuevo sin la fiesta en su interior, un departamento con balcón del centro de Santiago que mira una gigantografía publicitaria con la imagen del mar, y la sala de ensayo del músico y su acompañante) se aprecia que en cualquiera de estas tres instancias

---

manera empezó su labor como dramaturgo.

<sup>11</sup> Luis Heiremans con sus constantes viajes a Europa, realiza gran parte de sus estudios en Inglaterra, Francia y Alemania, lugares en los que traduce y escribe en los tres idiomas, además de actuar para saber los límites actorales, ya que para él tanto el director como los actores son su “mejor escuela”. Jorge Díaz, por su parte, en 1965 se va de Chile para radicarse en España, dejando de manera drástica sus trabajos teatrales en Chile. Vive treinta años en España, donde realiza estudios de actuación y funda una compañía de teatro itinerante para niños con la cual recorre gran parte de España. En su larga estadía, se empapa de la cultura europea y escribe siempre mirando hacia América, primero con la “resaca”, para después escribir un teatro más maduro e universal. En 1992 vuelve a radicarse en Chile.

<sup>12</sup> No puedo dejar de señalar la importancia que tiene en todas las obras de Díaz sus epígrafes, elemento señalado por el mismo autor en cartas a Eduardo Guerrero, principal estudioso de su obra.

de la vida cotidiana, nos encontramos con el poder de la individualidad y lo solitario que llega a ser la vida moderna, la cual aún cuando se está acompañado, se empeña en remarcar la soledad de una modernidad en donde, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. Sin embargo, aquel desvanecimiento, aquella rapidez, nos conduce a la pregunta que se plantea Antonio, personaje de *Buenaventura*, cuando está con Rea: “¿tú crees que uno va solo a alguna parte?”(367).

La pregunta anterior sirve para entender *Topografía de un desnudo*, obra pitonisa para la Historia de Chile, ya que en ella se expone la desaparición de vagabundos en un vertedero de la ciudad, sector marginal que recubre las políticas llevadas a cabo por la “mano negra” del poder y la economía. En este espacio, en los márgenes, la única relación de afecto posible, como destaca Soledad Lagos, es la de “un perro herido y agradecido y el ser humano que le curó la herida; todo lo demás son simulacros de humanidad” (*Topografía* 68). Esta condición de relación social nos da pie para conectarla con la desolación que encontramos en *Buenaventura*. Por tanto, *Topografía de un desnudo* se convierte en una lúcida mirada de las sociedades incapacitadas para entender la crueldad que les subyace, pero sin pretender proporcionar enseñanzas moralizantes al respecto. La crueldad mayor está en que se tiene que descubrir la estructura encubierta de las relaciones de dominación imperantes en la época y que aún en nuestros días sigue latente en gran parte de la sociedad, más si nos centramos en las grandes diferencias económicas existentes en las distintas sociedades latinoamericanas.

Lo que preocupa a esta escritura de los sesenta es el ¿hacia donde se dirige nuestra cultura?, una reflexión por el presente en una sociedad que busca avanzar en aras de la producción, pero sin solucionar el problema de la enajenación y el vacío de las grandes sociedades modernas.

Lo anterior, nos trasmite que el teatro denuncia anunciando, ya que sobre el elemento vivo se instala lo que se desea ver. Por ejemplo, en *Buenaventura* se contentan con ver la publicidad de las olas del mar y no el mar en sí; en *Topografía de un desnudo*, la desaparición de los vagabundos se debe a que el terreno es rentable según la expansión de la ciudad. En síntesis, la realización de la construcción “moderna” y la existencia de sólo la versión del presente, olvidando el pasado, creando espacios sin memoria.

## **2. Teatro y dramaturgia durante la dictadura: necesidad de encontrar un lenguaje que escape a la censura.**

El Teatro Chileno desde su fundación, como hemos visto, se relaciona con las políticas estatales, siendo imposible de entender la concepción de los teatros experimentales sin un aporte cultural por parte de la figura del Estado. Esta relación, deviene en un marcado rol social del teatro, el cual se encarga por medio de sus posibilidades de establecer problemáticas acorde con el contexto social en el cual están producidas. No en vano -y esto es expandible al Teatro Latinoamericano- el Teatro en Chile se desarrolla de la mano de los movimientos sociales que buscan un reconocimiento en la búsqueda del poder. Esta línea, como bien es sabido, es posible asimilarla a los movimientos universales que condujeron a ‘mayo 68’ en Francia y que llevan en nuestro país a la elección como Presidente de Salvador Allende. Sin embargo, en gran parte de los países de este lado del planeta se producen golpes de estados, revoluciones y hechos en contra de aquellas ideas comunitarias, “utópicas”<sup>13</sup>. Volviendo a nuestro país, la conocida Dictadura Militar a partir de septiembre de 1973 cambia radicalmente el cómo se contaban los hechos. Cómo se consumaban. Digo consumación en cuanto a la realización de un modo de vida determinado “otro”, muy distinto al de los años posteriores. Por ello, no es ajeno tomar el Golpe de Estado en Chile como símbolo alegórico de lo ocurrido a nivel continental<sup>14</sup>: la imagen de La Moneda bombardeada por aviones. Tras esta imagen ajena a cualquier hecho, a cualquier fragmento de deseo, es imposible seguir contando –consumando- la vida, la historia, los hechos; en fin, el ‘Teatro Mundi’ ha cambiado y nadie queda fuera de esta figuración, menos el teatro.

En este nuevo contexto, los discurso deben ser cuidados, recatados o sumamente velados para no entrar en conflicto con el poder político dominante. En estas circunstancias,

<sup>13</sup> En la región, las más significativas: Brasil, golpe de 1964-1968 y 1968-1985; Chile, el golpe de Estado de 1973; y Argentina, el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976.

<sup>14</sup> Así lo señala Avelar con respecto al término del *boom latinoamericano*: “La caída de Salvador Allende emblematisa, alegóricamente, la muerte del boom, porque la vocación histórica del boom, es decir, la tensa reconciliación entre modernización e identidad, pasó a ser irrealizable. (...) El boom terminó con el bombardeo a la Moneda porque en retrospectiva el 11 de septiembre de 1973 hizo irreversible la venida de un periodo histórico en el que *las dictaduras vaciarían la modernización de todo contenido progresista, liberador*”. (Avelar, *alegorías* 55)

la entrada al periodo de dictadura es significativa en cuanto a la posición e importancia del Teatro dentro de la sociedad. El Teatro es rito, y como tal, es un acto de reunión –como *religare*– para la sociedad, en donde se asiste como pacto al encuentro con el otro, sea con el resto de espectadores o el espectáculo, y también con sí mismo. Esta noción del Teatro, bajo la dictadura sufre drásticos cambios, afectándola con el yugo de la censura y la autocensura. Se sabe lo que se debe decir, se sabe lo que se debe montar, se sabe hasta lo que se puede pensar. Si no se tiene en cuenta tales dimensiones, aparece el aparataje del poder en una de sus variadas formas para lograr el castigo, el convencimiento de lo debido con el fin de aplicar una ética de la (re)producción para todo sujeto dentro del Estado de Chile<sup>15</sup>.

Teniendo en cuenta este cambio en la formación y reproducción de los discursos, es que el Teatro como acción ritual se convierte en uno de los discursos con mayor potencialidad de poder comunicar, obviamente de forma velada, la crisis y la crítica del estado social en el cual se encuentra la sociedad chilena<sup>16</sup>. El tener que hablar sobre acontecimientos que estaban sucediendo pero de los cuales no se podía conversar, da paso a la productivización de los discursos. Estos no deben ser “realistas” o marcadamente políticos, en el sentido de propaganda, sino que deben ser artísticos, estéticamente diseñados para comunicar lo prohibido.

Esto, con el paso de los años y el cambio de década, verá aparecer nuevas propuestas, tanto dramáticas como de escena, que ayudarán a poder comunicar una necesaria reflexión sobre el contexto, pero desarrollándolas con una gran gama de nuevos elementos y referentes. El Teatro y la reflexión sobre el presente se realizarán en un sentido universal trascendente, hacia la condición humana del hombre. Las creaciones conducen a apreciar el Teatro como una reflexión sobre el contexto social de dictadura, a la par de una profunda y trascendental reflexión sobre el ser, su devenir y su existencia.

---

<sup>15</sup> Muchas fueron las fórmulas cómo se aplicó “castigo” a las diferentes compañías que intentaban revelarse contra la primacía del discurso de la dictadura, desde el boicot a las presentaciones, el seguimiento a las compañías, la subida de impuestos en el costo de las entradas, el no arriendo de lugares, el exilio, la tortura, la desaparición, etc. (Hurtado, *Prólogo III*)

<sup>16</sup> El teatro de los 70’ en Chile empieza a mostrar de forma temprana obras que critican el contexto de Dictadura. (Rojo, *El teatro* 40 – 58)

En esta situación encontramos a Juan Radrigán (1937) y Ramón Griffero (1954), dos de los dramaturgos más destacados de la década de los ochenta. Ellos, serán de suma importancia para el teatro de las décadas posteriores, ya que exponen y proponen visiones del teatro que antes no habían sido desarrolladas en la dramaturgia chilena, además de significar cada uno una “escuela”, debido al hecho que Radrigán centra su trabajo en lo poético del lenguaje, utilizando el habla popular, desde el cual establece la crítica por una sociedad más justa, velada bajo el absurdo y la reflexión sobre la existencia y su puerta de salida, la muerte.

Si bien sus formas de abordar el trabajo teatral difieren en cuanto al lugar desde el cual provienen (Radrigán desde el pueblo minero, Griffero desde la academia), podemos señalar que todos sus trabajos son discurso político. En ellos lo político es inseparable del acto creativo, sin embargo éste se desarrolla acompañado de una gran preocupación por el teatro, recayendo en esta unión la preciosidad de sus obras, quedando ajenos al voto panfletario del grito por el grito.

La aparición de Juan Radrigán en el teatro chileno se produce de manera similar a la de Acevedo Hernández en la primera mitad del siglo XX<sup>17</sup>. Hombres trabajadores, sin una formación académica, pero que han podido construir una delicada y característica poética dramática, que los hace merecedores de un lugar en la posible Historia del Teatro Chileno. Radrigán, bajando desde los pueblos mineros donde escribía cuentos, llega al teatro por necesidad, necesidad de poder plasmar lo que él presenciaba en aquellos años de la dictadura.

Una de sus obras más influyentes es *Hechos consumados* (1981), escrita entre 1979 a 1981, año en el que fue presentada, convirtiéndose inmediatamente en una de las obras

---

<sup>17</sup> Antonio Acevedo Hernández (1887-1962) es uno de los más destacados dramaturgos de inicios del siglo XX. Sus obras, en un principio desvalorizadas, rescatan la esencia del hombre hijo del destino. A los 17 años deja la casa de Tracacura (Angol) y parte a la deriva de la mano del azar, desempeñando varios oficios: albañil, lazarrillo, vendedor, cargador de feria, labrador y obrero. Dentro de sus diversas labores, una fundamental para lo que será su futuro como dramaturgo fue el de peón de fundo. Allí conoció la precaria realidad del campo chileno y el habitual sistema de injusticias con que se trataba a los trabajadores. Ya en la capital, sus afanes teatrales nacieron junto a las preocupaciones por la sociedad de su tiempo, encarnadas de alguna forma por el anarquismo. Tras escribir *En el rancho*, se engancha con la compañía de actores de Antonio Pellicer para trabajar en pequeñas labores: barredor, boletero, apuntador, pequeño actor de papeles, hasta llegar con el tiempo a ser re-redactor de obras ajenas. (Piña, *Antonio* 121 – 128)

más características del teatro en dictadura. Como señala Barrales, “en un teatro exangüe de miedo y dictadura, pocas fueron las voces que se enfrentaron a ese horror, intentando oponer la belleza de las letras y la subversión de las imágenes como un modo irrefutable de rebeldía, supervivencia y negación de la resignación” (299). En este sentido, la obra de Juan Radrigán, puede ser entendida “como voluntad de mantener un diálogo de clases en circunstancias sociales de gran dificultad para ello. De otro modo, no tendría sentido el desdoblamiento intelectual del dramaturgo al exhibir la genuidad de un mundo para el público extraño” (Vidal 40). De esta manera, se comprende la presencia en gran parte de las obras de Radrigán de elementos comunes, repetitivos, ya que son ellos los que ponen en función el carácter político y no en sentido contrario<sup>18</sup>.

Para Radrigán, el sentido de su dramaturgia es la importancia tras el rito teatral, los personajes han tomado conciencia de su condición y la interroga, esperando que el público capte y reciba tal cambio con el fin de llevarlos a la praxis social, al Santiago de Chile de 1981, en el 2010 y el del futuro, encontrando aquí el carácter trascendental que no limita la obra a su contexto de producción.

En todos estos elementos, no deja de estar un brebaje político sumamente fuerte y fértil, pero concebido desde el carácter trascendental de la obra, logrando de esa manera que sus trabajos no sean catalogados ni censurados en primera instancia, ya que la base argumental radica en la condición del ser humano, desde la cual se aprecia en *a posteriori* la condición del chileno en dictadura.

En el caso de Ramón Griffero, su influencia y reflexión engloba al teatro en su complejidad total, en su “fiesta de las artes”. Griffero parte desde el conocimiento universitario y no desde el quehacer autodidacta de la escritura. Griffero estudia sociología en Chile, luego continúa sus estudios en Europa (1976 – 1984, periodo que él denomina de

<sup>18</sup> Estos elementos ya han sido destacados por gran parte de la crítica. Cito a Andrés Piña: “Los personajes de Radrigán son los mismos de siempre: seres desesperados, a la deriva, solitarios, marginales, que ya han tocado fondo en su vida espiritual y material. Son personajes muertos interiormente, pero que ven una pequeña rendija por la cual acceder a la vida nuevamente. Muchas de las obras de este autor chileno son precisamente eso: la lucha de algunos por volver atrás y hacer la vida nuevamente, aspirar a un mínimo de satisfacciones materiales. Hay también en ello una dependencia de lo físico y lo espiritual: son inseparables, y la miseria material, la ausencia de comodidades, determina una angustia existencial que los hace convertirse en marginados absolutos”. (Piña, *20 años* 121 – 122)



‘autoexilio’), realizando estudios sobre Teatro y Cine, empapándose de los movimientos postmodernos que florecían en el viejo continente, tan ajenos al teatro realista imperante en Chile, debido a la marcada presencia del ‘teatro costumbrista’. Griffero vuelve de su autoexilio en 1984 y crea el grupo “Teatro Fin de siglo”, con el cual realiza la trilogía de obras que marca el cambio del quehacer teatral en Chile<sup>19</sup>. Este cambio es patente por la inclusión del nuevo elemento que es la espectacularidad postmoderna, que según Toro es “el uso de una gran gestualidad kinésica y sin intención de “imitar” un hecho o acción exterior, es decir, el teatro no está ya más al servicio exclusivo de exponer un mensaje determinado, de “producir realidad” por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral.” (24 – 25)

Estas dimensiones, si bien son muy productivas y atractivas para desarrollarlas en extenso, las enuncio para situar la escritura de Griffero en sus inicios y ver que aquellos elementos siguen presentes hasta hoy en día en su escritura y en las de otros dramaturgos contemporáneos, obviamente con cambios, propios de la evolución de estos planteamientos, a los cuales se les unen nuevos elementos, como lo son por ejemplo el uso masivo de Internet y el lenguaje chat.

Si bien Griffero incurre en los roles de director, actor y dramaturgo, considerando sólo su labor como dramaturgo, encontramos propuestas significativas para la nueva forma de concebir el texto dramático, las cuales son apreciables de mejor manera en la obra *Tus deseos en fragmentos* (2002). Aún cuando esta obra fue escrita en otro contexto social, sirve para apreciar las propuestas de Griffero a lo largo de su carrera<sup>20</sup>.

Para comprender esta obra, se necesitan recursos que van más allá de las herramientas textuales. Griffero comienza desde la desconfianza por la palabra y los discursos, ya que no logran asir una idea, un significado. “Destruída la verdad escénica del discurso, el ideal de la Utopía sigue existiendo en las formas de representación llamadas imaginarias, pero que nunca llegarán a ser una realidad operativa ya que la incapacidad de

---

<sup>19</sup> Estas obras son: *Historias de un Galpón Abandonado*, *Cinema-Utopia* y *99-La Morgue*.

<sup>20</sup> “Temas comunes del autor: marginalidad, injusticia y crueldad humana; los sueños, anhelos y quimeras, los desaparecidos, la pena de muerte, la homosexualidad, el deseo, el peso de la religión y la violencia”. Violeta Espinoza, además caracteriza cuatro presencias comunes: artistas (aficionados o estudiantes), seres del más allá (almas en pena, una virgen, espíritus), animales (de pastoreo, mascotas, fieras), y personajes simbólicos (de un momento histórico, de una virtud, de un concepto). (Espinoza 9)

la especie de concretizar su deseo en un orden social imaginado según lo escrito, se ha vuelto una constante o la manera única de ser o existir. La palabra de Cristo como la de Marx finalmente no han sido más que deseos. Y cualquier elaboración del hombre de estos serán justificados como prácticas erróneas” (Griffero, *Pensamiento*). Esta noción del discurso, es similar a la de Foucault en *El pensamiento de afuera*, donde el “lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera; sirve para comunicar, o mejor aún deja ver en el relámpago de su oscilación indefinida, el origen y la muerte, -su contacto de instante mantenido en un espacio desmesurado” (80).

