



**Universidad de Chile**  
**Facultad de Filosofía y Humanidades**  
**Departamento de Literatura**

---

**H.P DE LUIS BARRALES COMO OBRA ANTIDRAMÁTICA QUE PROPONE  
UNA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD DESDE SU ESTRUCTURA**

**Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con  
mención en Literatura.**

**MARÍA FRANCISCA SANDOVAL DROGUETT**

**Profesora guía: Carolina Brncic Becker**

**Santiago, Chile.**

**2014**

All the world's a stage,

and all the men and women merely players.

William Shakespeare

Agradezco a los pilares fundamentales de mi vida, José y María. A las mujeres que me enseñaron a ser y entregaron todo incondicionalmente, Angélica y Pilar. Al único que entiende y comparte mi caos, Francisco. Y a quienes acompañaron mis pasos en este camino.

## Contenido

<b>I.</b>	<b>Introducción</b> .....	5
<b>II.</b>	<b>Los Contextos</b> .....	9
<b>i.</b>	<b>Generación del 2000</b> .....	9
<b>ii.</b>	<b>Nuevos lenguajes</b> .....	11
<b>iii.</b>	<b>Luis Barrales: teatro y marginalidad</b> .....	12
<b>iv.</b>	<b>Contextos de producción de <i>HP</i></b> .....	17
<b>III.</b>	<b>Aproximaciones teóricas: reflexividad, teatro épico, formas discursivas</b> .....	19
<b>IV.</b>	<b>La estructura antidramática como propuesta representacional</b> .....	29
<b>V.</b>	<b>Conclusiones</b> .....	43
<b>VI.</b>	<b>Bibliografía</b> .....	46

## **I. Introducción**

La dramaturgia chilena contemporánea se ha desarrollado creativamente dialogando con la realidad nacional: la Generación del 2000 se conforma de nueve dramaturgos que vivieron durante su infancia la experiencia de la dictadura y se formaron profesionalmente en el período de transición hacia la democracia, viviendo la experiencia de la globalización y la instalación del sistema neoliberal. La dramaturgia de Luis Barrales se inscribe en ese terreno, desde el cual el teatro pretende reflexionar sobre los abusos de nuestra sociedad a partir de referentes mediáticos, a través de nuevos lenguajes y con la clara intención de rearticular la sociedad.

Luis Barrales es un autor proveniente del mundo del teatro, desde sus inicios se dedicó a la dramaturgia y la dirección. Si bien con este antecedente la tendencia sería situar el valor de sus obras desde lo escénico, su dramaturgia destaca por la avasalladora fuerza del texto, donde utiliza lenguajes populares, nuevas textualidades y propone nuevas formas de hablar sobre la realidad. Su preocupación radica en problemas sociales que conciernen esencialmente a la juventud chilena, denunciando las injusticias del sistema, abogando por los derechos humanos y evidenciando la desigualdad. Aspectos que se demuestran en obras como *La Chancha* (2008), en que aborda los conflictos de un grupo de adolescentes reunidos en torno a un sitio web que convoca al suicidio colectivo o *Niñas araña* (2008), donde se muestra a un trío de atractivas quinceañeras que se ganan la atención de los medios de comunicación por su avezada técnica delictual: escalar edificios para robar en departamentos del barrio alto. Esta última, trabajada desde un referente real, insiste en el proceso creativo que repite Luis Barrales, donde se vale de material contingente explotado

forzosamente por los medios de comunicación, del mismo modo que se hizo con el caso de Hans Pozo.

Entre otros, sus personajes están constituidos por tribus urbanas, deportistas de barrio y por supuesto, *flaites* como en el caso de *HP*. Los sujetos que preocupan a Barrales tienen en común su constitución como marginados de la sociedad, enunciando una oposición intrínseca entre quienes asistimos al teatro y los personajes que vemos representados en sus obras.

*HP* (2007) se basa en el caso policial más controversial del año 2006: el asesinato y descuartizamiento de Hans Pozo. Si bien la obra no se sitúa meramente desde el relato policial, sí toma elementos del género para la constitución de su estructura, pues aunque su intención no es reconstruir el crimen, conforma el estereotipo de HP desde la temporalidad inversa y la entrega parcelada de información, características esenciales de ese tipo de relato.

El caso Hans Pozo llama la atención de los medios de comunicación esencialmente por su forma: la crueldad inusitada del hecho y una cronología angustiosa que suma adeptos a medida que se encuentran los pedazos del cuerpo descuartizado. Del mismo modo, capta el interés de la directora Isidora Stevenson y su compañía, quienes proponen a Luis Barrales la realización de la obra.

El asesinato de Pozo será el sustrato de la obra, pero se reúnen en ella discursos sobre la marginalidad y una mirada social desde el mundo del teatro, enfrentando la preocupación sobre cómo hablar de esa realidad. Por lo tanto, proponemos que ante la imposibilidad del teatro de hablar desde el lugar de la marginalidad (entendiendo que es un terreno que no le pertenece, en tanto es un espacio de cultura, de interés intelectual, pagado y al que no acceden todas las clases sociales), la obra propone desde su estructura una forma de

hacerlo. Es por esto que *HP* presenta una estructura antidramática al modo brechtiano como manera de hablar y representar una realidad.

Nuestra labor será inicialmente desentrañar la estructura de la obra como forma de representación de una realidad, por lo tanto, nuestro objetivo primordial será categorizar la obra como antidrama desde las estrategias propuestas por Bertolt Brecht para desde ahí analizar qué procedimientos se utilizan y con qué fin.

En el entendido que, a través del distanciamiento crítico la obra propone estructuralmente una forma de hablar de y sobre la marginalidad, abordaremos el análisis de los medios que lo propician, apuntando a la reflexión del espectador y la autorreflexividad expuesta en la obra.

Los procedimientos reflexivos tienen relación con múltiples aspectos de la obra, de manera que iremos abordándolos durante el análisis, a saber: el adelantamiento de los hechos, de manera que de ante mano sabemos cómo concluye la obra, la exposición del actor real, quien muestra cómo se construyó al personaje escenificado, el lenguaje que evidencia a los sujetos marginales y los aleja del lugar del espectador, la alusión a referentes cultos del teatro, que por un lado expone las categorías formales de la obra, activando la autorreflexión y por otro, apela al espectador que reconoce el referente señalándolo como intelectual integrado, es decir, opuesto al marginal, entre otros.

Una vez expuestos los procedimientos nos ocuparemos de determinar con qué finalidad se utilizan, es decir, qué propone la obra al representar los hechos a través de la estructura antidramática.

Estableceremos una función que vincule la propuesta representacional con la tesis política que el autor quiere entregar al espectador. Para dar cuenta de esa tesis política ahondaremos en el discurso que subyace a la obra misma y a la intención declarada por el dramaturgo en

entrevistas y otros documentos de su autoría. Este aspecto estará indisolublemente ligado al teatro épico, por lo tanto, será otra aproximación entre la poética brechtiana y el trabajo de Luis Barrales.

El enfoque teórico que permitirá analizar la obra y proponer una lectura se centrará en la teoría teatral de Bertolt Brecht expuesta en *Escritos sobre teatro*, la cual será puesta en discusión con los presupuestos de Aristóteles, pero siempre desde la mirada del dramaturgo alemán. Por otro lado, procedimientos como la ruptura de la cuarta pared, la coordinación por sucesión, la stichomithia o la utilización de monólogos y soliloquios serán descritos desde la concepción de Patrice Pavis y Manfred Pfister.

Luego de establecer las aproximaciones teóricas de nuestra investigación, realizaremos un acercamiento al teatro de Luis Barrales, su contexto de producción y la inscripción de su dramaturgia en la Generación del 2000. Finalmente, nos ocupará el análisis de la estructura como propuesta representacional, para luego concluir la discusión en torno a la tesis política que anima la obra.

## II. Los Contextos

### i. Generación del 2000

Bajo el concepto de generación se han agrupado década tras década diversos conjuntos de autores teatrales que comparten un espacio de producción. Visto de este modo la idea parece hacer alusión a un criterio puramente temporal, es decir, un contexto de producción más que una reunión por afinidad en sus poéticas, es por ello que seremos enfáticos en delinear qué tipo de relación guardan entre sí los autores de la llamada Generación del 2000, más allá de ser contemporáneos o compartir el lugar desde donde ejercen el oficio.

Esta nueva generación de dramaturgos viene gestándose desde mucho antes que sus caminos se orientaran al mundo del teatro. El contexto histórico nacional marca a fuego a una generación de hombres y mujeres que debieron vivir su infancia entre las paredes de la dictadura, jóvenes que más tarde se formarían profesionalmente en plena transición democrática, como señala Ludovica Paladini, bajo el influjo de la negación y el olvido y rumbo a una *trans* modernidad escénica (2). A la experiencia de la transición política se suma la experiencia de la globalización, la masificación de nuevas formas de comunicación y nuevas tecnologías instaladas por el sistema neoliberal (cfr. Hurtado, *Antología: Un siglo* 18), como parte de las consecuencias que trae la apertura del país tras dejar atrás la dictadura. Esto último expresado más bien de manera simbólica, pues los coletazos del régimen durante la transición política serán fundamentales en la constitución tanto de los sujetos particulares como de los dramaturgos de la generación del 2000.

Con la elección democrática del presidente Patricio Aylwin no se asegura la salida política del ejército de los asuntos nacionales, la transición se transforma así en una experiencia de la desilusión, donde como señala Nelly Richard, no se nos llevó hacia más libertad, más

justicia y bienestar, sino –producto del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo– hacia más consumo (Cit. en Sáiz 9).

