



Universitat Autònoma de Barcelona

**Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española
Doctorado en Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada**

**DISCURSOS DE LO SINIESTRO EN EL TEATRO
CHILENO (1995-2010):
VIOLENCIA, CUERPO Y MEMORIA**

Tesis doctoral

Pamela Valeria Cárcamo del Río

Directora: María del Mar García López

Barcelona, Julio 2014

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	6
--------------	---

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I	PRECISIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS	11
------------	--------------------------------------	----

1.	Sobre algunas nociones de la teoría de los polisistemas	11
2.	Sobre la recepción de los discursos teatrales como obras literarias	15
2.1	La experiencia estética	15
2.2	La lectura de un texto dramático	18
2.3	Los espacios vacíos en la lectura dramática	23
2.4	Los textos fragmentarios	24
3.	Sobre el acto violeto de leer una “obra abierta”	27
3.1	Cuando la anomalía es ley	27
3.2	Categorías para el estudio de la violencia	29
3.3	Sobre la representación grotesca y el efecto siniestro	33

CAPÍTULO II:	ANTECEDENTES HISTÓRICOS: LA DRAMATURGIA CHILENA ANTERIOR A 1995	37
--------------	--	----

1.	Tres momentos fundamentales	38
1.1	Movimientos libertarios	38
1.2	Los teatros universitarios	45
1.3	La dictadura militar y el apagón dramático	54
2.	Período de transición dramatúrgica	57
2.1	Egon Wolff	58
2.2	Jorge Díaz	60
2.3	Juan Radrigán	61
2.4	Marco Antonio de la Parra	62
2.5	Ramón Griffiero	64
2.6	Benjamín Galemiri	65

SEGUNDA PARTE

	CÁPITULO III. REACTIVACIÓN DEL SISTEMA CULTURAL. NUEVAS CONDICIONES PARA LA ESCRITURA DRAMÁTICA	70
1.	Las escuelas de teatro	72
2.	Festivales de dramaturgia y puesta en escena	75
2.1	Muestra de dramaturgia nacional (1994)	75
2.2	Otros certámenes de dramaturgia y puesta en escena	79
2.2.1	Festival de dramaturgia UC (1993)	80
2.2.2	Festival de teatro en pequeño formato (1999)	81
2.2.3	Festival de dramaturgia y puesta en escena “Víctor Jara”(1999)	83
2.2.4	Festival de dramaturgia breve (2001)	84
2.2.5	Festival de teatro unipersonal “Monólogos de la ciudad” (2001)	85
2.2.6	Muestra off de dramaturgia (2002)	87
2.2.7	Otras iniciativas destacables	90
3.	Los talleres de dramaturgia	92
3.1	Taller de Marco Antonio de la Parra	94
3.2	Taller de Benjamín Galemiri	98
3.3	Taller de Rodrigo García	96
	CAPÍTULO IV LA GENERACIÓN 2000	101
1.	Delimitación generacional	101
2.	Producción dramática	108
3.	Apreciación de la crítica	111
4.	Sus poéticas	177
5.	Nuestra lectura de sus poéticas	129

TERCERA PARTE

CAPÍTULO V	ANOMALÍAS EN LA DRAMATURGIA CHILENA DE LA GENERACIÓN 2000	132
1.	Textualidad	134
1.1	Hermetismo en el uso del lenguaje	134
1.1.1	Del lenguaje verbal	134
1.1.2	Del lenguaje paraverbal	134
2.	Estructura	138
2.1	Alteración del esquema clásico	138
2.1.1	De la secuencia dramática	138
2.1.2	De la forma dialogada	140
2.1.3	Del lenguaje acotacional o didascálico	142
2.1.4	Del género	144
3.	Ideología	145
3.1	La representación dolente	143
3.2	La abundancia de monstruos	149
3.3	Indeterminación en la identidad de los personajes	154
3.4	Heterogeneidad de los referentes textuales	155
3.5	Prevalencia del humor negro y el modo grotesco	159
3.6	Transversalidad del efecto siniestro	161
CAPÍTULO VI	DISCURSOS DE LO SINIESTRO	164
1.	Resignificación de figuras históricas: Un ejercicio para la memoria nacional.	165
1.1	La figura de Arturo Prat.	170
1.2	Las figura de José Manuel Balmaceda y Salvador Allende.	174
1.3	La figura de Pablo Neruda.	181
1.3.1	Según Alejandro Moreno	182
1.3.2	Según Flavia Radrigán	185

1.4	La figura de Gabriela Mistral.	190
1.5	Relación entre los procesos literarios de resignificación.	197
2.	Resignificación de familias “trágicas”: Secretos y violencia	199
2.1	<i>La Escalera</i> de Andrea Moro	202
2.1.1	Relación intertextual con <i>La Orestíada</i> de Esquilo.	203
2.1.2	Efectos y modos de representación	207
2.2	<i>El graznido</i> de Cristian Figueroa	208
2.2.1	Relación intertextual con <i>Medea</i> de Eurípides	209
2.2.2	Efectos y modos de representación	212
2.3	<i>El peso de la pureza</i> de Mauricio Barría	215
2.3.1	Relación intertextual con <i>Edipo rey</i> de Sófocles	.215
2.3.2	Efectos y modos de representación	220
2.4	Relación entre las tragedias familiares	222
3.	Ficcionalización de cuerpos púberes violados: Abuso sexual, trauma y resiliencia.	224
3.1	Casos de violación en el ámbito público.	227
3.1.1	<i>Todos saben quién fue</i> de Alejandro Moreno	227
3.1.2	<i>La grieta sin grito</i> de Cristian Figueroa	230
3.2	Casos de violación en el ámbito familiar	233
3.2.1	<i>No soy la novia</i> de Andrea Moro	233
3.2.2	<i>Hombre con pie sobre una espalda de niño</i> de Juan Claudio Burgos	236
3.3	Casos de violación en el ámbito personal.	239
3.3.1	<i>Orfandad</i> de Marco Espinoza	240
3.3.2	<i>Malacrianza</i> de Cristian Figueroa	243
3.4	Breve relación entre los casos	246
	CONCLUSIONES	248
	BIBLIOGRAFIA	252
	ANEXOS	268

INTRODUCCIÓN

El presente escrito constituye la última etapa de un trabajo de investigación, iniciado en 2009 en la Universidad Austral de Chile, referido al estudio de los textos dramáticos que se escriben para el teatro chileno una vez iniciados los gobiernos democráticos. Ese mismo año presentamos nuestra tesis de Magíster en la que analizamos un corpus de seis textos de formato breve que giraban en torno a un conflicto donde un personaje contenido acababa desatando su furia contra “sustitutos sacrificiales” (Girard, 1983).

Una vez iniciados nuestros estudios de Máster en la Universidad Autónoma de Barcelona en 2010, consideramos la posibilidad de ampliar nuestra investigación al comprobar en el curso de nuestras lecturas la omnipresencia de ciertos patrones repetidos: Los textos de este repertorio resultaban extraños y de difícil lectura, pues a nivel formal transgredían muchas convenciones dramáticas: ruptura del diálogo, historias fragmentadas, alteraciones de la secuencia dramática y la provocación de un efecto violento. Y a nivel de intriga estas obras nos presentan tragedias cuyos protagonistas son seres monstruosos, desbordados, víctimas de alguna “desdicha inmerecida” que no pueden sortear. Por tanto, nos planteamos entender estas recurrencias en el contexto teatral chileno.

Entonces, este estudio aborda en específico las obras dramáticas escritas entre la convocatoria para la primera Muestra Nacional de Dramaturgia y las celebraciones del Bicentenario en Chile, es decir, entre 1995 y 2010. Estas fechas ofrecen un marco histórico-artístico adecuado para entender la escritura de los autores pertenecientes a la “Generación 2000”¹, -en adelante G2000-, un conjunto de dramaturgos que inicia su producción dramática bajo gobiernos democráticos, pero que vivió su infancia o juventud bajo el régimen de Dictadura Militar (1973-1990).

Observaremos este fenómeno desde el interés por entender una manifestación artística, en tanto ella se genera como reacción cultural a un contexto histórico y político. Nos proponemos describir y analizar el comportamiento productivo y colectivo de una generación sin el ánimo de intervenir en el proceso de canonización literaria. Para ello nos valdremos de algunas categorías teóricas provenientes de la teoría de los polisistemas

¹ La denominación de *Generación 2000* ha sido utilizada oralmente en la discusión sobre este fenómeno en algunos seminarios realizados durante el último tiempo, sobre todo en la ciudad de Valdivia en Chile, dedicados al estudio de la dramaturgia chilena, eventos organizados por iniciativa del profesor Roberto Matamala. Dicha denominación se justifica teóricamente en el Capítulo IV.

de Itamar Even-Zohar, quien propone que el estudio de la literatura no puede limitarse exclusivamente al análisis de obras escogidas al azar o en función de las preferencias estéticas del investigador, sino que debe atender al sistema literario en que dichas obras y sus autores se insertan. .

En la primera parte de nuestro trabajo se revisan algunas categorías teóricas y metodológicas que nos permiten explicar la existencia de dos sistemas culturales que se encuentran en permanente tensión, dado que están compuestos por estratos que confluyen: el sistema literario y el sistema teatral. Y por otra, entender la capacidad que tienen las obras de producir experiencias estéticamente placenteras en ese doble proceso de recepción, toda vez que ellas parecieran violentar al lector a partir de dos recursos: el modo de representación grotesco y el efecto siniestro.

Luego, revisamos las bases socio-históricas de la dramaturgia chilena anterior a la emergencia de la G2000, a partir de los momentos fundamentales de la historia de Chile en que se cruzan conflictos políticos con manifestaciones de teatro experimental. Desde esta perspectiva, nos interesa analizar un repertorio dramático que se genera en los albores del 2000, año a partir del cual el sistema teatral chileno sufre cambios significativos respecto de su historia anterior. Primero, porque la cantidad de dramaturgos aumenta de manera significativa, y luego, porque la escritura experimenta transgresiones sustanciales tanto a nivel formal como ideológico.

En la segunda parte, nos abocamos a la revisión de las condiciones de producción del sistema cultural que permiten entender el desarrollo de la nueva generación, explicando cómo su emergencia es fruto de un cruce de contextos que se encuentra en conflicto: por una parte Chile vivió dos décadas de una política cultural de estancamiento, opresión y silenciamiento amparada en los preceptos defendidos por la dictadura militar desde 1973, mientras que el teatro occidental sufría uno de sus cambios más profundos, la evolución hacia una estética posdramática² que desafía e interpela su relación con el texto o el material lingüístico del que se vale.

Desde esta perspectiva, nos interesa analizar un repertorio dramático que se genera en los albores del 2000, año a partir del cual el sistema teatral chileno sufre cambios significativos respecto de su historia anterior. Primero, porque la cantidad de dramaturgos aumenta de manera significativa, y luego, porque la escritura experimenta

² Me refiero al concepto utilizado por Hans Thies Lehmann en su texto *Posdramatisches Theater* (1999), al cual hemos tenido acceso a través de la traducción de Paula Riva para la Revista Telón de Fondo(2010); en que da cuenta de una relación teatral no definida por su componente textual, sino más bien visual o corporal.

transgresiones sustanciales tanto a nivel formal como ideológico. Por esta razón nos interesa dar a la producción teatral de la G2000 una mirada panorámica que nos revele las motivaciones y las pautas de conducta que sigue dentro de un sistema artístico-literario que sufre rápidas y profundas mutaciones. Para ello estableceremos relaciones entre los autores, los textos, los modos de producción, las formas de representación, las ideologías que defienden y las políticas culturales que determinan cierto tipo de comportamiento generacional: una escritura que se asoma como *extraña*, rara o molesta; y que no logra reconocimiento dentro del sistema, ni apoyo de la crítica durante varios años.

La descripción pretende entonces explicar las claves de dicha extrañeza, teniendo en cuenta los principales aportes teóricos que desde la estética de la recepción, la filosofía y los estudios teatrales, analizan las formas y funciones de la violencia, el cuerpo y la memoria en el imaginario y la escena contemporáneos. Como veremos, existe un elemento abrumadoramente recurrente en nuestra dramaturgia chilena actual, tanto a nivel de representación como a nivel de efecto, aquello que Freud denominara *Unheimlich* y que en español se conoce -acertadamente o no- como lo siniestro. Cabe señalar que en el campo de los estudios sobre literatura fantástica este concepto ha sido traducido a varias lenguas sin encontrar nunca el sentido exacto de la voz alemana referida a “aquello que siendo familiar puede volverse horroroso”. En francés se conoce como inquietante *étrangeté*, en inglés como *Uncanny* y en español como lo ominoso o lo siniestro.

En la tercera parte de nuestro estudio, exploramos la emergencia de lo siniestro en el corpus global de la producción de la G2000, en cuanto a su relación con ciertas verdades horribles que, como afirma Shelling, debiendo estar ocultas “se han manifestado” (Freud, 1988:2487); no sólo para demostrar la existencia de una marcada tendencia hacia la construcción de personajes monstruosos, el uso del elemento grotesco y el efecto siniestro, sino también para establecer la relación entre ese uso y los conceptos que cuestiona: violencia, cuerpo y memoria

A partir de un corpus más restringido, analizamos en profundidad tres variantes discursivas de lo siniestro en las siguientes obras: *Prat* de Manuela Infante, *Puro Chile* de Marcelo Sánchez, *Petrópolis* y *Hombre con pie sobre una espalda de niño* de Juan Claudio Burgos, *Tengo un nombre y quiero otro* y *Todos saben quién fue* de Alejandro Moreno, *Un ser perfectamente ridículo* de Flavia Radrigán, *Orfandad* de Marco

Espinoza, *El peso de la pureza* de Mauricio Barría, *La escalera* y *No soy la novia* de Andrea Moro, *El graznido*, *La grieta sin grito* y *Malacrianza* de Cristian Figueroa.

Elegimos estas obras, en primer lugar, porque comparten una cantidad significativa de rasgos formales diferenciadores de la G2000, en segundo lugar, porque sus historias poseen puntos de convergencia que nos sirven para establecer un mapa general de la construcción de personajes y representación de mundo, y por último, porque son representativas de la pulsión o de la propuesta simbólica general y recurrente de gran parte de la G2000. Este análisis final nos permite esclarecer las implicaciones profundas del despliegue de un imaginario teatral de lo *Umheimlich* y su rentabilidad en términos estéticos e ideológicos.

Por último, cabe señalar que en anexo se encuentra una base de datos³ donde recogemos información sobre todas las publicaciones de obras dramáticas escritas en Chile en el período citado, incluidas aquellas no escritas por autores de la mencionada generación. Teniendo en cuenta que la difusión de estas obras es muy irregular y que no existe, hasta hoy, ningún trabajo de compilación de las mismas, este anexo pretende subsanar dichas deficiencias ofreciendo una información inédita, a la vez que facilitando un acceso rápido al conjunto de la producción teatral estudiada.

³ La base de datos contempla obras publicadas tanto en formato papel, como obras en formato digital que han sido publicadas en portales de internet con política editorial. Me refiero a sitios de crítica teatral, universidades u organismos estatales.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

PRECISIONES TEÓRICAS y METODOLÓGICAS

Hacer una reflexión crítica sobre los discursos del teatro chileno propuestos por los dramaturgos que nos convocan exige el establecimiento de una base teórica y metodológica desde donde acercarse al fenómeno. Este capítulo da cuenta de dichos sustentos en tres apartados: el primero explica y pone en relación algunas nociones provenientes de la teoría de los polisistemas del investigador israelí Itamar Even-Zohar, para abordar la aparición de la G2000, las condiciones y modos de producción dramática, además de las tensiones en las relaciones de poder asociadas a dicha producción.

Luego, para entender la manera en que ha sido recibida la producción dramaturgica por el público lector y espectador, relacionaremos los preceptos teóricos provenientes de la estética de la recepción, a partir de los postulados de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Enriqueceremos dichos postulados con algunas reflexiones procedentes de los teóricos del Círculo de Praga (Jiri Veltrusky y Jan Mukarovsky), así como de los trabajos en semiótica de Cesare Segre y Umberto Eco, sin olvidarnos de la teoría teatral de Peter Szondi.

Por último, para adentrarnos en el análisis específico de los textos seleccionados, en lo referido a los modos de representación de la violencia, optamos por una perspectiva pluridisciplinar que nos permita dar cuenta de la complejidad de dichas manifestaciones. Así, presentaremos en un primer momento los postulados filosóficos de Jacques Derrida, sobre la “ley del género”, pasando después a los aportes filosóficos de algunos clásicos en la materia: Walter Benjamin, Hannah Arendt, René Girard, Michel Viewiorka y el crítico mexicano Carlos Monsivaís. Y, en lo referido a los efectos de la representación de la violencia, recurriremos a dos categorías: lo grotesco (Mijail Bajtín) y lo siniestro (Sigmund Freud).

1. Sobre algunas nociones de la teoría de polisistemas

Utilizaremos en esta investigación varios conceptos asociados a la teoría de los polisistemas propuesta por el teórico israelí Itamar Even-Zohar como herramientas para poder observar el trabajo de la G2000 desde una visión de conjunto y para describir el proceso de instalación de dicha generación en el sistema cultural chileno.

Entonces, comenzaremos señalando que Even-Zohar entiende por *sistemas culturales* unas redes sociales complejas, heterogéneas, versátiles y dinámicas, que pueden ser objetos de estudio sólo mirados desde su complejidad e interdependencia:

Estos sistemas no son iguales, sino que están jerarquizados en el seno del polisistema. Lo que constituye el estado sincrónico (dinámico) del sistema [...] es la lucha permanente entre varios estratos. Lo que constituye el cambio en el eje diacrónico es la victoria de un estrato sobre otro (Even-Zohar, 2011:13).

Lo que para los estudios literarios significa que obras y autores se encuentran en permanente lucha por alcanzar determinado lugar de reconocimiento en el mundo cultural, pero que ese lugar no es estático ni permanente, ya que lo único que permanece es la tensión, el movimiento entre lugares, no los lugares. Según Even-Zohar, a partir de ese movimiento, algunos “fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo” (Ibíd.).

De esta manera se entiende que pueden convivir simultáneamente varios sistemas culturales con códigos y movimientos propios, que en conjunto conforman *polisistemas*, estableciéndose entre los primeros constantes cruces y tensiones. Así, por ejemplo, sucede en los países que poseen literaturas provenientes de distintas culturas o generadas en distintas lenguas dentro de unos mismos límites: en el caso de Chile, nos encontramos con una vasta producción literaria en lengua castellana y otra, minoritaria, en mapudungun (lengua de la cultura mapuche). Aunque no es este el tema que tratamos aquí.

En nuestro caso, y a efectos de este estudio, los sistemas que consideraremos en permanente tensión son: el sistema teatral y el sistema literario, puesto que gran parte de las obras escritas por la G 2000 constituyen guiones teatrales, es decir, son concebidos como una herramienta para el trabajo teatral y pensados con vistas a un reconocimiento teatral. Tanto es así que algunos autores teatrales incluso se molestan si se les considera como literarios, aunque algunos de ellos propongan segundas versiones de sus guiones modificadas para su publicación. Como quiera que sea, los autores que las han escrito, intencionadamente o no, han terminado por participar del sistema literario al permitir la publicación de sus textos. Además, como veremos más adelante, pareciera ser que la eficacia de estos últimos es mayor frente al lector que frente al espectador. Esta paradoja

obedece por una parte al hecho de que las puestas en escena no tienen lugar siempre, es decir, que hay muchos textos que no son representados ya sea por cuestiones económicas o de otro tipo. Por otra parte, cuando los textos son representados, la respuesta del público no es ni masiva ni demasiado favorable. Sin ser mayoritaria, la lectura de los textos resulta más atractiva. Es como si los aspectos abordados en estas obras y el enfoque que reciben se prestasen más a una lectura íntima que a la observación de un espectáculo. En cualquier caso, es probable que los textos sean más conocidos que las puestas en escena. Tenemos, pues, un sistema teatral que, aun a su pesar, se nutre del literario llegando a confundirse con él. Este aspecto ha sido fundamental en nuestra decisión de practicar una “lectura literaria” de textos dramáticos concebidos, en principio, para ser llevados a escena.

En términos de Even-Zohar la suma de la producción cultural constituye el repertorio cultural. De esta manera podemos entender que el centro del polisistema entero es “idéntico al repertorio canonizado más prestigioso”, lo que implica que el grupo que rige el polisistema es aquel que determina la canonización de cierto repertorio:

Una vez se ha decidido la canonicidad, ese grupo o bien se adhiere a las propiedades canonizadas por él (lo que, por consiguiente, les da el control del polisistema), o bien, si es necesario, modifica el repertorio de propiedades canonizadas con el fin de mantener el control. Por otra parte, si fracasan en el primer o en el segundo procedimiento, tanto el grupo como su repertorio canonizado son empujados al margen por otro grupo, que se abre camino hacia el centro canonizando un repertorio diferente. Los que todavía tratan de adherirse al repertorio canonizado desplazado sólo en varias ocasiones pueden obtener el control del centro del polisistema, normalmente, se hallan en la periferia de lo canonizado (Ibíd.)

Para nuestro estudio este elemento es de capital importancia, puesto que la G2000 es un grupo de dramaturgos que se mantuvo por años sin reconocimiento en el medio teatral, donde incluso existen autores con más de quince obras escritas que siguen siendo considerados “autores nuevos”. Cabe entonces preguntarse quiénes deciden dicho estatus. En Chile el proceso de canonización estuvo determinado por un grupo de actores culturales que impidió de alguna manera que esta generación goce de prestigio por alejarse de unas convenciones que consideraba valiosas. Aunque, como veremos, la

situación se ha modificado: de ocupar una posición marginal, los autores de la G2000 han comenzado a desplazarse hacia lugares menos periféricos. El sistema de concursos teatrales y de premios en que surge esta generación fue lo que favoreció dicho movimiento. Después de hacer un seguimiento exhaustivo de los premios otorgados entre la Primera muestra de dramaturgia nacional (MDN) en 1995 hasta la de 2010, podemos afirmar que la creación de categorías como “autores premiados” (previamente) “autores con cinco años de trayectoria”, “autores con seis a diez años de trayectoria” y “autores con más de diez años de trayectoria”, permite a los miembros de la G2000 ir ocupando posiciones que, sin ser definitivas, son más cercanas al centro del sistema cultural. Ello no se traduce por un éxito de público (éste sigue prefiriendo asistir a las representaciones de los autores chilenos consagrados), sino por un reconocimiento (premio) muy restringido a la creación dramática (autores), que no debemos confundir con la producción teatral (directores). Los premios se otorgan a los textos, no a las puestas en escena. Estas últimas son ofrecidas como recompensa a los seleccionados, aunque, como ya hemos indicado, la puesta en escena de una obra no garantiza una recepción masiva de público.