Debido al uso del lenguaje que realiza Griffero en *Tus deseos en fragmentos*, es necesario distinguir, en el texto, entre ‘espacio temporal’ y ‘dimensión’. ‘Espacio temporal’ como un lugar, un momento, que puede estar determinado o no; y ‘dimensión’ como la relación (explícita o implícita) de un relato, una escena, un diálogo, una réplica, en relación, con su posibilidad de realidad o su existencia como ficción.

En el espacio-texto en que se convierte la obra dramática, los personajes se sitúan desde la indeterminación, cruzándose el mundo de los muertos con el de los vivos, en un juego de afuera y adentro en cuanto a las referencias, a modos de textos como colección de “links”, o sea, “hojas y hojas plagadas de direcciones que conducen a otras páginas, que a su vez conducen a otra y así sucesivamente.” (Espinoza, 10)

Lo particular de este juego entre imágenes y referentes, es que se realiza en el propio texto y no en la puesta en escena. Debido a lo anterior, el juego posible de escenificar, Griffero sitúa en el texto la construcción sexual erótica de los cuerpos<sup>21</sup>, elemento trascendental en la cultura de los últimos años. El cuerpo humano, expuesto de modo grotesco, se expone desde su saturación, encontrando por ello tantos posibles encuentros sexuales, ya sea entre escolares, homosexuales o por medio de webcam. Estos encuentros son realizados en el cuerpo textual, el lenguaje, expresado de manera “caótica”, a usanza del chat de Internet.

---

<sup>21</sup> Cuerpo entendido como constructo social reelaborado históricamente. Véase: Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003; Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 1989; Bretón, David Le. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 1995.

Aún cuando la postmodernidad y las nuevas tendencias teatrales han sido catalogadas muchas veces de falta de compromiso político, podemos apreciar que el nuevo uso que se da al texto dramático surge de una toma de conciencia por el lugar de enunciación y el contexto en el cual está inmersa la obra. La presencia del sexo, las relaciones homosexuales, los cibercafés, los encuentros casuales, la presencia de pseudónimos como “osito”, un choque automovilístico, etc., nos hablan de una intensión por parte de Griffero de exponer la crítica social, siguiendo el rol que tienen las artes y el teatro: “El teatro y todas las artes construyen otro país, cuenta desde otro lugar, la historia que pueda contar sobre ese periodo, que no se va encontrar en ningún libro de Historia” (Griffero, *Entrevista*). Las historias personales, los fragmentos de la memoria del Chile contemporáneo, sólo pueden ser apreciados desde las artes con el fin de dejar acciones para ser recuperadas, y a la vez proyectar acciones de lo que vendrá.

Tras haber enunciado los elementos más característicos de las obras de Radrigán y Griffero, podemos apreciar que la conexión existente entre ellos y sus obras, a simple vista puede estar determinada por sus contextos de producción. Sin embargo, en estos dos autores, de distintos modos de “producción dramática”, comparten la preocupación por la elaboración de obras artísticas con las cuales superar la valla de la censura. En esta perspectiva Radrigán, en *Hechos consumados*, logra realizar una obra de sentido universal, pero siempre con el ojo puesto en su contexto. Griffero, por otra parte, construye un material sumamente artístico, realizando y completando en la escena lo que antes se completaba en el texto: “Griffero crea un para-lenguaje, el de lo no dicho, o no enteramente dicho, que desterritorializa su referente histórico, esto es, el teatro comprometido y de acusación política, recodificándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal.” (Toro 32)

El dramaturgo hace visible que el hombre piensa y que este contiene un saber denotando que aquello no se está ejerciendo sobre nuestras pantallas, ni sobre la prensa escrita. Esto mismo señala Radrigán, quien aprecia su escritura como una búsqueda por el qué dejamos de hacer: “Yo no se si se puede llegar a modificar algo, me parece que a lo más que podemos aspirar es a testimoniar, a que algo no se olvide, pero no tenemos receta para que ese algo sea de otra manera” (Radrigán, *Entrevista*). Estas perspectivas sobre el

trabajo del escritor serán muy importantes para apreciar la desaparición de dramaturgos en la escena teatral chilena de inicios de la década de los noventa y cómo aquel ‘silencio’ sirvió para que luego, en los últimos años del siglo, se vuelva a una importancia del texto dramático de la mano de una gran variedad de jóvenes dramaturgos.

### **3. La vuelta a la democracia. El Teatro para la escena y el vuelco hacia la importancia del texto.**

El teatro chileno de las últimas dos décadas ha sido marcado por la vuelta a la democracia tras el término de la dictadura (1973-1989). En este aspecto, la vuelta a la democracia va de la mano de la elaboración de nuevos modos de ver y concebir el teatro, presentando elementos que antes no se habían desarrollado, además de potencializar aquellos presentes en los últimos años de la década de los 80'. Estos elementos giran principalmente en torno a la figura del otro, permitida por el borronamiento de los macrorelatos, moldeando otras modalidades de confrontación de los sujetos, que conducen a plantear temas étnicos, indígenas, sociales y sobretodo la problemática de género. Tales elementos ponen en *escena* la construcción de nuevos cuerpos, de nuevas poéticas y formas de elaborar teatro.

Característico de esta época es el trabajo que se realiza a nivel de la escena, siendo la puesta en escena de las obras, o sea la obra de teatro, donde se trabajan estos nuevos aspectos, los cuales giran en torno a la representación, pero siempre pensada de modo integral. Es ejemplar en este aspecto el trabajo realizado por El Gran Circo Teatro, dirigido por Andrés Pérez, y el Teatro del Silencio dirigido por Mauricio Celedón, dos directores que se destacan por indagar en metodologías y estéticas del teatro oriental y del teatro popular<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> “Ambos directores, coincidentemente, con estadias de aprendizaje en el Teatro de Ariane Mnouchkine en Francia. El trabajo con grandes elencos y puestas en escena de gran espectacularidad de cara a un público masivo son el sello de Mnouchkine que captó el interés de los dos directores chilenos, a la par que la indagación en metodologías y estéticas del teatro oriental y del teatro popular (Comedia del Arte, teatro de guiñol y de mimos realizado en las plazas del Antiguo Régimen y de la primera república francesa)”. (Hurtado, *Prólogo IV* 9)

Este tiempo también ve surgir la figura de los actores/dramaturgos/directores, quienes constituyen el espectáculo escénico, la teatralidad, teniendo en cuenta al texto como trasfondo o lugar de inicio. Muchos de estos textos son híbridos genéricos, ya que están compuestos por poemas, diarios de vida, textos narrativos, noticias y entrevistas. El resultado, obras que operan a partir del fragmento, intercalando elementos que conforman una teatralidad abierta, representativa de la desconfianza hacia la palabra explícita, que busca generar “una escena caleidoscópica y multisémica que produzca y desplace energías psíquicas y corporales potentes para, desde ellas, acceder a zonas del imaginario y de lo sensible” (Hurtado, *Prologo IV* 21). En esta rama, encontramos a Ramón Griffero, Alfredo Castro y Rodrigo Pérez en el Teatro La Memoria y la compañía La Troppa.

La figura del actor/dramaturgo/director, produce en la escena local nuevos modos de concebir el teatro, asociándose cada vez más a poéticas desarrolladas en otras latitudes del mundo, principalmente en Europa<sup>23</sup>. Con estos nuevos elementos se pone completamente en jaque la visión aristotélica de la obra, nutriendo y densificando capas referenciales y de espectacularización. Si bien estos trabajos, como hemos señalado, giran en torno a la puesta en escena, no por ello son menos importantes para los dramaturgos de fines del siglo XX. Acto confeso en mucho de ellos es la importancia del trabajo del Teatro de la Memoria de Alfredo Castro. Su importancia radica principalmente en la *Trilogía Testimonial de Chile*, compuesta por las obras *Manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1992), y *Los días tuertos* (1993). Los textos de estas obras son mínimos, pequeños, fragmentos de frases con los cuales es imposible transmitir la energía sucinta de la puesta en escena, en donde se desarrolla la “multiplicidad de caligrafías escénicas”:

“En la *Trilogía Testimonial* no es la narración de historias particulares o de Una historia lo que me interesó sino hacer pasar esos testimonios desde un registro biográfico a lo mítico y fundacional: La Raza, La Diferencia, La Ausencia, El Espectáculo y La Muerte son los grandes temas sobre los cuales he querido reflexionar, utilizando una multiplicidad de

---

<sup>23</sup> Me refiero a “otras poéticas desarrolladas” en cuanto se ponen en juego nuevos conocimientos y formas teatrales que están instauradas en otras partes del mundo hace por lo menos veinte años, que por culpa de la dictadura se silencian o simplemente no llegan. Por ejemplo, el trabajo de Pérez y Celedón proviene de la marcada escuela circense instaurada en Francia. En el caso de Griffero, sus estudios en Austria sobre teatro y cine, bajo el enfoque de la postmodernidad.

caligrafías escénicas (textos, cuerpos, espacio, gestos, música) superpuestos como Enigmas.” (Castro, *La puesta 2*)

Las claves de estas obras no se encuentran en el texto. Este hecho, se entiende desde el trabajo con el cuerpo, entendido como falsificación, ficción, espectáculo, público, “lugar de acción de guerra fingida, y el teatro es una búsqueda incesante de cuerpo, para poner en pie lo que pertenece al dominio de lo sin cuerpo: la Evocación, El Paso del Tiempo, El Recuerdo De Si, Las Ensoñaciones De Si (ensoñar para aproximarse a la ilusión de completud), pero por sobre todo para IMAGINAR un cuerpo donde otorgarles un Ahí a las imágenes” (Castro, *Teatro 2*). La dimensión teatral que tiene como eje central el trabajo del cuerpo en escena, nos convite a pensar de forma inmediata en Antonin Artaud y su propuesta de un teatro de la crueldad, con el cual propone “recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance, como la medicina china que sabe qué puntos debe punzar en el cuerpo humano para regular las más sutiles funciones” (Artaud 83). Esta dimensión supera al texto, ya que el verdadero texto de las obras es el cuerpo en escena, siendo éste rasgo exclusivo del Teatro, como también señala Gordon Craig, citado por Eugenio Barba al explicar la ‘antropología teatral’: “existe un teatro que precede al drama, pero no es un edificio de ladrillos y piedras. Es el edificio constituido por el cuerpo y la voz de actor.” (Cit. en Barba 76)

Esta forma de trabajo teatral, también es apreciable en otro grupo de actores/directores/dramaturgos como lo son La Troppa, quienes realizan un trabajo textual que anticipa y delinea la escena al momento de la escritura, proponiendo la construcción de personajes mediante la definición de un tipo de texto, de gestualidad de acciones físicas y movilidad de actor. (Hurtado, *Prólogo IV 23*)

El gran interés que presentan los trabajos escénicos, sobre todo aquellos que realizan un trabajo sobre el cuerpo, ya que producen una densificación de capas referenciales, es necesario señalar la desaparición progresiva de la voz y escritura del dramaturgo, hecho notorio durante los primeros años de los 90’. Continúan destacándose escritores de la década anterior, como Marco Antonio de la Parra y Juan Radrigán, los que ahora han acogido textos clásicos, antiguos y modernos, como sustrato de su creación

autoral. Las nuevas generaciones de dramaturgos, a diferencia de las anteriores, tienen un grupo de dramaturgos consolidados y generosos con sus conocimientos.

En los principios de la década de los noventa sólo se destaca un nuevo dramaturgo, Benjamín Galemiri, quien en su inicio muestra filiación con Marco Antonio de la Parra, para después crear una obra de rasgos propios, que lo hacen destacar casi como el único dramaturgo post dictadura. Galemiri es uno de los autores más prolíficos del último tiempo<sup>24</sup> y que evidencia un lugar autoral, entendiendo al dramaturgo como un sujeto responsable de la provocación: “el autor provoca al director. El director a sus actores. Los actores al público. He ahí el proceso perfecto del teatro” (Galemiri, *La trampa* 26). Galemiri es el mejor exponente de los rasgos predominantes de la dramaturgia posmoderna, ya que sus obras son una mixtura constante entre diversos campos del conocimiento (filosofía, religión, música, artes, medios de comunicación, modas, cine, etc.), utilizando la ironía y el humor para enunciar temas centrales en sus obras, como lo son las relaciones de fuerza, dominación y opresión. Estos elementos en el texto dramático se aprecian de mejor manera en el discurso didascálico, superando ampliamente las funciones tradicionales de las didascalías, las que cobran un valor paródico del texto dramático canónico, al que cuestiona en sus fundamentos. (Thomas 155 y ss.)

En la segunda mitad de los noventa, un acto muy relevante para el retorno a la importancia del texto dramático, es el hecho que escritores consagrados como Marco Antonio de la Parra y Juan Radrigán escriban ensayos sobre la importancia de la palabra<sup>25</sup>, además de realizar talleres para la formación de dramaturgos en diversas bibliotecas y universidades<sup>26</sup>. Debido al diálogo entre maestros y aprendices, empiezan a surgir nuevas voces, incluyendo voces femeninas, en la escena dramática, la cual irá aumentando

---

<sup>24</sup> El 2007 se publicó sus obras completas. (Galemiri, *Obras*)

<sup>25</sup> Ver: De La Parra, Marco Antonio. *Cartas para un joven dramaturgo*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1995; Radrigán, Juan. “Encuentros con la palabra”. *Revista Apuntes*. 111 (1996). 52 -53.

<sup>26</sup> Estos escritores se instalan como profesores en universidades de Santiago, Juan Radrigán en la Universidad Arcis y De la Parra en diferentes universidades privadas. No puedo dejar de mencionar la labor de Ramón Griffero como profesor universitario, lo que según Soledad Lagos nos reafirma la importancia de la necesidad de tener contacto con las nuevas generaciones: “La primera motivación para enseñar que Griffero tiene radica en establecer una relación artística con las nuevas generaciones que estén interesadas en el arte escénico en un lugar donde sus propias visiones de un espacio de enseñanza artística se puedan implementar”. (Lagos, *de los márgenes* 43 – 48)

progresivamente hasta nuestros días. Por mencionar algunos: Ana Harcha, Cristián Figueroa, Luis Barrales, Guillermo Calderón, Cristián Soto, Alexis Moreno, Alejandro Moreno, Manuela Infante, Benito Escobar, Mauricio Barría, Juan Claudio Burgos, entre otros y otras. (Barría, *reconocer* 4 – 10)

En fin, este florecimiento de nuevos dramaturgos no es posible de entender si no se tiene en cuenta el trabajo que se realizó en los noventa en cuanto a la teatralidad y la puesta en escena, siendo sus poéticas pensadas a partir de la potencialidad representativa de sus obras. En este sentido, las nuevas poéticas presentan una nueva potencialidad a nivel de los referentes, poseen una fuerte preocupación por sí mismas y la teatralidad, y una difuminación del texto dramático convencional, haciendo del texto la zona en la cual experimentar. Con ello, se busca instalar en la escritura los elementos de experimentación sobre la puesta en escena de principios de la década de los noventa.

Dentro del grupo de autores mencionados, existe un conjunto que potencia los elementos que otorgan al texto dramático de una densidad textual, que engloba y encripta todas las significaciones posibles. Esta densidad textual se aprecia de mejor manera en las obras de Benito Escobar, Juan Claudio Burgos y Mauricio Barría. En sus obras prevalece la alegoría, la importancia del ritmo y la repetición, la inestabilidad, la metamorfosis, lo impreciso e indefinido, la distorsión y la perversión. Todos ellos elementos que dan a las obras complejidad y disolución<sup>27</sup>.

La densidad textual señalada anteriormente, en los nuevos dramaturgos se puede distinguir en dos grupos. Por un lado están quienes construyen sus textos para la escena, pensando en el trabajo con sus respectivas compañías teatrales; y por otro lado, aquellos que escriben textos dramáticos en solitario, sin un determinado grupo de actores que puedan poner en escena sus obras. Al segundo grupo pertenecen los tres autores mencionados. En el caso de los dramaturgos asociados a compañías teatrales, encontramos a Alexis Moreno, Cristián Figueroa, Ana Harcha y Manuela Infante.