Tras la recuperación de las libertades, la sociedad debe reorganizarse en un contexto donde se hace central el individualismo y predomina el sistema neoliberal. Como señala Cristian Opazo, en una “era post (post-aura, post-colonial, post-dictadura, post-feminismo, post-medios, post-modernidad)” (4). La instalación de los nuevos paradigmas repercutirá en la dramaturgia de modo que ya no puede hablarse de la misma manera, por lo que se recurre a nuevos lenguajes escénicos para dar vida a la obra. En este sentido, la voluntad de rearticular la sociedad desde el mundo del teatro es también parte de los rasgos que comparten los autores de la Generación del 2000. Más allá de lo puramente vivencial, hay hechos prácticos que reúnen a los autores, a saber, la proveniencia de los mundos del teatro, la literatura y la filosofía, lo cual deriva en una preocupación por la escena, por una parte, pero también por el texto. Hurtado señala que con esto se densifica la dramaturgia y se poetiza la escena (*Antología: Dramaturgia* 15). Además de estos aspectos, otro rasgo que los autores comparten será la modalidad de trabajo, muchos de ellos han dirigido la puesta en escena de sus propios textos y trabajan la obra de manera colectiva, es decir, incluyendo a los actores en la creación.

Dentro de los dramaturgos que comparten los rasgos antes mencionados incluiremos a autores como Manuela Infante, Cristián Soto, Ana Harcha, Juan Claudio Burgos, Guillermo Calderón, Alejandro Moreno, Andrés Kalawski, Ana López y, por supuesto, Luis Barrales.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Selección de acuerdo a los autores reunidos en la antología *Un siglo de dramaturgia chilena*, tomo IV: 1910-2010 y la tesis de magíster *El teatro político de Guillermo Calderón*, de Marcela Sáiz.

## ii. Nuevos lenguajes

Como consecuencia de la experiencia, el modo y lugar de trabajo de los autores, comenzarán a delinearse ciertas características comunes que hacen de la escena chilena del 2000 una reunión de poéticas más allá de lo meramente temporal. Nos referimos a consecuencias que se plasmarán en la escena ante la imposibilidad de abarcar una realidad que se presenta fragmentada y deconstruida, fenómeno propio de la posmodernidad. Sucede entonces que el modelo dramático aristotélico resulta insuficiente, se desmorona la estructura teatral realista, pues no sirve a la voluntad rearticuladora de la dramaturgia chilena. Es por ello que se plantearán nuevas formas de representación, impugnando los lenguajes teatrales dominantes de la escena chilena precedente, según señala Hurtado (*Antología: Un siglo 9*). En este sentido, habrá una fuerte utilización de intertextos y mixtura de lenguajes, se trabajará con hipotextos clásicos del teatro, cine, comic, etc., referentes populares y urbanos, se construirán teatralidades a partir de testimonios, se utilizarán soportes variados como la actualidad mediática o las noticias, “se quiebra el texto autónomo, autorreferido” (Hurtado, *Antología: Un siglo 22*), es decir, el texto será sólo el soporte inicial que se vinculará con otras textualidades u otros lenguajes, como relatos, cartas, cuentos, poemas, lenguaje multimedia, elementos audiovisuales, etc., se plantea una escritura escénica y no sólo textual (Sáiz 16-17). Opazo propone que estas nuevas escrituras se componen de un enjambre de discursos: arte plástico, cine, discursos políticos, filosofía, *mass media*, mitología popular, prensa, etc. (5). Esta redefinición del texto dramático desembocará en la emergencia de “poéticas y autorías particulares tanto a nivel grupal como individual” (Sáiz 15), destacará la figura del autor como un provocador, que a través

del director y actores hace una proposición a fin de que sea el espectador quien construya el sentido.

Estas nuevas formas dicen relación con una mirada que las dramaturgias plantean sobre sí mismas, se piensan introspectivamente, haciendo reflexionar a la obra sobre su propio modelo constructivo, por lo tanto, llevan la autorreflexión a un plano estructural, pero también a la dimensión textual. Cuando se rompe con el teatro realista y la obra exhibe su propia estructura o sus intertextos, pone en evidencia la subjetividad y explota los imaginarios populares/urbanos, el espectador sabe frente a qué tipo de discurso se sitúa, reconoce en el teatro una forma de hablar de la realidad porque se han dejado a la vista los hilos que mueven la marioneta.

### **iii. Luis Barrales: teatro y marginalidad**

Actor, dramaturgo y director teatral, egresado de la Universidad de las Artes y Ciencias Sociales, ARCIS. Se desempeña como profesor ayudante de los ramos de Composición dramática y Crítica y dramaturgia del profesor titular Juan Radrigán en la misma universidad. Por otro lado, es profesor titular de Dramaturgia y Estilos de Actuación, en la Escuela de Teatro de INACAP, en Concepción.

Como observamos, Barrales es uno de aquellos autores provenientes del mundo del teatro, por lo que esperaríamos que el centro de preocupación de su trabajo se encontrara en la escena. Sin embargo, la fuerza escénica en su poética no está dada por sí sola, sino que consideramos que el texto representa una potencia avasalladora que repone la palabra como signo teatral. Ramón Griffero ve una visualidad a partir del texto y señala que Isidora Stevenson, en la puesta en escena, privilegió el decir y la emoción de las palabras por sobre la visualidad, respondiendo así a la estructura dramática propuesta por el mismo Barrales

(64-65), en la que ambos aspectos se complementan y potencian. Al respecto Barrales declara:

Mi formación de actor me indica que las posibilidades de la escena enriquecen contundentemente los niveles de narración del texto dramático. Las posibilidades, sobre todo emocionales, que se desatan en escena, son de una naturaleza a la que difícilmente puedo, en lo personal, arribar solo frente al teclado. (*El marginal* 60)

Y con esto, el dramaturgo alude a un modo de trabajo que ya habíamos descrito como característico de la generación del 2000, la creación colectiva. El proceso escritural de Barrales se nutre de los ensayos, las propuestas de los actores y el trabajo conjunto con la directora Isidora Stevenson. En el caso de *HP*, Barrales comenta que es ella quien, en noviembre de 2006, se le acerca para manifestar su intención de poner en escena un relato sobre Hans Pozo, proponiéndole a este encargarse de la dramaturgia luego de haberlo conversado en conjunto con la Compañía (*El marginal* 56).

La proyección del texto sobre la escena, como ya decíamos, enriquece la representación. Pero debemos destacar una vez más que en *HP* los discursos, las estructuras narrativas, voces y textualidades en general son las que crean y recrean una estructura que construye una mirada sobre la marginalidad. Es decir, se complementan, pero los juegos con la palabra hacen ser a esta poética. Aparecen personajes definidos desde su propio lenguaje, bajo la utilización del coa y los tonos populares, la palabra aparece como distanciadora en relación al rol (el juego actor-personaje por ejemplo), asoman voces diseminadas y fragmentarias, aparece una textualidad que corre paralela a la intriga, “fugas de la historia central: las reflexiones, los recuerdos, las canciones, los diálogos, monólogos y soliloquios tangenciales al objeto.” (Barrales, *El marginal* 59), en fin, la mezcla de formas colaborará

con el distanciamiento, pero también creemos que como espectadores nos toca más sensiblemente ese aparato de lenguaje que cualquier despliegue escénico posible.

Luis Barrales se hace cargo de temas complejos que afectan a una sociedad que él reconoce como mercantilizada. Aborda la marginalidad expresada en diversos planos sociales y tiende a trabajar con sujetos jóvenes puestos también en el margen: tribus urbanas, delincuentes, entre otros.

Al respecto nos ha sido difícil llegar a una definición de marginalidad que logre satisfacer el enfoque que Barrales propone, por lo que a partir de lo que Ana Rodríguez plantea en *Problemas en torno a la definición de la marginalidad*, diremos que su conceptualización no es unívoca y responderá al lugar desde donde quiera mirarse. Apuntaremos entonces que la marginalidad es una situación fronteriza, que primeramente se consideró de manera geográfica, pero ha evolucionado hacia lo social. La autora señala:

A lo largo de diversas lecturas encontramos que se denomina marginal a todo sujeto que por diversos motivos no está integrado plenamente en las redes sociales de su comunidad, sin atender a las diferencias en las causas de dicha segregación ni a los grados en que ésta pueda presentarse. (205)

Por lo tanto, ser marginal tendrá como requisito al menos dos aspectos: serlo respecto a otro, es decir, sólo se es marginal en tanto existe la diferencia con un otro integrado y encontrarse en un lugar específico, el margen, espacio ambivalente que separa y, al mismo tiempo, une. Precisamos que el marginal es alguien que convive dentro de la sociedad, no debe confundirse marginalidad con exclusión, pues esta última condición señala a un individuo separado de la sociedad. En este sentido, como señala Rodríguez, los marginales serían “sujetos que no cumplen las reglas de la comunidad” (209), por lo tanto, es la comunidad la que los define como tales. En el caso de *HP*, las condiciones que lo hacen ser

un sujeto marginal están ilustradas por la descripción de su quehacer: un joven delincuente, prostituto, drogadicto y homosexual.

La preocupación por la marginalidad no es de exclusiva responsabilidad del autor de *HP*, sino que se inscribe entre las inquietudes de todos los autores de la generación ya mencionada, quienes en sus obras:

repudian la educación mercantilizada, abogan por los derechos en materias de salud y medio ambiente, defienden a los pueblos originarios, ahondan en cuestiones de género y denuncian los excesos de la vida cotidiana, desde la obesidad hasta la explotación que sufre la mano de obra en la industria y el comercio (López 263).