Si se entiende el *repertorio* desde la teoría polisistémica como un conjunto de reglas, de materiales y modelos que regulan la creación y el uso de un producto literario, debemos entender también que esta noción implica la existencia de cierto tipo de reconocimiento entre el consumidor (lectores y espectadores) y el productor (dramaturgos, actores, directores) que sienta las bases de la relación entre ellos. A su vez, el repertorio puede ser conservador o innovador; siendo conservador cuando los modelos de textos se construyen siguiendo lo que el repertorio permite; e innovador cuando se van rompiendo esas reglas para transformarlo resultando, por lo tanto, menos predecibles. Esto es lo que sucede con la G2000, que propone, en un primer momento, un repertorio innovador que atenta contra la estabilidad del sistema, y sus formas de canonicidad, toda vez que ofrece un volumen escritural que ejerce mucha presión. Hoy, este repertorio ha acabado siendo bastante más predecible y parece haberse acomodado en una serie de convenciones que, probablemente, terminen perdiendo, a fuerza de ser usadas, su carácter subversivo inicial.

1. Sobre la recepción de los discursos teatrales como obras literarias

La estética de la recepción hace especial hincapié en el análisis de la respuesta del lector ante los textos literarios. Concibe a los lectores como un colectivo histórico y centra sus análisis en el ámbito de la “negociación” y la “oposición” sobre parte de la audiencia, pues se basa en el supuesto de que un texto -ya sea un libro, una película, o cualquier otro trabajo creativo- no es siempre aceptado, toda vez que sus interpretaciones se nutren de un contexto determinado aunque están basadas en experiencias personales y en un bagaje cultural individual, es decir, responden a un “horizonte de expectativas”, como creía Jauss. La variación de este “fondo cultural” explica por qué algunos aceptan ciertas interpretaciones de un texto mientras otros las rechazan. De esto se desprende que el proyecto estético del autor puede presentar considerables diferencias respecto del horizonte de expectativas, lo que provoca una recepción diferente de la prevista por el primero. Para poder entender ese contraste, la teoría debe desplazar su interés del texto y abrirse a otros campos del conocimiento que le permitan focalizar su atención en los “problemas de la relatividad histórica y cultural, [...] las cuestiones de la comprensión y de ‘fusión de horizontes’” entre autor y lector. Además la teoría debe ponderar “en qué medida la investigación de las relaciones internas [...] ofrece todavía la posibilidad de salir de los límites de un sistema cerrado” (Fokkema, Ibsch; 1997:67). Es decir, en qué medida el mundo de ficción propone modelizaciones que nos ayudan a entender mejor el mundo referencial.

Tal como sugieren estos autores revisaremos categorías de análisis y conceptos propuestos por autores que provienen de distintas áreas del saber y diversas corrientes intelectuales. Sin embargo, todos ellos se han detenido a observar el fenómeno literario en algún momento desde la perspectiva del lector. La discusión de sus aportes nos ayudará más adelante a explicar nuestros hallazgos.

2.1 La experiencia estética y ética

Cuando nos disponemos a observar, leer o escuchar una obra de arte, no nos preocupamos de racionalizar qué es exactamente lo que nos provoca placer, sólo atendemos a disfrutar de aquello que pareciera ir dirigido a nosotros. Hans Robert Jauss teoriza sobre este asunto y cuestiona la génesis de la experiencia estética. Intenta entender cómo la expresión “disfrutar del arte” ha sido trivializada y reducida a un simple

“satisfacer necesidades cursis o de consumo”; cuando pareciera que su antiguo concepto alemán poseía más semas asociados: “alegrarse por o de una cosa”. Es decir, el concepto de disfrutar, era entendido como el “ejercicio de un placer vital” (cf. Jauss, 1986: 60).

En uno de sus textos sobre la experiencia estética el autor hace un recorrido por el pensamiento de autores clásicos que se refirieron en algún momento a este tipo de placer, comparando sus posturas. Según Aristóteles, las personas sentían placer no sólo frente a lo considerado bello, sino también frente a lo feo o lo raro. Por ello, en la *Poética* el filósofo establecía que la experiencia estética posee doble raíz, una sensorial y otra espiritual. O sea, se siente placer al admirar la técnica perfecta de imitación, se siente alegría al reconocer al arquetipo en lo imitado; pero también se siente placer al ser afectado por la obra. En ese caso, opera el placer catártico, la liberación de las emociones y con ello el alivio, la paz.

Sobre San Agustín, Jauss destaca la diferencia establecida entre “utilización y placer” cuando postula que el hombre, pese a que se relaciona con el mundo desde una perspectiva instrumentalista, siempre necesita del placer para su “satisfacción plena”. Para saciar esta necesidad los hombres se acercan a lo “agradable” a través de sentidos y para saciar la curiosidad se acercan a “lo feo y lo raro”. San Agustín acepta la primera forma, mas no la segunda, pues centra su importancia, no en el objeto, sino sólo en el acto de observar, “como si del reverso del placer estético se tratase” (Ibíd., 62)⁴.

Al respecto, Jauss recuerda el aporte de Gorgias, porque al utilizar las categorías de los efectos y la catarsis podía explicar lo que sucedía a los oyentes de un discurso: en ellos se transforma la “tensión pasional en una convicción nueva que, de manera irresistible, “formará su alma como ella desee” (Ibíd., 63). Basado en esta sentencia -y su unión a las demás- Jauss establece que si bien existen en la experiencia estética funciones sensoriales y espirituales, también existe una función comunicativa que se evidencia en la catarsis. Aquella en la que probablemente pensaba Freud cuando describe el placer estético en un contexto donde se concilia la satisfacción ajena y la autosatisfacción. Ella consistiría en dejarse seducir o convencer por otro durante la liberación de placeres más profundos, hasta encontrar una especie de “serenidad ética”.

Esta posición explica que disfrutemos de una tragedia, pues tras el sufrimiento experimentado, tras el temor y la piedad viene la compasión, la calma. Así, Jauss demuestra cómo, frente a una obra de arte, la conducta estéticamente placentera se logra a

⁴ En la lógica religiosa de San Agustín, la satisfacción no puede ser personal, debe provenir de Dios.

partir de una conciencia receptiva, una conciencia productiva y una aceptación del juicio impuesto por la obra; siempre que “la actividad poiética, aisthética o catártica no deje de producir un comportamiento placentero” (Ibíd., 78).

En el caso de nuestro corpus de estudio, esta reflexión nos ayuda a entender el tipo de relación afectiva que el lector puede establecer con un material lingüístico que lo confronta a sensaciones muy desagradables con las que no puede mantener un distanciamiento permanente, pues apelan a su propia interioridad, a su sombra, a la parte menos complaciente de sí mismo. Si el lector no acepta mínimamente ser conducido a un lugar emocional que probablemente pondrá a prueba su tolerancia respecto de sí mismo y de los demás, no podrá disfrutar del texto. Es decir, la recepción será fallida. Aceptarlo es condición previa a su eventual apreciación.

Pero, además de invitarnos a disfrutar estéticamente hablando de una escritura de lo ominoso, dichos textos nos permiten modificar profundamente nuestros juicios de valor, nuestra posición ética, y, por ende, el lugar que ocupamos en el seno de la comunidad. Se trata, en definitiva, de textos que se constituyen como un “laboratorio de casos de conciencia” (Leichter-Flack: 2012) en los que lo escandaloso no es tanto la dificultad de distinguir víctimas y victimarios (aunque ambos pueden constituir las dos caras de un mismo actante), sino el silencio que envuelve a dichos casos en la sociedad chilena, sobre todo cuando se trata del ámbito familiar, particularmente intocable.

Muchos contestarían esta dimensión ética de una escritura que pareciera complacerse en ofrecer todos los detalles escabrosos de actos violentos sin fin. Entendemos que nuestra visión no sea necesariamente compartida, aunque podemos decir que procede de nuestra experiencia de lectura: no hemos leído estos textos desde una posición sadomasoquista. Pero sí hemos podido dialogar con nuestros monstruos interiores y con los de nuestro país gracias a estas obras. ¿Cómo hablar de la desmesura, de la *hybris* desde la medida y el consenso? Sin duda pueden hacerlo los profesionales de la salud mental, pero, como señala Leichter-Flack:

[...] la fiction littéraire porte en elle une formidable réserve de sens que le raisonnement théorique ne peut combler. Elle apprend à faire avec l’émotion, à ne pas croire qu’en matière de justice les idées peuvent suffire. Elle empêche d’en rester à des réponses trop tranchées, oblige sans cesse à déplacer le regard, invite l’inquiétude et le doute à la table du décideur. Ce n’est pas le moindre de ses mérites. (Leichter-Flack, 2012: 15).

2.2 La lectura de un texto dramático

A pesar de que tal vez la lectura de un texto dramático traicione un tanto el fin último del teatro que es el espectáculo, debemos decir que nuestro análisis de obras será principalmente textual. Dado que el discurso que ofrecen los autores dista de ser agradable para el lector, y que más bien mueve -como pensaba San Agustín- a la “curiosidad”, es necesario referirnos a la entidad literaria del mismo. Así, privilegiaremos como “receptores” a los lectores por sobre los espectadores, pues aunque en ocasiones sea imposible separar los roles, atenderemos a fundamentos dados por el teórico de la Escuela de Praga Jiri Veltrusky ya en 1942⁵.

Primero, en la escritura de un texto dramático -aunque este sea concebido sólo como “componente teatral”- el autor siempre se dirige a un lector potencial. El contacto inicial de un texto se produce con alguien que lee, sea este un actor, un director teatral, otro autor o ninguno de ellos. De hecho, si pensamos como el teórico, convendremos en que “muchas obras han sido escritas no para ser representadas teatralmente, sino simplemente para ser leídas” (Veltrusky, 1990:15)⁶. En el caso de *Petrópolis*, por ejemplo, obra escrita en 1998 por Juan Claudio Burgos, la puesta en escena no tiene lugar hasta 2007: la razón es que el texto, de gran valor poético, aunque muy hermético, requiere un montaje muy complejo. Sucede a menudo con este tipo de trabajos que el nivel teatral conseguido en el montaje queda por debajo del nivel literario alcanzado en el texto.

Segundo, un texto -como objeto literario- permanece más o menos idéntico a través del tiempo; pues aunque sea editado un millón de veces, el lector enfrentará siempre el mismo objeto, a pesar de que las condiciones históricas o contextuales cambien. A menos, por supuesto, que sea el mismo autor quien decida transformar las ediciones futuras. Sin embargo, la representación teatral de ese texto es siempre variable, obedece a un segundo proceso creativo y comunicativo; por tanto, a otro objeto artístico:

No niego que el drama, en general, es también un texto para ser representado teatralmente [...]. Sin embargo, éste no es el único género literario que le

⁵ El texto de Veltrusky, *El drama como literatura*, no es traducido al español hasta 1990.

⁶ Recordemos algunas de las obras de Valle Inclán, como *Luces de Bohemia*, una obra dramática que ocupa un sitio importantísimo en la Historia de la literatura española, pues a través de ella se puede explicar la teoría de Valle Inclán sobre el *esperpento*, los espejos cóncavos y la realidad deforme. Fue publicada en 1920 y escasamente estrenada, por la dificultad que comportaba montar una obra conceptualmente compleja y escénicamente inabarcable, por la cantidad enorme de actores y cuadros que requiere.

proporciona al teatro los textos que requiere [...]. Por lo tanto, quienes sostienen que la característica específica del drama consiste en su vínculo con la representación, están equivocados. [...] La forma en que el teatro difiere de cualquiera de los géneros literarios no tiene nada en común con las diferencias entre ellos. El teatro no constituye otro género literario sino otro arte (Veltrusky, 1990:15).

En el teatro contemporáneo se realiza mucho trabajo que no está sostenido en el texto literario. Nuestras obras, sin embargo, intentan dar respuesta a una vertiente del teatro que sí exige el trabajo literario, aunque este no responda a las exigencias de un texto convencional. Pensamos, entre otros, en el caso de Ana Harcha, cuya complejidad y elaboración formales transgreden todos los cánones de la escritura teatral más tradicional.

Tercero, el lector de un texto dramático sólo se enfrenta a un material lingüístico, “no tiene frente a él ni a los actores ni al escenario sino sólo al lenguaje. Muy a menudo, no se imagina a los personajes como figuras escénicas o el lugar de la acción como un espacio escénico” (Ibíd.,15); y aunque llevase las imágenes leídas hasta un escenario mental -cuando racionaliza que lee un texto “representable”- no se encuentra jamás con otro código que no sean las palabras. Estas consideraciones adquieren una particular relevancia en nuestro caso, dado que, efectivamente, muchas obras pueden ser leídas como proyecciones mentales en las que un mismo o varios personajes constituyen manifestaciones o estados de un mismo sujeto. En *El apocalipsis de mi vida*, de Alexis Moreno, el personaje que recibe el nombre de “Mujer” es entendido en un primer momento como víctima de la desprotección social, aunque al final de la lectura nos enteramos de que son al mismo tiempo victimarias: una coloca bombas y oculta a su hijo, al que previamente ha asesinado, en una habitación de la casa. En *El condenado Herrera*, de Celeste Gómez, el personaje de una madre que parece abnegada cuida a su hijo postrado (indultado de pena de muerte) para terminar matándolo: es decir, para suplir al estado en el cumplimiento de su función deshaciéndose de un criminal “sobrante”. La aparente víctima, enfadada con el Estado por no haber cumplido su rol, acaba ejecutando la pena de muerte por su propia cuenta, convirtiéndose así en verdugo de su propio hijo.

A partir de estas tres precisiones, podemos establecer, que la única conexión directa entre el dramaturgo y su receptor se produce a partir de la lectura, por medio de un cuerpo textual y literario. Fuera de ese proceso o sistema comunicativo, la relación de los factores será siempre indirecta, aun cuando sea el mismo autor quien dirija su obra.

Veltrusky, uno de los pocos estudiosos que teoriza acerca del drama prescindiendo de la virtualidad teatral, busca diferenciar este género literario de los demás. En ese intento, logra determinar que la principal característica del drama -a diferencia de la lírica y la narrativa- es su base dialógica, toda vez que los distintos géneros literarios recrean las formas básicas de utilizar el lenguaje: el monólogo y el diálogo.

Para sistematizar su postulado, Veltrusky comienza por describir las características propias del diálogo cotidiano para luego centrarse en el diálogo dramático. Entiende el primero como una “enunciación verbal realizada por uno o más hablantes que se alternan y que en general se dirigen sus discursos unos a otros” (Ibíd., 17). Le atribuye tres características: el diálogo siempre se produce en un continuo temporal y espacial; por lo mismo, se inserta necesariamente en una situación extralingüística (también entendida como psicológica) derivada de la relación generada entre los hablantes; y por último, adquiere una unidad semántica en dos planos, tanto en el tema como en la situación extralingüística:

la unificación ocurre en ambos planos porque no se la puede lograr en ninguno de ellos por separado: el diálogo es siempre tanto una elaboración del tema como una acción recíproca. Un plano no funciona sin el otro: constituyen una antonimia dialéctica. Su disociación rompe el diálogo (Ibíd., 19).

De esta unidad se desprende la utilización de la *stichomythia*, estrategia que permite a los interlocutores fragmentar y abreviar los discursos, para diferenciar sus contextos. Finalmente, la actitud adoptada frente al diálogo condicionará su posición en la situación extralingüística, pues basta un error en la situación psicológica, para afectar la coherencia del discurso mayor.

Si analizamos el diálogo dramático desde esta perspectiva, debemos sumarle una cuota extra de complejidad, ya que en cualquier pieza el diálogo dado entre personajes, es artificial. Eso quiere decir que puede prescindir de contexto, de tema y de fluidez, pues la situación extralingüística no depende del contacto establecido entre dos individuos. Veamos un ejemplo:

HOMBRE

Vino

MUJER

Hoy vino

Hoy hay vino

Te amo

Digo

HOMBRE

Te amo

MUJER

Dices y ya suena como cierto

A mí lo que me gusta es

HOMBRE

Vino

MUJER

Hoy vino

Digo me gustan los que se arriesgan

Ellos se arriesgan

A pesar de todo

Los verdaderos artistas corren

HOMBRE

Ah

MUJER

Riesgos

No tiene nada y lo hacen

[...]

Entonces dices

HOMBRE

Te

MUJER

A

H y M

Mo

MUJER

Y yo digo que yo a veces creo que yo también

Entonces tú dices que a veces tú crees que tú también

Entonces ahí

Comienza

a girar

un círculo

H y M

¿Podrías decir mi nombre?

H y M

AH, sí, no sé, mejor no, no, no, ja, ja, ja (Harcha, 2000: 3-4)

En la realidad extratextual, el diálogo es construido por un solo hablante; lo que nos lleva a la anulación de la antonimia dialéctica y a la acentuación de los rasgos propios del monólogo, presentes siempre como un fantasma. Debido a esta transgresión, el autor tiene licencia para mantener al lector desinformado sobre el tema o la situación extralingüística, pues “dicha situación es meramente imaginaria, sugerida por el lenguaje”, volviéndolo por momentos o durante la totalidad de la obra “incapaz de comprender a qué se refieren los discursos de uno u otro interlocutor” (Ibíd.,19).

Esto viene a demostrar lo que plantea el estudio de Peter Szondi en 1956, publicado en su texto *Teoría del drama moderno*, que se inicia en la observación de la manipulación de la forma dialogada por parte de los dramaturgos a partir de la cual establece su teoría del cambio estilístico. El estudioso húngaro se basa en el siguiente concepto de drama: “forma literaria de los acontecimientos interhumanos presentes” (Szondi, 1963:1) y dedica un capítulo a comprobar cómo cada uno de estos tres elementos, termina por transformarse en su opuesto. Para ello, utiliza ejemplos basados en la lectura de algunos dramaturgos como: Henrik Ibsen, Anton Chéjov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck y Gerhart Hauptmann.

En su texto, se defiende la transformación del drama sobre 1880, ya no entendido de la manera clásica. Szondi observa que en Ibsen y Strindberg, no prima el presente sino la evocación del pasado o el pasado mismo. En Hauptmann, se anula la categoría temporal, pues existe un determinismo que obliga a ver el pasado, el presente y el futuro de una misma manera. En Maeterlinck, no hay acción, el único acontecimiento es la transformación interna de los personajes. Y en todos los autores que cita observa una relación intrapersonal de los personajes, pero nunca interpersonal. Por tanto, deduce que

la modernidad prescinde poco a poco del diálogo, como base del drama, para dar paso a un yo épico que se hace cargo de relatar la historia⁷.

A partir de su observación anterior, Szondi puede establecer la insuficiencia del concepto clásico de drama a la hora de entender los textos modernos. En ellos el presente sólo es un objeto desligado de todo contexto temporal, la relación interpersonal se anula al negarse su posibilidad comunicativa; y el acontecimiento, al no poseer categoría de suceso, no se relaciona ya con la situación interna de los personajes ni con la situación externa de la realidad. En otras palabras, al introducir en la obra un personaje omnisciente, el dramaturgo le otorga la categoría de narrador épico. Los personajes cuentan lo que saben, recuerdan o imaginan, es decir, lo “sucedido” nunca es un evento directo⁸.

Nos interesa recalcar el postulado de Szondi, pues sus fundamentos son los mismos que Matamala esgrime para explicar el cambio de paradigma enunciativo en la dramaturgia chilena. Esto es, la intuición de que los síntomas particulares observados en la obras, anuncian en su conjunto un cambio estilístico mayor en el campo de las artes. Como lo indicó, en su momento, el uso del monólogo interior en Stendhal, respecto del estallido producido en la literatura por la obra de Joyce⁹. Por ello, Szondi afirma que la crisis del drama moderno debe ser entendida de manera global, lo que pareciera en las obras particulares un cambio de forma, en el sistema general de la literatura, se percibe como un cambio de contenido. Se propone con dicho cambio acentuar el carácter trágico y la supremacía del individuo en su diálogo consigo mismo.

1.3 Los espacios vacíos en la lectura dramática

Si el lector común se enfrenta a las obras estudiadas por Szondi o a otras consideradas “clásicas” por el mundo académico, como *La cantante calva*, *Luces de Bohemia* o *Esperando a Godot* y no termina choqueado, es sólo porque hoy existe un aparato crítico que ha enseñado de qué forma comprenderlas. Sin embargo, en su momento todas esas obras fueron consideradas rupturistas por abundar en ellas los espacios vacíos.

⁷ Szondi quiere establecer el cambio profundo que significa la aparición de la mirada del autor y su manipulación en el relato teatral, pues ya no desea ser fiel a la realidad.

⁸ Recordemos *La cantante calva*, obra donde no sucede nada más que lo “comentado”, o sea las únicas acciones de los personajes se reducen a “hablar de” acontecimientos.

⁹ El *Ulises* de Joyce no posee un narrador épico clásico en tercera persona, sino un caótico narrador en primera persona que muestra la simultaneidad de pensamientos que conviven en la mente humana.

Sobre las desinformaciones o “espacios vacíos” que habitan un texto de cualquier género literario, Wolfgang Iser es quien ha hecho los aportes más decisivos. Para este estudioso, la lectura se presenta como un acto de comunicación concreto en que dialogan y se encuentran autor, texto y lector. Su objeto de estudio es el proceso de percepciones e interpretaciones que este último hace de la información no dicha en un texto literario; aquellos huecos o *zonas de indeterminación* necesarias para activar su proceso creativo, “pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en cuanto a cómo ha de llenarse ese hueco” (Iser, 1987:223).

Según este estudioso, el acto de representar mentalmente o de imaginar supone siempre la ausencia y permite la formulación de lo no formulado, “descubrir lo que anteriormente había parecido eludir nuestra propia consciencia” (Ibíd., 243). El lector, al llenar los espacios de supuestos, va encontrando la coherencia y con ello un producto nuevo al que Iser llama “dimensión virtual del texto”. Cabe señalar que él aclara que en los textos tradicionales ese proceso era “más o menos inconsciente”, sin embargo, en los textos innovadores -como los que hoy nos ocupan- es deliberado:

estos textos son tan fragmentarios que nuestra atención está casi exclusivamente ocupada en la búsqueda de conexiones entre los fragmentos; el objeto de esto no es tanto complicar el “espectro” de conexiones como el hacernos conscientes de nuestra propia incapacidad para establecer vínculos (Ibíd.,223).

1.4 Los textos fragmentarios

Antes de Iser, los checos del Círculo de Praga, al que también pertenece Veltrusky, de quien ya hemos hablado, aportaron ciertos sustentos teóricos sobre la fragmentación textual que condicionaron la apertura de los nuevos estudios de la recepción. Quisiéramos recordar los postulados de uno de ellos, para completar la red teórica que nos permitirá acercarnos a los textos dramáticos actuales.