Todas estas escrituras son posibles dada la existencia de una “tradicción teatral en Chile”, ya que la enseñanza y el hacer teatral es realizado, casi en su totalidad, en espacios ligados a departamentos de Teatro en las distintas universidades, sean estatales o privadas, y en talleres teatrales a cargo de personas, en su mayoría, con educación universitaria ligada

<sup>27</sup> Las obras de estos autores (Barría, Burgos y Escobar) serán analizadas en el capítulo III de esta tesina. Por este motivo aquí sólo se anuncian algunos de los elementos presentes en sus obras.



a las artes. En cuanto a la dramaturgia, es sintomático el hecho que en las últimas dos décadas todos los dramaturgos mencionados tienen una formación académica<sup>28</sup>, sin hallar ningún Acevedo Hernández o un Juan Radrigán. Todo esto nos sirve para apreciar que al llegar a estas nuevas escrituras, nos encontramos ante el último punto de una línea histórica surgida con la creación de los teatros universitarios en la década del cincuenta, que logra posicionar a fines del siglo XX la enseñanza del teatro en un espacio determinado como lo son las Universidades, lugar que además permite el encuentro de figuras consagradas y jóvenes emergentes deseadores de conocimiento, responsables de crear nuevas poéticas que sigan nutriendo y cuestionando el quehacer del Teatro Chileno.

---

<sup>28</sup> Benjamín Galemiri es Licenciado en Filosofía; Cristián Figueroa es Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral; Cristián Soto y Ana Harcha egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, ésta última con Doctorado en España; Juan Claudio Burgos es Profesor de Castellano y Actor; Manuela Infante es Actriz y magister en Análisis Cultural en Ámsterdam; Luis Barrales es Actor; Guillermo Calderón es actor y Master of Arts and Liberal Studies con mención en Estudios de Cine, City University of New York; Alejandro Moreno es actor de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile; Mauricio Barría es Licenciado en Filosofía y doctorando en Estética en la Universidad de Chile; Benito Escobar es Licenciado en Letras y Estética de la Universidad Católica.

## Capítulo II: Teoría Barroca y Neobarroca

“Dime cómo imaginas al mundo y te diré  
en qué orden te incluyes, a qué sentido  
perteneces”

Severo Sarduy

### 1. Siglo XX, una búsqueda por el origen, una revaloración del Barroco

El ser humano durante el siglo XX ha sido pensado como un sujeto histórico. Un sujeto preocupado por el pasado, que en las primeras décadas del siglo presentó una marcada voluntad por volver al origen, buscando determinar su esencia y su trascendencia. En esta búsqueda, se realiza un salto ‘hacia atrás’ para encontrar un modelo posible de replicar en el presente, como lo es, por ejemplo, la revaloración que se realiza en el teatro sobre *lo ritual*. El hombre necesita imaginar una ideología para su vida y para la humanidad (Beberley, *del lazarillo* 10 – 26), que le ayuden a comprender la forma de su movimiento en el espacio. Esta preocupación se hace extensa a todas las artes, las cuales se transforman en una vía por medio de la cual dar sentido al presente.

En esta búsqueda, uno de los aspectos significativos para nuestra investigación, es la revalorización que se realiza sobre el Barroco, principalmente a partir del libro de Enrique Wölfflin, *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte* (1915), en donde propone una serie de pares de oposiciones que caracterizarían al estilo Barroco del estilo Renacentista. Estas distinciones son posibles, como señala Werner Weisbach en *El Barroco arte de la contrareforma* (1942), “no porque haya operado una evolución, en tal o cual sentido, sino que difieren por que en cada caso la voluntad artística que las formas de cada una de estas épocas expresan, quieren una cosa distinta y aún en muchos casos opuestas a la que en el otro periodo manifiesta.” (Weisbach, *el barroco* 11)

Las oposiciones de Wölfflin otorgan al Barroco, principalmente, cinco características que lo diferencian del Renacimiento, sin tener estas alguna jerarquía. La primera refiere a lo pictórico sobre lo lineal. La visión lineal ofrece las cosas como son y la

pictórica como parecen ser. Ver pictóricamente significa que la atención se distrae de los bordes y el límite de la figura pasa a ser indiferente, destruyendo las superficies palpables del objeto. La segunda distinción es lo profundo: la obra, al difuminar los contornos, exige ver la composición en profundidad, obligando al espectador a integrarse a la obra. En tercer lugar, encontramos la forma abierta: la obra de arte Barroca niega el centro, prevaleciendo la diagonal que provoca el desequilibrio, aludiendo constantemente a lo externo, a formas desemejantes, en donde la belleza radica en lo ilimitado, móvil y fluido. La cuarta característica, es la pluralidad por sobre la unidad: el barroco no responde a la unidad múltiple (articulación de elementos autónomos que conforman un conjunto), sino que a una unidad única que engloba, estando todas las partes de la obra subordinadas a la elaboración de un motivo total dominante. Finalmente, la quinta oposición es entre lo claro y lo indistinto, esto quiere decir, entre la claridad absoluta y la claridad relativa; el arte clásico manifiesta la belleza en la claridad absoluta, mientras que el arte Barroco encuentra la belleza en la oscuridad que devora (subsuma) la forma.

Estos elementos, teniendo en cuenta el trabajo de Weisbach sobre el barroco, estarían determinados por el modo en que se organiza la vida y la cultura durante fines del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII. En esta perspectiva, el Barroco sería organizado por el período de la reforma y la contrarreforma, donde el problema religioso es crucial. “La revolución religiosa agita a todos los espíritus; política y pensamiento, doctrina y conducta, moral y arte se encuentran afectados por esta grave preocupación: la de la interpretación de la fe y el destino eterno del hombre” (24). El arte refleja la intensa conmoción espiritual de este cambio, proponiéndose el barroco como una de sus tareas más importantes el transmitir el estremecimiento numinoso<sup>29</sup> en la obra de arte. Esto se puede evidenciar, por ejemplo, en el arte del Greco, donde en cualquier fragmento está patente esa evidencia de un trasmundo sobrenatural, ya sea en los ojos de Cristo o de un santo en oración, en las anheladas manos retorcidas de un devoto o en cualquiera de sus paisajes nocturnos de Toledo. Esa presencia, de lo divino en la obra de arte, es el verdadero secreto del Greco.

La unión de la religión y el arte, no se debe sólo a una exhibición de la particular destreza de los artistas, sino que está ideada para mover a los demás sujetos hacia la

---

<sup>29</sup> “Para decirlo con la expresión que emplea Rudolf Otto, en su estudio sobre *Lo Santo*, el *espíritu numinoso*, es decir, el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la Historia agita excepcionalmente las almas”. (Weisbach, *el barroco* 26)

devoción. Por este motivo, uno de los elementos más presentes en el Barroco son el sentimiento y la pasión. Este modo de representar se debe a la influencia española, de la mano de los jesuitas y sus ejercicios espirituales. El objetivo de ellos era preparar al público para una forma precisa de fe por medio de un procedimiento psicotécnico aplicable en general y conducir a la fantasía religiosa prevista. En estos ejercicios, el modelo de la sensualidad erótica será central, como se aprecia en los escritos de Santa Teresa, quien con un caluroso lenguaje “se complace en la dulce sensación de abandono, en el arrebatador éxtasis del comienzo de la celestial unión y pinta en rápidos bosquejos situaciones que llevan la imaginación al terreno de lo corporal y lo sensual” (Weisbach, *el barroco* 71). Con esta escritura, Santa Teresa manifiesta un nuevo modo de significar con palabras estados de ánimo íntimos, fluidos y ardientes.

Las observaciones de Weisbach sobre la influencia católica en el arte Barroco, son importantes para el análisis de los textos dramáticos posiblemente neobarrocos, dado el reconocimiento de la relación entre mística-estética-erótica encontrada en los escritos de Santa Teresa o Ignacio de Loyola, como también en la pintura del Greco. Esta relación conceptual-sensorial, nos proporciona la visión que se desarrolla sobre la trascendencia en el Barroco de la contrarreforma, en la cual el hombre goza con “el embriagador sentimiento de una facultad de comunicación intuitiva entre la persona y la divinidad, entre el alma individual y el alma universal, un entusiástico y poderoso impulso de vida” (Weisbach 76). Esta noción, está muy presente en las obras neobarrocas y será central para el análisis de dos de las obras seleccionadas: *Pedazos rotos de algo*, de Benito Escobar, y *HombreconpieSOBREespaldadeNiÑO*, de Juan Claudio Burgos.

## 2. Teatro Barroco del siglo XVII

En los anteriores autores mencionados poco o casi nada se dice sobre el teatro barroco. Por tanto, se deben tener en cuenta otros textos también surgidos durante el siglo XX. Para fines de nuestra investigación, las obras que más elementos otorgan para el análisis de las poéticas de los autores chilenos, son *Circe y el Pavo Real* (1954) de Jean Rousset y *El origen del drama barroco alemán* (1963) de Walter Benjamin. Estos libros, si

bien se centran en lo sucedido en Francia y en Alemania durante el siglo XVII, nos otorgan conceptos potencialmente plausibles en las obras posiblemente neobarrocas.

## **2.1 Circe y Proteo, el reinado del movimiento**

En el texto de Jean Rousset, lo rescatable para nuestra investigación son las figuras de Circe y Proteo. Rousset, analizando el siglo XVII francés, aprecia en el ballet cortesano un mundo curioso, de sueños extravagantes, dominado por las figuras de Circe y Proteo.

Circe es la maga que transforma a un hombre en animal, y otra vez en hombre. Convierte al hombre en un juego de máscaras, cambia los paisajes con sólo mirarlos, y a las cosas de forma con sólo tocarlas. Con ella, todo pierde su estabilidad, la realidad se vuelve mutable, en un juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias. “Es el mundo de las formas en movimiento, que está regido por Circe, diosa de la metamorfosis.” (Rousset 17)

Proteo, por su parte, es el hombre que no vive más que en la medida en que se transforma. Condenado siempre a ser móvil, está destinado a huir de sí mismo para existir; y se aleja continuamente de sí mismo, para significar que está formado por una sucesión de apariencias. Proteo y Circe, al juntarse, se dan cuenta que uno es el complemento del otro. Proteo muestra el mecanismo del ser como inestabilidad, viviendo siempre en apariencia, que lo lleva una y otra vez a su propia apariencia, la máscara. Proteo ejerce sobre sí mismo lo que Circe opera a su alrededor; “él es su propia Circe, al igual que Circe hace del mundo un inmenso Proteo” (25). La unión de estos dos dioses da origen al mito del hombre multiforme en un mundo de apariencias.

Estas dos figuran, presentes en gran parte de las presentaciones de ballet durante el siglo XVII, deja ver que el mundo está a punto de trastocarse, debido a que el influjo de estos dioses conduce a ver la realidad como inestable, ilusoria, como el decorado de un teatro. El hombre en este mundo también es inestable, convencido de no ser nunca totalmente lo que es o parece ser, ocupando una máscara que se transforma en su verdadero y único rostro.

El ballet cortesano, cuando disfraza el Arrojo de Temor, o la Cordura de Locura, lo que hace es enunciar, como por juego, una verdad que es superior a él, una verdad a la que

responderá, en el ámbito del teatro, el dramaturgo Pierre Corneille (1606 -1684), con quien la siguiente frase logra más relevancia: “*el hombre es disfraz en un mundo que es teatro y decorado*” (32).

Jean Rousset, en el capítulo VIII, llamado “De un Barroco Literario”, esquematiza los caracteres esenciales de la obra barroca, resumidos en cuatro motivos:

“1 - *La inestabilidad*, de un equilibrio a punto de romperse para rehacerse de nuevo, de superficies que se hinchan o rompen, de formas evanescentes, curvas y espirales.

2 - *La movilidad*, de obras en movimiento que exigen del espectador que ponga, a su vez, en movimiento y multiplique los puntos de vista (visión múltiple).

3- *La metamorfosis* o, más concretamente: la unidad moviente de un conjunto multiforme a punto de metamorfosearse.

4 - *La dominación del decorado*, es decir, la sumisión de la función al decorado, la sustitución de la estructura por una red de apariencias fugaces, por un juego de ilusiones.”  
(266)

Estos cuatro caracteres, Rousset los aplica en el análisis de la obra dramática de Corneille. Para Rousset, la obra de Corneille responde a una estructura barroca. Esto lo ejemplifica con el inicio de una de sus primeras obras, la *Ilusión comique*: “He aquí un extraño monstruo... Por mucho que se diga que la invención es rara y extravagante, supone algo nuevo...” (295-6). El monstruo es la obra en sí, compuesta de triple fondo, presentada por un mago que evoca, ante un padre sin noticias de su hijo desaparecido, algunas de las aventuras de éste. El triple fondo, nos habla de una construcción mediante planos que se deslizan unos en otros, con los continuos cambios de perspectivas que resultan de ello. El constante desplazamiento de los planos, es potencializado por cambios de los protagonistas a lo largo de la obra: inicialmente el mago ocupa el puesto de primera figura, después se margina y no hace más que apariencias intermitentes. Por último, la obra consta de plataformas giratorias que presentan alternativamente en el proscenio a una nueva figura; esto nos muestra que la obra, a parte de los desplazamientos de planos y del protagonismo entre los personajes, también posee diversos centros, completando de ese modo una estructura barroca. “La *ilusión* está inacabada: no se sabe exactamente lo que ocurre con los principales actores, que más bien huyen del peligro, en lugar de triunfar sobre el mismo;

en otras palabras, la acción y la obra no coinciden exactamente (si se tratara de pintura barroca, Wölfflin hablaría de <<forma abierta>>)" (297).

Como último análisis de la obra de Corneille, Rousset aprecia que la obra barroca no sólo posee una estructura barroca, sino que también un "alma barroca", dominada por la inconstancia, el "cambio", donde todos son "almas flotantes, espíritus fluidos, que ofrecen el espectáculo de un incesante vaivén; fieles o infieles, todos cambian o sueñan que cambian o fingen que cambiar" (298).

Todas estas apreciaciones forjan que entre el teatro y el Barroco exista una íntima alianza, ya que un elemento central para la realización de estos "movimientos" es la colaboración realizada por el espectador, a quien se invita a ser en cierto modo actor, y a quién se introduce en el movimiento de una obra que parece hacerse al mismo tiempo que él la conoce. Debido a esto, Rousset señala que "el Barroco corre instintivamente hacia las metáforas de movimiento" (345). Por tanto, la obra barroca, sin ignorar el pasado, no vive bajo su influencia, puesto que no representa más que un movimiento entre otros movimientos de igual densidad.

## **2.2 *Trauerspiel* y elementos de una Teoría Barroca del lenguaje.**

Walter Benjamin, en su libro *El origen del drama barroco alemán*, más que realizar un análisis sobre el drama alemán del siglo XVII, ocupa a éste como un tema desde el cual poder filosofar. En este sentido, el trabajo que realiza del término *trauerspiel* es a partir del uso que tiene en la filosofía del arte, en donde *trauerspiel* es una idea. La idea, constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene cabida en la historia de la literatura. "*Trauerspiel* significa literalmente "obra de teatro fúnebre o luctuosa" (de *Trauer*: "duelo, luto", y *Spiel*: "espectáculo") y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego *Tragödie*" (20).

El drama alemán se formó gracias a un esfuerzo extremadamente violento por parte de los autores, motivo que da paso a la riqueza del uso del término *trauerspiel*. Benjamin, destaca este punto como crucial en su investigación, debido a que las obras dramáticas de este periodo presentan una deuda de la forma misma, pero que, apreciadas desde el *trauerspiel* barroco se vuelven decididamente más ricas. En este aspecto, es sintomático

señalar lo acaecido en la crítica ante aquel fenómeno de obras irrespetuosas ante la forma clásica, hecho semejante al silencio crítico presente en las propuestas dramatúrgicas que serán analizadas en esta investigación. Los estudiosos del siglo XVII y XVIII, “estuvieron dispuestos a hablar con demasiada ligereza de una distorsión basada en un malentendido, y de ahí sólo había un paso para llegar a la conclusión de que los dramaturgos de aquella época no habían hecho en el fondo más que replicar, sin comprenderlos, unos preceptos venerables. El *Trauerspiel* del Barroco alemán pasó a ser visto como la caricatura de la tragedia antigua” (33). Sin embargo, “la sentencia de Horacio (*Et prodesse volunt et delectare poetae* [Los poetas quieren ser provechosos y deleitar al mismo tiempo]) plantea la cuestión de cómo es que el *Trauerspiel* puede deleitar, y la respuesta es que, si no en razón de su contenido, sí está muy dentro de las posibilidades el hacerlo en virtud de su realización escénica” (35).

Es posible hablar de ‘realización escénica’, puesto que el Barroco es una época en donde se percibe una inflexible voluntad de arte, que prevalece por sobre la práctica artística propiamente dicha. Esto se manifiesta, por ejemplo, en que para el *Trauerspiel* el escenario no constituye un lugar dedicado exclusivamente a la presentación de obras teatrales, ya que, al estar vinculado a la corte, no deja de ser un escenario ambulante, un espacio dialécticamente degradado: “sus tablas representan metafóricamente la tierra como una escena creada para el despliegue de la historia, y sigue a la corte de ciudad en ciudad” (109). El espacio de representación escénica funde una de las mayores diferencias con la tragedia clásica. “Mientras que en la tragedia el espectador constituye una exigencia de la obra misma y queda justificado a partir de ella, el *Trauerspiel* sólo puede entenderse desde el punto de vista de quien lo contempla” (109). Este rasgo, la importancia otorgada al espectador, es un elemento crucial para entender el neobarroco en nuestra época, principalmente, debido a que el espectador no sólo es visto como un receptor, sino que también es un agente que interviene y determina el quehacer de la obra teatral.