Es decir, temas que definen la sociedad chilena desde la “era post-” (Opazo 4). Pero para Barrales hablar de estos temas no es tarea sencilla, pues se reconoce a sí mismo como sujeto de teatro ajeno a esa marginalidad que enuncia y denuncia, por lo que deberá encontrar una manera de referirla a partir de la voz del teatro, una voz burguesa. Señala que como grupo creativo “lo que [sabían] sobre marginalidad y su lenguaje era, en conclusión, la sumatoria de los lugares comunes que el mercado había traspasado hasta nuestras percepciones” (*El marginal* 58). Por lo tanto, conociendo sólo la superficie de ese mundo buscará una manera de “apropiarse de un discurso, empezando a observar, hurgar y encontrar puntos en común” (López 265), que lo llevarán a reconocer cierta familiaridad en lo marginal. Reconoce un “estadio que alguna vez también nosotros habitamos... [Inconscientemente] sentimos que también nosotros alojamos alguna vez en un espacio de marginalidad.” (Barrales, *El marginal* 59). En el *round* HAY OLOR A POBRE de *HP*, nos encontramos con que una enorme parte de los elementos que se vinculan con la marginalidad y la pobreza están más bien ligados a una clase media con la cual logramos identificarnos, el público se ve cáusticamente señalado en sus butacas como marginales. Es

decir, Barrales nos habla de la *otredad*, pero la acerca tanto que logra marcarnos como responsables de la existencia de ese *otro*. Al respecto señala: “No somos marginales, pero tenemos absoluta conciencia de que somos, de alguna manera, responsables de la existencia y generación de [esa] marginalidad al ser parte de un sistema y avalarlo aunque sea por omisión” (*El marginal* 57).

Como no es posible resolver el lugar desde el cual el teatro debe referirse a la marginalidad, el dramaturgo construirá lenguajes propios de esta para plantear una mirada por parte de los *integrados*. Funde entonces, retazos de voces populares con referentes cultos, previsiblemente reconocidos sólo por los sujetos entendidos en la materia o de plano, intelectuales que asisten al teatro. Se entreveran entonces el reggaetón, la cumbia villera, el coa, las canciones populares del puerto y las cuecas, con intertextos clásicos del teatro griego y citas de Shakespeare parodiadas, referencias teóricas teatrales, etc. En este sentido, la poética de Barrales responde una vez más a la lógica del *mix* que ha proliferado en el trabajo de la Generación del 2000.

Cuando se le pregunta a Barrales por la dirección del discurso sobre la marginalidad, el dramaturgo sorprende indicando que realiza un teatro para los *teatristas*, pensando en que si los *teatristas* en conjunto levantarán un discurso en común frente a los temas que definen la sociedad en la “era post-” podrían avanzar en materia concreta. Sin embargo, responsabiliza al Estado como agente que debe hacer llegar el discurso del teatro al lugar que corresponde (Garrido 3). En suma, si bien puede rastrearse en las declaraciones de Luis Barrales un ánimo de raigambre marxista, no hace a través de su trabajo un llamado al activismo político. Reconoce y traspasa los cómodos límites del sujeto integrado de clase media, pero para plantar en él un sentimiento de culpa y mostrar una realidad ajena y propia, señala que “la preocupación por la marginalidad es una cuestión de responsabilidad humana, de

hacerse cargo del discurso del que los medios oficiales no se hacen cargo, o al menos mirarlo desde otro lado” (Garrido 4). Con esta última declaración es que coincidimos para plantear que la función política del teatro de Barrales cumple con la labor de ser una perspectiva categórica y mordaz de la realidad más que un llamado activo.

#### **iv. Contextos de producción de *HP***

El 27 de marzo del año 2006 aparece entre un basural de la comuna de Puente Alto un pie humano mutilado, que más tarde sabríamos, perteneció a Hans Pozo, un muchacho rubio, de tez clara, drogadicto, delincuente, prostituto y homosexual, asesinado y descuartizado sin piedad por razones que ese mismo día comenzarían a reconstruirse.

El país entero sigue el caso a través de los medios de comunicación, se filtran datos desde las policías y circulan en internet imágenes del *descuartizado de Puente Alto*. El crimen se convierte en un show mediático morboso al momento que “la imagen de Hans Pozo se convertía en un paradigma de la marginalidad en el Chile posmoderno” (Barrales, *El marginal* 55). Un crimen que seguramente habría pasado inadvertido si no fuera por su forma y el conjunto de características que determinan al sujeto como un condenado por las circunstancias sociales. Se esconde en Hans Pozo una verdad feroz sobre la desigualdad, que nos tapamos la cara para no ver, pero igualmente espiamos por entre los dedos.

La forma del crimen es lo central en la elección del hecho como soporte escénico, destaca por su estética particular. El cuerpo corrompido, cosificado, descuartizado que emerge como correlato de una sociedad fragmentada, imposible de abarcar como un conjunto armónico. Barrales señala:

Me sentí atraído por toda la estética que rodeó a su muerte; un ensañamiento que me recordaba a la dictadura en su peor momento. Había algo terroríficamente bello que

era atractivo teatralmente. No era una muerte cualquiera. Hans me recordaba a un héroe trágico (López 1).

Así es como el dramaturgo comienza a acercarse a una realidad que de plano no le pertenece. Las primeras investigaciones para documentarse en torno al crimen revelan la completa lejanía de los sujetos de teatro respecto a la realidad que buscan recrear, por lo cual la única manera de representar será a través de la creación de nuevos lenguajes, tema que ya hemos tocado. *HP* se convierte en un crisol de voces y fragmentos, perspectivas que miran desde diferentes ángulos un mismo objeto.

Para su realización, *HP* gana un Fondart y es estrenada el 6 de septiembre de 2007<sup>2</sup> por Teatro La Nacional en el Teatro del Puente. Rápidamente es reconocida por la crítica y se incluye en la cartelera del Festival Internacional Santiago a Mil el año 2008. Más tarde sería galardonada por la Ilustre Municipalidad de Santiago y por el Consejo del Libro y la Lectura como la Mejor Obra Literaria de 2007 en Chile, en el área de teatro. Sin embargo, tras una vasta búsqueda de material relacionado con la obra detectamos que no han surgido investigaciones que permitan un análisis exhaustivo de *HP*, sino que solamente documentos que abordan asuntos temáticos como comentarios, críticas teatrales y entrevistas al autor.

---

<sup>2</sup> Apenas seis meses después del crimen.

### III. Aproximaciones teóricas: reflexividad, teatro épico, formas discursivas

Para hablar de *HP* y las particularidades de su estructura, es necesario establecer una serie de conceptos que aplicaremos en el análisis. Como punto de partida creemos fundamental aludir a su carácter reflexivo. Con esto nos referimos a la condición de la obra dramática de mantenerse siempre consciente de ser una obra frente a los ojos del espectador. Definiremos el concepto de reflexividad como:

Estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas –metadramáticas y metateatrales–, en tanto el objeto de estas es el drama mismo y su objetivo el distanciamiento crítico-reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad.<sup>3</sup>

Por lo tanto, la reflexividad sería la capacidad de la obra de verse y mostrarse a sí misma, liberando al espectador del hechizo al que se sometía con el teatro realista, no como una novedad, sino como forma de representación que busca un efecto en el espectador. En este sentido, Bertolt Brecht, en su exposición teórica sobre el teatro, describió al efecto de desfamiliarización del espectador frente a lo que está observando como extrañamiento<sup>4</sup>. Es decir, para Brecht lo esencial en una obra es que el espectador no olvide que está en el teatro, esto en función de que el sujeto elabore una reflexión en torno a la representación. Esta reflexión debe provocarse a través de diversos procedimientos que estimulen el distanciamiento. El autor señala que “distanciar una acción o un personaje significa simplemente quitarle a la acción o al personaje los aspectos obvios, conocidos, familiares y provocar en torno suyo el asombro y la curiosidad” (83), revelándose así su condición de

---

<sup>3</sup> Definición propuesta y acuñada en el seminario de grado “Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea” (2014).

<sup>4</sup> *Verfremdung* es el término alemán utilizado por Bertolt Brecht. Siguiendo a Pavis diremos que la traducción más adecuada sería *inusitación* o *extrañamiento*. Sin embargo, tal como el autor resuelve, dejaremos coexistir las expresiones distanciamiento, distanciaci3n y extrañamiento.

artificio. El concepto de distanciamiento –o extrañamiento– será un pilar fundamental de nuestro análisis, en tanto la obra *HP* representa de manera que siempre estamos seguros de estar asistiendo a una representación de la realidad y no a la realidad misma. Por lo tanto, visibiliza el espacio entre el espectador y la escena.

Cuando hablamos de la propuesta de Bertolt Brecht, estamos aludiendo a la teoría en relación a su praxis poética: el teatro épico. Conocido también como teatro antidramático, lo que esta forma de representación hace es plantear una construcción de la obra desde categorías no aristotélicas. No rechaza esencialmente las unidades de tiempo, acción y lugar, sino que se centra en el valor de la identificación. Mientras que a la tragedia Aristóteles le atribuye como fin la catarsis a través de la identificación con actos representados que provoquen miedo y compasión, el teatro épico renuncia a esta, animando al espectador a adoptar una actitud crítica, descartando que este se entregue a la representación sin cuestionarla.