Jan Mukarovsky , ya en 1967, habla de la dimensión histórica de los textos literarios en un breve postulado: “La obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la sociedad, con su creador y sus receptores” (Fokkema, Ibsch; 1997:174) .Esto significa que se reconoce la pluralidad de códigos necesarios para

poder interpretar una obra, al mismo tiempo que se otorga a esas interpretaciones y a sus procesos de canonización sólo un valor histórico, manejado por el sistema de normas estéticas, que a su vez deben ser estudiadas como hechos históricos.

Este rasgo lleva a Mukarovsky a pensar que el valor de un artefacto¹⁰ estará marcado por la suma total de valores extraestéticos que se sea capaz de abarcar:

Comúnmente se sostiene que el principal criterio de juicio de valor estético está en la impresión de unidad dada por la obra. Dicha unidad, sin embargo, no se debe entender estáticamente como una armonía perfecta; se debería ver dinámicamente, como una tarea que la obra de arte impone a aquellos que quieren disfrutar de ella (Segre, 2001:12).

Lo que significaría para nuestro estudio que el lector inicia su atribución de valor estético a una obra cuando logra captar su unidad y disfrutar de ella. Nos interesa este punto en particular, pues leyendo el estudio de Segre sobre Mukarovsky, hemos logrado establecer algunas relaciones con el fenómeno que estudiamos. Segre se basa en la idea de “unidad” para sostener que cuando una obra se encuentra destruida o fragmentada¹¹ invita al lector a reconstruirla y con ello también lo invita a participar -como pensaba Iser y Jauss- de dicho valor estético:

Cuando es fragmentaria, la estructura de una obra está irreparablemente dañada. El deseo por lo que se ha perdido puede estimular la inteligencia reconstructora, y también esto producirá un tipo de placer. [...] El fragmento es como un fantasma entre bastidores: despierta nuestra curiosidad y estimula nuestra imaginación. Frecuentemente, la fragmentariedad es el estado normal de las cosas (Ibíd., 14-15).

Entre las obras dramáticas que estudiamos, esa fragmentariedad es efectivamente el estado normal de las cosas, pues a nivel textual están pobladas de zonas de indeterminación, aunque como veremos más adelante esta fragmentariedad adopta varias formas. En suma, lo que se advierte hoy a primera vista es la ausencia de ciertas convenciones que demuestran “la fragilidad de los géneros tradicionales, pues la

¹⁰ Para Mukarovsky el término “artefacto” define al texto literario “una vez complementado en la escritura o en la imprenta” (Fokkema, Ibsch; 1997: 173) y ese complemento es el objeto estético.

¹¹ Segre se refiere a fragmentos físicos, es decir, a libros a los cuales les faltan pedazos de hojas y por esa razón su condición es “*fragmentaria*”.

experiencia cotidiana es, por definición, una experiencia del fragmento. Las convenciones genéricas son puestas en evidencia, precisamente cuando su ausencia es más notoria” (Zavala, 2005:24).

Esta última certeza es la que lleva a Umberto Eco, primero, a recordar las palabras de Apollinaire frente a la crítica de su tiempo: “piedad con nosotros”, pues artistas como él iban a la aventura mientras otros buscaban el orden, la convención; y luego, a proponer la denominación de *obra abierta* para entender las producciones artísticas contemporáneas y su relación con lo indeterminado, lo casual, lo ambiguo y lo plurivalente; en la medida que ellas se ven en la necesidad de “contar con el desorden” y darle forma :

Se trata de elaborar modelos de relaciones en los que la ambigüedad encuentre una justificación y adquiera un valor positivo [...] El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían “naturales” pero, no obstante, tiene presentes, sin rechazarlas, todas las conclusiones de la cultura precedente y sus exigencias que no pueden eliminarse (Eco, 1965:11).

En ese contexto, Eco llama “obra abierta” a las producciones artísticas contemporáneas que, a diferencia de las convencionales, no ofrecen un mensaje “concluso y definido”, sino múltiples posibilidades de interpretación, sugieren la libertad a través de formas flexibles, son una “una invitación a escoger” (cf. *Ibíd.*, 27). Sean las obras poéticas, musicales, arquitectónicas, o de otro tipo; sus posibilidades de interpretación estarían definidas por la manera en que se estructuran, haciendo afirmaciones sobre el mundo a partir de la manifestación de “un cierto modo de formar” (cf. *Ibíd.*, 14). La obra abierta analiza las posibilidades estéticas de las estructuras e intenta legitimar su elección en cuanto a su valor o a su poética. Además, invita al consumidor a ser un “historiador de los modelos culturales”, y en esa visión él determinará -por selección no por prejuicio- si dichos modelos poseen un valor “urgente” o si se dejan de lado por poseer sólo un valor estético (cf. *Ibíd.*, 17).

Aunque Eco no habla de obras dramáticas, bien podemos hacer un símil con los ejemplos que da sobre las partituras musicales. Señala que éstas hasta la época moderna fueron siempre textos cerrados que ofrecían escasas posibilidades de variar a la hora de la ejecución. Pero después, los autores comienzan a dejar espacios vacíos sin construcción,

como un acto consciente de que está creando textos mediados y con ello dejando abiertas las posibilidades de interpretación.

Basándonos en esta reflexión, podríamos asumir que los dramaturgos de la G2000, se encuentran enfrentando un mismo proceso, tomando conciencia de que sus textos son sólo la mediación entre la idea y la puesta en escena; por esa razón, entre fragmento y fragmento los espacios vacíos de forma dan la posibilidad a actores, productores o directores de participar del proceso creativo dándoles máxima importancia; y con los vacíos de contenido, hacen participar a lectores o espectadores de la construcción de sentidos posibles. Factor no extraño en el sistema cultural chileno, que como veremos más adelante, pasó del apogeo del teatro de “autor” en los años sesenta, al apogeo de los grupos teatrales de creación colectiva o de “director” en los noventa, justamente por un desplazamiento de la importancia asignada a los textos literarios. Entonces esta nueva generación estaría respondiendo a la vez a ambas demandas: a la necesidad del autor y a la necesidad de un texto concebido como “obra abierta” de máxima apertura.

2. Sobre el acto violento de leer una obra “abierta”

Decíamos que la lectura de un texto fragmentario es una experiencia estética placentera si el receptor la concibe como el desafío de una obra abierta; pero ¿qué ocurre cuando no responde a ese llamado? ¿Han fracasado las técnicas de los modelos culturales ofrecidos? Eco propone que los creadores han renunciado a los “esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían ‘naturales’”. Si entendemos esta afirmación a la luz de los postulados de Jacques Derrida en su texto *The law of Genre* (1980) comprenderemos que aquello considerado como *natural* constituye en realidad una paradoja.

3.1 Cuando la anomalía es la ley

En el texto citado, el autor entiende el *género* como un concepto en sentido amplio al que subyace una ley. Derrida comienza su exposición con la premisa: “Los géneros no deberán mezclarse” y propone dos maneras de interpretarla; por una parte, en un discurso fragmentario, el concepto sería descriptivo de un género neutro y la premisa no admitiría discusión porque la ley se entendería sólo como una práctica, como un acontecimiento.

Se podría considerar que la orden no constituye compromiso alguno, pues aunque ella se enuncie con carácter imperativo, no garantiza la fidelidad del creador.

Sin embargo, también podría interpretarse en otro contexto de manera igualmente legítima: la orden es lo que constituye el valor del género. Pues tan pronto como suena la palabra *género*, dice Derrida, se dibuja un límite:

As soon as the word genre is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind: “Do”, “Do not” says “genre”, the word “genre”, the figure, the voice, or the law of genre. And this can be said of genre in all genres, be it a question of a generic or a general determination of what one calls “nature” or physis [...], or be it a question of a typology designated as nonnatural and depending on laws or orders which were once held to be opposed to physis according to those values associated with techne, thesis, nomos (for example, an artistic, poetic, or literary genre) (Derrida, 1980:3).

Así, la designación de “natural” o “no natural” está siempre asociada a ciertas convenciones construidas y aceptadas por una cultura que exige respetar la línea demarcada por la ley, para “not risk impurity, anomaly, or monstrosity”. Desde esta perspectiva los géneros no deben entremezclarse porque su propia naturaleza se lo prohíbe. Si por accidente se mezclan, entonces deberíamos reconocer la “mezcla” y hacerlo significa reconocer su impureza, pero ello sólo es posible si se parte de una sentencia anterior, la “pureza” existe. Esta es la ley -la presunción de la pureza-, que según Derrida, sería la ley del género. Es decir, mientras la ley me invita a “no mezclar” y a ser responsable con mi “compromiso de fidelidad”, subyace a ella “una ley de impureza”, un “principio de contaminación”.

En este sentido, las ideas de Derrida nos ayudan a ver con más claridad lo que proponen en el subtexto los dramaturgos de la G2000: aunque con matices, intentan hacer visible ese principio de contaminación en una producción tan diversa como heterogénea, que huye de cualquier tipo de ley, tipificación o clasificación absoluta. Podemos ver a modo de ejemplo cómo algunos dramaturgos rechazan ser instalados en el campo literario, pues no escriben para ser “leídos” sino “vistos”, pero al mismo tiempo su acto comunicativo descansa sobre un soporte lingüístico que los traiciona. Entonces, han decidido consciente o inconscientemente residir sobre el borde, sobre el límite, aunque

corran el riesgo de que tarde o temprano esa actitud termine por afirmar una nueva convención. Mientras tanto, este recurso de amparo, es lo que genera en el receptor un efecto violento, porque no logra -en una primera observación o lectura- encontrar semejanza con los códigos o las convenciones culturales que maneja o considera a nivel estético como bellas, o a nivel ético como correctas o aceptables; sino al contrario, sólo encuentra *anomalies by repetition*, porque en la generación de formas y contenidos la anomalía se ha convertido en ley.

3.2 Categorías para el estudio de la violencia

En nuestra vida cotidiana, cuando reparamos en la violencia, lo hacemos pensando en comportamientos deliberados para hacer daño, generalmente de tipo físico. Sin embargo, la investigación académica de distintas ciencias humanas nos advierte sobre una dimensión mucho más amplia del concepto, nos invita a profundizar en causas, efectos y motivaciones. Por lo mismo, para sugerir la existencia de un efecto violento en la lectura de obras dramáticas, no basta con el breve acercamiento a Derrida -que por lo demás no habla de violencia ni pretendía tal enfoque-, debemos acercarnos a otros aportes teóricos que enriquezcan y completen nuestra mirada.

Walter Benjamin entiende la violencia como el “actuar presionando o agrediendo a otro” (1991: 28) y sobre esa base sostiene la existencia de dos tipos de violencia social, una fundadora y otra conservadora. La primera se utilizaría para instaurar un sistema normativo nuevo y la segunda como mecanismo de control de dicho sistema. Esta definición -que parece simple constituye un enorme aporte si pensamos que amplía el concepto hacia cualquier acto que, concebido como pacífico -las manifestaciones de Gandhi, por ejemplo- utilice la estrategia de la presión para provocar o desafiar a otro. Por tanto, la violencia no siempre se relacionaría con la maldad, aunque sí con el poder. Benjamin desmonta el mito de la violencia necesaria para preservar la paz en el estado (Hobbes), manteniendo, al contrario que las fuentes institucionales y jurídicas de la violencia constituyen un instrumento que el estado pone en funcionamiento para privar a los individuos y a los colectivos de la violencia revolucionaria. Siguiendo a Benjamin, dichas fuentes no estarían al servicio de la justicia social, sino que serían, por el contrario, un obstáculo para la realización de la justicia. Nuestros textos abundan en ejemplos de lo que Benjamin llamó violencia conservadora. Pensamos, por ejemplo, en la cantidad de crímenes tanto políticos como civiles que han sido silenciados condenando a las víctimas

al olvido. Sin embargo, cabe preguntarse en qué medida las abundantes manifestaciones de *hybris* (del griego ὕβρις: exceso, desmesura) que analizaremos pueden entenderse como una forma de contra-violencia. O si, por el contrario, se trata más bien de una estrategia emocional para subrayar la fuerza de la violencia conservadora.

Tal vez por eso, los comentarios del escritor y crítico mexicano Carlos Monsiváis, en su artículo para *Ciudadanías del miedo*, resultan tan chocantes. En él asegura que los ciudadanos comunes no somos capaces de observar la violencia urbana, sino desde el prisma del melodrama, pues la mayoría de los individuos experimenta cierto placer al sentirse víctima. Este autor sostiene que entendemos la violencia urbana “a través de la experiencia personal, de la conversión de la suma de experiencias colectivas e individuales, en determinismo, y de la versión de algún modo literaria, que convierte a la violencia en melodrama” (Monsiváis, 2000:31). Es decir, en aquel género teatral del siglo XVIII, padre del folletín, las novelas por entrega y las telenovelas contemporáneas, donde los bandos de buenos y malos están preestablecidos y la visión del mundo que los rige es maniquea. Mirado desde ese punto de vista, podríamos pensar que el goce inconfesable de ser víctima de la agresión o la presión, ha nacido de la manera en que los medios de comunicación actuales nos han enseñado a traducir la “metáfora de Cristo”.

Monsiváis afirma que la violencia tal y como se interpreta socialmente “es la gran telenovela de la cual no podemos eximirnos, porque nunca nos renueva los papeles: seguimos diciendo lo mismo, con las mismas palabras, no tenemos “scriptwriters” (Monsiváis, 2000:232). Él se refiere a las conversaciones de cualquier ciudadano que suceden a la observación de una noticia de asalto en televisión, en las que cada espectador expresa su descontento agregando un comentario personal sobre las veces que ha pasado por lo mismo, sobre las veces que le ha tocado ser *Cristo*. La presencia de la cámara convierte a los ciudadanos en víctimas de la violencia ejercida por los poderosos, porque bajo su lente aparecen como buenos, como sacrificables. Esta afirmación de Monsiváis explicaría de alguna manera, el hallazgo de Matamala (2006) acerca de la utilización de la imagen de la *Pietà* en la dramaturgia chilena contemporánea, pues existiría una necesidad en cada Cristo (que es personaje) de descansar y ser contenido por los brazos de alguien ante la desdicha inmerecida.

La sugerencia de un desnudo inesperado en el cine, un loco que dice y dice sin parar en una plaza o un niño sacrificado en un texto, también ejercen presión sobre los receptores de dichos estímulos. Pese a que ellos se exponen voluntariamente frente a las imágenes, son violentados en el pacto silencioso de entrar en el juego. Así, los

fragmentos, los espacios vacíos, los silencios o la verborrea de los personajes en una obra dramática, podrían entenderse como actos violentos contra el lector. Nos preguntamos entonces, qué sucede en el juego entre el dramaturgo -qué sí tiene la posibilidad de “escribir nuevos guiones”- y el lector. Qué de su experiencia decide contar, qué decide ocultar, cómo transforma la palabra en un arma, cómo la usa para provocarnos.

Para la teórica alemana Hannah Arendt, una de las distinciones entre poder y violencia “es que el poder siempre precisa el número, mientras que la violencia, hasta cierto punto puede prescindir del número porque descansa en sus instrumentos.[...] La extrema forma de poder es la de Todos contra Uno, la extrema forma de violencia es la de Uno contra Todos”. (Arendt, 2005:57) A partir de esta diferencia - hecha para analizar a los sistemas políticos- podríamos sostener que en general, esta nueva oleada de dramaturgos posee cierto poder sobre los lectores/espectadores, pues cuentan con un número suficiente para conformar un sistema al fundar un nuevo orden, una nueva ley: la anomalía. Además, cada dramaturgo en particular, nos violenta con sus textos, con su palabra, el arma elegida para organizar y verbalizar el pensamiento, ese que cuestiona, denuncia, devela, parodia, horroriza. Pero Arendt propone otro concepto de gran utilidad para nuestro estudio: la banalidad del mal (1966). Aunque ha sido muy cuestionado, consideramos que no ha perdido vigencia en ciertos contextos donde la víctima puede ser percibida por los verdugos como ajeno de ellos, o incluso como deshumanizados, lo que convierte su eliminación en un mero trámite. Esta “burocratización” de la violencia ocupa, como veremos en nuestras obras, un lugar determinante a la hora de denunciar la pasividad de las instituciones.

Para René Girard, todos los individuos tienen una necesidad básica de expulsar sus rabias, de deshacerse de sus cargas negativas, pues el hecho de contenerla, los vuelve unos seres peligrosos. Sin embargo, como las formas de expulsar la ira generalmente son formas violentas, los humanos hemos inventado una manera válida de “engañar a la violencia” desde la antigüedad, la *sustitución sacrificial* (Girard, 1983:13). Este historiador y filósofo francés sostiene que el ritual de sacrificio opera por sustitución, ya que “la violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (Ibíd., 10) frente a la que no se siente ira, siempre vulnerable y al alcance de la mano. Se trata del chivo expiatorio, figura prolífera en nuestro corpus.

Concluimos este apartado señalando algunos aspectos de la reflexión en torno a la violencia y la condición de víctima de Michel Wieviorka. En el capítulo tercero de *La Violence* (2010), Wieviorka señala que la afirmación en el espacio público de la figura de

la víctima constituye un fenómeno fundamental para nuestra comprensión de la violencia hoy. A lo largo de los siglos se ha tratado de una figura ignorada o considerada sólo en función de su aporte a la comunidad. Cuando se establecen mecanismos penales para castigar a quienes han causado víctimas, la perspectiva sigue centrándose en el Estado y en la obtención de reparación frente a los culpables. Pero a la víctima no se la escucha en estos razonamientos clásicos. Ni siquiera Girard o Benjamin les conceden atención en su condición de individualidades.

Sin pretender trazar aquí una historia de la emergencia de la víctima como figura reconocida socialmente, diremos que a partir del juicio de Nuremberg, donde se establece la categoría de “crimen contra la humanidad”, el punto de vista de la víctima comienza a ser tenido en cuenta públicamente, sobre todo, con el surgimiento en los años sesenta de movimientos de defensa de derechos civiles. Como señala el autor, la actividad de estos movimientos conlleva la formación de una acción colectiva contestataria (Ibíd., 87) que acabaría conduciendo según Robert Hugues a una omnipresencia de la víctima. Siguiendo a Hugues, se trataría de un fenómeno político (quejarse proporciona poder), pero acaba desembocando en un fenómeno cultural: estaríamos inmersos en una “cultura infantilizada de la queja” que reclama derechos sin aceptar a cambio deberes (Ibíd. 99). Wieviorka cuestiona esta visión apelando a la importancia de introducir la subjetivación en la vida política. La violencia:

[...] du point de vue des victimes, entraîne nécessairement une perte, une atteinte à l'intégrité physique, mais peut aussi déboucher sur une subjectivité niée, ravagée, sur la destruction des repères subjectifs dans le cadre desquels se meut la personne, elle-même alors plus ou moins atteinte par un sentiment de dépersonnalisation, de désintégration de la personnalité, de rupture ou de discontinuité dans la trajectoire personnelle; avoir été victime, c'est éprouver aussi, souvent, un sentiment de honte, de culpabilité et, toutes sortes de troubles qui peuvent plus ou moins durablement envahir l'existence. (Ibíd., 101).

Estas líneas resumen de manera clara las consecuencias de una violencia no elaborada en los personajes que pueblan nuestras obras, sometidos a un proceso doloroso de despersonalización que pone en jaque cualquier certeza que hubieran podido tener sobre su identidad, rol o estatus social, función, comprometiendo a la vez un futuro que parece imposible. La violencia niega al sujeto y la emergencia de la víctima permite

significar dicha negación, lo que conlleva necesariamente un cuestionamiento de la eficacia de las instituciones y un llamado a la creación de políticas de los sujetos considerados desde su singularidad (Ibíd., 287).

Tomando como punto de partida no tanto la violencia en sí misma, sino la subjetividad de la que procede, Wieviorka propone una tipología de cinco figuras del sujeto donde cada una corresponde a una lógica diferente de violencia: el sujeto flotante, el hiper-sujeto, el no-sujeto, el anti-sujeto y el sujeto superviviente. El *sujeto flotante* es aquel que no encuentra el modo de simbolizar su situación para poder convertirse en agente de su propia transformación. El *hiper-sujeto* se sitúa en el extremo opuesto, pues su conflicto procede de un exceso de simbolización (sería, por ejemplo, el caso de un terrorista yihadista). El *no-sujeto*, por su parte, es aquel cuyas conductas violentas son impuestas por un poder bajo el cual se encuentra sometido (un juez o un policía). La violencia que caracteriza a la cuarta figura, el *anti-sujeto*, posee una dimensión de gratuidad y de crueldad que la hace aparecer como indisociable de un cierto goce. Por último, el *sujeto sobreviviente* ejerce una violencia que el psicoanalista Jean Bergeret llama “fundamental”, esto es, de auto-conservación. Veremos la gran rentabilidad que esta categorización tiene para nuestro estudio: aunque la figura del sujeto flotante es, por lejos, la más recurrente en nuestro corpus, la diversidad de sujetos violentos que hemos encontrado traduce la complejidad del fenómeno de la subjetivización de la violencia.

3.3 Sobre la representación grotesca y el efecto siniestro.

Frente a la desdicha inmerecida los humanos reaccionan de diversas maneras, con resignación, con tristeza o con ira. Entre los recursos que ha utilizado la literatura para la representación de dichas reacciones se encuentra la animalización, en tanto la observación de la conducta animal sirve para reflexionar sobre las conductas humanas consideradas irracionales: la agresividad, el apareamiento, la impronta, la lucha por la supervivencia. No nos extrañe entonces, que la animalización sea “el recurso fundamental para la creación del ambiente grotesco, característicos del infierno y el esperpento” (Torner, 1996:26), de la deformidad o la anomalía frente a leyes estimadas como naturales. Al respecto Julia Kristeva señala que el uso predominante en la representación de la perversión -no en un plano cómico- es el uso de lo abyecto, aquello “que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva, 1988:11), para poner énfasis en las funciones fisiológicas que producen asco, destacan fluidos y excrecencias.

En relación con la comicidad de lo grotesco, Bajtin propone en su libro sobre la cultura popular, una lectura a partir de la taxonomía de Scheneegans, quién distingue tres tipos de comicidad: la bufonesca de orden simple y directa; la burlesca que atentaría contra un orden sagrado y la grotesca que más bien trasgrede un orden moral. Este último, se relacionaría con el uso estilístico de “la exageración, el hiperbolismo, la profusión, el exceso” (Bajtin, 1987:273). Y aunque Bajtin coincide en varios puntos con Scheneegans, le critica que mantenga su estudio reducido a la visión satírica, pues en ese afán deja de observar el contenido profundo de la trasgresión y de la ambivalencia en el uso de “lo que no debería ser”, en “la exageración [como] producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad”, es decir, pasa por alto la importancia de la información sobre la calidad de una imagen, en virtud de un criterio de cantidad (cf. *Ibíd.*, 274-275).