En lo que compete a la conceptualización de la ‘alegoría’ en *El origen del drama barroco alemán*, lo que destacamos para el análisis de las poéticas dramatúrgicas chilenas de fines del siglo XX e inicio del XXI, son los “elementos de una teoría barroca del lenguaje” (Benjamin 202 – 211), fundamental para la concepción alegórica.



Algunos de estos elementos son el uso de anagramas, locuciones onomatopéyicas y otros tipos de virtuosismo lingüístico, con los cuales la palabra (tanto la sílaba como el sonido) se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada. El lenguaje Barroco, por ende, aparecerá siempre sacudido por la rebelión de sus elementos. Las palabras, aún aisladas, todavía significan algo, hecho que consta una amenaza al significado residual que posiblemente han portado a lo largo de la Historia. Por este motivo, el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada, más intensa. Un ejemplo de esto es el mayor uso de las mayúsculas, resonancia inmediata a los ojos del lector, que pone de manifiesto no sólo cierta exigencia de pompa, sino también el carácter atomizador y disociativo de la visión alegórica.

“Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría” (203). Ejemplo clarificador son las obras de Calderon de la Barca y Andreas Gryphius, quienes evocan emociones teatrales por medio de procedimientos que suscitan la impresión de lo roto y lo caótico.

Otro de los aspectos de un “lenguaje Barroco” es la importancia del sonido articulado, que liga la recepción de las palabras al sentido del gusto. “Para el Barroco, el sonido articulado es y sigue siendo algo puramente sensual, mientras que el significado se aposenta en la escritura y afecta a la palabra hablada sólo como si fuera una enfermedad” (204). Los significados inhiben la efusión inocente de un lenguaje natural onomatopéyico, dando origen a un sentimiento angustioso. Una herramienta para salir de “la angustia del significado” es el eco, recurso que revela cómo en aquella época se concebía el lenguaje. Benjamin, al respecto, señala que “una cosa muy agradable y popular es el eco, que repite las dos o tres últimas sílabas de una estrofa, mediante la omisión de un letra a menudo, de tal manera que suena como una respuesta, una advertencia o una profecía” (205). El eco es un juego de gestos por medio de los cuales apropiarse del significado, hecho que nos remite ineludiblemente al trabajo del actor con la voz. Al respecto, Eugenio Barba, desde la Antropología Teatral, señala, a partir de su experiencia con Grotowski, la importancia del trabajo del actor con la voz, convertida en una prolongación de su cuerpo. “La palabra del actor es también gesto en la medida en que por un lado, el cuerpo real del actor, incluso si está aparentemente inmóvil, es su resonador y, por otro, la palabra incluye el movimiento

de la boca y todo el aparato fonador, en una gestualidad facial y corporal que la sustentan y la componen, con su timbre, su volumen, altura, entonación y ritmo”. (Mirza, *la palabra* 33)

El lenguaje Barroco, dada la importancia del eco, gira cada vez más hacia la impronta de los significantes, ya que el eco es un juego corporal que supera la limitación del significado. La palabra es, ahora, cuerpo expresándose, que grita su dolor, su angustia o su ira; a través de modulaciones, tonos, e inflexiones que pueden entrar en contradicción incluso con el significado del signo que emite, transformando completamente su sentido.

### **3. La nueva inestabilidad, el Neobarroco.**

Severo Sarduy en *Nueva Inestabilidad* (1987) (Sarduy, *ensayos* 9 – 49) señala el regreso del arte barroco, o el de alguna de sus espejeantes formas. Sin embargo, cuando se intenta dar una fundamentación más allá de la simple enunciación de estilos, modos, “síntomas” barrocos, se llega a un problema: “el neobarroco carece de una epistemología propia, y aún más, de una lectura atenta al sustrato, de un trabajo de los signos” (35). Este problema se debe a que el barroco de hoy nos remite a imágenes difusas, carentes de un emisor y un destinatario claro: “no sabemos de qué esas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el problema confuso, la *retombée*, ni si de algo lo son” (35).

Es necesario señalar el modo en que Sarduy entiende la palabra *retombée*, utilizada también en los ensayos *Barroco* (1974) y *Simulación* (1982), debido a la importancia que significa para entender el neobarroco. *Retombée*, hace referencia a toda “causalidad acrónica”, consecuencia de algo que aún no se ha dado, o parecido con algo que aún no existe. Según Cristo Figueroa, *retombée* “señala la resonancia de algunos modelos científicos y cosmológicos en la producción simbólica, lo cual corresponde a diferentes interacciones entre las formas de lo imaginario y la *episteme* de una determinada época” (Figueroa, *barroco* 55). Por tanto, también es una similaridad o un parecido en lo discontinuo, en donde uno funciona como el doble del otro, sin ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia.

Esta ‘similitud’ es lo que le permite a Sarduy realizar un paralelo entre los modelos científicos y los modos de representación, lugar desde donde aprecia el cambio de *episteme*

entre el hombre del primer barroco y el del neobarroco. Este cambio, radica en que en el primero la referencia central es la astronomía, la cual remitía a movimientos regulares, y era por definición un saber sobre el *espacio*. En la “nueva inestabilidad”, el neobarroco, prima el concepto de cosmología, que corresponde a lo irrepresentable, el “espacio-tiempo”, ya que supone toda una historia: “un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apagón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual” (Sarduy, *ensayos* 36).

Los científicos en la cosmología contemporánea, para hacer referencia a lo inconmensurable del espacio, elaboran maquetas del universo por medio de las cuales ejemplificar, metafóricamente, una imagen del total inasible. Un visualizar la imagen para hacerla domesticar, en donde un sustrato imaginativo es el responsable de formularlo todo, debido a que la imagen del cosmos es la gran epistemología de la época. El hombre, al utilizar “maquetas” para domesticar al universo, no despeja ninguna incógnita, más bien enmascara lo infinito, disimulándolo. No obstante, la maqueta sirve también para que el cosmos demuestre que no hay modelización absoluta, que todo es relativo. El ser humano atestigua un universo que se expande violentamente, creado a partir de una explosión sin límites ni forma posible, “una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción fuera del tiempo y del espacio” (37).

Esta explosión genera un “rayo fósil”; el origen se encuentra borrado o tachado, el cual ha desaparecido como materialidad y, sin embargo, se manifiesta como ‘marca’, en la irradiación opaca de una *luz fósil*, posible de ser apreciada en todas las direcciones, sin origen, pero presente en todo sitio. El “rayo fósil” será la traza con la cual entender el neobarroco en estallido, “en que los signos giran y se escapan hacia límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir mecanismos de su producción” (Sarduy, *ensayos* 40).

#### **4. Teatro Neobarroco, una tarea pendiente.**

En toda la teoría barroca y neobarroca la presencia del teatro es fundamental. Sin su presencia, la teoría barroca perdería muchos de sus fundamentos y elementos de análisis. Un ejemplo es el ‘signo eficaz’, noción clave para entender el funcionamiento del barroco

en las diversas culturas. El signo eficaz, según Sarduy, se convierte en la base de toda semiología barroca a partir del momento en que el Concilio de Trento instala dicho concepto, definiéndolo como “la eficacia de los sacramentos por el hecho mismo de su ejecución” (*Ensayos* 16). Al decir ‘ejecución’, hace referencia a privilegiar la teatralidad, la carga ritual sostenida en la ejecución de los sacramentos, igualando la representación al hecho mismo real. La sangre y el cuerpo de Cristo se hacen presentes, aquí y ahora, gracias a la correcta ejecución del ‘signo eficaz’.

El ‘signo eficaz’, al igual que otros elementos del barroco, está relacionado a la teatralidad y la espectacularización, características que afloran en la dimensión teatral y al mismo tiempo la exceden. Sólo con apreciar los análisis del teatro barroco realizados por Benjamin y Rousset, entendemos la gran importancia del género teatral para el Barroco. Sin “puestas en escena”, el ‘signo eficaz’ no existiría.

El teatro nace desde lo religioso, expresa y afirma la ligazón del ser humano en sociedad y su mundo, su cosmos. Esta noción es la que busca recobrar Antonin Artaud con el Teatro de la Crueldad, debido a que “en el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento” (Artaud 104). Artaud, entiende la palabra crueldad como “apetito de vida, de rigor cósmico y necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no se puede continuar la vida” (104). En estas palabras, vemos la gran conexión que tiene el teatro con la religión, más allá del sentir cristiano. Sin embargo, el hecho que en el Barroco de la reforma y la contrarreforma su *episteme* sea la experiencia religiosa, permite apreciar la profunda conexión presente entre el teatro, la religión y el barroco.

En el neobarroco, como bien señaló Severo Sarduy, el cambio de *episteme* en las ciencias, desde la astronomía hacia la cosmología, afecta los modos de representar debido a que el universo deja de ser solamente pensado como espacio, para ser apreciado como una dimensión de espacio y tiempo. Paradigmático en este hecho es que Sarduy, al pronosticar la desintegración de la imagen coherente del universo, produce un cambio abrupto y difícil de aceptar, sólo posible de ser comprendido a través de una demostración sustentada en la eficacia del signo y su alcance de poder representar. Esta argumentación, la nueva ley

surgida desde la eficacia del signo, es pura teatralidad, en cuanto su base radica en la validez del ‘signo eficaz’ para hacer presente la inmensidad.

El problema de la infinitud también afecta los modos de la representación teatral. No obstante, si buscamos textos que hablen sobre los cambios del teatro en el neobarroco, encontraremos una inexplicable falta de estudios críticos sobre el tema. Apreciando algunos de los textos teóricos críticos sobre el neobarroco, hallamos que éstos se dedican casi exclusivamente a la narrativa. En obras como las de Cristo Figueroa<sup>30</sup>, Sergio Rojas<sup>31</sup>, Carmen Bustillo<sup>32</sup> o Krzysztof Kulawik<sup>33</sup>, apreciaremos que ninguno realiza un análisis sobre alguna obra de teatro de los últimos cuarenta años. Todos los autores mencionados se centran en la narrativa latinoamericana de la segunda mitad de siglo XX, ocupando en sus análisis vocablos relacionados a la teatralidad, como ‘enmascaramiento’, ‘travestismo’, ‘lo lúdico’, ‘el erotismo’, ‘la proliferación’, ‘la metamorfosis’, ‘el cuerpo’, ‘la estética del fragmento y el detalle’, ‘la oscuridad’, ‘el placer’, ‘los efectos estéticos’, ‘el caos’, entre muchos otros términos.

Ejemplo del silencio hacia los textos dramáticos son las obras teatrales de Severo Sarduy. Nutrida es la crítica realizada sobre la obra de este autor, pero muy poca trabaja su labor como dramaturgo. Sus obras teatrales, casi desconocidas, son las siguientes: *La playa*, *La caída*, *Relato*, *Los matadores de hormigas*, *Tanka* y *Écuoter*; ésta última escrita en francés.

Las obras dramáticas de Sarduy, al igual que las narrativas, son el lugar en donde se pone de manifiesto el trabajo teórico. Por este motivo, antes de comenzar el análisis de las obras de Benito Escobar, Juan Claudio Burgos y Mauricio Barría, realizaremos algunos apuntes sobre las obras de teatro de Severo Sarduy a partir de un breve análisis de *La*

---

<sup>30</sup> Ver: Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Editorial Universidad de Antioquia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Medellín, Colombia. 2007.

<sup>31</sup> Ver: Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significante*. Editorial Palinodia. Santiago, Chile. 2010.

<sup>32</sup> Ver: Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Instituto de altos estudios de América Latina, Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela. 1990.

<sup>33</sup> Ver: Kulawi, Krzytof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Ediciones de Iberoamericana. Madrid, España. 2009.

*Playa*, debido a que sirve de forma “iluminadora” para comprender de mejor manera elementos neobarrocos presentes en la dramaturgia.

#### 4.1 *La Playa, el silencio de Severo Sarduy*

Alejandro Moreno, en su tesis de pregrado, *El teatro imposible de Severo Sarduy*, señala la importancia de la comunicación para las artes escénicas, debido a que, además de los interlocutores, existe otro sujeto como observador. Esta apreciación, en el ámbito teatral, permite decir que existe claramente un público escénico “virtual”. Sarduy cuenta con este público al escribir, está consciente de su existencia. (Moreno, *el teatro* 7)

En la obra *La playa*, encontramos al inicio un paratexto en el cual el autor manifiesta las intenciones escriturales de trabajo.

*“La Playa es una sucesión de secuencias, o más bien, de transformaciones de una misma secuencia que, en virtud de esas variantes, llegará a convertirse en su contrario. Ninguna secuencia, pues, puede ser considerada como “primera” o “verdadera”; ninguna es “original”: la única realidad es la transformación contante del relato, su devenir, su metamorfosis continua.”* (Sarduy, *la playa* 1009)

El título de la obra, *La Playa*, hace referencia a los espacios que, en el disco, separan las distintas grabaciones, “frangas de silencio, <<blancos>> simbólicos en el círculo negro” (1009).

Tras cada silencio, el relato parte de cero, niega lo anteriormente escrito e impone una nueva versión. Cada relato será un “rayo fósil”, “como un trazo sobre la página que al inscribirse se borrará”, siendo el resultado de tal ejercicio, la anulación de la secuencia misma, su desaparición en el ciclo de versiones que se contradicen y suceden.

En esta obra no hay personajes, sino que actantes portadores de textos, puesto que la psicología y la coherencia dramática se encuentran sometidas, como todos los hechos, datos y paisajes, al azar de las transformaciones.

Los actantes podrían ser seis, pero esto también es cambiante. Los seis posibles actantes, hablarían desde distintos lugares del tiempo y del espacio:

“El Hombre 1 y el Hombre 2 son un mismo actuante en distintas épocas. El hombre 2 es el presente (su discurso se desarrolla en ese tiempo); el Hombre 1 es el futuro, habla desde el futuro, a partir del futuro, su discurso se desarrolla pues en pasado, en forma de recuerdo, inseguro, fluctuante. Sucede lo mismo con las Mujeres 1 y 2. El Hombre 3 y la Mujer 3 pueden hablar indistintamente en presente o en pasado” (Sarduy, *la playa* 1009).

Las variaciones de tiempo y espacio presentes en la obra, se deben a que están pensadas desde una estructura musical (*la playa* 1010), desde la cual se originan las distintas secuencias, la superposición de las voces, de las frases en la página.

“H3. Yo dormía. Borracho quizás. *Borracho quizás*. Era una pareja de turistas. Me

H1. *Borracho quizás*.

M1. *Borracho quizás*.

miraron. Mi sonrisa más profesional. Pregunté la hora. La marea subía. Los pies entre piedras, peces muertos, naranjas.” (1012)

En esta obra, el hecho que *La playa* signifique el silencio entre las pistas de un disco, y que los actuantes responden a una estructura musical, es debido a que Sarduy está pensando en el argot de la voz. A diferencia de la utilización del “eco”, a la que hacía referencia Benjamin en el Barroco, Sarduy se sitúa en la sola presencia de la voz. Alejandro Moreno, relaciona la sola presencia de la voz al trabajo radiofónico: “en el traspaso de textos teatrales a radio los realizadores plantean que ese tránsito significa la no representación del personaje y que carente de cuerpo, sólo es palabra y toda su estructura se genera por la voz, que es escenografía, a través de su poder comunicacional” (15).

La sola presencia de la voz en *La playa*, convierte a la obra en un conjunto de secuencias por medio de las cuales lo que se intenta es hablar de cómo un cuerpo puede ser el objeto de mayor deseo para otro y cómo la suma de diferentes cuerpos llegan a desearse entre sí, hasta que el tiempo los vuelve indeseables, borrando el deseo corporal y por ende, el deseo del cuerpo propio y ajeno.

La voz, el sonido, es apreciado como el rayo fósil del deseo corporal, el hilo que sostiene la memoria. La reconstrucción del cuerpo se convierte, por tanto, en la acción de la

obra. Acción, eso sí, cambiante, a lo largo de la obra y dentro de cada secuencia, ya que “*La playa es también un homenaje al cuerpo desnudo y a las panoplias balnearias*” (Sarduy, *la playa* 1010).

En *La playa*, los discursos de los personajes están confeccionados por un vocabulario reducido, pero poseedor de un lenguaje cargado de teatralidad, siendo posible a cada frase asignarle un tono, el gesto del cuerpo en el movimiento infinito de los signos:

“H1. Intercambiamos señales, intermitencias de luz y sonido. Luego escapamos del disco, corriendo. Otra vez la arena.

H1. *Otra vez la arena.*

H2. *Otra vez la arena.*

M1. *El disco vacío.*

M2. *El disco vacío.*

H1. *Silencio.*

M2. *Silencio.*

H2. *Silencio.*

M1. *Silencio.*

H1. Habías recorrido un buen tramo de costa, siguiendo siempre la curva de la bahía, bebiendo siempre, cuando sobre la arena, en el disco amarillo apareció una forma. Alguien yacía, dormido, borracho, herido, ahogado, al borde de la playa. Alguien inmóvil, insensible a la violenta luz. ¿Un hombre? ¿Una mujer?

M2. ¿Muerto? ¿Vivo?