La nueva manera de representar somete a los temas y sucesos a un proceso de distanciamiento, sacando al espectador de su hechizo y estimulando la reflexión. Cuando hablamos de hechizo, nos referimos a la condición ilusoria del teatro que plantea la forma dramática, donde el espectador se sumerge en la representación y se identifica con ella. Patrice Pavis señalará que la ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que es sólo imitación de la realidad (243). Esta ilusión o “engaño”, como su etimología lo sugiere, estará directamente vinculada con el “efecto de realidad”, es decir, el reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador. El reconocer su mundo y reconocerse en los personajes es un proceso de ilusión en que el espectador “se imagina” como el héroe representado, este es el proceso que conoceremos como identificación. Intentar despojar al teatro de este principio le parece a Brecht una

decisión colosal, pues señala que la gente va al teatro, precisamente, para ser arrastrada por el espectáculo, “envuelta en su hechizo, impresionada, elevada, horrorizada, conmovida, subyugada, liberada, distraída, redimida, arrebatada fuera del tiempo, alimentada de ilusiones” (152-153). Por lo tanto, el distanciamiento, será una propuesta radicalmente opuesta al teatro de ilusión. Ya hemos intentado esbozar una idea en torno al distanciamiento, pero para enfrentarlo a la idea de la ilusión recurriremos a lo que Pavis señala al respecto. El autor califica a la distancia como la actitud del público cuando un espectáculo le parece ajeno, de modo que no se siente implicado emocionalmente y por ello nunca olvida que está ante una ficción (140). Por lo tanto, al resistir la ilusión puede detectar los procedimientos de la representación. Sobre estos procedimientos nos referiremos más adelante.

El distanciamiento tiene en Brecht un carácter político. Como ya decíamos, busca producir la reflexión del espectador, de ahí que se llame distanciamiento crítico. El distanciamiento en el “viejo teatro” tenía más que ver con una especie de error que rompía la ilusión, en cambio, en la propuesta brechtiana, persigue despertar la actividad de quien está observando, hacer que ponga en tela de juicio los fundamentos de la sociedad, que reclame el poder, en tanto está dirigido teóricamente al proletariado. Este teatro de una nueva clase que no se conforma con sólo mirar el mundo en el escenario, se transforma en un lugar de acción política total, busca concretar un proyecto ideológico o filosófico. La postura pasiva del espectador, equiparada con la postura pasiva de la sociedad en general, se deja de lado para dar paso a un espectador activo, al que había que mostrarle el mundo como un espacio que estaba a su disposición y en el cual podía intervenir. Desde esta postura debemos problematizar el carácter político en la obra de Barrales. *HP* responde estructuralmente al teatro épico en tanto es una propuesta eminentemente política, sus personajes se inscriben

en la sociedad, tal como Brecht lo planteó en su teoría, sin embargo, existen grandes diferencias en torno al espectador, pues la obra de Barrales no cuaja como propuesta política de cambio y resistencia, es decir, no logra dar el impulso al espectador para que intervenga en el mundo. Si bien encontramos en ella una voluntad política, incluso la representación de un discurso político transparente, las ideas no se materializan. Brecht modela un espectador activo, pero Barrales no conduce la ideología inscrita en su obra hacia la acción, por lo tanto, su estructura política estará enunciada desde las características contextuales y la voluntad del autor, en torno a un espectador que si bien logra adoptar una actitud crítica, pero no necesariamente se transforma en un agente de cambio social.

En relación a lo que hemos revisado, el problema de la identificación será fundamental para enfrentar al teatro aristotélico con el teatro épico de Bertolt Brecht, por un lado un teatro de hipnosis y por otro uno que busca que el hombre adopte una actitud de reflexión. Sin embargo, existirán otros múltiples aspectos que nos ayudarán a marcar la diferencia entre ambos. Cabe destacar que esta mirada a sus principales características estará orientada desde la teoría brechtiana, es decir, nos situamos desde el lugar de Brecht oponiéndose a Aristóteles: cuando se representa un suceso de forma dramática, la intención es hacer creer al espectador que aquello está efectivamente ocurriendo en el escenario, lo implica de tal manera que consume toda su atención, posibilitándole así sentimientos y experiencia. Por otro lado, en la forma épica se busca confrontar al espectador con la acción, es decir, ya no se busca hacerle creer que los sucesos ocurren en el escenario sino que son contados en él, se convierte al espectador en un observador como manera de despertar su actividad reflexiva. De esta forma es él mismo quien debe tomar decisiones respecto a lo que observa, las cuales finalmente le aportarán conocimiento. Desde la vereda de la forma dramática, el conocimiento se producirá a través de la exacerbación de los sentimientos y el

trabajo en base a argumentos. En este sentido, le dice al hombre lo que debe hacer, mientras la forma épica intentará señalar lo que el hombre puede hacer, mostrándole las transformaciones del mundo y sus motivos. Además de lo que cada forma intenta comunicar al hombre, lo presenta como objeto de análisis de diferentes maneras, Brecht señalará que mientras la forma dramática lo muestra como conocido e inmutable, la forma épica lo reconoce, no sólo como mutable, sino además inductor de mutaciones (46). Lo cual estará en consonancia con que en la forma épica los acontecimientos sean presentados en curvas, mientras la forma dramática los expone linealmente.

Estas descripciones nos son útiles para afirmar que la obra *HP* se acerca estructuralmente al teatro épico, es decir, afirmaremos que es anti dramática al modo brechtiano. Una de sus características es que no presenta una linealidad en los acontecimientos a la manera aristotélica, no hay una unidad de acción. Pfister señala que en la forma dramática, la secuencia de acción se presenta como un sistema relativamente cerrado de relaciones cronológicas y causales. La estructura de *HP*, por el hecho mismo de ser antidramática y al servicio de su función política, intentará reaccionar en contra de esta restricción formal, presentando los acontecimientos a través de diferentes *rounds*, hasta cierto punto independientes, donde algunos funcionan causalmente y otros se insertan de manera aislada en la temporalidad. A este tipo de disposición Manfred Pfister en *The Theory and Analysis of Drama* le llamará coordinación por sucesión, ya que las secuencias están cronológicamente separadas (212).

Cuando hablamos de *rounds*, nos referimos a la manera en que está dividida la obra: doce *rounds* numerados, dos *round* extra y un epílogo. A esta forma de organizar visual e integralmente la representación la identificaremos con la definición que Pavis entrega para cuadro: “unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio,

ambiente o época” (104), haciendo la precisión de que en este caso no le corresponde, como él señala, un cambio en el decorado, sino más bien un cambio en el *estado de las cosas*. En este sentido hay una vinculación implícita del término con la pintura y con la idea de formar un fresco o un “cuadro viviente”. El cuadro ofrecerá una representación suficiente como para mostrar un cuadro de costumbres. Como es una descomposición de una extensión de tiempo, es decir, opera la lógica del fragmento, va a dejar de lado el desarrollo para darle importancia a la ruptura de la acción, se vincula con la dimensión épica del drama en tanto ya no se enfoca en un punto, sino que se segmenta. La noción del cuadro como fragmento opera productivamente dentro de la poética brechtiana. Para Brecht el cuadro es un fragmento típico, pero incompleto, pues no contempla la mirada crítica del espectador, quien no puede reestructurarlo aisladamente, por lo tanto, para que este llegue a la reflexión, cada cuadro debe formar un todo, pero sin proyectarse en el siguiente, “debe acabar brutalmente cuando amenace con cristalizarse en una sustancia que se vale por sí misma” (Pavis 105). Para exigir la reflexión al espectador este debe poder comparar un cuadro con el que viene después y con su conjunto. Esto en relación con el valor que Brecht le asigna a la interrupción, señalando ese carácter episódico como fundamental para la recepción del gesto, es decir, la expresión física del actor como forma de mostrar (cfr. Benjamin 19).

En *HP* los *rounds* funcionan como cuadros independientes que se activan en el todo, son múltiples satélites temáticos en torno a la figura de Hans Pozo: cada uno es una perspectiva, en diferentes tiempos y lugares, de ese eje. Respecto a los personajes en la obra, destacaremos que su construcción los acerca al estereotipo: personajes que hablan o actúan según un esquema conocido de antemano y extremadamente repetitivo (Pavis 182). En *HP* con el tono, ritmo y recursos de un *flaute*, articulados como instrumentos que revelan la

condición artificial de la obra dramática, es decir, el lenguaje y los gestos adoptan una forma forzada que hace visible para el espectador a un actor intentando ser un *flaite*, cumpliendo de este modo con la manera en que también Brecht utilizaba al estereotipo dentro del teatro: para que el espectador tomase consciencia de los lugares comunes ideológicos que lo aprisionan. En *HP* el espectador ve al *flaite* como cree que es un *flaite*, según la construcción de la otredad que ha hecho en su mente. La adopción de este “modelo petrificado” representa una crítica social en torno a la estigmatización del estereotipo, pero también una crítica hacia el teatro mismo, en torno a la construcción de un personaje con el cual no existe la identificación, por lo tanto, constituye otra forma de afirmar el carácter antidramático de la obra.

Hemos señalado que Bertolt Brecht sugiere una serie de procedimientos para producir el distanciamiento crítico. Si bien este tiene como fin procurar al espectador una actitud crítica y analítica, los medios que se utilizan para su ejecución son artísticos. Por lo tanto, los procedimientos técnicos que Brecht describe tienen que ver con cómo disponer el escenario y el decorado, cómo deben vestir, declamar y qué actitud deben tener los actores, entre otros.