Para entender lo grotesco, entonces, habría que partir del contenido de la imagen exagerada, o sea, de los “signos típicos de la vida grotesca del cuerpo [...] el aspecto topográfico esencial de la jerarquía corporal invertida: lo bajo ocupa el lugar de lo alto” (*Ibíd.*, 278). Así, primaría en este tipo de construcción un realismo extraordinario que hace visible una concepción particular “del todo corporal y de sus límites”, como cosmos:

He aquí por qué el rol esencial es atribuido en el cuerpo grotesco a las partes y lados por donde él se desborda, rebasa sus propios límites, y activa la formación de otro (o segundo) cuerpo [...]. Después del vientre y del miembro viril, es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo; y, en seguida, el trasero. Todas estas excrecencias y orificios están caracterizados por el hecho de que son el lugar donde se superan las fronteras entre dos cuerpos y entre el cuerpo y el mundo, donde se efectúan los cambios y las orientaciones recíprocas. Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), el acoplamiento, el embarazo , el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento , la absorción de un cuerpo por otro- se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y del nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados (*Ibíd.*,285,286).

Para nuestro estudio, las apreciaciones de Bajtin tienen suma importancia, pues nos indican hacia dónde mirar, buscar qué tipo de representación del cuerpo hace la dramaturgia chilena actual, sobre todo en un período en que el teatro se está nutriendo - desde la aparición de los grupos de creación colectiva o grupos de director a finales de los 80- de los preceptos de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. O sea, un teatro que tiene como base del trabajo actoral, el cuerpo con mayúscula.

Según Kant, una obra puede hablar de lo que sea menos de aquello que mueva a la observación de lo asqueroso:

sólo una clase de fealdad no puede ser representada conforme a la naturaleza sin echar por tierra toda satisfacción estética, por lo tanto, toda belleza artística, y es, a saber, la que despierta asco, pues como en esa extraña sensación, que descansa en una pura figuración fantástica, el objeto es representado como si, por decirlo así, nos apremiara para gustarlo, oponiéndonos nosotros a ello con violencia (Trías, 1982:11).

La oposición provendría de la confusión del receptor entre la representación de lo abyecto y la sensación que su observación causa. Si el sentimiento del asco es gustativo y como dice Trías “su oralidad es manifiesta” podemos entender por qué Bajtin señala la boca como uno de los órganos más importantes en el cuerpo grotesco. En este sentido, Kant propone que la única posibilidad de volver el asco soportable es equiparándole otra carga violenta de placer, de tal suerte que el dolor pueda transformarse; esto sucede bajo el signo del humor: “único modo acaso que tiene el arte por configurar ese límite señalado por Kant; ese límite del arte [...] que es el asco, en tanto el asco constituye una de las especies de lo siniestro” (Ibíd., 14).

Ahora, el estudio de Freud sobre lo siniestro se inicia en la búsqueda de contrastes y convergencias entre los conceptos alemanes *Heimlich* y *Unheimlich*, mirados desde un continuo lingüístico como antónimos. Luego de una extensa reflexión sobre la etimología y el uso popular de los semas que componen ambos términos, Freud concluye que lo *Unheimlich* “no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Freud, 1988:2498), en otras palabras lo que Freud se pregunta en su exposición es bajo qué condiciones lo familiar puede volverse horroroso o provocar espanto. Él propone que la respuesta se encontraría en la infancia y en la sensación de

angustia provocada por miedos a la agresión, reprimidas en esa etapa y que se han vuelto a manifestar; por ejemplo, el miedo frente al animismo, a la muerte, a la pérdida de órganos -como los ojos, por ejemplo- porque se relacionan con un miedo ancestral a la castración. De esta manera, el efecto siniestro se basa en un principio de repetición, donde el extremo estaría constituido por la visión del *Doppelgänger*:

Nos hallamos así, ante todo, con el tema del “doble” o el “otro yo”, en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su “doble” -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun los mismos nombres en varias generaciones sucesivas (Ibíd., 2493).

En suma, según el estudio de Freud, las condiciones que detonan el carácter siniestro de un evento son violentas en tanto afectan la vida síquica de las personas y podrían resumirse en cinco: la existencia de un individuo que sea considerado como portador de maleficios, de tal suerte que cruzarse con él sea signo de fatalidad, sobre todo si ese individuo es el doble de otro; la duda o el misterio que envuelve una situación que aluda a la condición animada o inanimada de algo; la repetición de situaciones idénticas que indiquen un destino fatal; la mutilación de órganos, sobre todo cuando ellos “conservan actividad independiente” , y por último, cuando “se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real” (Ibíd., 2500).

Entonces, para profundizar en los elementos que relacionaremos en este estudio, conviene comenzar rastreando sus huellas en la historia de la dramaturgia chilena anterior a 1995, como lo haremos en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO II:
ANTECEDENTES HISTÓRICOS.
LA DRAMATURGIA CHILENA ANTERIOR A 1995

Antes de avanzar hacia una revisión general de la historia de la dramaturgia chilena, debemos establecer una primera precisión: que dicha historia no necesariamente coincide con la del teatro chileno. Esto significa que, si bien ambas disciplinas se cruzan permanentemente, no caminan al mismo ritmo, pues los espectáculos que se presentan en las salas de teatro no siempre obedecen a puestas en escena de textos escritos en Chile o por chilenos para ese fin. El trabajo teatral se nutre de diversos materiales lingüísticos, puede apostar por la representación de obras escritas por extranjeros (clásicos o contemporáneos) o por autoras o autores nacionales; también puede no elegir a un dramaturgo. Es decir, utilizar textos no escritos específicamente para el teatro y recurrir a adaptaciones de textos pertenecientes a otros géneros como cartas, cuentos, novelas, poemas, películas, canciones o escrituras colectivas que desafíen cualquier autoría única. E incluso podría optarse por trabajar sin texto escrito, en pos de una puesta en escena basada en el lenguaje corporal.

En este sentido, comenzaremos por recordar que la historia del teatro en Chile se conecta en sus orígenes con los rituales religiosos de los pueblos originarios como el *adpu*¹², por ejemplo, las representaciones sociales durante los *mingacos*¹³ y con los *diálogos* o *coloquios* de los que se valían los primeros sacerdotes jesuitas para catequizar, evangelizar o educar a los indígenas durante los años de conquista (cf. Pereira, 1974:14-18). Pero los orígenes de la dramaturgia -como oficio escritural- sólo podrían situarse en los primeros años del siglo XVII. Recién en 1612, según los estudios de Eugenio Pereira, se pueden identificar dos obras montadas con ocasión de las festividades de la Virgen de Loreto, *Coloquio del hijo pródigo* y *Coloquio del ángel de la guarda*, escritas por el sacerdote catalán Vicente Modollet y el sacerdote chileno Bartolomé Navarro y Vásquez, respectivamente.

Por otro lado, sin ir tan atrás, al dar un vistazo rápido a la cartelera reciente de la capital, nos podemos encontrar con otros ejemplos de la variedad e hibridez del campo teatral. El año 2013 se estrenaron obras tan disímiles como *La novicia rebelde*. *El*

¹² Ceremonia de matrimonio por raptó, que entonces se relacionaba con la “*pantomima*” y el canto de “*romances*”.

¹³ Trabajos colectivos y voluntarios que se llevan a cabo en una comunidad, asociados a las tareas del campo, como cosechas, construcciones agrícolas, etc.

*musical*¹⁴, adaptación del clásico, y el espectáculo de danza-teatro-doma *El centauro o el animal*¹⁵ de Bartabás, que nada tienen que ver con la dramaturgia que se está escribiendo actualmente en Chile.

Entonces, convengamos en entender la “dramaturgia nacional” -o al menos para efectos de este estudio- como el repertorio de obras escritas por autores chilenos, específicamente para fines teatrales. Aclarada esta diferencia básica, pero fundamental, iniciaremos un pequeño recorrido por la historia de la dramaturgia nacional, sin el ánimo de establecer una genealogía exacta, sino más bien con el propósito de encontrar conexiones y puntos de inflexión entre la dramaturgia anterior y la actual.

1. TRES MOMENTOS HISTÓRICOS FUNDAMENTALES

Decir aquí que la dramaturgia chilena posee antecedentes claros de la utilización del elemento siniestro desde sus orígenes sería una irresponsabilidad, sin embargo, sí podemos asegurar que existen en su historia algunos momentos que propician incursiones sobre otros ejes de esta investigación, como son la violencia, el sujeto concebido desde el margen o la extrañeza de las formas escriturales. Me refiero en específico a tres momentos en que la producción artística ha estado marcada por poéticas políticas, como fueron los movimientos libertarios de fines del siglo XIX, la emergencia de los teatros universitarios en el período 1940-1960 y la escritura bajo la dictadura militar de Augusto Pinochet.

1.1 Movimientos Libertarios

Iniciaremos este apartado estableciendo que la escritura dramática chilena posterior a los años de la independencia no es una práctica común ni valorada en el medio artístico-cultural, considerando que el oficio teatral, aún muy incipiente¹⁶, se relacionaba casi de manera exclusiva con el trabajo de compañías europeas y muy particularmente con directores y actores españoles. Se trataba de un teatro basado en textos escritos por

¹⁴ Este espectáculo es la adaptación de la película conocida en España como *Sonrisas y lágrimas*, basada en la escritura de la novela *La historia de los cantantes de la familia Trapp* de la austriaca María Von Trapp, que fue un éxito en el Broadway de los años sesenta.

¹⁵ En este espectáculo de origen francés Bartabás y Ko Morobushi proponen un montaje con caballos reales, presentado en el Teatro Municipal en el XIII Festival Internacional “Santiago a mil”.

¹⁶ El primer edificio para presentar espectáculos teatrales fue construido por iniciativa de Bernardo O’Higgins en 1820.

españoles y representado –aunque los actores fuesen chilenos- con giros lingüísticos propios del castellano peninsular. Recién hacia principios del siglo XX las compañías extranjeras acceden a representar textos escritos por chilenos, aunque en la mayoría de las ocasiones sin reconocerles derechos de autor, situación que impulsa a los escasos escritores a formar la Sociedad de autores teatrales de Chile (SATCH) en 1915. Como dice María de la Luz Hurtado hubo “brillantes excepciones” que sí se atrevieron a nadar a contracorriente y a luchar por el cultivo de un teatro “nacional”, como en el caso del autor de *El tribunal de honor* (1877) Daniel Caldera o de Juan Rafael Allende, autor de *República de Jauja* (1889). Ambas obras abordan temas que hacen ruido en las altas esferas sociales: se trata, respectivamente, de un “femicidio ocurrido en Felipe” y de una parodia al sistema de poder “de cara a la crisis Balmacedista” (cf. Hurtado, 2010, t.1: 16-29).

Este circuito nace y se desarrolla al fragor del movimiento obrero que se relaciona fundamentalmente con la lucha de los trabajadores de las salitreras por obtener mejoras laborales:

No existía en Chile una legislación que ampare a los trabajadores y así quedaban expuestos a los múltiples vejámenes que los patrones propinaban a sus empleados, tales como sufrir maratónicas jornadas laborales, pago de salarios en fichas¹⁷, despidos sin aviso, no respeto del día de descanso, y explotación de embarazadas y niños (Gallardo, 2003:7).

Atendiendo a estas demandas, que luego se extienden a los trabajadores urbanos, nace un interés nuevo entre políticos e intelectuales, denominado por los historiadores “la cuestión social”, que se origina por el choque ideológico entre el enfoque capitalista asumido por un estado básicamente burgués y oligarca que abraza la idea del progreso y la fuerza de una clase social nacida a partir de la industrialización. Esta última no sólo crece de manera exponencial, sino que también tiene voz y reclama hacer visible el peonaje y su miseria. En este contexto, surgen a la luz pública “una serie de innumerables escritos, ensayos, artículos de prensa y tesis de grado que comenzaron a analizar sus causas y motivos, además de las posibles alternativas de solución” (Memoria Chilena, 2004).

¹⁷ El pago a los trabajadores se realizaba por medio de fichas, no de moneda nacional, que servían sólo para ser canjeadas por insumos que expedían las pulperías (almacenes) de la compañía dueña de la salitrera, que además establecía unos precios excesivos para los productos.

Como era de esperar las miradas y los juicios son disímiles, mientras unos grupos plantean la ayuda social desde una visión populista y paternalista, otros exigen cambios concretos en las políticas de gobierno y en la legislación dirigidos al desarrollo de una acción social permanente. En el extremo de las posturas libertarias encontramos al movimiento ácrata, que se diferencia de las propuestas hegemónicas por su total desacuerdo con unas formas de poder sostenidas sobre una filosofía de la dominación.

Según Zambrano, la propaganda anarquista fue una de las principales fuerzas movilizadoras, pues llamaba a la apropiación del espacio obedeciendo a un espíritu libertario que se traduce en la formación de mancomunales y sociedades de resistencia que participaron en los doscientos paros registrados entre 1900 y 1908 (cf. Zambrano, 2010). Aparecen ateneos, centros de propaganda y debate que buscan difundir sus ideas a través de periódicos ácratas como *El rebelde* o *La campaña* en Santiago, *Luz al obrero* en Valparaíso, *Adelante* en Punta Arenas, *Luz y vida* en Antofagasta o *La agitación* en Estación Dolores. La idea era clara: rechazar la política institucional y propiciar la acción directa de los trabajadores, así como manifestar el descrédito frente al discurso oficialista que celebraba el centenario de la independencia, negando de este modo la idea de *Chile* como concepto integrador, único y representativo de la realidad (Cf. Grez, 2011; Pereira, 2005; Zambrano, 2010).

La escritura del momento busca la subversión y pretende ser un arma de lucha desde el teatro y su dramaturgia -llámese ésta obrera, ácrata o libertaria¹⁸- pues gracias a su posibilidad espectacular, podía llegar a un público masivo y popular, desafiando así las reglas de un arte concebido, hasta entonces, desde la elite y para la elite:

Toda su estrategia apuntaba en esa dirección, desde crear sus propios centros de producción cultural e implementar un circuito de divulgación [...] el teatro se inscribía dentro de estos mecanismos de consolidación, apelando fundamentalmente a la seducción de la imagen puesta en movimiento sobre un escenario e incorporando en su textualidad códigos teatrales propicios para la asunción y comprensión crítica de la propuesta de mundo de parte de los espectadores (Pereira, 2005:109).

¹⁸ Sergio Grez discute la existencia de una dramaturgia ácrata en Chile, así como la propone Sergio Pereira -y sus seguidores- en sus estudios, por considerar que la denominación es inexacta, prefiriendo llamarla “obrero o libertaria”. Grez se basa en que a comienzos del siglo XIX, en la discusión política por hacer visible la desigualdad social, muchos grupos políticos comparten un *ecumenismo obrero* (demócratas, socialistas, comunistas y anarquistas). Desde esa perspectiva, toda la dramaturgia no es ácrata sólo por abrazar la causa libertaria, a excepción de aquella que efectivamente rechaza la política institucional, el estado y los partidos políticos (Cf. Grez, 2011).

Obras como *Los cuervos* (1921)¹⁹ de Armando Triviño o *Los grilletes* (1927) de Alfred Aaron representan un mundo definido en términos de clase, donde la dominación es la forma de poder contra la cual deben luchar pobres y oprimidos.

La historia de *Los cuervos*, publicada por Trabajadores Industriales del Mundo (IWW) en Santiago en 1937, es simple y conocida. Una pareja de ancianos vive con sus hijos Isabel y Mañungo en inquilinaje. El “patrón” de la hacienda en la que viven les pide que la niña vaya a ayudar en la “limpia de cebollas”; ambos saben lo que esa orden significa en realidad, el deseo de abusar de ella, como lo ha hecho con todas las demás mozas del campo. Al negarse los viejos, el patrón envía militares para llevarse a su hijo varón al regimiento. El viejo en su desesperación dispara al sargento encargado, como un acto simbólico contra quienes abusan de su poder, contra los ejecutores de la injusticia, contra “*los cuervos*”.

Con esta reseña sólo pretendemos establecer que el teatro chileno y su dramaturgia tienen una relación antigua con la lucha social. En *Los grilletes*, por ejemplo, Julio Plaza es un inquilino que debe enfrentarse-junto a su compañera- a los *cuervos* de la época: un juez, un cura y un hacendado, por defender los derechos de los trabajadores e incitar a la “revuelta”. Para callarlo, lo apresan y le remachan unos grilletes a las manos, que aunque no logran detenerlo, simbolizan esa sensación de perpetuidad de la esclavitud.

Con todo, es cierto que la dramaturgia de comienzos del siglo XX no tuvo gran relevancia ni difusión literaria, aunque sí política, puesto que cumplida su función proselitista se desgastaba, decrecía el interés por publicarla y no trascendía mayormente fuera del círculo en que se generaba. También debemos decir que bajo el alero de estos movimientos nace la escritura de quien fuera uno de los dramaturgos más importantes del teatro chileno: Antonio Acevedo Hernández (1886-1962).

El período que va entre las dos guerras mundiales generó la mayoría de lo que conocemos hoy como “vanguardias”, con el consiguiente descrédito de todos los modelos clásicos de creación e interpretación del arte. Es ésta una producción siempre entendida como extraña, deforme y descuidada, sobre todo por resistente y desobediente. Sumado este componente estético a las ideas libertarias y al anarquismo como filosofía, se fomenta en parte de las elites intelectuales cierta desobediencia a la convención artística. Acevedo se encuentra justo en el vértice donde se cruzan las ideas libertarias con las ideas de vanguardia. Este dramaturgo fue leído durante décadas sólo desde el prisma de la

¹⁹ Los estudios sobre esta obra sitúan la publicación de la misma en distintas fechas (1921, 1932, 1937). Hemos preferido citar la data más temprana, ofrecida por Sergio Grez.

literatura comprometida, a pesar de que su obra posee un enorme valor estético, al atender -en el contenido y en la forma- al efecto que debía producir el teatro en el público.

Chañarcillo (1936), su texto de mayor renombre, toca el tema de la explotación de la plata en el norte del país hacia 1846, de los sueños de “jutes bien vestidos”, de los mineros pobres y de las mujeres que les hacían compañía, de la dureza del trabajo, de la armonía con el desierto que los acoge y del continuo riesgo de muerte.

Esta obra que mira hacia el margen, según Pradenas “resalta como una creación “atípica” en el contexto teatral de la época, pues es la primera expresión de lo que conocemos en literatura como lo “real maravilloso” o el “realismo mágico.” (Pradenas, 2006:264). Acevedo es valorado en Chile por ser el precursor del llamado Teatro Social, al hacer un rescate del mundo popular -expresiones, dichos, música y tradiciones- pero también por incorporar el efecto fantástico al discurso teatral. En la descripción de *El canto del derrotero*, por ejemplo, se indica que el escenario debe dividirse en tres partes “no para lograr las mutaciones del antiguo teatro a base de cuadros”, sino para dar un aspecto de simultaneidad de espacios en el escenario:

Hay un transparente que cuando se levanta -al final del cuadro- el telón que representa la boca de la mina, deja ver el cuadro 2, que se destaca dentro de la oscuridad de la escena; este cuadro ocupa la mitad en sentido longitudinal del escenario no presentado y es el interior de una tienda o choza, donde habita El CERRO ALTO, que todavía no está restablecido del todo. El cuadro 3, que se iluminará a continuación, es un aspecto del despacho de DON PATRICIO, visto en el primer acto: muestra mesas, toneles, y la puerta de salida abierta hacia la lejanía azul.

Por fin vuelve el cuadro 1, y cuando desaparece la escena deja ver la visión de los derroteros fantásticos y fascinadores. Por ejemplo, cerros que parecen camellos, otros que se incendian o que dan la sensación del oro y de la plata. Hay otros que semejan esfinges o mujeres de piedra, que desaparecen o se mueven...” (Acevedo, 2000:145-146).

En este contexto, la escritura de Antonio Acevedo, al mismo tiempo que es representativa de los conflictos sociales de la época, también anuncia en lo estético una preocupación naciente por las formas, por la innovación y la recepción teatral. Según Pereira este cambio “de perspectiva del hablante respecto del mundo representado

significará el cambio más importante introducido a la práctica dramatúrgica” (Pereira, 2003:112), pues permite la construcción de un discurso que da cuenta de la simultaneidad de los planos de la realidad y de la percepción que los individuos tienen de ella.

Como podemos apreciar en estos breves ejemplos, la dramaturgia que nace a la luz de los movimientos libertarios está marcada por los conflictos sociales. No sólo en lo que se refiere a las temáticas ligadas a la injusticia social, el abuso, la pobreza y la conquista de derechos laborales; también hay una fuerte intencionalidad de acercarse desde el texto y desde el espectáculo a un público más amplio y representativo, así como a la construcción de un personaje más real. Si bien este aspecto no es compartido por la totalidad del repertorio, su aparición en las obras explica el origen de la molestia del circuito teatral frente a un modelo cultural que ampara la violencia y solapa el abuso; pero que sin embargo, continúa creyendo que la transformación social debe darse por una vía política.

Una mención especial –por su escepticismo- merece a este respecto el trabajo de Vicente Huidobro, que a pesar de ser reconocido como poeta icónico de vanguardias como el Ultraísmo o el Creacionismo, también escribió obras de tono lúdico e irónico para el teatro. Alejado de todo sentimentalismo -sin que eso signifique un grado menor de compromiso social, sino más bien a propósito de él- construye piezas como *En la Luna* (1934), clasificada como “guiñolesca” por su cercanía al trabajo de títeres o marionetas, en que un “maese operador” manipula la acción y el discurso de los personajes. Esta característica hace que la obra tenga un tono cómico y paródico en su alusión al caos producido por los sucesivos cambios de gobierno en la década del treinta durante la llamada República Socialista en Chile.

En la obra *En la Luna*, se caricaturiza la conducta de los poderosos del momento, jueces, curas y autoridades de gobierno. Huidobro desde su mirada estética de la política no se ríe del rol que cumplen personajes públicos como: Pipí Popó, Zizí Zozó, Fifí Fofó, Lulú Lalá o Fulano de Tal; sino de la estructura de la que son parte, de su ineficacia para resolver conflictos, del absurdo de sus filiaciones, de su hipocresía y de su doble discurso moral. Por el contenido, el descrédito y el tratamiento grotesco de la representación, esta obra ha sido leída más que desde la vanguardia, desde el anarquismo²⁰.

Por su parte, la obra *Gilles de Raiz* (1925), publicada originalmente en francés, retoma la figura del asesino en serie del siglo XV que luchara junto a Juana de Arco a

²⁰ Sobre esta mirada puede ser interesante revisar los trabajos de Osvaldo Pelletieri, Sergio Pereira, Dan Connor o Sara Rojo.

fines de la Guerra de los Cien años. En la primavera de 1933 la obra fue presentada por primera vez en el Théâtre de L'Œuvre. En ella se muestra a Gilles de Raiz como un ser para quien “el bien y el mal visten idéntico ropaje” (Pradenas, 2006:276) y en honor a esa premisa cuestiona las estructuras sociales, hace un pacto con Lucifer y asesina infantes en una búsqueda insaciable de amor.