H2. Un cuerpo. Alguien. En medio del halo blanco. Inmóvil, volteándose. Rodando al vacío por un techo de arena.

M2. Caída que no cesa.

M1. Caída que no cesa. Abandono del durmiente, del ahogado.

H1. *Caída que no cesa.*

M1. *Caída que no cesa.*

H1. Por la vertiente de arena rodaba, fijo. En medio del halo, las manos abiertas.

M1. ¿Muerto? ¿Vivo?

M2. ¿Un ahogado?” (1024-5)



Los textos de Sarduy son matrices con las cuales trabajar, puestas como texto escrito para que la creatividad active esas mismas matrices hasta el infinito, porque cada elemento que se incorpore hará que resulte una nueva versión de las obras. De esta manera, los textos dramáticos de Sarduy responden también a la estructura infinita presente en el resto de sus obras. En este sentido, una obra como *La playa* se convierte en maqueta del universo de Severo Sarduy, evidenciando su eficacia ya que en su interior reproduce, “disimula y enmascara”, el funcionamiento del estallido, en que los signos giran y se escapan sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas, sin determinar su origen y su fin, quedándonos con la seducción de los sonidos, que como diría Bajtín, “no es un mundo de los tropos, sino un mundo de tonos y matices personales, pero no con respecto a otras personas” (Bajtín 377).

### **Capítulo III: Neobarroco en la dramaturgia Chilena contemporánea. Análisis de las obras seleccionadas de Benito Escobar, Mauricio Barría y Juan Claudio Burgos.**

#### **1. Modo e intensidad del análisis de las obras**

Como bien se señaló en la introducción de esta investigación, el último ítem a desarrollar será el análisis de las obras más representativas de elementos neobarrocos en la

dramaturgia chilena contemporánea. Recordemos que son cinco las obras escogidas, correspondientes a tres autores: Benito Escobar, Juan Claudio Burgos y Mauricio Barría.

En primer lugar, se analizará *Pedazos rotos de algo* de Benito Escobar, primera obra en ser publicada entre las que han sido seleccionadas. Luego corresponderá el turno a las obras de Mauricio Barría, *El Ínfimo suspiro* (2000) y *Banal* (2006); para terminar con *Dibujo una boca sobre mi boca* (2002) y *HombreconpieSOBREunaespaldadeNiÑO* (2005), escritas por el dramaturgo Juan Claudio Burgos. Este orden responde a la intención de apreciar en la escritura de cada autor una ‘propuesta’ de poética dramática interesante de apreciar desde la perspectiva neobarroca, desarrollada en los anteriores capítulos.

Antes de continuar, recordemos que al final del primer capítulo se habló sobre las nuevas propuestas surgidas a fines del siglo XX e inicios del XXI. Estas se debían, principalmente, a la gran proliferación de nuevos dramaturgos. Una generación que plantea nuevas formas de ver y hacer teatro, que por la juventud de sus textos (gran parte de ellos lograron notoriedad cuando tenían alrededor de treinta años), nos permite vislumbrar un gran desarrollo, posible de equiparar con la instalación de los Teatros Experimentales y el inicio del Teatro Universitario a fines de la década del cuarenta. Esta generación prolífica, según Roberto Matamala, podría ser la posible vanguardia literaria chilena del nuevo siglo, “obligándonos a pensar con otra cabeza los conceptos del drama” (99). Ojalá, una lectura neobarroca de los autores seleccionados sirva para comprender “con otra cabeza”, y “con otro cuerpo”, las nuevas propuestas que nos presentan los “textos problemáticos” de los dramaturgos contemporáneos.

## 2. Benito Escobar

Benito Escobar, dramaturgo, Licenciado en Letras y Estética en la Universidad Católica, logró notoriedad al ganar, con *Pedazos rotos de algo* (1998), el Premio Consejo Nacional del Libro (1998) y la Muestra de Dramaturgia<sup>34</sup> (1999). Esta obra ha sido

---

<sup>34</sup> Proyecto creado por el Ministerio Secretaría General de Gobierno y la Secretaría de Comunicación y Cultura a partir de 1994 y que tiene como principal objetivo estimular y difundir la dramaturgia nacional.

publicada en *7 muestras, 7 obras, teatro chileno actual* (2001), en *Teatro chileno actual* (Casa de América, España) y en la página web [www.archivodramaturgia.cl](http://www.archivodramaturgia.cl) (2005)<sup>35</sup>.

## 2.1 *Pedazos rotos de algo*

La primera característica de *Pedazos rotos de algo* es la presencia de la palabra de forma caótica, desequilibrada, poseedora de una carga poética que la hace en muchos pasajes incomprensibles, principalmente, en los extensos parlamentos cercanos al monólogo, llenos de “un lenguaje barroco y exasperante, en cuyo discurso aparecen una y otra vez repeticiones” (Matamala 96) y virtuosismos lingüísticos (zeugmas simples y complejos, anáforas, lugares comunes) mezclados con momentos de intensa violencia.

El uso de esta manera de la palabra, se debe a lo que Benito Escobar entiende como el trabajo del dramaturgo, el cual es el intento por domesticar la palabra, y la vez, la creencia que se tiene sobre ellas, ya sea las dichas, omitidas, las fáciles o las impronunciables.

“Creo en las palabras que son sólo lenguaje y también en aquellas que al decirlas quedan convertidas en gesto, en forma, en sonido. Palabras escenografía, palabras penumbra, palabras que casi parecen moverse como un personaje. (...) Creo en las palabras que son sólo ruido, como réplicas del mundo físico, comentarios abstractos de lo cotidiano. (...) Cuando digo <<palabra>>, así sola, entre comillas, ya aparece ante nuestros ojos (y nuestra boca y nuestro cuerpo...) toda la epopeya contenida en su ejecución.” (Escobar, *palabra* 123-4)

Esta preocupación por la palabra, rastreable también en otros dramaturgos chilenos, se vio potenciada en su formación con su participación en el taller de dramaturgia organizado por la DIBAM entre 1997 y 1998, a cargo del dramaturgo Marco Antonio de la Parra. Mencionamos este taller, ya que allí surgió *Pedazos rotos de algo*, a partir de un ejercicio sobre la infancia, “convirtiéndose luego en un monstruo teatral y narrativo de hipnótica repugnancia y dolora profundidad.” (de la Parra, *Prólogo* 11 – 12).

---

<sup>35</sup> Edición con la que se trabaja en esta investigación.

En *Pedazos rotos de algo*, el ejercicio sobre la infancia es apreciable desde el comienzo del texto, en donde aparecen los cuatro personajes de la obra: “El, Madre, Padre, La Carne”. A los personajes nombrados, se les agrega la presencia de un personaje colectivo, los invitados o comensales, a quienes se les trata de “ellos”. La obra girará en torno a un ritual, “poner y servir la mesa”. En este ritual, el personaje de La Carne parecería ser una alegoría autosacramental, ya que sus discursos son dirigidos hacia el público, transformándose en un presentador del autosacramental, que introduce al espectador (el invitado a la cena) en los hechos de la *escena*: “Soy mi propia tortura ¿cómo se entiende este calor? Vean el decorado, cierren los malditos ojos y vean el decorado. ¡Ahora! Esto se podría llenar de vendas. Una pared falsa y suero. Botellas con jugos gástricos. Alguien dijo que es jueves. Yo me equivoqué siempre. Las presas torcidas al sacrificio” (“La Carne”, 4 – 5).

En la primera parte de la obra los diálogos son entre El y la Madre. El Padre, aún cuando aparece en la segunda parte, en la primera su presencia es dominación por omnipresencia, ya que todo acto, gesto, movimiento y palabra dicha, dependerá de la presencia que se le asigna al Padre, ya sea en los enunciados de la Madre como en los de “El”, preocupados en el “aquí y ahora” del rito “poner la mesa”. “¿Puedo hablar?... ¡¿Qué haces?!... ¿Puedo hablar? ¿Estoy aquí para eso? No quieras tragar así, bastardo...perdón... Quién te dijo que esa era la forma. Tienes las manos sucias y aún no es hora” (La Madre, 3). La falta del Padre que afecta a los dos personajes, comunicada por un lenguaje de imágenes disparadas, barrocas en sus significaciones, apela en la voz de “El” a una mezcla de recuerdos imposibles de clasificar, pero que a oídos (ojos) del espectador (lector) logran dar paso ha una sensibilidad. “Falta mi padre. Dónde el billete de cinco pesos. Falta, aún. Dime dónde hay que esconderse de los gritos. Dónde corren los huérfanos. La falta del padre. Errores. Sabores. Dolor en la boca del estómago, en la puerta del estómago, en la cárcel del estómago. El tumor de la memoria” (El, 10). De este modo la palabra, la creencia en la palabra -de la que hablaba Benito Escobar-, logra comunicar factores que están más allá del significado, en su presencia escénica, en su capacidad de signo eficaz.

La presencia de un padre omnipresente al cual se espera para dar comienzo a la ceremonia, presenta elementos alusivos a la Última Cena, a los Sacramentos, la carne crucificada, entre otros. Todos estos elementos pertenecientes a la religión cristiana,

permite apreciar el gran potencial del rito desacralizado que inunda la obra. La Madre y El, el hijo, ya no soportan la sumisión bajo la cual viven. Sienten el engaño del padre ante la comida que espera, “el atraso no se explica”. La Madre y El, personajes que por momentos parecen ser sólo abstracciones divinas, por instantes también se transforman en una familia bien constituida que espera que el padre llegue del trabajo para almorzar. Esta espera cotidiana, situada en el umbral de la espera por el padre y el hostigamiento del hambre ante la tardanza, une a La Madre con El, quien comunica el deseo de romper el ritual (“¡Que coma afuera! ¡Mierda! ¡Qué no entre!” (16)), esperando la caída del cuerpo del padre, anunciada justo antes de su llegada, en la segunda parte de la obra.

La figura del Padre no es vista como ausencia del padre, sino que presencia de él como padre cruel, castigador, que coarta las acciones del resto de los personajes, incluyendo a La Carne. Esta visión sobre la figura del Padre, desde una lectura barroca podría ser asimilada a la figura de Dios Padre. Sin embargo, debido a los elementos neobarrocos presentes en la obra, aquella significación cerraría el campo ante el cual se está proponiendo *Pedazos rotos de algo*. El Padre, esencialmente, es la figura del poder dominante. Desde esta perspectiva, la esfera de posibles interpretaciones se transforma en una lectura mucho más abierta, que compete al momento de enunciación de la obra, abriendo las posibles significaciones. Al respecto, Matamala considera la figura del padre cruel una crítica hacia el patriarcado y poder androcentrista, “el hombre ha empeorado su nido y ha hecho del odio una forma de ser social. Pero este existir maligno, no sólo ha destruido al otro, sino que se ha destruido a sí mismo, enfermando su alma hasta el punto que su única salida es la muerte o el no ser” (98).

Sin embargo, el Padre no es el único cuestionado, ya que, en su expansión del odio ha tenido una gran aliada, La Madre. La Madre, aliada del Padre, en cuanto continúa en silencio ante el horror que produce el Padre, deja que siga “haciendo tira” la vida de los demás, en donde, obviamente, también se hace trisas la vida de La Madre: “Pero aunque nada de mí sea lo mismo, no me confundas, hijo. Ponme a tu lado y dirige tu cuchara a mi boca. Y cuida lo que cae. Yo soy el suelo. Yo ya no distingo. Nada se distingue. Alguien borró la cena de mí, me borró. Estoy muriendo y sólo pido ver tu cara” (24).

“Los personajes de *Pedazos rotos de algo* son victimarios-víctimas de una inocencia imposible, de una comunión rota para siempre, de una última cena que en la nada más

profunda, en una liturgia emponzoñada y cuyo único e incierto valor podría ser el triste patetismo de un mañana inexistente.” (Matamala 98 – 99). Esta lectura, surge desde la apreciación del final de la obra como irresoluto, dejándonos en evidencia la presencia de una *episteme* neobarroca, en cuanto la obra en sí y lo que de ella queda tras su final, son sólo “pedazos rotos de algo”.

Juan Claudio Burgos, dramaturgo del cual hablaremos más adelante, sobre la obra de Benito Escobar realiza un comentario que se vuelve un motivo generacional:

“Nuestras voces, las que se remontan al pasado cercano, al de cuando éramos jóvenes, aparecen metamorfoseadas en pura careta, en puro papel, en puro gesto rocambolesco, casi revisteril. Sin embargo, detrás de aquel gesto mordaz, debajo de todo aquello, debajo de todo aquel papel y tinta respira el ser herido de Chile. (...) Hay un Chile que se hace y se vive en pedazos. Un territorio desperdigado en un sinnúmero de cruces de sentido. Un país imaginado según lo han hecho las últimas generaciones de la conciencia cultural chilena. Un amasijo que da forma a los tristes años de la historia reciente de nuestro país.” (Burgos, *Escrito* 12 – 13)

Este comentario resalta la crisis cultural que deja la dictadura, pero también otorga cierta culpa a quienes han comandado el país en la vuelta a la democracia. El Padre y la Madre son culpables de la crisis identitaria del hijo, del sujeto social habitante de un país llamado Chile. En este nuevo ‘teatro mundi’, el sujeto, más que un ser humano, parecería según Burgos, “figurillas tridimensionales, sin carne, hechas de luz y de aire, que replican sobre un espacio que no saben que habitan” (13).

Para finalizar con *Pedazos rotos de algo*, la lectura desde el fragmento y su asimilación a la crisis del sujeto, nos reproduce la “nueva inestabilidad” a la que hacía referencia Sarduy. Esta obra logra a través del gran trabajo realizado sobre la palabra, comunicar el sentir fragmentado de una sociedad. Sin embargo, este comunicado no es posible que sea directo, debido a la composición fragmentaria que presenta el discurso, y por tanto, las posibles lecturas de la obra van a depender profundamente de las reacciones que suscite en el público la experiencia del encuentro con lo fragmentario. En este sentido, el texto dramático estaría operando desde la seducción surgida a partir del conjunto de fragmentos, desde la unidad única que engloba, estando todas las partes de la obra

subordinadas a la elaboración de un motivo total dominante, tal y como señalaba Wölfflin, en sus pares de oposiciones entre el Barroco y el Renacimiento. Sin embargo, el “motivo total dominante” en *Pedazos rotos de algo* es la desazón del ser humano en los tiempos de la cosmología, en donde el tiempo y el espacio se han unido y la identidad del ser humano se ha fragmentado.

### **3. Mauricio Barría.**

Mauricio Barría, Licenciado en Filosofía de la Universidad de Católica y doctorante en Estética en la Universidad de Chile, además de su labor como dramaturgo se desempeña como profesor en las universidades de Chile y Arcis. Las obras seleccionadas para apreciar en ellas elementos neobarrocos son *El Ínfimo suspiro* (2000) y *Banal* (2006). *El Ínfimo suspiro* fue seleccionada en la Muestra de Dramaturgia Nacional el año 2000, montaje dirigido por Marcelo Alonso. *Banal*, por su parte, surgió el año 2004, cuando Mauricio Barría recibió la beca de apoyo a la Creación Literaria del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura.

Se han seleccionado dos obras de este autor, debido a que en ellas es posible encontrar rasgos neobarrocos presentes de distintas maneras. Estas dos modos de “producción dramática” se deben, principalmente, a que el trabajo realizado en *El Ínfimo suspiro* responde a una búsqueda escritural, necesaria de tener en cuenta para la aproximación a *Banal*, ya que en ésta última, la búsqueda de un modo de escribir ha tomado cuerpo, presentando un mayor dominio de la palabra, tal y como señalaba Benito Escobar sobre la labor del dramaturgo. Teniendo en cuenta lo dicho, adentrémonos en las obras mencionadas.

#### **3.1 *El Ínfimo suspiro***

*El ínfimo suspiro* es una de las obras más representativas de elementos neobarrocos dentro de las obras seleccionadas. Esto se debe a que la obra es la búsqueda de una propuesta estética por medio de la cual reelaborar ficcionalmente la tortura, sufrida por

algunas personas en nuestro país durante la dictadura. En la nota preliminar que acompaña a la obra, Barría señala lo que intenta encontrar:

“(…)era crear una poética de este desgarró [la tortura], algo que podríamos llamar una *mitologización / ritualización* de la tortura desde la cual leer nuestra historia reciente y proyectarnos sobre el problema. Aquí la tortura funciona como metáfora de una condición epocal: la tortura es la producción de un cuerpo inercial, es decir, lo que se persigue es la disolución del cuerpo a través de la aplicación del dolor total.” (2)

El cuerpo torturado, como metáfora epocal, se aprecia desde las diversas construcciones corporales a lo largo de la obra. El cuerpo torturado, en este sentido, vendría a operar de la misma manera que la fragmentación en *Pedazos rotos de algo*, pero con un enfoque más político, ya que el fragmento en Barría es el pedazo roto de “algo” llamado cuerpo, que tiene un nombre, un apellido, una memoria.