Primeramente señala que se debe limpiar el escenario y la zona del público de todo elemento mágico para que no se formen *campos hipnóticos*, esto en consonancia con el rechazo al efecto de realidad. Tampoco debe producirse ambiente a través de la declamación ni poner al público en trance, ya sabemos que el teatro épico rechaza con todas sus fuerzas la ilusión dramática. En este sentido, puede haber un quiebre de la cuarta pared<sup>5</sup>, es decir, el actor puede dirigirse directamente al público dando el gesto claro de

---

<sup>5</sup> “Pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro ilusionista el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslucido. El público es invitado a espiar a

estar enseñando algo. El actor está obligado a no provocar la identificación, por ello nunca se transformará totalmente en el personaje que representa sino que solamente lo mostrará, lo cual logra con actos como no decir su texto como una improvisación, es decir, dándole carácter espontáneo que simule la realidad, sino como una cita, exhibiendo el gesto y el carácter de copia. Todo lo emocional puede ser convertido en gesto, la elegancia, la fuerza y la gracia del gesto producen el efecto distanciador. El actor puede no ocultar el proceso de cómo se ha desarrollado su arte, por ejemplo en *HP* en el *round* LA MALA VIDA, este comenta cómo ha estado preparándose para encarnar al personaje: adelgazando, drogándose, etc. y explica cómo se siente respecto a eso, lo compara con su situación, discute el proceso constitutivo con la directora y cuenta lo que piensa de *HP*. En este sentido, el actor puede elegir un punto de vista y revelar su opinión frente a su personaje e invitar al espectador a hacerlo también. La actuación se convierte en un coloquio sobre la situación social. Otras estrategias serán trasponer las acciones a la tercera persona, trasponerlas al pasado o decir todas las indicaciones y comentarios del texto. El teatro épico también se vale de elementos textuales, por lo que puede ponerse títulos a las escenas y mostrar carteles con esa información u otras indicaciones escritas. Los procesos pueden interpretarse como procesos históricos a fin de mostrarlos como lejanos a nosotros o, del mismo modo, causar intriga frente a procesos naturales poniéndolos en duda, así como hacer cotidianos sucesos increíbles.

Además de la utilización de la gran mayoría de estos procedimientos en la obra, nos interesa destacar las formas discursivas que se presentan en la mayoría de los cuadros de *HP*: el monólogo y el soliloquio. Este último es un discurso dirigido a un interlocutor que

---

los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese (...) El teatro contemporáneo prefiere romper la ilusión, (re)teatraliza el escenario u obliga a la participación del público.” Pavis 105-106.

permanece mudo, en cambio el monólogo lo dirige el personaje hacia sí mismo (Pavis 430). En relación a la estructura de la obra, creemos interesante destacar que ambas formas discursivas atentan contra el teatro realista, en tanto no sería verosímil que una persona hable sola en voz alta (Pavis 148), por lo tanto, si apelamos a esa condición, ambos discursos se desmarcan de la forma puramente dramática, lo cual no necesariamente significa que sean antidramáticas, pues monólogo y soliloquio se instauran como una “convención teatral” (Pavis 215), en tanto la obra las admite si son justificadas, aun cuando provoquen la ruptura de la ilusión.

En *HP* los discursos están en general dirigidos a otro (soliloquios), habrá sólo dos momentos dialógicos que pertenecen a HP y EL HELADERO y los únicos que utilizan voces monológicas son HP y LINDA. Es importante destacar que la mayoría de los discursos se producen de manera vertiginosa y por ello diremos que toman la forma de la *stichomithia*, es decir, una forma exacerbada del discurso teatral en que el intercambio verbal de los personajes es muy rápido. La *stichomithia* es la imagen verbal del choque entre contextos, personajes y puntos de vista (Pavis 431). Queda en evidencia una relación estructural cuando observamos que los únicos diálogos en la obra se producen entre el asesino y la víctima. Pero también es importante destacar que si bien la *stichomithia* se refiere a un intercambio verbal, en *HP* los discursos individuales adoptan la misma forma vertiginosa.

Por otro lado, la rapidez del diálogo está marcada textualmente con la nula nominalización de los parlamentos, sólo al inicio del *round* se muestra quiénes son los personajes y en el texto mismo el diálogo se separa a través de *slash (/)*, con esto se sugiere una linealidad prosódica que acerca el discurso a la epicidad del drama.

*HP* no sólo habla acerca de una realidad otra sino también alude a temas como la incomplitud, la dificultad en la comunicación, la escisión del ser y, por supuesto, la marginalidad. Cada cuadro es un estado inacabado, los discursos de los personajes son solitarios, debe dotárselos de elementos populares para alivianar la carga: canciones, rimas, referencias y lenguaje popular. El descuartizamiento de la víctima no representa únicamente el crimen individual, sino un cuerpo social que como propuesta política intenta mostrar el lugar en que se encuentra el teatro a partir de su incidencia en la sociedad y resolver qué espera del espectador, no sin antes preguntarse quién es ese espectador.

#### **IV. La estructura antidramática como propuesta representacional**

Adoptar un referente mediático para la creación de una obra significa en primer término subrayar las particularidades del hecho que se va a representar. El asesinato de Hans Pozo revela una inusitada crueldad, por lo que a través de su forma se desmarca de los numerosos crímenes que se suceden a diario, resultando una materia escénicamente atractiva. Los rasgos que distinguen la muerte de Pozo no sólo se encuentran en la ejecución del crimen sino también en la reconstrucción del hecho a través de los medios de comunicación, donde ambas dimensiones se funden en un relato policial con tintes voyeristas y morbosos.

La forma del relato policial dará las pistas para la construcción de la obra dramática, donde se toma la temporalidad alterada y la inversión del resultado de este modelo narrativo, es decir, en la obra conoceremos de antemano los verdaderos hechos en torno al crimen, para ir en lo sucesivo reconstruyendo un pasado que justifica la muerte de Pozo como víctima de las circunstancias sociales. Tradicionalmente el relato policial presenta los resultados al comienzo y desde ahí avanza revelando el enigma; el hecho es divulgado a través de los medios de comunicación de esta manera, sumando perspectivas, liberando información en pequeñas dosis y construyendo a partir de especulaciones hasta dar con la identidad del descuartizado de Puente Alto.

La idea del cuerpo descuartizado funciona como correlato estructural de la obra, en tanto la representación está organizada en múltiples cuadros relativamente independientes que expresarían esa fragmentación. Sin embargo, la estructura fragmentada debe abordarse desde distintas perspectivas: como ilustración de la posmodernidad y como forma de hablar de una realidad escindida, por ejemplo. En este sentido, la estructura de *HP* no funciona

sólo como un juego con el referente, sino precisamente como forma de hablar de la realidad en circunstancias que representar esa realidad se vuelve imposible.

Escudriñar en los detalles del crimen nos parece de entrada morboso, sin embargo, es lo que intentan hacer los medios de comunicación durante el largo periodo en que se investigan los hechos. Desde las especulaciones y la filtración de información se juega cruelmente entre el decir y no decir, entre lo que puede mostrarse y la censura. Los medios estarán constantemente intentando reconstruir y modelar una imagen que muestre cómo se llevó a cabo el crimen, sin embargo, el asesinato de Pozo es de plano un hecho imposible de representar, ni siquiera la filtración de imágenes del cuerpo puede hacer dimensionar al televidente la naturaleza de su crueldad. A Isidora Stevenson y Luis Barrales les llamó la atención esa dimensión “terroríficamente bella” del crimen, pero al mismo tiempo entendieron que representar el hecho escénicamente es imposible, por lo que recurrieron a estrategias que permitieron hablar de esa realidad desde el lugar del teatro.

Hay cierta obviedad al decir que el asesinato no puede reconstruirse ni mostrarse, sin embargo, esa realidad de la que hablamos abarca un espectro mucho más amplio: relaciones familiares, estereotipos sociales, contexto cultural, entre otros. Por lo tanto, mostrar esa realidad significará también mostrar sujetos y sus dinámicas específicas. Bajo el alero de un teatro antidramático al modo brechtiano, Barrales reconoce la distancia entre el personaje que quiere representar y cuáles son las posibilidades del actor de realizarlo. El actor de *HP* no encarnará al personaje que representa, en tanto le es imposible acercarse a su realidad, nunca va a ser un *flaite*, un delincuente, un prostituto, etc. Y existirá una voluntad de mostrarlo así: el dramaturgo acude a estrategias dramáticas que permiten al espectador reconocer esa distancia y ver en escena al actor intentando ser ese *flaite*, pero nunca compenetrándose totalmente con él.

En suma, el vínculo con la realidad está dado por el referente, sin embargo, ante la imposibilidad de representar una realidad a la cual el teatro y sus sujetos no pertenecen, se debe proponer una nueva forma de representación, que emulará el contenido de la historia, pero lo moldeará de tal manera que la distancia entre la realidad y la ficción sea tan vasta que el público pueda verse a sí mismo sentado en sus butacas. El espectador nunca va a reconocerse en los personajes marginales, por el contrario, explora en sí mismo la oposición con esa realidad, donde se siente responsable de la existencia del otro.

Ante la imposibilidad de representar, la obra propone una nueva forma de hablar de la realidad: a través de su estructura. Para ello, rescata estrategias que permitan distanciar la acción representada del espectador, por lo tanto, se plantea como antidramática al modo brechtiano, utilizando los elementos del teatro épico en su estructura.