Esta sea tal vez la primera incursión del teatro chileno en los terrenos de lo siniestro, por el cruce de la historia con el horror, por la aparición del *Doppelgänger*, de ese doble monstruoso que al mismo tiempo es capitán salvador de Francia y un asesino de niños:

El relato de estos crímenes debería sólo horrorizar -apartar al monstruo de la humanidad, de una humanidad que excluye el mal, que no lo considera parte de una verdadera humanidad-, pero a la vez parece ejercer una perturbadora atracción, una proximidad diferida: la sensación de una monstruosidad larvaria no afuera, sino adentro de cada ser humano: una fascinación que no podríamos atribuir únicamente a la necesidad de conocer el mal (Schopf, 1995).

En la historia de Huidobro, Gilles se encanta con una mujer -quien habiendo olvidado su propio nombre al conocerlo, se bautiza como Gila- una dama seducida por su figura y que no ve en él, como los demás, a la encarnación del mal, sino al amor absoluto.

El conflicto se centra en el juicio a Gilles por los crímenes cometidos, los que no se pueden probar, ya que no existen testimonios que evidencien su participación en los hechos más allá de lo que la leyenda indica.

En el epílogo se sugiere la existencia de dos planos en una escena que es “medio cine, medio teatro”: el plano de fondo muestra las imágenes de Gilles de Raíz y Gila “proyectadas sobre la pantalla y se escuchan sus voces” mientras se hace “concordar el diálogo entre los dos personajes proyectados y los personajes vivos”. En el primer plano del escenario se encuentran seres oscuros como el Marqués de Sade, la marquesa de Brinvilliers, conocida por sus envenenamientos, y Don Juan, en el Valle de Josafat -un espacio simbólico- que contiene “la memoria de la humanidad” situada en “la imaginación de un hombre”. Allí estos personajes discuten con algunos escritores de lo oscuro: Joris-Karl Huysmans, Bernard Shaw, Anatole France, el Dr. Ludovico Hernández y el mismo Huidobro personificado en “Yo”. Todos ellos intercambian opiniones sobre la identidad de Gilles, la naturaleza del mal, del amor y de la muerte. La escena marca la

espera del juicio final, que irónicamente no llega jamás porque Don Juan dio muerte a Dios por error. Entonces, si bien la obra enfrenta a los personajes a un portador de “males”, no llega a ser “inquietante”, pues la historia pareciera estar del lado de Gilles, mostrando los elementos fantásticos y ominosos con bastante condescendencia.

En suma, este primer momento de la historia de la dramaturgia chilena que se extiende entre fines del siglo XIX y comienzos del XX es fundamental porque se ve influido por las ideas libertarias, la poética política y los cambios estimulados por la estética vanguardista en todos los campos del arte. Podemos entonces estar de acuerdo en que desde este primer momento las temáticas que interesan al mundo de la dramaturgia chilena tienen al menos un hilo conductor: la denuncia de la ineficacia de los poderes del estado, en tanto ellos no persiguen el bien social, sino la perpetuación de una jerarquía dominante.

1.2 Los Teatros Universitarios:

El segundo momento fundamental para la historia de nuestra dramaturgia es la aparición de los primeros teatros independientes y los llamados teatros universitarios en la década de 1940, por su modernización de las “estéticas de las puestas en escena y las políticas de repertorio, abriéndose a escenificar teatro de autor chileno en especial de 1950 en adelante” (Hurtado, 2010, t.1:28).

Hacia finales de la década de 1930, con el advenimiento de la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, llegan a América connotados artistas e intelectuales europeos fruto del exilio; muchos de ellos a bordo del Winnipeg²¹. Así, el teatro chileno se ve movido y renovado por la gran cantidad de textos, obras dramáticas, códigos teatrales y formas nuevas de trabajo que dichos artistas habían conocido y experimentado a la luz de los movimientos de vanguardia. Con ello, Europa se convierte una vez más en el referente indiscutido de la actividad artístico-cultural.

Tal vez la influencia mayor en el teatro haya sido ejercida por la llegada de la actriz catalana Margarita Xirgu. María de la Luz Hurtado la califica como la “primera figura de su compañía teatral homónima, eslabón entre el antiguo y el nuevo modelo teatral” (Hurtado, 2010, t.2:17-18). Ella se refiere a que Xirgu trae con ella conocimientos y

²¹ Gracias a la gestión de Pablo Neruda este barco zarpa de Francia con 2.200 refugiados con destino a Chile, bajo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, que impulsa iniciativas de desarrollo económico y cultural. Llegan así figuras destacadas como el historiador Leopoldo Castedo, el tipógrafo Mauricio Amster, el pintor José Balmes o los dramaturgos Luis Fernández Turbica y José Ricardo Morales.

experiencias que cambiarán los modos de hacer teatro, pero también la obra transgresora -en lo político y en lo estético- de Federico García Lorca, de cuyo repertorio había realizado todos los roles protagónicos “por voluntad del autor”. Íconos como Xirgu, Louis Jouvet o Jean-Louis Barrault eran tan versátiles que podían poner en escena a los más diversos dramaturgos, desde los clásicos griegos, pasando por autores europeos como Shakespeare, Pirandello, Valle-Inclán, Cocteau, Shaw, Lenormand, Gogol, además de algunos contemporáneos como Tennessee Williams, Casona o Giraudoux y, ello, atendiendo a un compromiso férreo y profesional con la actividad teatral, desde el trabajo corporal, vocal y gestual:

Anunciaron así estas compañías prácticas creativas fundadas en otras concepciones de la teatralidad, precedidas por un sentido de unidad estilística, de concordancia entre estilo de actuación, género dramático literario, diseño de vestuario y escenografía [...] música y sonido, con empleo de nuevas tecnologías, al igual que la iluminación, ya no funcional sino expresiva. Ahora, además de los actores principales, el elenco en su conjunto exhibe similares competencias, y la compañía se entiende como multidisciplinaria, al integrarse como miembros estables los diseñadores, los técnicos, y, en especial, el director teatral, encargado de orientar y aunar las expresiones anteriores”(Ibíd.,19).

A raíz de esta presencia contundente y la observación de un trabajo tan distinto a la experiencia nacional, los participantes del circuito teatral chileno generan grupos de trabajo al alero de las universidades santiaguinas y del modelo que Lorca desarrollaba con *La barraca* en la Universidad de Madrid. Así se fundan dos de las compañías más importantes de la escena nacional, el Teatro experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y el Teatro de ensayo de la Universidad Católica (TEUC), formados en 1941 y 1943, respectivamente.

Después de 1945 vendrían el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), Valparaíso, Antofagasta y Valdivia. En regiones, el rigor y la experimentación también son ejes rectores del trabajo teatral universitario, sin embargo, existe una fuerte necesidad en ellos de establecer un modelo más amplio y popular. Como señala Pradenas, acerca del TUC, estos grupos siguieron un esquema de trabajo similar al de los grupos de la capital al crear una escuela dramática, preparar y presentar un repertorio creado “en base a obras “clásicas” y “modernas” del teatro europeo y norteamericano”. Incorporaron poco

a poco dramaturgos nacionales y desarrollaron acciones dirigidas a distintos sectores de la población. No obstante, su objetivo central fue “la búsqueda de un estilo propio y el proyecto de concretizar un teatro nacional y popular, desde una perspectiva provinciana “descentralizada” (Pradenas, 2006:299-300).

Si bien se comienza montando a autores como Cervantes, Lorca y Valle-Inclán, luego los grupos se arriesgan con puestas en escena más complejas: Miller, Brecht, Ionesco, Beckett. Sólo en la década de los cincuenta se inicia un trabajo comprometido con las puestas en escena de autores nacionales.

Los dramaturgos activos de este período participaron de distintos grupos literarios de vanguardia, lo que en el contexto de la actividad universitaria significó integrar al quehacer espectacular a escritores provenientes de distintas áreas de formación: científica, social y humanista. Recordamos nombres altamente relevantes como: Isidora Aguirre, Gabriela Roepke, María Asunción Requena, Fernando Cuadra, Fernando Debasa, Luis Alberto Heiremans y Egon Wolff²². Acerca de esta práctica, la misma Isidora Aguirre comenta que los nóveles dramaturgos aspiraban a ser montados por los teatros universitarios “a fin de contar con directores experimentados que nos ayudaran a trabajar nuestros textos [...]. No creo equivocarme al asegurar que fueron los directores y actores de esos teatros nuestros verdaderos maestros” (Hurtado, 2010, t.2:23).

Sólo años después las distintas escuelas de teatro comenzarán a formar autores entre las tablas y sus aulas universitarias, en pos de levantar y acrecentar una dramaturgia nacional, como sucedió con íconos como Sergio Vodanovic o Jorge Díaz, en su momento, y como ha venido sucediendo hasta la actualidad.

Buena parte de estos escritores se caracterizaron por abordar temas de carácter social: la lucha política, las profundas diferencias económicas y la reivindicación de derechos laborales y ciudadanos; pero al mismo tiempo, nace una preocupación por los problemas que plantea el existencialismo, incorporada en los textos a partir del segundo lustro de la década de los cincuenta, tendencia que se ha calificado como “realismo psicológico”.

Los dramaturgos de esta generación dan pasos en distintas direcciones hasta encontrar la veta que desean explorar; es un tiempo de intentos fallidos, de búsqueda. Ellos tratan de acercarse a una realidad “nacional” que a ojos de todos se presenta como disímil:

²² Los autores que aquí se citan fueron formados en áreas tan disímiles como la arquitectura, la ópera, la odontología, el derecho, el trabajo social, la medicina o la ingeniería Química.

buscando el arraigamiento del teatro en la existencia contemporánea, lo que también podía deberse a las directrices de los grupos universitarios -que las habían aprendido en Stanislavsky²³ [sic]- o simplemente a que eran otros los “maestros” europeos o norteamericanos que ahora merecían la atención [...] sin que ni antes ni ahora pueda señalarse un magisterio único y reconocido (Fernández, 1977: 111).

Podemos considerar que esta mirada de Fernández es muy acertada si nos detenemos en obras como *Fuerte Bulnes* (1955) de María Asunción Requena, que relata la hazaña de los hombres y mujeres que colonizaron la región de Magallanes²⁴ y en su poco conocida *La chilota*, donde una profesora enviada a la isla grande²⁵ debe defender su credibilidad frente a la gente del pueblo y lograr organizarla para construir una escuela. Para Juan Andrés Piña, en ésta como en otras creaciones de María Asunción Requena, “se entrega la doble vertiente de los aspectos personales -la batalla individual- junto a la gesta comunitaria o el tono épico que encierran los aspectos más característicos de la vida en regiones apartadas” (Piña, 2005:9).

En la obra de Gabriela Roepke *Los culpables* (1955), se puede decir que el tono existencialista y la construcción de los personajes a partir de lo psicológico es más notoria: “her plays fascinate because of the slow revelation of character of a group of individuals in a situation of tension” (Dauster, 1999:34). Muchos de los autores y autoras anhelaban dejar atrás el criollismo costumbrista y acceder a una mirada más universal que los acerque a las preocupaciones tratadas por europeos y norteamericanos. Ella misma defiende esta postura años más tarde diciendo que “si bien los problemas sociales, políticos y religiosos son como heridas vivas que empequeñecen nuestras rasmilladuras de país muy joven, los problemas del hombre y su perpetua lucha interna son los mismos en todo el mundo” (Fernández, 1977:110).

“Rasmilladuras” que otros pretenden visibilizar, como Isidora Aguirre, quien sin minimizar los problemas, los aborda en otro tono. En su afamada comedia *La pérgola de*

²³ El autor se refiere al método del actor y director ruso en relación a la necesidad de búsqueda y experimentación que debe implicar el trabajo actoral para poder interpretar no sólo el rol sino el espíritu de un personaje.

²⁴ Esta es la región más austral de Chile, característica por la hostilidad de su clima (nieve, bajas temperaturas, escasez de luz) y la exuberancia de su naturaleza.

²⁵ Chiloé es una isla ubicada en el sur de Chile.

las flores (1960)²⁶, retrata la vida urbana de Santiago, enfocándose en la problemática de las pergoleras que luchan para defender su espacio de trabajo frente a la demolición propuesta por las autoridades a partir de la llegada a la ciudad de *Carmela*, una campesina de San Rosendo. Otro tanto sucede en su sátira *Los papeleros* (1962), obra que denuncia la explotación de los hombres que trabajan en un basural de Santiago separando residuos sin ningún tipo de seguridad social ni beneficio, como se anuncia en los primeros versos:

Esta es la historia
de la escoria hombre
y del hombre en la escoria
El teatro con sus licencias
os la viene a relatar
en nombre del papelerero
que no la sabe contar (Aguirre,1989:16).

Cabe señalar que la participación de las mujeres en este período es innegable, primero porque se hicieron de un espacio importante en el circuito teatral, predominantemente masculino, y luego porque la construcción de personajes femeninos protagónicos en gestas y episodios de la historia nacional fue una acción pionera, pues muestran a mujeres que son “tanto movilizadoras de acciones e iniciativas, como simplemente llevaderas de las aflicciones de su comunidad” (Piña, 2005:8).

La inclusión del componente psicológico como motor de la acción alcanza una de sus mayores expresiones en la escritura de Jorge Díaz y Luis Alberto Heiremans. Sus lenguajes poéticos, los elementos simbólicos y los conflictos de orden personal o de pareja, hacen que la dramaturgia tome un camino más hermético a ojos del público y más cuestionable aún a los ojos de la crítica. Las historias comienzan a volverse cada vez más intimistas y a cubrirse de un aire extraño en la búsqueda de fórmulas que permitan ingresar en la sique de los personajes.

Pero en las obras de Luis Alberto Heiremans, *La jaula en el árbol* (1955) y, más notoriamente, en *Moscas sobre el mármol* (1958) la construcción dramática toma cierto aire de “extrañeza”.

²⁶ Obra escrita por Isidora Aguirre, musicalizada por Francisco Flores del Campo, dirigida por Eugenio Guzmán, presentada por el Teatro de ensayo de la Universidad Católica (dirigido a su vez por Eugenio Dittborn) y protagonizada por Carmen Barros, Hernán Letelier, Ana González y Silvia Piñero, entre otros.

Si bien *La jaula en el árbol* es una comedia, su conflicto da cuenta de unos personajes que viven en una pensión santiaguina donde cada uno está marcado por la soledad. En su habitación, Don Pascual tiene una paloma que simboliza su único afecto. Ella coloca a los pensionistas en dos bandos distintos, mientras unos están de acuerdo con entregarla a las autoridades por una “dudosa” alarma de contagio que se ha registrado en el barrio a causa de animales domésticos; otros lo consideran injusto. Al momento del estreno, Isidora Aguirre reseña la obra de Heiremans como una comedia “ágil y alegre”, con “visos poéticos que se desprenden del texto matizado de ironía o de ternura ante las debilidades humanas”; y del estilo, señala que es “apropiado y sencillo”. Para la dramaturga, el autor sólo narra una fábula como un “pretexto para describir un ambiente y caracteres típicamente nuestros” (cf. Aguirre, 1957: 362).

Sin embargo, veinte años después, Teodosio Fernández dirá que la escritura de este autor es un caso de singular interés, pues, cuando Heiremans parecía dispuesto a abandonar sus “fantasmagorías”, aparece en la escena nacional con *La jaula en el árbol* dando a los símbolos un sólido soporte en la experiencia ordinaria y muestras claras de su fino espíritu de observación. Para el crítico español esta obra “evidenciaba ya la preocupación por problemas esencialmente ciudadanos (burgueses) que serán los predominantes en el “realismo psicológico” chileno, en este caso los del hombre desarraigado de la gran ciudad” (Fernández, 1977:112).

En *Moscas sobre el mármol*, escrita un par de años después, Heiremans relata una particular *partie de chasse* en la casa de campo de Julián. La fiesta es en honor del regreso de su amigo Enrique y, el objetivo, atrapar al fantasma. Aunque al principio lo lúdico juega un rol importante, porque pareciera que el evento promete ser una pequeña diversión burguesa, a poco andar la tensión y el ambiente de misterio van ganando terreno, las intervenciones de Julián son cada vez más sicóticas y la relación casi marital con su madre, se presenta muy retorcida.

La idea de Julián es matar a Enrique en la cacería -cuando éste tome el rol de fantasma- para vengarse de Teresa que lo ama en secreto. Todo obedecía a un plan macabro, mediante el cual la madre también podría deshacerse de Teresa por robarle el amor de su hijo. Pero la historia toma otro rumbo cuando el “patroncito” sale espantado al escuchar una verdad que le parece inaceptable -ella no lo ha dejado por miedo al juicio religioso-, se envuelve entre “los tules que cuelgan del techo” y corre hacia afuera donde la cacería de los invitados descarga sus tiros contra el fantasma.

La construcción dramaturgica de esta generacion cada vez más tendiente a la exploración sicológica, da a Heiremans el contexto ideal para el uso de elementos siniestros más visibles: el ambiente de tensión, la amenaza del secreto, del crimen, la presencia de un “falso” fantasma y la construcción de personajes con personalidades, si no dobles, al menos disociadas. Ahora bien, en esta obra pareciera que el recurso fuese una estrategia para la denuncia de clase, de la cursilería burguesa en medio de la vida campesina, lo que sirve para marcar la distancia entre los personajes. Varias de sus obras posteriores seguirán ahondando en temas relacionados con el choque cultural, el cruce entre lo sagrado y lo profano, la crítica de clase; pero cada vez más cerca de un mundo marginal, como sucede en *El Abanderado* (1962) o *El tony chico* (1964), aunque sin abandonar el lenguaje poético ni cierto tono ominoso.

En cambio las obras de Díaz de este período -volveremos sobre él más adelante- fueron muy influidas por la dramaturgia de Ionesco, con sus propuestas del teatro del absurdo, llevadas al escenario por Teatro Ictus. En obras como *Un hombre llamado Isla* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El cepillo de dientes* (1962) o *Variaciones para muertos de percusión* (1964) hay un acercamiento a la angustia humana, una crítica directa a la incomunicación en que viven las parejas y un humor ácido en la construcción, tanto de las tramas como de los diálogos; características que lo instalan entre los dramaturgos chilenos más elegidos a la hora de ser representados por el circuito teatral internacional.

Si bien la representación de Díaz en algunos casos utiliza elementos siniestros, al ser tratados desde el “sin sentido” o lo lúdico, se distancian del horror propio que esta investigación busca rastrear. Sin embargo, es destacable su uso del elemento grotesco, pues salvo escasas excepciones será quien explore más claramente esa veta dramática.

No podemos dejar de destacar la obra *El cepillo de dientes*, texto que nos coloca frente a la extraña rutina de Ella y Él queriendo comunicarse a través de las citas de una revista femenina y el diario de “pasado mañana”, asumiendo distintas personalidades. En el juego él se exaspera porque se entera de que ella ha usado su cepillo de dientes para lustrar sus zapatos, objeto de carácter “sagrado”, por lo que decide estrangularla con el cable de la radio. Sin ningún atisbo de indolencia él continúa leyendo el diario hasta que llega Antona al departamento, que no es sino su mujer simulando ser “otra”; la historia da un vuelco hacia el desconcierto y la incertidumbre, pues ellos se divierten simulando roles que les permiten tomar distintas posiciones de poder en la relación. Al final de la obra, nos damos cuenta de que todo ha sido una farsa y de que ya mañana encontrarán

otra forma de hacer más entretenida la función diaria en su particular y privado “parque de atracciones”.

El texto está poblado de ironías acerca de los mensajes propios de la publicidad, el cine y los lugares comunes con los que acostumbramos a construir nuestros discursos; y también de alusiones grotescas que intentan desafiar esos mismos discursos:

ÉL: (Intensamente) Antona, mira, tu olor a lavaplatos me conmueve, me enloquece, me rejuvenece [...].

ANTONA: No se ponga pesado, señor, que el cadáver de la señora nos puede sorprender. [...].

ÉL: ¡Átame las manos si quieres!... ¡Ahórcame, mátame, mutilame!...pero déjame sacarte esa legaña del ojo!

ANTONA: (Entregándose)... ¡Basta! ¡Basta! No resisto más...Yo también soy de carne y hueso... (Desfallecida) ¡Oh lujuria, lujuria, aquí estoy!

ÉL: ¡Y el mundo se haga polvo a nuestro alrededor! (se acercan apasionadamente e inician una grotesca parodia del acercamiento o del abrazo amoroso [...]). Isabel, Mercedes, Soledad... ¿es realmente necesario que hagamos esto todos los días?

ELLA: ¿A qué te refieres cariño? (Díaz, 1972:117-118).

Otros dramaturgos formados por el teatro universitario como Sergio Vodanovic o Egon Wolff también pasaron por los derroteros de la construcción psicológica, los personajes esquizoides, los ambientes enrarecidos y algunos elementos de la literatura fantástica, sin dejar de lado la crítica de clase y la mirada colectiva. Un clásico de Vodanovic es, por ejemplo, *El delantal blanco*, obra en que una señora y su empleada doméstica pasan la tarde en un balneario -al igual que sucede en *El príncipe y el mendigo*-, donde intercambian sus ropas para jugar a ser la otra. En el cambio de vestimenta, y por tanto de rol, la empleada se entusiasma y no permite la restitución social, con lo cual una de las formas del *Doppelgänger* se vuelve la excusa perfecta para la justicia, que no es otra cosa que la subversión del orden establecido.

Caso similar es el de *Los Invasores*(1963) de Egon Wolff, -autor sobre el que volveremos más adelante- donde Luis Meyer y su mujer, llamada irónicamente Pietá (sic), viven felices en su opulencia hasta que una noche se ven invadidos por un grupo de “mugrientos” enrostrándoles que su riqueza ha sido ganada a costa de su miseria. La situación se hace intolerable cuando éstos logran que sus hijos y Pietá lo abandonen para vivir juntos al otro lado del río. En la construcción impecable de Wolff se pueden notar

por un lado la inclusión de la imagen doliente, y por otro, los elementos siniestros en su manifestación más clara. Así, la atmósfera de horror se va acrecentando a medida que la obra avanza, pues aumentan las apariciones de seres fantasmales, de manos que les van arrancando las ropas y el atisbo de un secreto macabro: Luis Meyer confiesa haber ahorcado a su socio y haber quemado la fábrica para cobrar un seguro millonario. El hombre bueno deviene entonces monstruoso. El final se sugiere feliz porque pareciera que todo fue fruto de una pesadilla, sin embargo, como ocurre en casi todas las obras de Wolff, de construcción circular, vuelve sobre una anécdota inicial que cuestiona la tranquilidad de los Meyer.