Ante esta propuesta, lo primero a señalar es la voluntad por tratar de llevar al plano de las palabras, al texto, un hecho que remite en su esencia a *lo* corporal, como es el caso de la tortura. Sin embargo este ejercicio se ve imposibilitado ya que hay sensaciones corporales que no se pueden decir, insostenibles de transmitir de modo ficcional por medio de la palabra. Esta “imposibilidad” la experimentó el mismo Barría en la escritura de la obra, trabajo que duró ocho años (1990 – 1998) y que aún después de su montaje en el año 2000 siguió reelaborando<sup>36</sup>.

En sentido concreto, la obra surgió desde la experiencia con un evento particular, la entrevista a Karin Eitel, en 1989, en el noticiario de mediodía del Canal Nacional de Televisión, hoy TVN. En el video, Karin Eitel aparece autoinculpándose del secuestro del coronel Carlos Carreño. La joven estaba detenida en un cuartel de la CNI y la entrevista, catalogada de exclusiva por el canal de televisión, fue dicha en uno de los 34 días que permaneció incomunicada por el fiscal militar Fernando Torres Silva. (Fuenzalida 1) (Vicaría de la Solidaridad 11)

---

<sup>36</sup> En esta investigación, *El ínfimo suspiro* se trabaja con una versión corregida tras el montaje del año 2000, otorgada por el autor.



El hecho de saber cual fue el punto de partida para la escritura de la obra *El Ínfimo suspiro*, se debe al impacto que produce ver un cuerpo torturado, dopado, haciendo una declaración a la que ha sido obligada. Esta experiencia, Pedro Lemebel la rescata en su crónica *Karin Eitel (o “la cosmética de la tortura, por Canal 7 y para todo su espectador”)*:

“(…) el rostro de una mujer filmado por la televisión supone un movimiento neurótico, una temblorosa imagen inquieta por el pestañeo epiléptico que retoca continuamente la cosmética de su aparición en pantalla. Y tal vez, esa sensación de estar frente a un rostro electrificado, pudiera ser el argumento para recordar a Karin Eitel, para ver de nuevo, con el mismo escalofrío, su cara tiritando en la pantalla de Canal 7, en el noticiario familiar para todo espectador. Su rostro joven, erizado en el vidrio luminoso del video. Su rostro elegido como escarmiento, absolutamente dopado por las drogas que le inyectó la C.N.I. para que leyera públicamente la carta de su arrepentimiento.” (Lemebel 92)

El trabajo de representar la condición de aquel cuerpo torturado, Mauricio Barría lo realiza tratando de indagar lenguajes escénicos desde la propuesta del lenguaje y la dimensión ceremonial del acto de performance, traducidas en estructuras de interacción conceptual y emocional, que enfocan la atención en la red interdisciplinaria de lenguajes de acción. En la performance, la fuerza del lenguaje es esencial; incluso cabe decirse que un lenguaje, con su fuente de códigos, no es suficiente. La interacción de lenguajes es necesaria ya que se pretende la interacción de espacios que generen el entre conceptual (Radulescu 218). Es por medio de la interacción de los signos-estímulos que se capta la atención de signos que gozan de cierta tipificación y cuentan con capacidad de ser reconocidos; a través de ritmos, aperturas temáticas, y –por supuesto– gracias a la intensidad y coherencia de los recursos que remiten a una interpretación global.

En el caso de Barría, quien utiliza elementos de la performance para desarrollar conceptos reflexivos que traducen una interpretación crítica de la realidad, los efectos perceptivos son tan importantes como los efectos conceptuales, debido a que son los efectos perceptivos los que aseguran la participación afectiva con la obra. La performance es un proyecto artístico de comunicación interactiva, que exige gran capacidad de conectividad a todos los que en ella participen. Por tanto, debido a la importancia del discurso artístico,

que informa, implica, llama la atención y persuade a favor de la presencia real o significativa del acto, es donde hallamos la importancia de utilizar la performance en la elaboración de la escritura: “la performance es un acto simbólico, que se realiza en el entre de la realidad creada, vigente y auténtica y la realidad referida y representada” (Radulescu 219).

En este sentido, si apreciamos la obra desde la intensión de la performance, vemos que el lugar donde se realiza la acción es un lugar indeterminado, una sala de interrogatorio donde se lleva a cabo “la sesión”. La sala de interrogatorio es un lugar fuera del tiempo y del espacio, en donde la acción que acontece dentro de sus paredes difiere de los hechos que ocurren en su exterior. En cuanto a los personajes, estos son tres: “H” (hombre interrogado), “T” (torturador) y “M” (mujer, también Gabriela). Estos personajes son los que participan de la sesión de tortura.

En la primera parte de la obra, nos encontramos ante la incapacidad del decir ante la tortura, del escribir la tortura. El texto está lleno de silencios, vacíos de la página en blanco, en donde se deja de manifiesto el epígrafe de la obra: “se aprende más fácilmente a torturar que a describir la tortura” (Heiner Muller). Este epígrafe funciona en la obra gracias al papel que tiene el habla en la tortura y en la escritura. Si en la frase de Muller modificamos la palabra “tortura” por “habla”, se lograría dar un primer sentido de interpretación a la obra.

El interrogatorio realizado por “T” a “H”, textualmente muestra la tensa situación por el hablar, ya sea el hablar del escritor (Barría) como el de los personajes. Si empleamos la metáfora de “la playa de los discos” como espacios de silencio, utilizada por Severo Sarduy en *La Playa*, veremos que también ésta metáfora es posible de apreciar en *El Ínfimo suspiro*:

“T: No es otra cosa el deseo del Dolor.  
(Se acerca al Hombre y le habla al oído)

¿Qué hiciste -entonces... ?

contesta

hablar es el mejor narcótico

... el silencio es enfermedad.

¡Habla!... (Lo besa en la mejilla)

**H:** Recibimos la información esa misma noche: la ruta del automóvil, la hora en que pasaría ...y cuántos más lo acompañarían. Las armas estaban listas.

**T:** (Le cruza sus brazos por el cuello)

Habla...

porque hablar es un acto superior!

(Se desprende. Se va hacia la obscuridad)

**H:** Sí, sabíamos que nos vigilaban ... por eso esperamos varios meses ... hasta que...  
Nadie más lo sabía, sólo los que participamos en la acción  
... Sí... Ella lo sabía.

(Torturador comienza a caminar detrás. En las espaldas)

No... emh

entonces no sabía

si... quiero decir si... sabía

no...

si...

es decir... no sabía... si sabía.

(Torturador se detiene. El Hombre se calma y relaja: suspira)." (6 – 7)

En la extensa cita, queda de manifiesto el problema que resiste el intento por llenar a las palabras de movimientos. Esta complejidad, se remarca por las asiduas acotaciones sobre el movimiento de los personajes. Sin embargo, aquellos movimientos no sólo refieren al habla, sino que también al “habla de la escritura”, en referencia al modo en que se inscribe la palabra sobre la hoja en blanco, realizando con ello una performance de la escritura que origina la asimilación de “cuerpo” y “texto”.

“T: Donde corre el sudor  
de arriba a abajo  
como un lecho  
hasta el fin  
Ahí.” (5)

El “cuerpo textual” presente en la obra, como se puede apreciar, es formado desde la fragmentación del lenguaje escrito, conformado por fragmentos de distintos lenguajes (corporal, escénico y escrito), originando un habla rota, sólo capaz de comunicar la experiencia fragmentariamente, pero plagado de descripciones minuciosas sobre esos detalles.

El uso particular del lenguaje como acto performativo, se manifiesta en la obra a través de un pie de página surgido de la primera acotación sobre las acciones corporales de “H”:

“H: (Un ínfimo suspiro\*. Despierta, ve alrededor)

\* Ínfimo suspiro, Estupor, Pausas y otros no deben entenderse como acotaciones ni descripciones de estados psíquicos, deben trabajarse como texto gestual”. (5)

La nota al pie abre un campo de interrogantes, ¿qué se entiende por texto gestual? ¿Un texto realiza gestos? Y si es posible ¿qué es lo gestual del texto? ¿Cuáles son sus movimientos? Todas estas preguntas, apuntan claramente a un cambio del valor semántico de la palabra gesto (Soto 2010). Sin embargo, pretender responder a estas preguntas es trabajo iluso, dado que la intención del texto, en cuanto a posibilidad teatral se trata, queda a merced del receptor, poseyendo el texto uno o más significados, dependientes de quienes sean los receptores de la obra. No obstante el autor, en entrevista realizada durante esta investigación, señala: “Yo construía una especie de caligrafía... “estupor” ¿Qué es estupor? No, no es nada, es un gesto que yo me imaginaba en mi cabeza. Sentía que al momento de producirlo en el texto se desarmaba. No me quedó otra que hacerlo pie de página”. Lo dicho por Mauricio Barría revela la dificultad por unir diversos lenguajes en un texto teatral, pensado para la escena, pero también pensado como acto artístico, en cuanto que al

imaginar gestos a partir de las palabras, Mauricio Barría está diseñando una coreografía corporal al momento de escribir el texto, sólo posible a propósito de una puesta en escena, pero al mismo tiempo diseñadora de una “performance de la escritura”, una utilización del texto teatral como artificio.

### 3.2 *Banal*

En el caso de *Banal* (2006), la búsqueda de una performance en la escritura se ha perfeccionado. *Banal* es la tercera obra que, junto a *El peso de la pureza* (2003) e *Impudicia* (2001), forman parte de una Trilogía sobre el fascismo. En estas obras, el cuerpo se encuentra en la intemperie de una vida no deseada pero ya resuelta. El cuerpo es, en este sentido, el lugar de una desesperanzada territorialización de los sujetos, quienes desean salir de donde se encuentran, pero ello es imposible.

Los personajes de estas obras, según Sergio Rojas, “se constituyen en su densidad por secretos inconfesable, es decir, por aquello que nunca ingresará al diálogo. (...) El secreto es la diferencia entre el ser y el aparecer que hace posible lo escénico en general. Los personajes existen en esa diferencia que se desarrolla del acontecimiento imposible en el que esa diferencia se suprime. Pero el Apocalipsis (la revelación) es siempre aplazada. En el término no se encuentra el final” (*Cuerpos* 15). En la cita de Sergio Rojas, académico que trabaja sobre el neobarroco, vemos que se refiere a la obra de Barría con conceptos usados por esta teoría, hecho que reafirma la propuesta de esta investigación.

Lo destacable en *Banal* en cuanto a la escritura como acto de performance, es que las acotaciones entre paréntesis sobre los movimientos corporales de los personajes han desaparecido. El habla es quien domina, hasta la saturación, la obra de principio a fin. Este hecho nos permite observar el trabajo realizado sobre el dominio de la palabra. En *Banal*, se logra que todo gesto surja desde el lenguaje escrito, desde la potencialidad de cada una de las palabras. La palabra, entonces, funciona en el mismo sentido que en *Pedazos rotos de algo*, como unidad compuesta por un conjunto de fragmentos. Sin embargo, existe una diferencia radical, ya que en *Banal* hallamos una depuración del lenguaje, presente de modo abreviado (los personajes casi siempre pronuncian una sola línea), usando palabras cotidianas que remitan a movimientos corporales e imágenes.

*Banal* posee una propuesta de espacio (que también es un resumen argumental), en donde se nos indica que el escenario es un *Topless*, iluminado con luz blanca y brillante, en donde tres chicas permanecen sentadas frente al público: La Señora de Bien: La Abuela (A); La Mujer de Bien: La Madre (M); y La pequeña niña: La Hija (H). Al costado izquierdo se propone que hayan pantallas de video en las que se registren en vivo y “con detalle obscenos sus movimientos e imperfecciones cutáneas” (8), mientras que al fondo del escenario una pantalla gigante registra el público. Todo el guión de imágenes debiera ser en vivo. Éstas son las únicas indicaciones en la obra que se realizan sobre el cuerpo. Destaco en esta propuesta la importancia del “detalle obsceno” sobre el cuerpo de los personajes, y el hecho que el público “se vea” sobre el escenario a ellos mismo como espectadores, en un clara propuesta de reflejos de espejos.

Volviendo a la palabra, ella es la verdadera protagonista, ya que será el modo por el cual las mujeres de la obra se exhiban al público. “Así, si en una película porno el gasto radica en el cuerpo, en *Banal* el gasto es la palabra, es pues una competencia de palabras donde lo que nunca puede ocurrir es el silencio” (3). En *Banal*, los textos deben ser dichos sin interrupción. Los diálogos son una competencia por ser la escogida del público, en un juego entre mujeres de la “familia de Bien”, que constituye una crítica hacia el modo en que opera el intercambio comercial en nuestra sociedad, en donde la palabra pierde toda atisbo de seducción -la capacidad de encantar-, negándola como generadora de deseos entre sujetos. El sujeto posmoderno, acostumbrado al zapping televisivo (Sarlo, *escenas* 44 – 53), en *Banal* se le molesta, ya que es obligado a la saturación de la palabra. Esta crítica es expuesta en el capítulo “REALITY SHOW: NATURALEZA VERSUS CULTURA”, en donde el diálogo se da entre la abuela y la madre, las que en esta ocasión se llaman Katina (K) y Valeska (V), respectivamente, en alusión a los “nombres artísticos” de las prostitutas. Ellas, bajo la regla del libre mercado, compiten por clientes. Cerca del final de la discusión, Valeska le cuenta a Katina el “para donde va la máquina” de la sociedad globalizada, palabras críticas al sistema que se convierten en un manifiesto de autor sobre la visión del mundo actual:

“V- Estamos ingresando a la era la velocidad. La instantaneidad y simultaneidad se apoderan de nuestra vida cotidiana. El cuerpo humano se transforma en un mutante

cibernético que se alimenta de imágenes pixeleadas en las que desaparece toda referencia material al sentido y al tiempo. La historia se acabó Katinita y seguramente vos no te enteraste.

K- ¿Se acabó La historia...? ¿Es que van a cortar el programa?

V- Pera tal vez tu tienes razón...amiga: Así como estamos sumergidos hasta el cuello en esta sociedad del espectáculo. La globalización del capital, la explotación irracional de los recursos naturales y la privatización de nuestra economía libidinal, nos impide constituir estrategias rizomáticas de resistencia, y sin nuestro buen esquizo-análisis semanal no nos será posible recuperar esa cosa humana a la que antes hacías referencias.

Amigas/amigos que somos: acaso imágenes capturadas en la instantaneidad de una superficie videal, sistemas/sistemas semióticos sin referentes, significantes desperdigados/desperdigadas en el texto de la historia...?

K- ya, ya, ya que te parece que dejemos hasta aquí el programa de hoy... más emoción la próxima semana..." (33)

*Banal*, a diferencia de *El ínfimo suspiro*, no tiene como referente la tortura, sino que su crítica está dirigida hacia la cultural neoliberal, basada en el intercambio comercial. Si en *El Ínfimo suspiro* el eje central era la incapacidad de hablar, motivo por el cual eran más las ausencias que las presencias de las palabras, en *Banal*, el silencio viene a ser un lujo perdido imposible de recuperar.

Aún cuando en *Banal* el uso de las palabras –y el uso del habla– es desde la saturación, ellas, las palabras, siguen “significando algo” estando aisladas, característica que Walter Benjamin observó en el lenguaje Barroco. El fragmento otorga una visión renovada del uso del lenguaje, potencializada por el uso de recursos no característicos del texto dramático convencional, como lo son por ejemplo, el uso de mayúsculas: “K- (...) Yo no habré estudiado, pero he leído...**TODOS LOS LIBROS DE COELLO... ¡TODOS!**” (33); palabras del discurso en cursiva: “H: Turgencia. Lozanía. *Mi nombre es mujer.*” (28); enunciados dichos entre paréntesis: “Boca gruesa y buena cartera (de clientes)” (7); y textos dichos a dos voces (17 – 18).

Tras el análisis de las obras *El Ínfimo suspiro* y *Banal*, podemos apreciar que en ellas existe una importante preocupación por el uso de la palabra y lo que pueda esta llegar

a significar. Importante es la utilización del fragmento. Sin embargo, en las obras se presenta una diferencia en cuanto a la utilización y significación del fragmento. En *El Ínfimo suspiro*, lo fragmentario parte desde el cuerpo torturado, o sea, el momento inicial en que el cuerpo es convertido en fragmento. En cambio *Banal*, parte desde un mundo saturado de fragmentos, de millones y millones de imágenes que ocultan y borran a la palabra y la seducción del hablar, del escuchar a un otro. En *Banal*, el fragmento está instalado en el mundo. Ya no es la “incapacidad de hablar” desde el fragmento, sino que la “incapacidad de ser oído” desde el fragmento. Estos dos momentos de escrituras, bien podrían responder, el primero, a “una fuga de galaxias hacia ninguna parte, a menos que no sea hacia su propia extinción fuera del tiempo y del espacio” (Sarduy, *ensayos* 37); mientras que el segundo sería el fragmento, un pedazo, de una *luz fósil* “en que los signos giran y se escapan hacia límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir mecanismos de su producción” (Sarduy, *ensayos* 40).

#### 4. Juan Claudio Burgos.

Juan Claudio Burgos, es pedagogo y dramaturgo. Estudió en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) y en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Gran parte de su dramaturgia ha sido estrenada en la Muestra de Dramaturgia Nacional. En 2003 viaja a España para proseguir estudios de Doctorado en dramaturgia en la Universidad Carlos III de Madrid.