Las grandes formas de distanciar al objeto representado serán el extrañamiento y la autorreflexión. Por un lado, para extrañar al objeto nos encontramos con una representación que marca la distancia con el espectador impidiendo que este se identifique con los personajes, mostrando al actor en escena, jugando con el lenguaje, y sobre todo, rompiendo con el hechizo. Por otra parte, una obra que reflexiona sobre sus propias categorías formales, aludiendo al espacio entre el espectador y la escena, apelando a referentes teóricos del teatro y planteando una tesis política en torno a la forma.

Surgirán entonces, una serie de características estructurales que afirmarán la obra como antidramática al modo brechtiano. Para describirlas, comenzaremos por mencionar al elemento más amplio: la disposición de la acción. Siguiendo a Manfred Pfister, diremos que la obra está en desacuerdo con la concepción aristotélica de la “unidad de acción”, en la medida que las acciones que ocurren en la obra no están trazadas linealmente en torno a un acontecimiento, sino que son más bien satélites temáticos en torno a la figura de HP. Es

decir, no habrá una secuencia única de acción, sino una combinación de varias secuencias diferentes. A esta disposición Pfister le llama coordinación por sucesión. Al señalar que las acciones se ordenan sucesivamente, aludimos a la distancia cronológica que existe entre ellas. En el caso de *HP*, los cuadros mantienen una lógica desencadenante, sin embargo, no están relacionados de modo que uno sea causa inmediata del siguiente, representan diferentes momentos y diferentes lugares, que en ciertos casos se conectan a través de la textualidad secundaria que funciona como bisagra entre uno y otro. Por otro lado, Pfister señalará que en aquellas secuencias coordinadas por sucesión la estructura tiende a conectar una serie de hechos en torno a una figura, poniendo de relieve su identidad o bien, haciéndolo a través de la recurrencia temática de motivos. Ambas formas están representadas en la disposición de *HP*, donde los cuadros funcionan como satélites en torno al protagonista, pero también como lugares independientes desde donde se enuncia la marginalidad.

Estos cuadros se denominan en la obra como *rounds*. Creemos que desde su nominalización este elemento se desmarca estructuralmente del teatro aristotélico, pues no alude a una progresión de la acción, sino al desarrollo episódico –a la manera del cine o la radio– que propone el teatro épico, donde nadie llega tarde a la representación (cfr. Benjamin 22), pues la acción avanza a empujones, generando independencia entre un cuadro y otro. Por otro lado, el *round* como alusión a cada una de las etapas de combate de boxeo, trae consigo la idea de que cada cuadro representa una pelea con el espectador, quien se ve desafiado a hacerse parte de la representación como sujeto crítico que reconoce la experiencia de la otredad. Otra referencia al boxeo, en consonancia con este elemento, la encontramos en el

tercer *round* LA MALA VIDA: “como cinco *uppercut*<sup>6</sup> directo al hocico en coro *pichicata*” (Barrales, *HP* 273), reafirmando el ejercicio de la violencia entre el espectador y la escena.

El autor busca hacer responsable al público de lo que ve en escena y para ello lo enfrenta a una realidad incómoda, exponiendo la violencia sutil de la pobreza, las condiciones de la marginalidad y, por supuesto, la brutalidad del crimen. Todos estos elementos tienen en común la violencia temática, de modo que nominalizar como *rounds* a los cuadros que ordenan la obra, también es una forma de insistir en la crueldad del hecho, tanto del referente como de la puesta en escena.

Plantear la obra como antidramática al modo brechtiano supone dejar en evidencia el esfuerzo que significa la representación, hacer visible la imposibilidad de representar el encarnizamiento del crimen y la dificultad de interpretar personajes con características sociales tan distantes a los actores reales. Si nos preguntamos dónde reside esa enorme diferencia que nos impide ver al otro como un igual, bastará con oírnos en la cotidianeidad.

La desigualdad parte por el lenguaje, lo encontramos perfectamente ilustrado en el *round* MARGINAL DE MIERDA: “la ch se dice ch, no sh, no se dice la toballa, ni la azúcar, ni la calor, y espalda se escribe con L no con R y uno se ubica no se gana” (Barrales, *HP* 292).

En un país donde la desigualdad es tan evidente, no es sorpresa que la norma social condene al que no sabe hablar o no sigue los registros, ritmos, tonos y acentos de los integrados. El dramaturgo aprovecha este elemento para proponer desde el lenguaje una manera de representar, insistiendo en que los personajes que quiere proyectar tienen una carga intrínseca respecto al modo de hablar. Enfrentarse al lenguaje del *flaite* es desafiar una creatividad excepcional ante el mundo, ese marginal que no tiene las herramientas necesarias para hacer frente a la realidad debe –por necesidad– crear un discurso que se lo

---

<sup>6</sup> El *uppercut* es un golpe de boxeo lanzado de abajo hacia arriba, normalmente dirigido al mentón.

permita. Si equiparamos procedimientos, es el mismo fenómeno que lleva a Barrales a crear nuevas formas de representar desligándose del teatro realista, en tanto lo establecido se hace insuficiente.

Luis Barrales reconoce que como sujeto de teatro es imposible para un actor ser un *flaite*: hablar, vestir, sentir y representar como él. Por eso, la manera que encuentra de personificarlo es haciendo evidente esa distancia, el discurso representado no es más que una serie de lugares comunes. En este punto se inserta una dimensión gravitante respecto a cómo representar; los personajes que vemos estarán contruidos bajo la imagen del estereotipo, por lo tanto, el actor no es sólo un intento de representación de un *flaite*, sino que además es una visión modelada por el prejuicio del sujeto integrado, es decir, quienes asistimos al teatro. Esta realidad doblemente filtrada deriva en la constitución de un lenguaje que utiliza como nutriente principal el coa, pero exagera los ritmos y tonos del habla popular, conformando enunciados que juegan con referentes como el rap y el reggaetón: integra su musicalidad al habla, pero también los hace materia del discurso. En el *round* IMPROVÍSAME UN REGGAETÓN, LINDA hace tres referencias textuales a canciones de reggaetón: “ahora cierra los ojos, hp/y solamente pide un deseo” (277), “diles que bailando te conocí” y “que esta noche contigo/la pasé bien” (278) y una referencia al cantante español Miguel Bosé. Sin embargo, lo más llamativo del discurso es el ritmo que posee gracias a la rima de los versos, que atraen precisamente el sonido de este género musical<sup>7</sup>. Este *round* es sólo un ejemplo de la constitución de los discursos a partir del habla popular, pero el mismo código funcionará para HP y LA MADRE, personajes

---

<sup>7</sup> Son múltiples los fragmentos en los que vemos rima consonante, una forma que por su simpleza es usualmente utilizada en el rap y reggaetón. Encontramos un ejemplo muy ilustrativo en el *round* 2: “cómo iba a quererlo si salió rucio el cabro obstinado/quinientos años de indio/¿y él sale agringado?/¿qué habrá pasado en ese útero mestizo que me salió rucio el enano?/y qué iba a hacer un cabro rubio entre puros indios de hermanos...” (272) donde los versos terminan siempre con la misma vocal.

instalados en la marginalidad. No así EL HELADERO, quien pertenece a otra clase social, por lo tanto su discurso se corresponde con el de los integrados, aunque sin alejarse totalmente del elemento popular. El *round* 8 que pertenece a EL HELADERO es una CANCIÓN/CUECA, por lo tanto la inserción de lo popular va de la mano de la identidad nacional y no de la subcultura del *flaute*: “los viernes por la noche/me gusta beber alcohol/me gusta beber alcohol/y bebo con mis amigos/hasta que aparece el sol/los viernes por la noche” (281), donde aparece la característica repetición de los versos que encontramos en la cueca.

Abordar el lenguaje desde la visión de Barrales nos obliga a reconocer el estatuto en el que se le instala. Ante la imposibilidad de *mostrar* una realidad, la obra decide *hablar* sobre esa realidad, por lo tanto, su fuerza residirá en el texto. Si miramos la textualidad secundaria encontraremos que las indicaciones son mínimas respecto a la escenificación y existe una ambigüedad respecto a la función que ella cumple, en tanto se diferencia del cuerpo del texto a través de las mayúsculas, pero se inserta en él como parte del tema. Creemos que esta estrategia se corresponde en su mayoría con el adelantamiento brechtiano, donde se anticipa la acción a fin de romper con el sensacionalismo temático. La primera indicación de la obra cumple a cabalidad con este mecanismo:

EN UNA PROLE DE CHIQUILLOS MORENOS, HP HA NACIDO DE ABSURDO CABELLO RUBIO (...) CUANDO CUMPLE TRES AÑOS, LA MADRE DE HP SE DESHACE DE ÉL ENTREGÁNDOLO A FAMILIARES. ENTONCES, LA TRAGEDIA DESDE EL ÚTERO. OH, MISERIA, OH, LAS DROGAS, OH, ROBO CON VIOLENCIA, OH, VOY CAMINO A MENDICANTE, CARTONERO O TAXI BOY. EL ORÁCULO EN SERIE. (272-273)

Vale la pena preguntarse si efectivamente forma parte de las didascalias o es un discurso que debe escenificarse, lo mismo pasa con las indicaciones que le siguen, donde debemos asumir que son discursos intencionalmente creados para el espectador.

Por otro lado, en los diálogos, se minimiza la textualidad secundaria en favor del lenguaje. En lugar de preceder cada parlamento con el nombre de los personajes, se indica al inicio del *round* quiénes participan y luego se separan los enunciados a través de *slash* (/). A esta forma la reconocemos como *stichomithia*, es decir, el diálogo se sucede vertiginosamente, dotando al texto de la musicalidad que antes mencionábamos e insistiendo en la confrontación violenta de los personajes, recordemos que los únicos diálogos presentes en la obra se producen entre el asesino y la víctima:

“HP/EL HELADERO: eres como una bomba atómica, HP/ solo me tiene muy pocos/ por lo radiactivo /porque te doy miedo /porque me vas a dejar secuelas hasta cincuenta años después /corre uranio por mis venas /fosforescente /¿lo ves? /dibujando todo tu cuerpo, HP...” (271).