En esta obra, al igual que en las citadas de Heiremans, la representación siniestra está articulada como una estrategia de justicia social, pues se percibe desde los primeros diálogos que, en el ordenamiento moral del padre, nadie “puede alterar el orden establecido, porque todos están interesados en mantenerlo... Es el premio de los más capaces”. Aunque él intente aparentar tranquilidad, bondad y consciencia, en el fondo piensa que los invasores han hecho de su espacio “familiar” un lugar “horroroso”, lo “han cubierto todo, como un ejército de termitas. Dejamos que su número creciera demasiado...demasiado” (Wolff, 2006: 34). En cambio, para el China, las conceptualizaciones desde la riqueza descansan sobre determinismos binarios del bien y el mal: todo depende de cómo se coloca nombre a las cosas sin atender a sus orígenes:

CHINA: Nombres ¿ve usted? [...] Negocio, saqueo, nombres. ¿Quién establece la diferencia?

MEYER: No quiero argumentar con ustedes. Te he preguntado...

CHINA: (A Alí Babá, que después de vagar por la habitación, revolviendo objetos, se ha acercado a la escalera y pretende subir por ella) Por ahí no Alí Babá, nadie sube por ahí [...] Dígale a su hija que en el futuro evite otra de esas provocaciones. Ese muchacho no sabe controlar su genio.

MEYER: ¡Bestia!

CHINA: Yo no usaría ese término. Es un torpe calificativo para definir a un muchacho que no conoce otro techo que el del cuerpo de otros niños, ni otro calor que el aliento de su perro.

MEYER: Eso no evita que si esa bestia trata de tocar a Marcela, lo acribille a balazos.

CHINA: (Sentándose cansadamente) Usted me hace reír. “Lo acribillo a balazos”. Es incurable ¿Cuántas de esas palabras caben en una cabeza como la suya? ¿Qué harían

ustedes, si no tuvieran los nombres para darle armado a todo esto? (Muestra la casa)
Usted tiene el caso de lo que acaba de suceder entre ese muchacho y su hija... Usted lo llama "crimen" y con eso ya la cosa tiene nombre y usted tiene de dónde agarrarse... Ha pensado alguna vez que el crimen es una consecuencia, y que sin causa no tiene nombre? (Ibíd., 37).

Me permito esta cita, pues, aunque extensa, sirve para establecer que la construcción de una realidad siniestra en *Los invasores*, continúa obedeciendo a una representación identitaria colectiva de la sociedad, a un compromiso con la denuncia de la marginalidad a causa de la mala gestión económica y política de un país que ve a esa "escoria" desde lejos, sin hacerse cargo de ella, sin afectarse, sin tocarla por infecciosa. En obras posteriores de Wolff, como en *Flores de papel* (1970), donde tanto opresor como oprimido son víctimas del sistema, hay un giro hacia la construcción más centrada en el individuo, más preocupada por la identidad personal.

1.3 La dictadura militar y el apagón dramático

Iniciados los años sesenta, a causa de la formación universitaria de actores, se distinguen dos cambios importantes: la escritura dramática se vuelve un oficio más cercano a las tablas y, a su vez, la actividad teatral se aleja de los espectáculos comerciales para volverse hacia la experimentación. Sin embargo, hacia mediados de la década de los setenta, la dramaturgia se torna una tarea ausente y peligrosa, debido a las condiciones políticas y culturales que se establecen con el advenimiento de la dictadura militar. Es la época del apagón cultural:

En efecto, bajo la dictadura militar, aunque no había una política cultural ni políticas culturales explícitas, todas las actividades de este campo quedaban regidas por el doble componente autoritario -represivo en lo político- cultural y neoliberal en lo socio-económico, con lo que ello significa de ausencia de impulso al desarrollo cultural, censuras y falta de pluralismo. Si bien hubo en algunos momentos intentos de crear Fondos de desarrollo cultural, se trató de esfuerzos aislados. Muchos de los elementos estatales, en el plano editorial por ejemplo fueron eliminados, y otros como los museos, bibliotecas y archivos fueron dejados en el abandono. El resultado de todo ello fue gratificado bajo el concepto de "apagón cultural" (Garretón, 2008:84-85).

Siendo tan fuerte la presión del gobierno militar sobre artistas e intelectuales, para los dramaturgos la tarea de escribir se vuelve altamente comprometedor y deben adecuar sus textos a las condiciones que el sistema permite. Muchos escritores que formaban parte del circuito de dramaturgos se ven impedidos de vivir en el país, con lo cual deben radicarse, exiliarse o autoexiliarse en el extranjero; es el caso de Jorge Díaz, Egon Wolf, Alejandro Siéveking o Sergio Vodanovic. Entre quienes se quedan, como Juan Radrigán, David Benavente o Luis Rivano predomina la escritura de textos muy tradicionales o muy herméticos -pues sólo existían dos caminos- donde se enfrentaba la situación y se hacía crítica social o se tomaba una ruta sin consecuencias políticas, adaptando clásicos para asegurar público en las salas (al menos escolar), escribir guiones para café-concert, comedias o teatro infantil²⁷.

La ausencia casi absoluta de escritores para el teatro es riesgosa y preocupante para el circuito, pues en ese momento este hecho hacía colapsar todo el sistema artístico. Los medios atribuían el apagón al difícil momento económico, pero los actores se quejaban y advertían la magnitud de un problema mayor. María Teresa Zegers cita en su libro *25 años de teatro en Chile*, al actor Américo Vargas, cuando se lamentaba de que los pocos autores teatrales de ese minuto no fueran dramaturgos de dedicación exclusiva:

El autor chileno es médico, abogado o profesor. Hace obras de teatro sólo por agrado. En Argentina hay cuarenta compañías y abundan los escritores nacionales. Aquí la mayoría –al preparar una obra – piensa en los amplios elencos universitarios. Si su pieza no tiene cabida allí, no nos sirve, ya que no tenemos espacio físico ni personal tan numeroso para representarla (Zegers, 1999:44).

A partir de la investigación de Zegers, podemos advertir que el origen de la ausencia escritural tenía al menos tres vertientes. El gobierno militar presionaba políticamente al medio artístico cerrando las puertas a toda idea o actividad que pudiera provocar efervescencia. Las persecuciones ideológicas a los escritores rayan en el peligro de muerte, tortura o desaparición y los toques de queda anulan las posibilidades de exhibir espectáculos nocturnos²⁸. Económicamente, las compañías no generan recursos con sus

²⁷Esta mención no pretende restar importancia a dichas opciones dramáticas, sino poner de realce que se obliga a escribir un drama más liviano, que no dé espacio a la crítica política directa.

²⁸Estos datos se encuentran detallados y respaldados con acuciosidad en el texto de Zegers.

salas vacías y la abolición de la Ley de protección al teatro chileno, deja sin subvenciones al medio del espectáculo y a los escritores. Artísticamente, el público comienza a preferir el componente “espectacular” por sobre el componente literario.

En este contexto de producción, la mayor parte de la actividad teatral se volvió hacia la performance, la creación colectiva, el experimento dramático y el juego de improvisaciones. Compañías independientes como Imagen o Ictus, por ejemplo, hicieron un aporte cultural tremendo, al mismo tiempo que consciente o inconscientemente desplazaban a las autorías individuales.

En 1976, por ejemplo, se estrena *Te llamabas Rocicler* creación experimental de Luis Rivano para Imagen, quien luego estrena *El último tren*, creación colectiva de la compañía junto a Gustavo Meza. El mismo año se estrena *Pedro Juan y Diego*, creación colectiva de Ictus con David Benavente, y al siguiente, *¿Cuántos años tiene un día?*, con Sergio Vodanovic. En conclusión, la escritura por encargo, las obras colectivas, la influencia y la orientación del director sobre el escritor, hacen sombra o más bien ocultan al dramaturgo por un período largo.

En palabras de Wolff, lo que realmente ocurre no es que la creación individual haya llegado a su fin ni que el futuro estuviera en la creación de “mediocridades colectivas”, sino que se comenzó a “sentir vergüenza de crear, y eso mató el teatro [...]. Se “desindividualizó” al mundo, y en eso se perdió la más rica razón de toda creación, y que es, la de rescatar al hombre de su anonimato” (Wolff, 1981:37). En otros términos, desdibujada la figura autoral -ya por miedo ya por vergüenza-, es notorio que los espectáculos teatrales privilegian trabajos donde los responsables son grupos y no individuos, puestas en escena más bien sutiles, inofensivas y convencionales; pese a que parte de ellos propusiera entre líneas ideas opuestas al régimen militar.

Una pista de lo que sucederá luego puede encontrarse en la escasamente conocida escritura dramática de Carlos Droguett²⁹, autoexiliado en 1975, que se preocupa de explorar nuevas formas escriturales y de otorgar un espacio importante a la corporalidad como construcción central. Entre las obras que se han podido recuperar se encuentra *Cómo caperucita roja fue finalmente violada*³⁰ (1976), una reescritura del cuento clásico que sirve como excusa al autor para hablar de los atropellos que asolan nuestra nación, pero que al mismo tiempo es un indicio de lo que se empezará a hacer en dramaturgia una

²⁹ Carlos Droguett es uno de los autores nacionales reconocidos fundamentalmente por su trabajo narrativo, con obras como *Eloy* (1960), *Patas de perro* (1968) o *Todas esa muertas* (1971).

³⁰ Texto inédito que se comenzó a escribir en Chile en el año 1971, fue corregido en varias ocasiones (en Suiza en 1976) y según parece su versión definitiva corresponde a 1982.

década después, al abundar en indicaciones sobre la gestualidad y posibilidades de interpretación teatral desde el cuerpo. Como señala Pía Gutiérrez en su estudio, este texto, responde a la necesidad de generar estrategias discursivas “para sortear la vigilancia, en caso de una puesta en escena en territorio nacional. Bajo la inocencia de la estructura, la imagen y la gestualidad de los cuerpos ofrecen una denuncia estridente de los abusos y torturas cometidos bajo la dictadura chilena” (Gutiérrez, 2009: 130).

2. Período de transición dramática

A partir de la segunda mitad de la década de 1980 y hasta entrados los noventa, el teatro chileno y su dramaturgia inician un proceso de reflexión profunda y urgente, asociada a los cambios que suscitan las nuevas medidas gubernamentales:

La debacle económica que llevó a empresarios y banqueros a la cárcel, hizo consciencia sobre la débil base que sustentaba al modelo económico. En el ámbito político se inicia la llamada “apertura” política, que por cierto, repercutió también en el ámbito cultural, con el fin de la censura a la edición de libros, y amplió los espacios de expresión en los medios de comunicación y dio paso a la actividad pública de algunos políticos. Comienzan a publicarse las primeras listas de exiliados que pueden ingresar al país, a pesar de la L en su pasaporte, proceso que siguió en marcha por algunos años, hasta 1989; se inician las protestas con cacerolazos y barricadas (Zegers, 1999:103).

Recién a fines de los ochenta -según Ríos y Labbé- esta tendencia fue “canalizando estructuras más acabadas, con el advenimiento de la generación de los actores-directores como Andrés Pérez, Rodrigo Pérez y Alfredo Castro” (cf. Ríos, Labbé; 2005:8-9), al incorporar prácticas escénicas nuevas, traídas por ellos u otros como Ramón Griffiero o Alberto Kurapel, desde el extranjero.

Para Boyle, este es un período de desorientación y desintegración que fue “anticipado por la comunidad teatral”, pues ella era consciente de que cualquier forma que obtuviera su fortaleza de la oposición encontraría difícil establecer nuevas identidades, más allá de esa realidad, lo que se vivió “en primera instancia como cansancio de las viejas formas, formas que dependían de las palabras y que habían descuidado hasta cierto punto la experimentación teatral”. Pero, a principios de los

noventa, comienza una nueva búsqueda, con una generación de “practicantes teatrales, y el enfoque cambió de manera notable” (cf. Boyle, 2000:64-65).

Catherine Boyle se refiere fundamentalmente a trabajos de experimentación como *La Negra Ester*, montaje del Gran Circo Teatro dirigido por Andrés Pérez y *La manzana de Adán*, puesta en escena por el Teatro La Memoria y dirigida por Alfredo Castro. No obstante, el texto de autor continúa relegado a un segundo plano, utilizado “como mero guión para el trabajo del verdadero artista del teatro, que es el actor y el director: el lugar del teatro es el escenario”, y con ello la importancia máxima se otorga al cuerpo y sus posibilidades (cf. Ríos, Labbé; 2005:8-9).

La actividad teatral comienza a retomar su dinámica con el retorno a la democracia y es evidente que iniciados los años noventa los autores vuelven poco a poco a ocupar el lugar que habían perdido. Entre los nombres que podemos destacar se encuentran: Jorge Díaz, Egon Wolff, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero y más tarde, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger.

En términos literarios estrictos, estos autores de distintas edades y defensores de imaginarios disímiles, no pertenecen a una misma generación ni a un mismo movimiento, pero son contemporáneos y comparten un circuito que será icónico para la generación que se está formando para entonces en las aulas universitarias, ya que producen textos de lectura obligada, se atreven con montajes que traerán cambios drásticos en los modos de hacer teatro y luego, además, se convertirán en sus profesores de aula, laboratorio o taller.

Por la trascendencia de sus poéticas, sus propuestas éticas y estéticas, es que dedicaremos a cada uno de estos autores un breve espacio para determinar, de modo general, cuáles han sido los elementos que han legado en herencia a los escritores, actores y directores que conformarán el circuito actual, objeto de nuestro estudio. El orden en que serán señalados no obedece a un criterio de calidad o tipo de influencia, sino más bien cronológico, pues se ha tomado como referencia el año de su nacimiento.

2.1 Egon Wolff (1926):

Pese a que este autor fue muy criticado en un comienzo por su dedicación no exclusiva al mundo del espectáculo, hoy es reconocido como uno de los dramaturgos más importantes que dio a luz el teatro universitario y la corriente llamada *neorrealista*. Es el mayor de todos los dramaturgos nombrados, sus obras han alcanzado prestigio internacional, su influencia sobre la dramaturgia posterior es evidente y su permanencia

en el circuito de dramaturgos hasta el año 2003, tras el montaje de *La recomendación*, nos corrobora su trascendencia.

Aunque después de ese año ha escrito seis obras, no las ha publicado ni compartido con el público de las tablas, pues señala a la prensa que prefiere mantenerse en silencio. Wolff siente que ya no se profundiza en la intimidad de los personajes, que está lejos de la dramaturgia y del teatro de moda: “Tengo una personalidad artística especial, que no coincide para nada con lo que se está haciendo actualmente. No lo repruebo, porque el tiempo sigue su curso, pero yo no encajo” (*El Mercurio*, 05/02/2009).

Desde sus inicios como dramaturgo en el año 1957, su prolífera obra se ha montado en diversos países e idiomas. Entre los textos de mayor impacto podemos citar *Parejas de trapo* (1959), *Los invasores* (1963), *Flores de papel* (1970) *La balsa de la medusa* (1984), *Háblame de Laura* (1985), *Cicatrices* (1994) y *Tras una puerta cerrada* (2000). La crítica especializada observa que en sus obras prima una tendencia a criticar los modos de vivir de la clase media acomodada y sus constantes abusos; al mismo tiempo que tiende a la construcción de personajes inocentes y/o culposos, que mediante el juego se escapan de los designios del destino:

El juego, con sus variadas manifestaciones, especialmente en su dimensión ritual, ocupa un lugar importante en la obra de Egon Wolff. [...] no sólo aparece como un elemento de las situaciones y de la actuación de los personajes; también fundamenta su construcción dramática, dándole a la acción un carácter ritual. El sentido simbólico del rito da a estas obras profundidad y universalidad, al representar la realidad humana como un juego constante entre el enmascaramiento y la revelación; la alienación y la aventura; la reiteración y la creatividad; la culpa y la redención. De esta manera, el tema del juego, tal como lo elabora Wolff en estas obras, da a la representación de la realidad burguesa de nuestro tiempo una significación que trasciende la crítica a una clase social determinada, para referirse a la condición humana intemporal, escindida trágicamente entre la naturaleza y la cultura, el mundo como misterio y el mundo como problema, la autenticidad y la inautenticidad (Thomas, 2005:26)³¹.

Nos detenemos en esta cita, pues creemos que los elementos señalados por Thomas refieren exactamente la herencia de Wolff sobre los dramaturgos de la G2000. En ellos

³¹ En su estudio Thomas se refiere a tres obras en específico: *Flores de papel*, *Los invasores* y *Cicatrices*.

existe un marcado gusto por los elementos lúdicos y rituales. A través del juego lo grave se vuelve simple, lo que se muestra como “divertido” no es necesariamente sinónimo de felicidad, sino más bien de tristeza y soledad disfrazadas. El rito en estas obras otorga un toque tan solemne como divino a lo atroz, a la muerte, al sacrificio.

La trascendencia de la escritura de este autor se hace aún más notable en su producción posterior a *Los invasores* ya que a partir de allí se puede percibir una tendencia clara, según Dauster, hacia la representación de “ritos del terror”, no sólo para metaforizar los conflictos de clases antagónicas, de opresores y oprimidos como ha sido leído hasta hoy, sino también para ahondar en la naturaleza humana acercándose a unos personajes que deambulan en “lo oscuro”, que se encuentran abrumados frente al estado de las cosas, que destruyen ese estado y son “irreductibles a esquemas rigurosos”, pues dan cuenta del rechazo a un realismo tradicional y representan una forma alternativa de ver el mundo:

La diferencia principal entre las obras escritas antes de *Los invasores* y las escritas después es que en éstas los personajes están más conscientes de estar sometidos a otro tipo de realidad que roe su cuidadosamente construido lugar y les amenaza con algo que no comprenden. Aunque esta otra realidad esté relacionada de algún modo con una estructura social nueva y diferente, su impacto tal y como se ve en las obras aquí tratadas es personal e individual. Los conflictos en el meollo del teatro de Egon Wolff no son sociales ni intelectuales, sino humanos (Dauster, 1992:146).

Wolff, a nuestro modo ver, es el principal antecedente de un discurso siniestro en la dramaturgia chilena, ya que en sus obras se vuelve la mirada hacia el individuo y su conflicto: estar atrapado en la oscuridad, en el secreto, en la tensión y la angustia que antecede a la destrucción y sigue latiendo después de ella en una eterna repetición.

2.2 Jorge Díaz (1930-2007):

Este autor tan querido en el medio teatral, ha sido ubicado por la crítica en la generación del 50. Al igual que Wolff, se hace conocido a luz del Teatro Universitario, sin embargo, su prestigio proviene de su mirada poco convencional sobre el teatro.

Según Eduardo Thomas, este dramaturgo que escribió cerca de cien piezas, incluyendo teatro infantil y de crítica social; “es el primer dramaturgo chileno que asume

seria y sistemáticamente la estética teatral vanguardista” (Thomas, 1999:8). Entre sus obras más destacadas por su acercamiento al teatro del absurdo junto a Teatro Ictus - compañía de la que forma parte a partir de 1959-, encontramos *El velero en la botella* (1962), *Un hombre llamado Isla* (1961), y *El cepillo de dientes* (1962), todas ellas obras en un acto. Después de 1965, fecha en que viaja para fijar su residencia en Madrid, vendrán obras como *Topografía de un desnudo* (1966), *Desde la sangre y el silencio* (1981) y *Piel contra piel* (1982). Ya de vuelta en Chile conoceremos otras como *La cicatriz* (1997), *El desvarío* (1999) o *Fugitivos de la ausencia* (2003).

Jorge Díaz es uno de los dramaturgos reconocidos por instalar en su discurso la preocupación por el conflicto del hombre contemporáneo, con toda la carga de desesperanza y soledad que ello implica. Sus personajes develan cierta angustia existencial al vivir en medio de una sociedad que todo lo descarta. Para Celedón, su estética ofrece al teatro chileno una brillante atmósfera poética, un humor peculiar, una incógnita que el espectador tiende a solucionar. Sobre todo:

un sentido agónico, en la acepción de ‘lucha’ que Unamuno daba a esta palabra; por la cual el hombre trata de reconciliarse con su condición, e incluso con los caminos torturados, estériles y torcidos de su vida; trata de insertarse también en la sociedad [...], de alcanzar un estado de armonía en la relatividad de todo lo creado [...], de acercarse al alto concepto de la divinidad-imagen lejana de su ser (Celedón, 1964:2).

Nos interesa rescatar, de Jorge Díaz, aquellos rasgos que han permanecido hasta hoy en la dramaturgia, aunque no de manera idéntica. Por un lado, la escritura de obras en un acto, y por otro, dos rasgos de su poética: esa angustia existencial sumada a la idea de lo descartable. La manera en que los nuevos dramaturgos se relacionan con esos elementos ha ido sufriendo cambios, pues esa angustia que antes los personajes cargaban rendidos, hoy se lleva con desenfado; y la idea irónica de lo “descartable” hoy se asocia con mayor sarcasmo a lo “desechable”. No obstante, ambos rasgos permanecen.

2.3 Juan Radrigán (1952)

Este dramaturgo de formación autodidacta presenta su primera obra junto al Teatro El Ángel en 1980, *Testimonios de las muertes de Sabina*; desde entonces su escritura se ha caracterizado por colocar de relieve temas sociales. En este sentido

comparte la línea de trabajo de Egon Wolff y de Jorge Díaz, sin embargo, existen marcas personales que los diferencian a la hora de ordenar el mundo dramático. Para María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, los tres escritores anteriormente mencionados abordan la marginalidad como aquello que “no es parte activa del sistema social establecido” (Hurtado, Piña; 1998:5). Pero además, Radrigán la observa como una realidad absoluta y excluyente. El hecho de comenzar a escribir dramaturgia durante la dictadura militar, condiciona su obra de manera radical, pues convierte:

a los marginados sociales en los personajes no sólo centrales sino únicos dentro del espacio dramático. Copan el espacio tangible, de lo cierto, de lo real. Pero a esta limitación del espectro social se contraponen una ampliación de la mirada, ya que se indaga en diferentes niveles de existencia y de visión de mundo [...] pudiéndose llegar a decir que Radrigán es autor de una sola gran obra (Ibíd., 9).

Algunos de los títulos que conforman esa gran obra son: *Las brutas* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Hechos consumados* (1981), *Parábola de los fantasmas borrachos* (1996), *Esperpentos rabiosamente inmortales* (2002). En cada una de ellas es posible encontrarse con la miseria, más allá de su dimensión económica, en su relación con la condición humana desvalida corporal y espiritualmente.

Ahora, si nos preguntamos qué rasgos de este autor superan la temporalidad y se continúan manifestando en la generación posterior, habría que mencionar esa visión de la miseria como un antagonista invisible y el cambio del punto de vista, ahora instalado en el ser marginal, toda vez que las obras actuales obligan al lector-espectador a corporizar la miseria y a mirar desde ella.