Juan Claudio Burgos es el autor más prolífico entre los nuevos dramaturgos de la escena teatral chilena. A su haber, a lo largo de esta investigación se han constatado catorce obras<sup>37</sup>, las cuales fueron revisadas para ver si en ellas era posible descubrir elementos neobarrocos, encontrando en muchas de ellas características que simpatizaban con la teoría

<sup>37</sup> Las catorce obras a las que hago referencia, son: *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO*, *Y dibujo una boca sobre mi boca*, *Inútil deseo*, *El prócer*, *Trasatlántico o la Fuga de Europa*, *El café o los indocumentados*, *Con la cabeza separada del tronco*, *Petrópolis o la invención del suicidio*, *El paraíso*, *Casa de Luna*, *La défense*, *El mal sueño*, *Porque sólo tengo el cuerpo para defender este coto* y *Tratado del príncipe las manos bermejas y la torre*. Estas obras han sido escritas entre 1996 y 2010. No existe publicación alguna que reúna el total de obras de Juan Claudio Burgos. Por este motivo, para fines de esta investigación se diseñó un anillado que contenga todas las obras mencionadas, más algunos ensayos publicados en diversas revistas.



neobarroca. Por este motivo, fue complejo seleccionar algunas de sus obras. Finalmente, se optó por elegir dos: *Y dibujo una boca sobre mi boca* (2002), escrita en colaboración con David Costa Arellano (actor), y *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO* (2005), estrenada en la XI Muestra de Dramaturgia Nacional (2005) y en Casa de América, España, el año 2006, las dos ocasiones bajo la dirección de Ricardo Balic. Esta obra fue seleccionada para integrar el volumen *Un siglo de Dramaturgia Chilena 1990 – 2009* (2010), publicado por la Comisión Bicentenario.

#### **4.1 *Y dibujo una boca sobre mi boca.***

La obra *Y dibujo una boca sobre mi boca* ha sido elegida para apreciar en ella elementos neobarrocos, debido a que es la más atractiva de analizar desde un ámbito muy importante para el neobarroco latinoamericano, me refiero a la simulación (Sarduy, *Ensayos* 53 – 83), específicamente desde la figura del travestismo. Los textos neobarrocos se caracterizan por establecer un alejamiento cada vez más radical entre los términos del signo, siendo el travestismo y la androginia motivos empleados con el posible fin de desestabilizar la noción de identidad (sexual) y cultura (racial, nacional, entre otras). Como actitudes y poses transgresivas, el travestismo y la androginia revelan los propios mecanismos deconstructivos en la formación de una identidad nueva: múltiple, móvil y transitiva. Desde esta perspectiva, la crisis identitaria (sexual) ofrece nuevas alternativas críticas y teóricas para considerar los procesos de (re)construcción de la identidad.

Si apreciamos el título de la obra (*Y dibujo una boca sobre mi boca*) inmediatamente nos damos cuenta que estamos en presencia del simulacro, en el maquillaje del ser. La obra consta de cinco personajes: Juan, La Loca, La Madre, La compadrito y el Funcionario. Como hemos apreciado en obras anteriores, la presencia de paratextos es clave, ya que a través de ellos se configurará la idea de la obra, que en este caso casi parecen ser un ejercicio directo con lo entiende por “travestismo” Sarduy (Sarduy, *la simulación* 55 y ss). Lo primero a señalar es que el travesti no copia, sino que simula; “pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora” (55). Sin embargo, carga una pulsión entre la risa y la muerte, que otorgar al travesti humano tres posibilidades del mimetismo. En primer lugar, está el hecho que el *travestimiento*, la

pulsión ilimitada de metamorfosis, se arroja hacia la persecución de una irrealidad infinita; “...ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer”. Como segunda posibilidad, está el *camuflaje* cosmético del hombre, el cual no tenga como finalidad su invisibilidad, creando una pulsión letal que atrae y fascina a la vez. Por último, este camuflaje se convierte en *intimidación*, ya que el desajuste, “lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterra” (56).

Todas estas posibilidades conducen a que en el travestismo humano se logre la presencia de una *teatralidad animal*, un camuflaje, que “es una desaparición, una pérdida ficticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible, y que supone “inmovilidad e inercia” (58). Este camuflaje se hace patente en la obra desde el inicio de la “crónica”, antes que hable La Loca:

**“CINCO CUERPOS DE LA LOCA**  
SE PEINA CON LA RAYA A LA DERECHA  
ESPECIE DELICADA  
DESTEMPLADA Y LLORA  
ESQUELÉTICA  
VANIDOSA” (3)

Sobre estos posibles cuerpos camuflajes, La Loca los puede disponer como le plazca en su exterior, “sobre la tela”, fuera de su cuerpo. Sarduy asimila el travesti con la mariposa, “quienes pueden pintarse a si mismos, hacen de su cuerpo el soporte de la obra, convertir en emanación del color, los aturdidos arabescos u los tintes incandescentes en un ornamento físico, en una “autoplástica”. Sin embargo, “el travesti no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para desaparecer)” (57). La Loca, al pintarse frente al espejo, deforma lo que tiene enfrente por medio de la sombra en el ojo, al rasgo que ella desee:

“Al rasgo que quiero en el ojo  
no debo buscar una apariencia amable  
no debo buscar una apariencia desagradable  
no debo atraer

no debo espantar  
debo incorporarme para desaparecer  
Y dibujo una boca sobre mi boca  
Los colores me sostienen  
construyen mi soporte  
Mi reverso  
La copia de mi copia” (3).

El camuflaje del travesti realiza una división de las formas miméticas, que responde a un acoso, en una intención empecinada por el efecto, una subversión por medio de la representación simulada, del gasto improductivo lleno de teatralidad y saturación, que nos obliga a entrar en un juego otro. La exposición de este mecanismo aparece en *Y dibujo una boca sobre mi boca* en un paratexto en medio del discurso de La Loca, por medio del cual se manifiesta lo atractivo de la figura del travesti, en cuanto ejemplo del despilfarro que busca en el sexo sólo el goce, y no la reproductividad del ser humano:

**“RELACIONAR EL TRABAJO CORPORAL DE LOS TRAVESTIS A LA SIMPLE MANÍA COSMÉTICA, AL AFEMINAMIENTO O A LA HOMOSEXUALIDAD, ES SIMPLEMENTE INGENUO, ESAS NO SON MÁS QUE LAS FRONTERAS APARENTES DE UNA METAMORFOSIS SIN LÍMITES, SU PANTALLA NATURAL. EL TRAVESTI Y TODO AQUEL QUE TRABAJA SOBRE LA EXPOSICIÓN DE SU CUERPO, SATURA LA REALIDAD DE SU IMAGINACIÓN Y OBLIGA, A FUERZA DE ARREGLO, DE ARTIFICIO Y MAQUILLAJE, A ENTRAR DE MODO MIMÉTICO EN SU JUEGO, EN SU TERRITORIO, EN EL CAMPO IMANTADO DE SU METAMORFOSIS, EN LA GALERIA QUE EXPONE UN CUADRO MÁS. TODO ES FALO” (4)**

El uso de mayúsculas ennegrecidas ya nos demuestra la intención por provocar en el lector un llamado de atención, con el fin de apreciar la vertiente política que manifiesta el trabajo sobre el propio cuerpo, desbarajustando los límites representacionales.

Sin embargo, el travestismo no es el único ejemplo a nombrar, ya que también un elemento posiblemente neobarroco, es el juego de metamorfosis presente entre los personajes Juan y La Loca, asimilable a las figuras de Circe y Proteo. Juan, “26, soltero, un

metro 72, 19 centímetros, una paloma tatuada en el pecho” es un ejemplo de masculinidad dominante, que incita el deseo sexual en la Loca, quien lo busca, lo acosa, se le ofrece, recibiendo a cambio el rechazo de Juan, su desprecio y asco, que indican “esa pulsión extraña del hombre latino frente a un cuerpo extraño, esperpéntico, distinto”. Sin embargo, a este Juan tenorio le interesa saciar su sed sexual, atrayéndole el cuerpo del ser travestido que exagera lo femenino. Sin embargo, el encuentro entre estos dos personajes no sólo girará bajo la dimensión sexual, sino que contempla la realización de un asesinato, el deseo de La Loca por matar a su madre para así poder vivir tranquilo en “su locura”. La Loca, al ofrecerle su cuerpo, su carne, convierte a Juan en un animal. Justo en el momento en que se realiza el encuentro sexual son sorprendidos por La Madre, quien absorta, declara al hijo su aborrecimiento, mientras La Loca le dice “te quiero mucho mamita”. Momentos después Juan aparece con un cuchillo y mata a la madre.

Juan, tal como si fuera el mismo Proteo, es el hombre que no vive más que en la medida en que se transforma. A lo largo de la obra aparecerá como macho latino, penetrador de yeguas, hombre masturbándose en una plaza, además de aparecer como predicador, lector de filosofía y en “espíritu santo” (26). Como decíamos sobre Proteo en el capítulo II, “condenado siempre a ser móvil, está destinado a huir de sí mismo para existir; y se aleja continuamente de sí mismo, para significar que está formado por una sucesión de apariencias”. Mientras que La Loca, nombre sobre el cual se han hecho bastantes análisis, muchos basados en la literatura de Pedro Lemebel, opera en la obra como diosa de la metamorfosis, ya que es ella quien convierte al hombre en un juego de máscaras, cambia los paisajes con sólo mirarlos y a las cosas de formas con sólo tocarlas.

En último lugar, señalar como elemento neobarroco, la estructura de la obra como incompleta. Ésta supone ser la reconstrucción de una crónica policial, siendo la obra un conjunto de pedazos rotos que intentan contar la historia de La Loca y Juan, mezclando escenas de los personajes, fragmentos de posibles informes policiales, comentarios de la madre muerta, el relato de La Compadrito diciendo que “su amiga” es inocente, y los poemas escritos por Juan desde la cárcel, además de los comentarios del Funcionario. El carácter de crónica policial, o sea, el texto como reconstrucción, es manifestado a lo largo del texto dramático con la presencia de líneas de puntos suspensivos, cargadas de silencios y espacio vacío, necesario para el desarrollo de la construcción a partir del fragmento.

Esta mezcla con la cual crear dramaturgia, Burgos la sitúa como elemento clave, citando a Sarduy en *Sobre el oficio de escribir*: “La dramaturgia es un relato que relata desde otros relatos. “El cuerpo de la escritura es una máquina, la sostiene vertical un sistema de bisagras, de otras múltiples escrituras” (Sarduy)” (123). El rasgo fragmentario, lo encontraremos como rasgo dominante en la obra que analizaremos a continuación.

#### **4.1 *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO.***

La última obra a analizar es *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO*. Desde su título nos permite apreciar que estamos ante una propuesta de escritura por parte del autor. A partir de su estreno el año 2005 en la XI Muestra de Dramaturgia Nacional, produjo impacto y catapultó a que Juan Claudio Burgos certificara su presencia en la escena dramática chilena de la última década.

Esta obra responde no sólo a una búsqueda de identidad escritural, sino que también a un fin de empoderar al texto como estrategia de una estética del efecto, otorgando a los signos con los cuales ha sido construida infinitas significaciones. Al realizar efectos en el plano escritural, nos encontramos con una clara postura política en cuanto a la creación, siendo la palabra usada como arma con la cual establecer una resistencia a ‘otros’ aparatajes políticos que luchan por y en el poder, hecho constatado en los comentarios realizados por Burgos sobre las obras de Benito Escobar. No por nada es posible encontrar en diversas revistas textos relacionados con la labor escritural, como es el caso de *Escritura desde lo oscuro*, donde el autor señala el lugar desde donde nace la escritura y cómo esta va tomando forma hasta convertirse en dramaturgia:

“La escritura nace de un ejercicio muy simple: reconstruir a través del trazado, el dibujo de lugares, a través de inflexiones íntimas, gestos que son físicos, cortes de aire con los brazos, sólo movimiento, separación de espacios, trazos de los que emergen lugares, y las palabras van asentándose, van apareciendo, como si estuvieran en medio de lo oscuro, de lo vacío y ellas, las palabras, comienzan a delinear como si fueran cuerpo, manos, pisadas, ojos, giros de cabeza. La escritura construye como construye un cuerpo, empieza siendo cuerpo, y se defiende como lo hace un ser vivo y al final del ejercicio no queda otra cosa

más que eso, un organismo fracturado, en medio de esas fracturas aparece lo cotidiano, lo de todos los días, las hechuras, los remiendos, lo que me interesa hablar” (1)

Estas palabras son clarificadoras al momento de abordar el texto, confeccionado en largas tiradas de frases que asemejan una corriente de conciencia, pero a diferencia de la técnica literaria, ésta no parte desde el interior de una subjetividad, sino que desde un elemento exterior, “el zapato de un soldado que no se ve” (5). Teniendo en cuenta el lugar desde donde se enuncia el discurso, convendría hablar de un derrame de conciencia producido en una situación límite. (Barría, *estrategias* 194)

Si volvemos a lo dicho por Burgos sobre la escritura, ésta empieza siendo cuerpo. Esto bien lo constatamos en *El Ínfimo suspiro* de Mauricio Barría, pero acá, aquella primicia de que la palabra se genera desde los gestos, desde los ojos, desde los giros de la cabeza, se hace patente en quien vocifera el discurso sin interrupción, ya que quien habla es la “espalda de niño bajo zapato”. No hay indicación de personajes, sólo se nos otorga una síntesis argumental que funciona como propuesta dramática para poder entender de mejor manera el río de frases que presenta el discurso. Si bien la síntesis argumental sirve para poder comprender el texto, en ningún momento ello significa que la interpretación sea limitada, dado que se compone por significaciones que estimulan la imaginación, y desde aquel lugar, dar paso a una pulsación interpretativa de la obra.

“mientras un chico SE PREPARA PARA RECIBIR EL CUERPO DE CRISTO en una pequeña iglesia de pueblo, entre mármol, imágenes de oropel, gladiolos y padres, la figura de un soldado de infantería oprime una cabeza y lo obliga a fantasear, hasta que la iglesia de mármol, las imágenes de oropel, los gladiolos y sus padres se acomodan para un fognazo de flash, una calurosa mañana de diciembre” (4)

Nos volvemos a encontrar con las palabras en mayúsculas, a las que se suma la participación de Cristo en esta ceremonia. Es ineludible catalogar esta síntesis de barroca, debido a que está inundada de signos relacionados a la religión cristiana, pero que en esta ocasión se encuentran desacralizados. La experiencia “mística-estética-erótica” de la obra Barroca sigue presente, pero ahora enunciada por motivos vejatorios entre un sujeto con

poder (un soldado) sobre la espalda de un niño. En la obra, por ejemplo, encontramos el uso de figuras religiosas dolientes, como la asimilación del niño con San Sebastián.

“perdía la cuenta de todos los que me han pasado sobre  
mi espaldita de chico mártir, sobre mi espalda de  
sansebastián niño,  
mi espalda como mi cabeza no tienen memoria” (13)

El hecho que la espalda sea quien “hable” en la voz del niño, permite que se vayan repitiendo a lo largo del discurso reiteraciones de figuras y tropos que demandan la presencia del verdadero protagonista: el cuerpo del niño. “La palabra debe poseer la tridimensionalidad del cuerpo, como si se pintara sobre el papel. Dibujar con la palabra, como si se manchara una tela. Volver a la palabra materia, palabra carne, palabra hueso, palabra músculo, palabra sangre, palabra – organismo” (Burgos, *sobre* 123).

En esta demanda, es el fragmento del cuerpo quien modela el lenguaje, resaltando el detalle, lo que rompe con la presunción totalizante del significado, conduciendo al lenguaje a una eterna referencia a lo disímil del cuerpo, desde su lugar más presente: el *pedazo roto de algo*. En estos pedazos, según Barría, “la alegoría se vuelve figura, en la referencia ya no de cuerpos, sino de pedazos de cuerpos; ya no de largas epopeyas, sino de breves instantes de vida” (*estrategias* 195).

La unión de la palabra con el cuerpo, presentada a lo largo del resto de obras analizadas, en *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO* se vuelve asunto político debido a la crítica que realiza sobre el uso del poder. Como ya hemos señalado, el recurso a través del cual se comunica la fragmentación del cuerpo esparcido bajo el poder de una suela de bota de soldado, es por medio de un lenguaje articulado de manera barroca. El motivo por el cual se escribe de esta manera radica en que la escritura también es vista como cuerpo, y por ende, entendida y construida como enigma.

Esta obra, estrenada ocho años después de *Pedazos rotos de algo*, título que se ha convertido en frase eclipsante de la episteme presente en todas las obras analizadas, si bien continúa aquel abigarramiento del lenguaje, podemos apreciar que la idea inicial presente en la obra de Benito Escobar, la intención de hablar de una “rotura”, en Burgos toma cuerpo social, ya que atenúa la presencia de palabras simbólicas que apelen a la Historia reciente

de nuestro país, desbarajustada desde la violencia de la dictadura, pero que hoy en día se ha extendido en instalado en distintos ámbitos sociales, en una lucha micropolítica por el poder. Ricardo Balic, director de la obra, señala que esta violencia es posible de apreciar en “el abuso de poder sobre los desvalidos, a partir de la institucionalización religiosa, militar y familiar, todo dentro de un marco de homo erotismo y la auto represión del individuo de su propio deseo” (161).