De este modo reafirmamos que en *HP* son las diferentes textualidades las que crean y recrean una estructura que construye una mirada sobre la realidad. Desde ese lugar podemos vincular los referentes que se utilizan para elaborar esa mirada, pues la obra construye a partir de materiales heterogéneos, entre intertextos intelectuales, referencias teóricas teatrales, canciones populares, elementos que representan la identidad nacional, entre otros. Intercalar estos discursos contribuirá con el distanciamiento crítico, pues la mezcla de referentes por parte del espectador lo sitúa en una posición divergente: reconoce por un lado elementos populares y les asigna un espacio social y por otro, rescata elementos que sólo pueden ser identificados en la medida que posee las referencias culturales. Llama la atención por ejemplo, la aparición de intertextos shakespereanos: “¡un mono

conchemimadre! mi reino por uno” (273), proveniente de Ricardo III y alusiones a la tragedia griega:

Nadie insulta a yocasta, que terminó follándose a su hijo (...) o a medea que los cocinó sin asco para su hombre empotado con la yegua del poder (...) díganle mami mala-mala madre a Clitemnestra que desconoció, despreció y despatrió a Orestes, el que se parecía a Hamlet. (275)

Si el espectador identifica las referencias, reconoce, por un lado, que se encuentra frente a una representación y que está sentado en un teatro, activándose así el carácter autorreflexivo. Por otro lado, si su bagaje cultural le permite decodificar ese mensaje, la obra no está dirigida a cualquier sujeto, sino a aquel que logre situarse en un espacio de total oposición al *flaute*.

Dentro de las diversas textualidades que componen la obra encontramos las tres formas principales del discurso dramático: diálogo, monólogo y soliloquio<sup>8</sup>. Si bien el diálogo constituye la forma básica del discurso dramático<sup>9</sup> y las otras dos son aceptadas sin reparos por la forma dramática, creemos que estos últimos son discursos eminentemente antirrealistas, en cuanto resulta inverosímil dirigirse a sí mismo en voz alta o apelar a otro ausente. Pfister, por ejemplo, señala que el soliloquio es una convención antirrealista e incluso en el drama naturalista se abandona por su artificiosidad (132). Por lo tanto, creemos importante destacar que las formas discursivas que adopta la obra si bien responden a la manera tradicional de representar, siguen imponiendo el carácter

---

<sup>8</sup> Como ya mencionamos anteriormente, desde la concepción de Patrice Pavis la diferencia está en que el soliloquio es un discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo, en cambio el monólogo lo dirige el personaje hacia sí mismo.

<sup>9</sup> Hegel describe al diálogo como la forma dramática completa (Cit. en Pfister 133).

antidramático de *HP*, pues colaboran sutilmente a la ruptura de la ilusión y revelan su condición artificial.

Los momentos dialógicos están únicamente representados por HP y EL HELADERO, en el *round* 1 ERES COMO UNA BOMBA ATÓMICA y el número 11 EL CHANTAJE; creemos que con esto la obra sugiere a través de la estructura que no puede existir el diálogo entre HP y otros personajes en tanto no hay un cuerpo presente, la imposibilidad de comunicarse con él está dada por su desaparición. Por lo tanto, el único poseedor del cuerpo de HP –con vida y tras el asesinato– es EL HELADERO, es el último dueño del cuerpo y por ello, el único interlocutor posible.

Los momentos monológicos, por otro lado, son exclusivos de HP y LINDA. No todos sus discursos son monólogos, pero sí son los únicos que los verbalizan. Tendrán como particularidad el hecho de no hablar autorreferencialmente, sino que de manera apelativa, como si ellos mismos fueran otro. Por un lado HP en el *round* 3 se refiere a sí mismo nombrándose como otro: “por eso te echan de todos lados, HP/porque terminas robando en todos lados, HP” (274) y LINDA utiliza el mismo recurso en el primer *round* extra: “haz algo por ti chiquilla/porque linda/estás fea” (286). Creemos que adoptar esta forma no quita el carácter monológico del discurso, sino que sugiere primitivamente una separación entre el actor y el personaje, procedimiento que revisaremos con posterioridad.

Finalmente, el soliloquio aparece como la forma dominante a lo largo de la obra: en su mayoría los *rounds* exhiben a personajes en soledad, donde cada uno dirige la voz a otro que no está en escena. Gran parte de esos discursos están dirigidos a HP, por lo que creemos que la estructura estaría insistiendo en ponerlo como sol del sistema, volvemos a la idea de que los *rounds* funcionan como satélites temáticos en torno a la figura de HP.

Acentuaremos tres *rounds*, que destacan más allá de la forma que adopta el discurso. Nos referimos a aquellos que tienen como personaje que enuncia al ACTOR. Bertolt Brecht ya en sus obras hizo aparecer al actor en escena, contribuyendo al extrañamiento, pero —aún más importante— exhibiendo a la obra como tal. Esta estrategia, claramente antidramática y autorreflexiva, opera en *HP* de manera que los actores realizan una reflexión, por un lado, acerca de su propia constitución como actor y la teoría teatral que sustenta la obra y por otro, acerca de la marginalidad.

El *round* 5 LA MALA VIDA, comienza describiendo a HP bajo el estereotipo del flaite en función de cómo el actor debe interpretarlo, es decir, es el “actor real” quien enuncia el discurso, nominalizado así en la textualidad secundaria: “si iba a interpretar a un marginal debía estar más delgado/la directora dice cinco kilos menos/lo importante es el alma del personaje, digo” (276), por lo tanto está exhibiendo la construcción del personaje en relación a las indicaciones de la directora. En este sentido, lo que el actor está mostrando es el método de Stanislavski, donde el actor debe vivir su papel: “careces de la energía de un flayte (...) deberías dar una vuelta a la marta brunett/¿estás loca? ¿a qué quieres que vaya a la marta brunett?/a impregnarte de esa energía” (276). Pero al mismo tiempo está siendo irónico respecto a la constitución de la obra, pues el método brechtiano rehúsa la compenetración del actor con el personaje. En esta misma línea, reflexiona acerca de la teoría teatral que sustenta la obra cuando señala: “lo dijo artaud, hay que degollarse internamente/¿esto no estaba inspirado más en Brecht?/es un sincretismo entre Brecht y Artaud” (276). Al mencionar que la teoría artaudiana del teatro está presente en la obra, hace referencia a lo que Barrales describió como la dimensión “terroríficamente bella” del crimen, Artaud señala que “sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede

entrarnos otra vez la metafísica del espíritu” (112). Por otro lado, al declarar la obra como inspirada en Brecht expone sus propias categorías formales, haciendo un ejercicio de reconocimiento que sitúa nuevamente al espectador en la mayor distancia respecto al marginal representado. Es decir, deducir el mensaje en torno a Brecht y Artaud, significa que el espectador forma parte de los integrados, percibe los referentes intelectuales, conformándose así como espectador burgués. Más adelante, el mismo actor se auto declara como burgués, ante su imposibilidad de convertirse en un flaute de verdad: “lo sé, somos burgueses/lo somos. todos somos burgueses” (277).

En el *round* extra HAY OLOR A POBRE no hay una reflexión en torno al teatro ni a la constitución de la obra, pero sí se exhibe al actor enunciando desde el ojo burgués, exponiendo una postura particular en relación a la realidad que representa. Aquí opera el procedimiento brechtiano en que el director ya no dirige sino que entrega una tesis a los actores para que tomen una posición (Benjamin 18). En este caso, enuncia una realidad que inicialmente apunta a la descripción del marginal –del pobre–: “el olor a pobre es un olor a amoníacos en el aliento de la pasta base” (283), pero en su desarrollo se mueve hacia la descripción de una identidad nacional que el espectador va a reconocer como propia: “el olor a pobre es un poco olor a tomates con ajo y pan francés y té supremo” (283), por lo tanto, se acerca peligrosamente al ideario de la clase media chilena más que al sujeto marginal que creíamos estar observando, es decir, de pronto el público se ve señalado en su butaca como aquel marginal, activándose los mecanismos críticos en su recepción, pues se le ha acercado tanto aquella realidad que lucía abismalmente lejana que debe preguntarse cuál es la línea que lo separa, pero al mismo tiempo lo une al marginal. Muchos de los elementos que reconocemos en este *round* hacen referencia a la dictadura: “el olor a pobre tiene un olor a chile veinte años atrás” (283), “olor al gentío recibiendo las uvas gordas

regaladas por Pinochet” (284), lugar desde el que se insiste en la idea de una identidad común que alude a la experiencia nacional como generación ligada a este periodo. La violencia y la cosificación del cuerpo también reclaman una unión subconsciente con los peores años del régimen, no está de más recordar que es el contexto de conformación de la Generación del 2000, por lo tanto, se sugiere también como experiencia que imposibilita abarcar una realidad fragmentada y destruida desde los sujetos de teatro.