2.4 Marco Antonio de la Parra (1952)

Este autor, que ya lleva treinta años en la escena nacional, forma parte de esos chilenos que tras el Golpe de Estado tuvieron que enfrentar el autoritarismo político y el liberalismo económico en el país. Profesionalmente, De la Parra se forma como médico psiquiatra, aunque también incursiona en la publicidad, los medios de comunicación y la docencia. Artísticamente, integra aquella primera oleada de creadores nacionales que “tras algunos años de relativo apagón cultural durante el inicio de la dictadura logró

articular un heterogéneo coro de voces críticas -disidentes, resistentes, contestatarias o refractarias- al gobierno militar” (Albornoz, 2006:113).

Entre sus obras más trascendentes, podemos nombrar: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *La pequeña historia de Chile* (1994), *Las costureras* (2000); aunque sabemos que ha estrenado casi cincuenta títulos. Los temas abordados por De la Parra son demasiados, pero tienen en común a un tipo de personaje, el chileno de clase media que no es lo que quiere ser y no tiene lo que desea. Contrariamente a lo planteado por Radrigán, este dramaturgo en sus primeros trabajos le resta importancia a los extremos, lidia con lo cotidiano en medio del caos:

los personajes que dan vida al teatro de Marco Antonio de la Parra dan cuenta de una escena poscatástrofe [...]. Músicos venidos a menos, garzones que conocieron tiempos mejores, ex militantes de partidos o movimientos de izquierda, funcionarios de dictaduras de derecha, secretarías y empleados, profesionales que se ganan la vida en forma diferente a lo que alguna vez soñaron o imaginaron, pequeños perversos burgueses, etc., no representan a los marginados o excluidos por el sistema político-económico, ni a las otredades invisibilizadas o perseguidas por el entramado sociocultural y mucho menos a quienes detentan el poder o son sus principales beneficiarios. Se trata, en cambio, de aquellos que en su medianía y cotidianidad se mueven entre el amor y el odio [...] siempre en un tono menor, sin heroísmo ni estridencia [...] en un mundo que probablemente no comprenden a cabalidad o con el que no necesariamente concuerdan, pero en cuyos pliegues aprenden a sobrevivir a medio camino entre la culpa, la resignación y la satisfacción; la nostalgia, la perplejidad y, a veces, cierta esperanza (Albornoz, 2006:118).

En un segundo período, ya bajo gobiernos democráticos, con mayor apertura internacional y mayor apoyo económico, su dramaturgia se vuelve hacia lo espectacular, centrándose ya no en un tema o en un tipo de personaje, sino en una relación más estrecha con el público crítico. Importante giro, pues da pie al valorado trabajo de creación colectiva con destacadas compañías del momento al involucrarse en el proceso reflexivo e innovador de grupos como: Teatro Fin de Siglo dirigido por Ramón Griffiero, Gran Circo Teatro dirigido por Andrés Pérez, Teatro La Memoria dirigido por Alfredo Castro, Teatro La Troppa dirigido por Juan Carlos Zagal y Teatro del Silencio, dirigido por Mauricio Celedón.

En definitiva, cercano al cambio de siglo, su dramaturgia más sólida y reconocida apoyará la instalación y formación de los nuevos dramaturgos, haciéndose cargo de talleres de escritura y organización de certámenes teatrales. Su herencia temática, se relaciona con la ausencia de héroes, con el hombre común, el ciudadano a medias, con la desacralización de los grandes temas. Y su herencia cultural es, sin duda, la preocupación por la gestión teatral, por la creación de redes y vínculos que permitan una fusión entre dramaturgia y espectáculo.

2.5 Ramón Griffero (1952)

Este dramaturgo se forma inicialmente en el área de la sociología en la Universidad de Chile, sin embargo, a causa del golpe militar parte a Londres donde concluye su preparación con una beca en Essex. Cursa estudios dramáticos en Lovaina y cine en Bruselas.

Griffero regresa a Chile en 1982, destacándose por incorporar elementos nuevos como dramaturgo en sus textos y como director en los montajes. Forma la compañía Teatro Fin de Siglo y funda El Trolley, un espacio donde surgen nuevas alternativas artísticas en música, plástica, video, danza y poesía. Allí presenta la trilogía compuesta por *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema-Utopía* (1985), *99-La Morgue* (1987); montajes en los que se puede observar físicamente la propuesta conceptual de su *dramaturgia del espacio*, elaborada junto al diseñador teatral Herbert Jonckers, quien lo acompañará hasta 1996 con la puesta en escena de *Río-Abajo* (1994). Según comenta el mismo autor, esta dramaturgia nace:

de una percepción del arte escénica como una narrativa espacial, por ende ligada a un formato universal narrativo que es el rectángulo: formato histórico de la pintura, del cine, de la fotografía, de la televisión, de los escenarios, de la salas de teatro. Lugar de un lenguaje desde donde componemos miradas. Formato rectangular predeterminado por nuestro campo visual, por nuestra percepción como especie (Griffero, 2006:7).

Para Verónica García Huidobro, los montajes de Griffero proponen revisar los códigos escénicos del teatro chileno, mediante un teatro de imágenes que concibe la renovación teatral también como una renovación del pensamiento, pues su reformulación

dramatúrgica “entiende la obra de teatro como una unión orgánica entre el texto escrito y el texto espectacular, cuyo objetivo principal es intimar la escritura con el formato o espacio escénico donde se desarrolla” (García-Huidobro, 2007).

A nivel formal, para Ponce de la Fuente, esta propuesta se inscribe en el teatro postmoderno, obedeciendo su representación a la integración de diversos géneros artísticos y a la reducción de la acción al movimiento gestual (Ponce de la Fuente, 2000)³², aquello que Alfonso de Toro denomina teatro de deconstrucción, evidente en obras como *Almuerzo de mediodía o Brunch* (1998). A nivel temático se critican y cuestionan las identidades personales, como base de la formación de identidades grupales o colectivas; se denuncia la hipocresía y el doble estándar.

En suma, el aporte de Griffero a los dramaturgos posteriores consiste en una nueva forma de abordar el espacio, en la necesidad de fundir texto y espectáculo, como si esta fusión fuese un compromiso político y social. Ese compromiso que algunos dramaturgos anteriores no sentían como obligatorio, pues se situaban en el campo más bien literario.

2.6 Benjamín Galemiri (1956)

Este dramaturgo estudió Licenciatura en Filosofía en la Universidad de Chile y Cine en el Instituto Norteamericano de Cultura. Para algunos es el dramaturgo chileno más relevante de la década de los noventa, y para otros, el más molesto. Desde la puesta en escena de *El coordinador* en 1993, no sólo ha acumulado estrenos y premios, sino también detractores.

La poética de este autor responde “tanto a la recreación de una biografía en cuanto a configuración de espacios y mundos dramáticos como, esencialmente, a una mirada escrutadora y crítica de este mundo globalizado” (Guerrero, 2003:8). Ella se muestra a través de lenguajes múltiples en la teatralidad, esos que según Jorge Díaz evidencian la *condición posmoderna* de sus textos y que según Guerrero podrían sintetizarse en siete rasgos: recurrencia de algunos motivos (poder, sexo, culpa, ausencia del padre), oscilación en el lenguaje (narrativo, lírico y teatral), predilección por la reiteración y el exceso, existencia indirecta del referente generacional de la dictadura de Pinochet, influencia marcada del cine, incorporación del componente bíblico-judaico (preocupación

³² Ponce de la Fuente defiende una lectura posmoderna de Griffero en su artículo “La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: teatro y fin de siglo”, en *Literatura y lingüística* N°12, Año 2000, pp.13-20; revisada en www.scielo.cl (03.09.2014)

moral), y por último, comunión con la tecnología y la evolución de las artes. Varias de estas características se agudizaron o encontraron formas más acabadas en el trabajo teatral del director Alejandro Goic y la Compañía Bufón Negro, que por años se encargó del montaje de las obras de Galemiri.

Algunas de sus “molestas” obras -como dice Noguera- son: *El coordinador* (1993), *El seductor* (1995), *El amor intelectual* (1998), *Edipo asesor* (2001), *Los principios de la fe* (2002) e *Infamante Electra* (2006). En ellas se puede observar un interés particular por transparentar nuestras vergüenzas, por mostrar a todos lo que estamos acostumbrados a ocultar, por enfrentarnos al espejo:

Cómo no va a ser incómodo eso. Especialmente su obsesión por el sexo-poder y la conceptualidad de la impotencia en términos universales que se desprende de tan molesto contubernio [...], que ya sea por rechazo o por adhesión, te instala ante los mecanismos sociales y, lo que es más molesto, ante los propios, porque no permite que te separes de ellos a manera de observador (Noguera, 2006: 39).

Una de las propuestas -que a juicio del propio Galemiri- es más relevante en su ideología es que la escritura ya no es psicológica sino óptica, “los personajes están siempre mutando, y es entonces una escritura de las máscaras”. En esta escritura “de superficie, lo que es una cosa, luego es otra”, debajo de una historia hay otra, lo importante es la “contrahistoria”. También los temas son aparentes y mutables, sólo son excusas para hablar o relacionarse. Por ello, en sus obras, las escenas se mueven en un continuo reconocimiento³³(cf. Galemiri, 2003: 186).

Estas reflexiones nos llevan a pensar que el aporte de Galemiri, a nivel de contenido, se centra en evidenciar aquello que incomoda, pero no se puede negar; y a nivel formal, en la utilización de un lenguaje hermético y desafiante.

Este escritor de la transición -como lo han bautizado algunos- es en realidad, para nosotros, el dramaturgo que inaugura la estética “molesta” tan propia de la G2000, es el encargado de abrir las puertas del siglo XXI a quienes se atrevan a entrar por ellas.

³³ Recordemos que Aristóteles llama “*escenas de reconocimiento*” a aquellas en que aparece la peripecia, en que cambia el curso de los hechos, producto del conocimiento de la verdad.

2.7 Inés Margarita Stranger (1957)

Es de justicia decir que una de las pocas mujeres que alcanza renombre en este período es Inés Margarita Stranger, actriz titulada en la Universidad Católica de Chile y especializada en Estudios Teatrales en el Institut d'Études Théâtrales de la Université Paris III Sorbonne Nouvelle, entre los años 2001 y 2005.

Esta autora escasamente estudiada, en comparación con los dramaturgos que hemos citado anteriormente, sólo ha suscitado trabajos desde una mirada de género. Sin embargo, a partir de su labor como docente, investigadora y directora del Teatro de la Universidad Católica, ha sido una influencia importante para la nueva generación.

Sus textos *Cariño Malo* (1990), *Malinche* (1993) y *Tálamo* (1998), llegan al papel sólo el año 2007 obedeciendo a una necesidad tardía de publicar, como ella misma explica en la presentación de su libro, porque antes defendía la idea de que el texto teatral estaba escrito sólo para “concitar la complicidad del director y de los actores, que encontraba su sentido en la puesta en escena”. Sin embargo, pasado el tiempo advierte que en esa mirada había en realidad “mucho pudor”, había cierto ánimo de “escondarse como dramaturga detrás de un equipo” y ha sentido necesidad de publicar “estos tres textos para otorgarles, así, una carta de soberanía” (cf. Stranger, 2007:9-10).

Para Cecilia Katunaric, la escritura de Inés Margarita Stranger se inscribe en un repertorio que trasciende la ficción a través de los personajes femeninos clásicos “ecos de los estereotipos engendrados por el imaginario literario masculino patriarcal [...] a través de nuevas femineidades que se construirán desde la diferencia sexual, el margen social y la subversión contra el rol histórico de los géneros” (Katunaric, 2007:13).

Para María de la Luz Hurtado la obra de Stranger se instala en aquella tradición de la dramaturgia femenina chilena que si bien cambia el foco de la representación del poder y la política, sigue aludiendo a una contradicción vital entre realización y renuncia. Ella cuestiona, por ejemplo, la autonomía relativa y la supuesta libertad amorosa de las mujeres profesionales que sólo encuentran en el duelo una manera de recomponer los modelos de género en *Cariño Malo*; y en *Malinche* se asocia a la mujer con el lugar de la sedimentación, la memoria y la violencia de los pueblos (cf. Hurtado, 1999: 152- 153). En *Tálamo*, sin embargo, también encontramos un elemento de la ficción que marca un cambio en el tratamiento literario, pues la obra visibiliza la experiencia fundadora de la noche de bodas a través de la extrañeza que vivencian los protagonistas:

el temor a la intimidad, el pudor del acto sexual, el desconocimiento repentino del “otro” de sí mismo, el descubrimiento de que el “otro” es el cónyuge, el terror a la desfloración [...]. En consecuencia, la actualización del mito y el rito se logra a través de una puesta en escena donde lo *unheimlich* (*sic*) genera la tensión dramática (Katunarić, 2007:18).

Por tanto, a pesar de que parte de su producción ha sido escrita al mismo tiempo que los dramaturgos de la generación posterior, podemos establecer que el aporte de *Stranger* se relaciona, por un lado, con la recuperación de una mirada desde lo femenino – ausente desde las representantes del Teatro Universitario como Requena, Aguirre y Roepke-, pero también es importante destacar en *Stranger* un aporte contundente en la manera de acercarse al objeto teatral. Observamos en ella una tendencia hacia la investigación acuciosa y a la crítica histórica de referentes femeninos, que exige también una revisión de la enseñanza historiográfica en Latinoamérica. Así queda demostrado en los trabajos de mesa para puestas en escena como *Valdivia*, por ejemplo, escrita en 2002 y estrenada en el 2009, detrás del cual hay todo un equipo de ex-alumnos y profesores convocados bajo el alero del Proyecto “Relectura dramática de la historia de Chile”. Esta obra reflexiona sobre los momentos fundacionales de nuestra historia, sus personajes y su sello identitario en la construcción del presente. Lo mismo sucede con la escritura de los textos *La monja Alférez* y *Sor Úrsula Suárez*, escritos en el año 2008 dentro del marco del Proyecto “Mujeres Coloniales”.

PARTE II

CAPÍTULO III

REACTIVACIÓN DEL SISTEMA CULTURAL: NUEVAS CONDICIONES DE PRODUCCIÓN PARA LA ESCRITURA DRAMÁTICA

Con el fin de la dictadura militar y el advenimiento de los gobiernos democráticos, se producen una serie de cambios radicales en la estructura política y económica que remueve los cimientos del país. Todo ello repercute con gran fuerza, aunque más lentamente, en el polisistema cultural y literario. Si entendemos a los sistemas culturales en su doble dimensionalidad, esto es, como *prácticas sociales* y como *construcciones discursivas* (cf. Villegas, 2005:16); debemos decir que al implementarse políticas de gobierno tendientes a la reactivación de la gestión cultural en Chile, también se produce una reactivación de las mismas prácticas culturales y de los discursos que se relacionan con ellas.

Al principio de los noventa la inversión en cultura es muy débil y no se encuentra afiatado el concepto de “política cultural”. Lo mismo sucede en muchos países vecinos, según establece Manuel Antonio Garretón: “esta es la década de la legitimación e institucionalización de las políticas culturales en América Latina” (Garretón, 2008:76). Los gobiernos concertacionistas³⁴ son conscientes de que hay una deuda que deben saldar respecto de la demanda cultural de la ciudadanía, y por tanto, un daño del que hay que hacerse cargo. Se considera que esta cartera debe existir en el organigrama del gobierno, por lo que se crea la Secretaría de Comunicación y Cultura, dependiente del Ministerio Secretaría General de Gobierno. Sólo una década después se logra cierta autonomía al crear el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2003), entidad que posee un presupuesto más alto y que depende administrativamente de la División de Cultura del Ministerio de Educación, generándose con ello políticas culturales a través de sus líneas de fomento, creación y difusión cultural.

En ese contexto, la actividad teatral retoma fuerzas en las universidades, se reabren escuelas y las compañías independientes aumentan, como veremos más adelante en profundidad, formándose con ello nuevos núcleos de trabajo y de enseñanza. Al mismo tiempo, la aparición de políticas de fomento cultural motiva en los creadores la búsqueda de instancias posibles de subvención estatal para la creación y difusión de espectáculos

³⁴ No referimos a los gobiernos posteriores a la dictadura militar, cuyos presidentes pertenecían a una coalición de partidos políticos de centro e izquierda: Patricio Aylwin, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, Ricardo Lagos y Michelle Bachelet. De hecho, desde 1990 hasta hoy, el único gobierno no concertacionista fue liderado por Sebastián Piñera (2010-2014).

teatrales, lo que marca un hito fundamental no sólo en los modos de producción sino más ampliamente en lo que Bourdieu denomina *habitus*, es decir:

los sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse” (Bourdieu, 1990:20).

La primera consecuencia de este cambio en el *habitus* es la reactivación de la escritura dramática -que como habíamos mencionado antes, decayó durante los primeros años de la dictadura militar- y la reorganización de los participantes en el sistema teatral. En ella retoman su valor autores canónicos del Teatro Universitario como Egon Wolff y Jorge Díaz, se consagra definitivamente Juan Radrigán e ingresan al centro del sistema dramaturgos como Marco Antonio de Parra, Ramón Griffiero, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger. El movimiento de estos últimos autores desde la periferia³⁵ hacia el centro obedece a distintas razones, sin embargo, nos interesa poner énfasis en que dicha conducta permite que sus textos irreverentes, caóticos, trasgresores o desenfadados cedan espacio a nuevas construcciones y visones de mundo. Así, dentro del sistema comparten: autores canónicos, autores reconocidos, actores-directores, dramaturgos retornados del exilio y otros dramaturgos nuevos o poco conocidos.

Según Pereira en este momento comienza a transformarse y expandirse el teatro nacional, pues la crisis con la que se enfrenta lo obliga a imbuirse en un estadio de revisión profunda de las bases de la cultura, comprometiéndose “con la tarea de encontrar aquellas fórmulas que le permitan responder, desde su órbita, a las nuevas condiciones de existencia surgidas a causa del proceso de revalorización que vive la modernidad” (Pereira, 1997).

La crisis aludida tiene su origen, por una parte, en la herencia del apagón cultural -léase escasos espectáculos, escasos escritores de teatro en producción, abundancia de creaciones colectivas- y, por otra, en el choque de dicha herencia con el anhelo de la reactivación cultural, que parecía entonces una tarea demasiado compleja.

³⁵ Según Even-Zohar, “en este movimiento [...] los fenómenos son arrastrados del centro a la periferia, mientras, en sentido contrario, ciertos fenómenos pueden abrirse paso hasta el centro y ocuparlo” (Even-Zohar, 2011:13).

En 1981, en pleno apagón, Egon Wolff señala en una entrevista que la única manera de reactivar la escritura teatral es devolverle a la juventud la vivencia, la ingenuidad “de creer en la vida. Devolverles la inocencia de creer en el TEATRO!! Y en el HOMBRE!! Si logramos eso, surgirán jóvenes dramaturgos, casi por generación espontánea, sin necesidad de escuelas y concursos” (Wolff, 1981: 39-40).

Sin embargo, y a pesar del entusiasmo de Wolff, avanzados los noventa, esta percepción de silencio dramático permanece y en el circuito teatral se habla de un supuesto “decaimiento del género”. Para entonces, más asociado a cierta sensación de incomodidad, de insatisfacción frente a lo que se empieza a escribir y a ver en el teatro, que a una real apatía del sistema. Pues el repertorio no alcanza -a juicio de algunos- una calidad mínima o no coincide con los modelos o estándares esperados.

En este sentido, las palabras de Egon Wolff resultaron ser un vaticinio, pues en realidad se empezó a formar una generación de escritores masiva, productiva y ruidosa, pero no escuchada, ya que no hubo oídos que entonces estuviesen dispuestos a atender su voz. Donde Wolff se equivocó, fue en la creencia de que “escuelas y concursos” no serían necesarias -lo fueron por cierto- y el nuevo contexto democrático brinda esa oportunidad a los jóvenes dramaturgos.

1. Las escuelas de teatro

Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, la profesionalización de la actuación en Chile, ligada a una formación académica, tiene su origen en sólo tres escuelas de teatro tradicionales que surgieron a la luz de los llamados “teatros universitarios”: las escuelas de la Universidad de Chile, la Universidad Católica y la Universidad de Valparaíso. La actividad de estas escuelas cesa o se minimiza durante el período de la dictadura militar, la escuela porteña cierra la carrera de Teatro en 1973, permitiéndose sólo que los alumnos matriculados antes de ese año concluyeran sus asignaturas. Las escuelas de la capital no corrieron mejor suerte. El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (llamado Teatro Nacional Chileno desde 1975):

sufre una escisión radical en su tradición histórica: cerca del 90% de sus miembros desaparecen y sus oficinas son saqueadas. En la Universidad Católica de Santiago, aunque el núcleo del Centro de Teatro de la Escuela de las Artes y Comunicación (EAC) permanece en la institución, muchos profesores son exonerados. La EAC se

disuelve, subsistiendo [al año 78] sólo la actual Escuela de Teatro de la Universidad Católica (CNCA, 2011:12).

Con el regreso a la democracia, y muy lentamente, las escuelas tradicionales retoman su funcionamiento y se crean nuevos espacios de enseñanza profesional. Hoy existen trece instituciones de Educación Superior -entre públicas y privadas- que imparten la carrera de Teatro en Santiago y Valparaíso³⁶ bajo distintos rótulos³⁷. Simultáneamente, y sin el amparo de las universidades, se forman distintas academias de teatro asociadas al nombre de un actor o compañía de teatro prestigioso³⁸.

Ahora bien, el regreso a la democracia no permite sólo la reapertura de las escuelas y la creación de nuevos centros de formación; sobre todo permite la renovación de la enseñanza del teatro. Independiente de que compartamos -o no- los principios políticos y económicos que fundamentaron esos cambios, lo cierto es que ocurren.

Por un lado, cambia la estructura de la enseñanza, pues se renuevan los equipos docentes, los estudiantes, las prácticas pedagógicas, los espacios; y por otro, cambia el currículo de la enseñanza, toda vez que se refrescan las lecturas académicas y el acceso a nuevas producciones teatrales. Este contexto permite que la reflexión dada en las aulas y en el circuito teatral se relacione básicamente con dos grandes referentes, la realidad política nacional -el fin de la dictadura, el atropello a los derechos humanos, la transición a la democracia- y los nuevos paradigmas de producción y percepción del arte, que a su vez se relacionan con la realidad política internacional y los preceptos filosóficos asociados al advenimiento de la postmodernidad y la globalización.

Los estudiantes de entonces tienen la posibilidad de acercarse a las obras de dramaturgos chilenos vigentes, los ya nombrados: Jorge Díaz, Egon Wolff, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Inés Margarita Stranger o Benjamín Galemiri. Muchos de ellos son sus profesores en la universidad o encargados de algún taller fuera de horario. Pueden observar el trabajo innovador que ofrecen algunos montajes célebres como *La Negra Ester* basada en las décimas de Roberto Parra,

³⁶ Estas instituciones son: Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Universidad de Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Universidad de Arte y Ciencias, Universidad Finis Terrae, Universidad del Desarrollo, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Universidad Mayor, Universidad de Artes, Ciencia y Comunicación, Duoc, Instituto Profesional Arcos, Instituto Profesional Los Leones.