Es debido a la influencia del contexto que la escritura se convierte en fragmento, provocando que hoy en día no se pueda “escribir desde la ingenuidad, no se puede escribir desde la forma, no se puede escribir desde el tema, no se puede escribir desde ninguna parte, sólo queda el vacío, el silencio.” (Burgos, *sobre* 124). Y en el vacío, en el silencio, lo fragmentario es la única forma de abordar la realidad de manera honesta, ya que la suma de fragmentos, pequeños estratos de sentido, es lo que permite ejecutar la acción de elegir, y de trabajar luego de la elección con la propia experiencia.

Resultado de la fragmentación es que se origina la ruina la enunciación, encontrándonos con una voz que sólo puede emitir frases, intentos de oraciones. Una voz que funciona al mismo tiempo como muchas voces imposibilitadas de contar una historia lineal, poniendo en crisis la intención apelativa del teatro, dado que el cuerpo de la memoria también ha sido fragmentado.

“tonalidad extraña carente de sentido, por eso esta  
imposibilidad de comprender lo que me ocurre, por  
eso esta imposibilidad de callar, por eso esta  
manera arbitraria de contar, por eso esta reiteración  
de los acontecimientos, desde el zapato, bajo el  
zapato,  
los horrores de la conmoción afectan el cauce  
lógico de los acontecimientos” (30)

La nueva utilización del lenguaje, si bien transmite el desbarajuste del sujeto, también posibilita el encuentro con otras modalidades de expresión. Si bien en el análisis de las obras hemos considerado rasgos estéticos del teatro barroco del siglo XVII, no se está pensando en una renovación de aquellos motivos, sino que más bien viendo cómo ellos



permiten que en un posible teatro neobarroco se instale un orden nuevo, heterodoxo y vital que trata de devolver a la lengua, al texto dramático y al rito teatral, como bien señala José Ortega en referencia a la narrativa neobarroca latinoamericana, “una libertad coartada por unos moldes estereotipados y canonizados de signos academicista y regionalista” (Cit. en Kulawik 29).

Para dar por finalizado el análisis de las obras seleccionadas, cito a Juan Claudio Burgos hablando sobre el teatro más interesante en nuestros tiempos:

“El teatro que se escribe ahora, el más interesante, el que remueve los escenarios, el que sobrecoge, el que aterriza a los actores, el que seduce, el que destroza los nervios de directores, el que vuelve a la escritura original, no es canónico. Desdican los discursos, instala lo inédito. Es una escritura “que tiene que venir de un sueño” (Bernhard). “Es una idea aterradora, que cuanto más aterradora, más cercana está su realización” (Bernhard). Un mundo que viene de un sueño. Una realidad que funda otra dimensión.” (Burgos, *sobre* 124)

## **Conclusiones**

Egon Wolff, en la nota preliminar de *Invitación a comer. Cicatrices*, escrita en 1995, señala su preocupación ante el cansancio de la palabra, “como si a los ojos de los creadores del teatro actual, ésta hubiera agotado sus posibilidades y sólo quedara el gesto brutal para penetrar en lo impenetrable. Es como si se considerara al gesto como un arma más punzante para llegar a la complaciente indiferencia del hombre actual y sacudirlo en su modorra. Puede ser. No discuto que puede ser un acero eficaz en algunos casos, pero ¿por

qué no hacerlo con la palabra también? ¿Y combinar palabras y hacer con ella literatura?” (17).

En la introducción de esta investigación, se señaló que la pregunta a la cual se iba a internar dar respuesta había surgido desde el encuentro con los textos. Esta era ¿existe una poética neobarroca en los textos dramáticos chilenos contemporáneos? Tras haber realizado el repaso de lo que ha sido el teatro chileno, desde la creación de los Teatros Universitarios en la década del cuarenta, hasta la proliferación de dramaturgos de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI, en donde todos poseen formación universitaria relacionada con el teatro y las artes, nos hemos dado cuenta que en la actualidad existe un férreo diálogo entre las distintas generaciones, hecho trascendental para entender la necesidad por crear nuevas propuestas con las cuales elaborar el quehacer teatral en todas sus dimensiones y que, principalmente, gira en torno al entrecruzamientos de los diversos lenguajes presentes en la “fiesta de las artes” que es el teatro. Luego, ante la necesidad de buscar un camino por medio del cual entender algunas de las nuevas propuestas, se realizó la exposición teórica sobre elementos del barroco y del neobarroco, posibles de ser apreciados en el conjunto de obras seleccionadas. Finalmente, se dio paso al análisis de los textos, encontrando que sí era posible en ellos apreciar elementos barrocos y neobarrocos, sin la necesidad de incurrir en una interpretación forzada, ya que éstos proliferaban en las primeras lecturas. Esto fue posible dado que se tuvo en cuenta las visiones desarrolladas por los autores sobre el trabajo del dramaturgo con la palabra, apreciando el diálogo en que se encuentran sus poéticas, nutrido además por la labor crítica que realizan entre ellos, ya sea por medio de prólogos, artículos especializados o en sus labores como docentes.

Para ir concluyendo, indicar que la intención de proponer una lectura sobre el neobarroco en la dramaturgia chilena contemporánea, se debe, principalmente, a un intento de respuesta ante las nuevas propuestas desarrolladas en los últimos años, sin tener por ello la intención de limitar las lecturas de las obras, sino más bien abrir el campo de posibles significaciones que las mismas obras proponen, ya que, como se señaló en el capítulo “Teatro Neobarroco, una tarea pendiente”, no existe un desarrollo crítico sobre el neobarroco en el teatro, a diferencia de lo que ocurre con la narrativa o la poesía.

Finalmente, señalar que las preguntas que se hacía Egon Wolff en 1995, al parecer han obtenido una posible respuesta, debido a que las obras en las cuales hemos apreciado

la existencia de elementos neobarrocos pueden considerarse un desafío a las reglas clásicas sobre cómo se ha concebido el texto dramático, ya que todas ellas tienen como elemento principal la intención de unir al gesto con la palabra, haciendo presente en la dramaturgia, por medio de la palabra, aquella arma punzante que es el gesto, para así sacudir la modorra y la indiferencia, el cuerpo y la memoria, de nuestra alicaída sociedad actual.

## **Bibliografía**

### **1. Introducción**

Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barría, comp. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo I, II, III y IV. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010.

Rojo, Grinor. “La obra dramática y la obra teatral”. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 – 1983*. Madrid: Michay, 1985.

- Toro, Alfonso de. "Prólogo". *Tres obras teatrales de Ramón Griffero*. Ramón Griffero. Santiago de Chile: Neptuno Editores, 1992.
- Uberself, Anne. *Semiotica Teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1991.

## 2. Capítulo I

- Aguirre, Isidora. "La dramaturgia chilena de la generación universitaria". *Chile actúa. Teatro chileno en tiempo de gloria (1949 – 1969)*. Coord. María de la Luz Hurtado. Santiago de Chile: Andros, 2010.
- Alcamán Riffo, Norma. "Cronología de su vida y obra". *Luis Alberto Heiremans, teatro completo*. Comp. Norma Alcamán Santiago de Chile: Ril Editores, 2002. 13 – 22.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1971.
- Avelar, Idelver. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel, tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2005.
- Barrales, Luis. "Hechos consumados: la tierna lucidez de todos los tiempos". *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 299 – 302.
- Barría, Mauricio. "Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia – complejos temáticos, escrituras y búsquedas estéticas." *Revista Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum*. Berlín, Alemania. (2008). 4-10.
- Bretón, David Le. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva visión, 1995.
- Castro, Alfredo. "La puesta en escena como lugar del crimen: Reconstruir la escena." *Teatrolamemoria.cl* [www.teatrolamemoria.cl](http://www.teatrolamemoria.cl)
- Castro, Alfredo. "Teatro la memoria: el teatro como la puesta en cuerpo." *Teatrolamemoria.cl* [www.teatrolamemoria.cl](http://www.teatrolamemoria.cl)

- De La Parra, Marco Antonio. *Cartas para un joven dramaturgo*. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1995.
- Díaz, Jorge. “Topografía de un desnudo”. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 371 – 411.
- Espinoza, Violeta. “Un prólogo en seis fragmentos”. *Diez obras de fin de siglo*. Ramón Griffero. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, Santiago de Chile. 2005.
- Foucault, Michel. *El pensamiento de afuera*. Valencia: Editorial PRE-TEXTOS. 2004
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.
- Galemiri, Benjamín. *Obras completas I*. Santiago de Chile: Ediciones Ukbar, 2007.
- Galemiri, Benjamín. “La trampa del viaje gratis o el teatro como un viaje”. *Revista Apuntes*. 108 (1994 – 1995): 25 – 27.
- Guerrero, Eduardo. *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*. Santiago de Chile: Ril Editores, 2000.
- Griffero, Ramón. “Tus deseos en fragmentos”. *Diez obras de fin de siglo*. Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, 2005. 27 – 65.
- Griffero, Ramón. “Pensamiento y Subjetividad o arte y política en los albores del SXXI.” *Griffero.cl* 2005. [http://www.griffero.cl/mn\\_ens.htm#arteypol](http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#arteypol)
- Griffero, Ramón. “Entrevista a Ramón Griffero, Autor y Director de Cinema Utopia”. *Youtube.com* 29 de diciembre 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=qqr9rBaK0f0>.
- Heiremans, Luis Alberto. “Buenaventura I: “el año repetido” – Buenaventura II: “El mar en la muralla” – Buenaventura III: “Arpeggione””. *Luis Alberto Heiremans, teatro completo*. Comp. Norma Alcamán. Santiago de Chile: Ril Editores, 2002, 357-390.
- Hurtado, María de la Luz. “Prólogo, I. 1910 a 1950: la batalla por la emancipación de nuestro teatro nacional”. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo I. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 16 – 29.
- Hurtado, María de la Luz. “Prólogo, II. 1950 a 1973: una potente generación de dramaturgos universitarios”. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo II.

- Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 17 – 29.
- Hurtado, María de la Luz. “Prólogo III. 1973 – 1990: creatividad y resistencia en tiempos adversos.” *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 17 – 35.
- Hurtado, María de la Luz. “Prólogo IV. 1990 – 2010: de autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad.” *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo IV. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 17 - 37
- Lagos, Soledad. “De los márgenes de la dictadura al centro de la nueva democracia. Razones de los innovadores de antaño de la escena teatral de Chile para dedicarse a la formación teatral.” Revista *Theater der Zeit, Chile Vom Rand ins Zentrum*. Berlín, Alemania. (2008). 43-48.
- Lagos, Soledad. “Topografía de desnudo: de descarna revelación de un estado de cosas insostenible”. Revista *Teatrae*. 11 (2009): 66 – 68.
- Piña, Juan Andrés. *20 años de teatro chileno 1976 – 1996*. Santiago de Chile: RIL editores, 2008.
- Piña, Juan Andrés. “Antonio Acevedo Hernández, fundador del teatro social”. *Chañarcillo*. Antonio Acevedo Hernández. Santiago de Chile: Pehuén, 2001. 121 – 128.
- Radrigán, Juan. “Encuentros con la palabra”. *Revista Apuntes*. 111 (1996). 52 -53.
- Radrigán, Juan. “Entrevista a Juan Radrigán, Autor de Hechos Consumados”. *Youtube.com* 29 de diciembre 2009. <http://www.youtube.com/watch?v=EWGIYZNaAAI>
- Radrigán, Juan. “Hechos consumados”. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo III. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 303 – 332.
- Rojo Grinor. “El teatro chileno bajo el fascismo”. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 – 1983*. Madrid: Michay, 1985. 40 – 58.
- Thomas, Eduardo. “Función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri.” Revista *Anales de Literatura Chilena*. 8 (2007). 155 – 167.

Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 1989.

Vidal, Hernán. *Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica. Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*. Juan Radrigán. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1984.

### **3. Capítulo II**

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Editorial Taurus, 1990.

Beverley, John. *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: The Prisma Institute in cooperation with the Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.

Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

Mirza, Roger. “La palabra y el cuerpo en el espacio teatral”. *Escena y realidad*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001.

Rousett, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1987.

Weisbach, Werner. *El Barroco Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Editorial Espasa – Calpe, 1942.

Wolfflin, Enrique. *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. 1915. España: Espasa – Calpe, 1961.

### **4. Capítulo III**

Bajtín, M. M. *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1999.

Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Instituto de altos estudios de América Latina, Monte Ávila Editores, 1990.

- Kulawi, Krzytof. *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. España: Ediciones de Iberoamericana, 2009.
- Matamala, Roberto. “Pedazos rotos de algo: la compleja enunciación den el drama de Escobar.” *Revista Apuntes*. 129 (2007): 87-99.
- Moreno Jashés, Alejandro. “El teatro imposible de Severo Sarduy”. Tesis para optar al título de Licenciado en Arte con mención en Actuación. Universidad de Chile, 2006.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca: temporalidad y cuerpo significante*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2010.
- Severo, Sarduy. “IV Teatro”. *Obra completa*. Tomo II. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina. 1999.

## 5. Capítulo IV

- Álvarez, Pablo, comp. *7 muestras, 7 obras, teatro chileno actual*. Santiago: LOM ediciones, 2001.
- Balic, Ricardo. “Pensamiento a partir de *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos”. *Revista Apuntes*. 126 – 127 (2005): 161 – 163.
- Barría, Mauricio. *Banal*. Santiago: Material otorgado por el autor. 2006.
- Barría, Mauricio. *Ínfimo suspiro*. 2000. Santiago: Material otorgado por el autor, 2010.
- Barría, Mauricio. *El peso de la pureza seguida de Impudicia*. Santiago: Ciertopez, 2006.
- Barría, Mauricio. “Estrategias alegóricas en la nueva escritura teatral chilena”. *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*. Tomo IV. Comp. María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Comisión Bicentenario, 2010. 193 – 197.
- Burgos, Juan Claudio. “Y Dibujo una boca sobre mi boca”. *Archivodramaturgia*. 2005 <http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia73.pdf>
- Burgos, Juan Claudio. “Sobre el oficio de escribir”. *Revista Apuntes de Teatro*. 123 – 124 (2003)
- Burgos, Juan Claudio. *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO*. Santiago: Material otorgado por el autor, 2005.
- Burgos, Juan Claudio. “Escrito desde la frontera (prólogo). *Ulises o no seguida de La Frontera*. Benito Escobar. Santiago: Ciertopez, 2006. 9 – 14.



- Burgos, Juan Claudio. *Hacia la escritura definitiva*. 2006.
- Burgos, Juan Claudio. *Escritura desde lo oscuro*. Santiago de Chile: Documento inédito, leído el 2 de diciembre de 2009, Teatro de la Universidad Católica.
- Burgos, Juan Claudio. *Obras completas (1996 – 2010)*. Comp. Marcelo Soto Opazo. Santiago de Chile: Texto inédito, 2010.
- Escobar, Benito. “Palabra escénica (post scriptum)”. *Ulises o no seguida de La Frontera*. Santiago: Ciertopez, 2006. 123 - 126.
- Escobar, Benito. “Pedazos rotos de algo”. *Archivodramaturgia*. 2005  
<http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia49.pdf>
- Escobar, Benito. *Cruce de arterias*. Santiago: J. C. Sáez, 2003.
- De la Parra, Marco Antonio. “Prólogo: un artista de la fatalidad”. *Cruce de arterias. Dramaturgia (1997 – 2001)*. Benito Escobar. Santiago: J. C. Sáez, 2003. 11 – 15.
- Fuenzalida, Christian. “17 años de cadena nacional. La televisión chilena bajo la dictadura”. *Diario La Nación.cl*. 31 de diciembre 2006.  
[http://www.lanacion.cl/prontus\\_noticias/site/artic/20061230/pags/20061230184025.html](http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20061230/pags/20061230184025.html)
- Fundación documentación y archivo de la Vicaría de la Solidaridad. “Memorias para construir la paz (cronología). 1987 – 1989: una puerta hacia la democracia.” *Archivo de la vicaría*. <http://www.archivovicaria.cl/archivos/1987-1989.pdf>
- Lemebel, Pedro. “Karin Eitel (o "la cosmética de la tortura, por Canal 7 y para todo espectador")”. *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1998. 90 – 92.
- Radulescu, Mihaela. “Construir y habitar el entre: el arte de la performance”. *IV Festival UCSUR de Teatro Internacional. Ponencias y Conferencias del I Congreso de Teatro Contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2010. 215 – 221.
- Rojas, Sergio. “Cuerpos buscando salida (prólogo)”. *El peso de la pureza seguida de Impudicia*. Mauricio Barría. Santiago: Ciertopez, 2006. 9 – 16.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 2001.
- Soto Opazo, Marcelo. *El gesto y sus metáforas, de Berceo a Barría*. Santiago: texto inédito, 2010.

Wolff, Egon. *Invitación a comer. Cicatrices*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.