El *round* extra MARGINAL DE MIERDA es la última intervención del actor real en la obra, se presenta de modo apelativo, ilustra la violencia a partir de un lenguaje feroz y vulgar y esta vez la descripción del marginal se acentúa desde el prejuicio. Inserta el componente de la discriminación, la enunciación incomoda al espectador, culpándolo subrepticamente de la existencia de ese marginal. El discurso señala al marginal de qué manera puede convertirse en un integrado: “cámbiate el nombre, marginal de mierda, si decís que la culpa es de llamarse brian” (292), es decir, contrapone la existencia de uno y otro a fin de ilustrar que sólo pueden convivir en tanto sean opuestos.

Resulta interesante que el actor, a pesar de llamar la atención del espectador de manera bastante directa, en ningún momento rompe la cuarta pared. Creemos que este mecanismo ilustra en su máxima expresión el carácter antidramático, pues quiebra la ilusión excepcionalmente. En HP este no es un procedimiento que encontremos de manera evidente, pero existe un momento específico en que rastreamos la sugerencia de una alusión al público. En la última parte del round 3, cuando HP se dirige a la madre: “te quiero ver cómo le explicas a la audiencia entera por qué me regalaste” (274), está jugando con la noción de “audiencia” que apunta tanto a los televidentes, como al público del teatro, apuntándolos en su espacio.

Finalmente, creemos que señalar al espectador de manera que sienta la responsabilidad de la existencia del marginal dice relación con la tesis política que Barrales plantea respecto a la obra. Claramente el espectador no puede identificarse con los personajes, no están elaborados para que así ocurra, por lo tanto, la postura crítica que toma el público se acerca más a la afirmación del lugar que cada uno ocupa en la sociedad que a una toma de consciencia que posibilite una acción de cambio social. No se trata de un espectador pasivo, pero sí de uno que no se anima a hacer justicia ni a cambiar el estado de las cosas, como pretendió Bertolt Brecht con el teatro épico. Sí encontramos en la obra la voluntad política de Barrales de hablar sobre una realidad otra, hacer visible la marginalidad, proponer desde una estructura intelectual una mirada a la subcultura del *flaite*, pero en consonancia con sus dichos, el teatro no es un espacio de intervención política, la única forma que él reconoce como posibilitadora de acción tiene que ver con una voluntad que debería partir desde los teatristas –sujetos integrados– levantando una empresa de mayor magnitud.

La noción de teatro político que plantea Brecht se diluye en la escena chilena, primeramente porque el público no está conformado por ese proletariado que debía cambiar el estado de las cosas tras reflexionar con la puesta en escena de una obra, sino por sujetos que con su interés por el teatro denotan una riqueza cultural particular, el ciudadano común y corriente. El *flaite* y el marginal no asisten al teatro, el burgués y el integrado intelectual sí. Y luego, porque recepcionar críticamente la obra, no significará que ese espectador vaya a comprometerse con una causa política. Fuera del teatro, la discusión no trasciende y aun cuando aprehenda la realidad que se le quiso transmitir, no abandona la comodidad de la propia. Ambas dimensiones se acentúan en tanto Luis Barrales declara que tras preguntarse hacia quién iba dirigido su teatro, resuelve que hacia los teatristas, dotando a la obra de una autorreferencialidad escasamente productiva.

## V. Conclusiones

Hemos logrado afirmar que la estructura de HP es antidramática al modo brechtiano en tanto las diversas estrategias y procedimientos que utiliza responden al teatro épico. Se demuestra, por ejemplo, en su carácter episódico ilustrado en los *rounds* y la conformación de satélites temáticos en torno a la figura de HP. La ruptura del hechizo, condición fundamental del teatro no aristotélico, se manifiesta en múltiples elementos: la exhibición de los actores en escena, la exposición de sus características estructurales, la reflexión en torno a la teoría teatral y a referentes que reclaman un espectador integrado, entre otros. Sin embargo, no podemos afirmar que el efecto distanciador crítico que perseguía Bertolt Brecht sea alcanzado en su totalidad por la obra de Barrales. *HP* plantea una estructura que sin duda provoca el extrañamiento en el espectador, pero la desfamiliarización que produce es intrascendente. Por lo tanto, cumple como propuesta, pero no como efecto. El espectador enfrentado al personaje marginal llega a reconocerse como responsable de la existencia de la realidad de ese otro, incluso siente la incomodidad de su cercanía, pero esa provocación no se traduce en ningún tipo de cambio. No estamos en presencia de un espectador pasivo, pero su actividad estéril –puramente intelectual– no consigue producir cambios sociales. Esta dimensión se vincula con la función política que Brecht le asigna al teatro, si bien reconocemos que la intención de empoderar al proletariado a través del teatro aún en su contexto de producción sonó inverosímil, con Barrales la desilusión del proyecto político se acentúa.

La escena chilena contemporánea devela un teatro que no puede calificarse como político, que se reserva a un reducido público con un interés cultural o intelectual específico y de cierta clase social. Si bien los discursos demuestran una preocupación social y los temas

elaboran desde lugares como la dictadura, el teatro no llega a todos los rincones de la sociedad, por lo tanto, difícilmente podrá postularse como agente de cambio.

En el caso de *HP* Luis Barrales declara que la obra se dirige a los teatristas, es decir, acota aún más la recepción. Estamos completamente de acuerdo en afirmar que el tipo de estructura que propone HP apela a ese público, que logrará reconocer los referentes y decodificar la estructura fragmentada como correlato posmoderno de una realidad escindida. Sin por ello desconocer que la inserción de elementos populares y urbanos, diversifica al espectador y pone en jaque la distancia respecto al marginal. Es por ello que, a pesar de la identificación de un espectador ideal no desconocemos que el juego urdido por Barrales logra mezclar una enorme diversidad de contextos, lo cual viene a ilustrar su caracterización dentro de la Generación del 2000 como poética del *mix* y la condición posmoderna de la obra.

*HP* logra sumergirnos en un crisol de voces, registros, ritmos y referentes que demuestran las múltiples caras de lo actual, la explosión de posibilidades frente a un hecho que nos parece tan carnal, concreto y probable, pero que se disuelve en la ambigüedad de lo verdadero y falso, de la censura, del crimen nunca aclarado, de las injusticias sociales que modelaron un estereotipo de HP *flaite*, drogadicto, prostituto, y homosexual, pero que representa tantos cuerpos degradados en poblaciones como la Marta Brunet, cuna de Hans Pozo, que no disimulan la desigualdad de nuestro país. HP, nacidos en serie, los *Hewlett Packard*, subproductos del sistema.

Aunque Barrales plantee la estructura de la obra como manera de representar la realidad ante la imposibilidad de hablar de la marginalidad desde la marginalidad (reconociendo que es un lugar al cual el teatro no pertenece), la enunciación de esa realidad se vuelve en contra cuando detectamos que todos y cada uno de los elementos escenificados están

puestos en relación a cómo los integrados percibimos la marginalidad, es decir, desde el estereotipo, los lugares comunes y los íconos. La propuesta representacional no sólo habla de la realidad y la mira desde su estructura, sino que también utiliza al espectador como un filtro que encubre la crueldad del hecho y lo reelabora desde sus posibilidades.

La preocupación del dramaturgo es legítima, la escenificación del hecho actualiza las múltiples caras del cuerpo social, pero no confiamos en que el valor estético de la obra supere los límites de lo artístico. Alerta a los espectadores dormidos, pero sin evidenciar su mensaje.

## **VI. Bibliografía**

### **i. Corpus literario y artístico**

Barrales, Luis. H.P (Hans Pozo). En Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910 – 2010. Comp. y ed. María de la luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.

### **ii. Bibliografía teórica**

Aristóteles. Poética. Versión trilingüe y notas de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

Artaud, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona: Edhasa, 1978.

Benjamin, Walter. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III. Madrid: Taurus Ediciones, 1976.

Brecht, Bertolt. Breviario de estética teatral. Trad. y prólogo por Raúl Sciarretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1963.

\_\_\_\_\_. Escritos sobre teatro. Traducción de Genoveva Dietrich. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Pfister, Manfred. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Rodríguez, Ana. “Problemas en torno a la definición de la marginalidad”. *Trabajos y Comunicaciones. Memoria Académica*. Enero-Diciembre 2011.  
<[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5415/pr.5415.pdf)>

### **iii. Bibliografía crítica**

Barrales, Luis. “El marginal que llevamos dentro”. *Revista Apuntes* 130 (2008): 54-62.

Griffero, Ramón. “Poética del texto en H.P. de Luis Barrales. H de hastío / me aburro de me canso... P por placer / él lanza gemidos”. *Revista Apuntes* 130 (2008): 63-66.

Hurtado, M. y Martínez, V. (comp.) Prólogo. En: *Antología: Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.

Hurtado, M. Prólogo. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV.1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.

López, Ana. *HP/NOSOTROS*. En *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena: 1910 – 2010*. Comp. y ed. María de la luz Hurtado y Mauricio Barría. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.

Opazo, Cristián. “Un mapa sobre el suelo: apuntes sobre la dramaturgia chilena en el Bicentenario”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (2009).  
<[www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)>

Paladini, Ludovica. “Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)”. Tesis doctoral. Università Ca' Foscari Venezia, 2007.

Sáiz, Marcela. “El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, historia y memoria en una poética de las ideas”. Tesis de magíster. Universidad de Chile, 2013.

#### **iv. Bibliografía referencial**

Garrido, Alejandra. Entrevista “La preocupación por la marginalidad es una cuestión de responsabilidad humana”. Revista Teína 16 (2007).  
<[www.revistateina.es/teina/web/teina16/tea1imp.htm#sthash.hPOri58D.dpuf](http://www.revistateina.es/teina/web/teina16/tea1imp.htm#sthash.hPOri58D.dpuf)>