³⁷ Algunos de los nombres para esta carrera son: Actuación, Actuación Escénica, Licenciatura en Artes Escénicas, Teatro, Licenciatura en Teatro o Pedagogía Teatral.

³⁸ Algunas de las academias más prestigiosas son: Academia de actuación Fernando González, Teatro Imagen, Teatro La Casa, La olla Escuela de Teatro, La máquina del arte, Teatro La Mancha.

estrenada por el Gran Circo Teatro con dirección de Andrés Pérez en 1988 y presentada en innumerables ocasiones hasta hoy; *Historia de la sangre*, con texto colectivo de Rodrigo Pérez, Francesca Lombrado y Alfredo Castro, estrenada en 1990 por la Compañía Teatro La Memoria con dirección del mismo Castro; *Río Abajo*, escrita y dirigida por Ramón Griffero y estrenada junto a la Compañía Fin de siglo en 1995.

Estas puestas en escena marcan un cambio fundamental en la manera de hacer teatro en Chile, dan frescura con sus propuestas sobre el espacio, el trabajo técnico, la escenografía, el maquillaje, la potencia de las sensaciones que provocan. A partir de entonces, podemos hablar de un cambio de modelo y de un cambio en la enseñanza del oficio teatral. Para Roberto Matamala la transformación fundamental se produce a nivel del paradigma enunciativo, relacionado con la evolución en la mirada filosófica e histórica del teatro como práctica escénica, toda vez que éste viaja desde lo dramático a lo postdramático (cf. Matamala, 2009:93)³⁹. Por esa razón, para este académico, el montaje de la *Negra Ester* constituye la rapsodización del drama contemporáneo, pues “señala un camino rupturista en cuanto a la enunciación y establece de una vez por todas la libertad expresiva del espectáculo más allá de un texto dramático” (Ibíd., 144).

Camino al 2000, la reflexión más importante en las aulas es el trabajo con el cuerpo: el movimiento, las sensaciones, los sonidos, la imagen; al que se suma una fuerte preocupación por el “yo” que es ese cuerpo y la relación que genera con los demás cuerpos, con los demás “yo”. Esta preocupación está en sintonía con los cuestionamientos o preceptos europeos que comienzan a teñir el currículo universitario. Me refiero sobre todo a esa línea vanguardista que forma el teatro de Antonin Artaud, Tadeus Kantor, Jerzy Grotowsky y Eugenio Barba. Ellos no sólo proponían una fuerte carga ideológica y simbólica en su manera de enfrentarse al teatro, sino también un trabajo físico del actor tan exigente como comprometido en cuanto a las posibilidades del cuerpo como signo. En ese escenario, es objetivo obligado para quienes deseen escribir para el teatro encontrar nuevas formas de vincularse con el mundo, con el texto y con la virtualidad teatral.

³⁹ Matamala utiliza el concepto “postdramático” en el sentido dado por Hans Thies Lehmann, para distanciarse de la concepción de “postmoderno” como criterio temporal, es decir, para hablar de la superación del teatro dramático objetivo, pues éste teatro nuevo altera la palabra, valora el cuerpo y la sensación, y por lo mismo, espera más reacción que catarsis.

2. Festivales de dramaturgia y puesta en escena

Si bien el primer pilar de la reactivación cultural incidente en la práctica de la escritura teatral es la enseñanza universitaria, el segundo pilar está constituido por los concursos dramáticos que se generan para la selección de obras que se programarán en Chile en distintos festivales o muestras teatrales.

Este es un cambio fundamental para el modelo teatral que predominó durante el gobierno dictatorial. Recordemos que durante la década de los ochenta la tendencia era montar creaciones colectivas y/o adaptaciones de obras que hacían brillar el trabajo del director teatral, ocultándose así el trabajo del dramaturgo. Con el retorno a la democracia y las nuevas políticas culturales, el gobierno dispone una serie de acciones tendientes a recuperar la alicaída escritura teatral, mediante la creación de la Muestra de dramaturgia nacional y la entrega de fondos concursables que vayan en apoyo de proyectos que promuevan la creación y difusión de obras teatrales, como veremos a continuación.

2.1 Muestra de dramaturgia nacional (1994)

En 1994, la Secretaria de Comunicación y Cultura (SECC) del Departamento de Cultura dependiente del Ministerio Secretaría General de Gobierno, con el financiamiento otorgado por Fondo Regional de Proyectos Culturales, hizo el llamado para un concurso de dramaturgia cuya selección de textos participó de la I Muestra de Dramaturgia Nacional -en adelante MDN- realizada en 1995.

La iniciativa fue del entonces director de la SECC, Pablo Harper, junto al director de teatro Alejandro Castillo. El objetivo fue fomentar la deprimida escritura de obras teatrales, pues se reconoció la necesidad de impulsar la dramaturgia como actividad literaria, académica y profesional, abriendo con ello nuevas posibilidades de representación para las obras que allí se presentaron.

En las cinco primeras versiones del concurso de dramaturgia, la selección de textos estuvo a cargo de un jurado compuesto por seis o siete personas, entre quienes se contaban un presidente, el Director Artístico de la muestra, un actor o actriz prestigioso, un crítico o crítica de teatro, un o una estudiante de Escuela de Teatro, un director de teatro también prestigioso y un representante de la Secretaría de Comunicación y Cultura; con una excepción en 1997, pues aumentó la cantidad de jurados al resolverse la selección por categorías.

Cada año se seleccionaban nueve o diez textos, de un promedio aproximado de ochenta recibidos, que obtenían como reconocimiento ser presentados en la MDN del año siguiente -realizada generalmente en enero⁴⁰- como síntesis teatrales que no superaban los treinta minutos y cuyos montajes estaban a cargo de directores teatrales reconocidos (ver Anexo 3)⁴¹. Simultáneamente, se realizan talleres de escritura y práctica teatral -sobre los que volveremos más tarde- a cargo de dramaturgos y directores nacionales e internacionales.

A partir de esta selección, comienzan a aparecer nombres nuevos en el circuito⁴² de escritores teatrales: Sandra Cepeda con *Nina* (1994), Marcelo Sánchez con *Signos vitales* (1994) y *Antes del mar* (1995), Verónica Duarte con *Mala Leche* (1995), Juan Claudio Burgos con *El mal sueño* (1995) y *Casa de luna* (1996), Lucía de la Maza con *Que nunca se te olvide que no es tu casa* (1996), Benito Escobar con *Game over* (1996) y *Pedazos rotos de algo* (1998) o Cristian Figueroa con su *Malacrianza* (1998). En un principio, estos escritores de teatro son criticados fuertemente y leídos con demasiada reserva. Muy pocos dramaturgos -De la Parra, Galemiri, Griffero y Stranger- se abren a la idea de concebir, comprender y apoyar el repertorio emergente.

Pasados unos años este certamen logra consolidarse, sin embargo, el reconocimiento sólo alcanza para los nombres ya conocidos que terminan de asentar sus tronos y tener una vitrina fundamental para exhibir sus obras. Carola Oyarzún, crítica teatral, recuerda que en el primer período:

un número importante de montajes realizados [...] ha alcanzado un lugar de hito del teatro chileno: *La pequeña historia de Chile* (1996) de Marco Antonio de la Parra, *Fantasmas borrachos* (1997) de Juan Radrigán, *Nadie es profeta en su tierra* (1998) de Jorge Díaz, *Almuerzos de medio día o Brunch* (1999) de Ramón Griffero, *Edipo asesor* (2001) de Benjamín Galemiri (Oyarzún, 2005:108).

En la sexta versión del certamen (1999-2000), debido a una importante restricción presupuestaria, se reformula el programa de la muestra, se eliminan categorías, se eligen sólo tres textos, pero en esta ocasión para ser representados en montaje completo. Los títulos seleccionados coinciden con obras de autores emergentes: *Voces en el barro* de

⁴⁰ Cabe señalar que en Chile el verano coincide con los meses de diciembre, enero y febrero.

⁴¹ En el Anexo 3 se encuentran especificados los jurados, los premios y las obras seleccionadas en cada concurso para la muestra, desde 1994 hasta 2010.

⁴² Por circuito entenderemos a la red de artistas vigentes, en un determinado campo cultural.

Mónica Pérez, *El ínfimo suspiro* de Mauricio Barría y *El café o los indocumentados* de Juan Claudio Burgos.

Esta versión visibiliza el giro que toma el repertorio teatral, ya desde su convocatoria temática: *Escenas para un nuevo siglo*. Bajo la dirección de Alfredo Castro por segundo año consecutivo, se advierte cierta frescura no sólo en la gestión sino también en el intento por incorporar miradas más amplias y diversas de cara al siglo XXI. Desde aquí en adelante hubo muchos cambios en el formato, se realizaron el concurso y la muestra dentro de un mismo año⁴³ -al menos durante las seis versiones siguientes-, y aparte de las síntesis teatrales se agregaron lecturas dramatizadas y premiación de menciones honrosas. Además, la organización de la MDN incorpora actividades simultáneas como la itinerancia de las obras y talleristas hacia regiones, sesiones de escuela de espectadores, charlas, debates y foros relacionados con la actualidad teatral; incluso el año 2010 se realiza el Seminario Internacional de Crítica Teatral.

El año 2007 se comunicó públicamente que el evento se suspendía, pues tras una “profunda revisión” y con el objeto de reposicionar la MDN se debía reformular la estructura de su programa:

Los cambios se deben principalmente a que el diagnóstico realizado en las versiones 2004, 2005 y 2006 indican que la Muestra no está dando cuenta de la realidad nacional en términos de creación dramática. Así como tampoco se traduce en un evento de calidad teatral que refleje el movimiento y la búsqueda de nuevos estilos y lenguajes (MDN, 2007).

Por lo tanto, a juicio de la organización, la MDN debe contar con una nueva modalidad articulada en dos años para cada versión. A pesar de que el evento teatral se posterga para el 2008, con motivo de la muerte del reconocido dramaturgo Jorge Díaz, se gestiona un homenaje donde se presentan cinco de sus obras.

Con el pasar de los años el concurso dramático de la muestra aumenta su participación convocando cada vez a más jóvenes y diversos dramaturgos. Leonardo Ordóñez, Jefe del Departamento de Creación Artística del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes -a propósito del anuncio de la nueva dirección de la MDN 2009 en favor del actor Néstor Cantillana- señala que “desde su creación en 1995 se han seleccionado 122

⁴³ El concurso se realizaba en el primer semestre del año y la muestra en el segundo, a diferencia de las versiones anteriores en que el concurso se realizaba un año y al siguiente se llevaba a cabo la muestra.

obras y se han recibido 1.556 textos” (Letelier, 2009). Con ocasión de la muestra 2012, Luciano Cruz-Coke, titular del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, señala en la presentación del libro que recoge los textos seleccionados en dicho evento, que esta iniciativa se fue transformando en un encuentro anual donde se han dado cita, no sólo jóvenes talentos, dramaturgos de trayectoria y público general, sino todo un contingente teatral que ha dado vida a “15 muestras que han marcado significativos hitos en la escena nacional, creando un territorio fértil para nuestros autores y el desarrollo profesional del oficio” (Cruz-Coke, 2012:9). Mientras, para el actual director de la muestra, Cristian Figueroa, esta se configura como una radiografía de la expresión dramática de nuestro tiempo y nuestro país, una:

fotografía instantánea -nos guste o no; sea bella, perfecta o no- que nos habla de nosotros, en tanto la dramaturgia debiera establecerse como una nota al margen, un comentario artístico sobre el estado de una sociedad que propone una dimensión e imaginario entre la literatura y la teatralidad (Figueroa, 2012:11).

La MDN, independientemente de las críticas específicas que puedan hacerse sobre las debilidades de sus diferentes versiones, bajo nuestra mirada es más que un encuentro anual, una vitrina cultural o una “nota al margen”: es el motor más importante en la tarea de la reactivación del sistema teatral durante los primeros gobiernos democráticos, junto a otros también importantes y de los que hablaremos más adelante; pero sin duda, es ella la más icónica.

En casi veinte años la MDN ha tenido entre sus directores artísticos a Alejandro Castillo, Raúl Osorio, Alfredo Castro, Pedro Vicuña, Luis Ureta, Néstor Cantillana y Cristian Figueroa; reconocidos actores y directores teatrales que también ejercen -o han ejercido- labores de docencia. Hasta su última versión en el año 2011 la muestra ha seleccionado, a través de su concurso de dramaturgia, ciento dieciocho obras de ochenta autores distintos, dirigidas a su vez por sesenta y nueve directores que las llevaron a las tablas en diversos formatos: montajes completos, síntesis escénicas o lecturas dramatizadas.

Entre los dramaturgos que han sido premiados en más ocasiones destacan: Juan Claudio Burgos en ocho versiones; Jorge Díaz y Marco Antonio de la Parra en seis versiones, Rolando Jara y Eduardo Pavez en cinco versiones. Y entre los directores que se adjudicaron más proyectos se encuentran Ramón Griffero, Alejandro Goic y Rodrigo

Pérez con seis montajes, Raúl Osorio y Fernando González con cinco montajes y Paulina García, Luis Ureta, Horacio Videla y Roberto Ancavil con cuatro montajes⁴⁴. A partir de la recurrencia de los nombres de los dramaturgos señalados podemos interpretar cierta tendencia de los jurados a seleccionar textos que resultan oscuros y que muestran personajes en contradicción. En cambio, la recurrencia en el nombre de los directores teatrales obedece a otras razones, pues las condiciones del sistema favorecen a quienes gozan de prestigio en el circuito teatral.

Cada versión de este certamen convoca a cientos de personas en torno a la dramaturgia y el teatro: gestores culturales, escritores, actores, directores, asistentes técnicos, encargados de salas, talleristas, académicos, estudiantes, autoridades y público general. Por lo tanto, una maquinaria de esta envergadura no puede ser mirada sólo como un anexo en la historia del teatro, pues si consideramos esa historia desde una perspectiva diacrónica, vemos que ella ocupa un lugar icónico al convertirse en un evento motivador, generador y movilizador de toda una generación de dramaturgos y participantes del circuito teatral.

No es extraño que la dinámica de la muestra resulte ser un motor tan trascendente como lo fueron en su momento el motor ideológico de los movimientos libertarios o el motor estético del llamado “Teatro Universitario”. Lo que a nuestro juicio sí extraña, es que a diferencia de los movimientos recién nombrados -que nacieron de la resistencia- este responda a una iniciativa gubernamental llevada a cabo con fondos estatales. En otras palabras esto significa que el estado ha subvencionado por casi veinte años una producción -que como veremos más adelante- es muy crítica del mismo modelo que la financia, añadiéndose así el teatro al proceso de democratización chileno.

2.2 Otros certámenes de dramaturgia y puesta en escena

Así como la MDN es un motor de producción, también es un evento generador de otras reacciones culturales del mismo tipo, pues a partir de ella se abre la posibilidad de otros certámenes que dan cuenta del pulso de la dramaturgia y el teatro, ya no concebidas desde el gobierno, sino de la gestión de las universidades y otras organizaciones.

Cabe destacar que todos los certámenes que operan mediante selección de obras escritas -sean estos festivales, concursos dramáticos o muestras teatrales- son los que

⁴⁴ Todos estos antecedentes pueden ser cotejados en la base de datos que se encuentra en el Anexo 1.

permiten a los escritores de teatro proyectarse como generadores y responsables de un material dramático que dinamiza la maquinaria de la producción teatral en Chile. Por tanto, los autores se sienten llamados y desafiados, primero a crear, a difundir su obra, y luego también a buscar un reconocimiento que parece esquivo entre sus pares, ya que salvo escasas excepciones los premios de dichos certámenes sólo consiste en la “puesta en escena” de las obras.

En este contexto de movilización artística y cultural aparecen variadas propuestas de festivales que premian textos dramáticos, como los que señalaremos a continuación ordenados según el año de la primera versión del evento.

2.2.1 Festival de dramaturgia UC (1993)

En estricto rigor, este certamen no nace producto del incentivo cultural de la MDN, pero camina junto a ella a lo largo de sus cinco versiones, que aunque distantes entre sí dan cuenta de la continuidad de un trabajo siempre mediado por las dirigencias y las posibilidades de gestión de la universidad que organiza.

Esta iniciativa pertenece a la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile e intenta desde sus inicios responder a la necesidad de los alumnos de explorar una línea de formación distinta de la actuación, sobre todo para aquellos que hacen manifiesta su inquietud de escribir para el teatro, pero que no poseen un espacio para hacer visible su trabajo.

No es azaroso que los escritos reconocidos en los festivales de esta escuela hayan sido el producto de los cursos de dramaturgia que se relacionan con la escritura, puesto que el último de ellos, el Taller de construcción dramática, obliga a los estudiantes a generar un texto completo. Tampoco nos sorprende que en los inicios de este festival el profesor de Dramaturgia fuera Marco Antonio de la Parra (1993-1995), y en los períodos siguientes cumpliera ese rol Inés Margarita Stranger, también reconocida dramaturga, ni que actualmente dicten esos cursos Coca Duarte y Andrés Kalawski, ambos dramaturgos pertenecientes a la G2000.

La primera edición de este certamen se realiza el año 1993 bajo el nombre de 1er Festival de autores jóvenes y presenta las obras *Matando el siglo* de Jimmy Daccarett, *Por unos ojos negros* de Macarena Baeza y *La historia de Job* de Luis M. Yacometti.

Las ediciones que le sucedieron fueron: 2º Festival de autores jóvenes (1998), Cuatro autores en torno a un tema: el viaje (2002), Taller y laboratorio Mito-Drama

(2003), luego, pasados varios años de inactividad, se organiza el Festival bicentenario Jóvenes Dramaturgos UC (2010). En estos certámenes fueron reconocidas obras diversas que hoy podemos relacionar directamente con la G2000, como: *Llámame, no te arrepentirás* de Francisca Bernardi, *Tango* de Ana María Harcha, y *Asesinato en la calle Illinois* de Lucía de la Maza en 1998; *Petrópolis* de Juan Claudio Burgos, *Desierto* de Coca Duarte y *Logo* de Andrés Kalawski en el 2002; además de *El transcurrir* de Valeria Radrigán, *Amargo* de Andrea Franco y *Perséfone* de Andrea García en 2003.

La última versión de este certamen realizada bastante más tarde, el año 2010, si bien no recoge producción de la G2000, viene a cerrar un ciclo de trabajo dramático o más bien una manera de enfrentarlo desde la escuela. Los nuevos estudiantes, dados los cambios que ha sufrido el sistema, son más conscientes de que su obra puede llegar a las tablas en la medida que ellos manejen mejor los códigos de la gestión teatral. Es decir, que no basta con proponer un texto, también se debe aprender a dirigir, a producir y gestionar un espectáculo teatral cuyo proceso se inicia en la escritura, por cuanto el sistema exige un profesional polivalente.

2.2.2 Festival de teatro de pequeño formato (1999)

A diferencia del festival anterior, éste nace de la inquietud del Colectivo de dramaturgos Taller José Donoso, el profesor de ese taller Marco Antonio de la Parra y La Academia Imaginaria⁴⁵. Las tres primeras versiones se organizan al amparo de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile y luego, de la Sala Galpón 7.

A nuestro juicio este certamen es la propuesta con mayor carga simbólica de todas las que se generan durante el período. Primero, porque quien forma a los escritores del colectivo organizador es justamente Marco Antonio de la Parra y la totalidad de los dramaturgos que lo componen pertenece a la G2000, lo que de alguna manera lo posiciona como maestro o guía generacional. Luego, porque esta iniciativa nace de la intención de dicho colectivo y no de alguna organización académica o estatal. Y por último, porque da cuenta de una voluntad estética, ideológica si se quiere, cuando convoca a los dramaturgos para incentivar y difundir un uso formal propiamente generacional, es decir, el llamado a escribir obras en formato breve, lo que significa que

⁴⁵ El taller de dramaturgia dirigido por Marco Antonio de la Parra es parte de otra serie de talleres literarios convocados por la Biblioteca Nacional en 1997, tras la selección de escritores jóvenes. La academia imaginaria es una organización cultural fundada también por Marco Antonio de la Parra.

la puesta en escena no debe superar los quince minutos y que la escritura debe poseer unos elementos que permitan ese tipo de montaje.

La primera versión de este festival se realizó en enero de 1999, su director fue Marco Antonio de la Parra y las obras premiadas fueron: *Perro* de Ana Harcha, *Cadáver* de Marcelo Sánchez, *1980* de Cristian Figueroa y *Raza chilena* de Berioska Ipinza.

Las siguientes versiones ⁴⁶ (2000, 2001 y 2002) premiaron textos que en su totalidad pertenecían a la producción de la G2000 y aunque no todas vieron la posibilidad de la publicación, muchas de ellas lo hicieron, sobre todo en formato electrónico, tras la investigación de Ríos y Labbé (2005) acerca de la nueva producción dramática. Encontraron aquí un espacio cómodo de trabajo autores que luego se destacaron por el manejo del formato breve como: Ana María Harcha, Benito Escobar, Andrés Kalawski, Berioska Ipinza y David Costa.

Así como la MDN condiciona la existencia de un sistema literario, la creación de este festival da espacio a la formación de un microsistema de dramaturgia en formato breve. El detalle no es menor si consideramos que a la iniciativa gubernamental le interesa generar espacios y textos para el teatro chileno, sin embargo, a este festival le interesa ampliar las posibilidades del repertorio y sus modos de producción. La propuesta estética está determinada por la sugerencia de un género y una particular forma de representación: la utilización del fragmento sugiere menor cantidad de palabras, mayor desinformación para el lector/espectador y mayor exigencia para los actores que deben transmitir la potencialidad de su mensaje a partir del uso del lenguaje no verbal y las posibilidades del cuerpo sobre el escenario.

Si bien es cierto que la apertura hacia la preferencia de este formato generó alta exigencia espectacular, es fundamental señalar que además inició un cambio ideológico, al instalar un tipo de discurso que favorecía la representación de lo “siniestro”. Dado que los textos de formato breve sólo daban tiempo para un shock, la elección de aquello que lo detonaba debía ser no sólo sugerido, sino también intenso, para que lograra dirigir la emoción hacia la sorpresa.

⁴⁶ Por la importancia que comporta este festival para nuestra investigación, señalamos a continuación las obras premiadas en todas sus demás versiones. La versión del año 2000 premió las obras: *Ah sí, no sé, no, mejor no, no, no, ja, ja,ja* de Ana Harcha, *Manjar : 2 chilenos conversando* de Rodrigo Canales, *Artículo 10* de Berioska Ipinza , *El tricomaniaco* de Lilian Elphick y *Baile de rigor* de Benito Escobar. En la tercera versión de enero de 2001 fueron premiadas las obras: *Mal de altura* de Berioska Ipinza, *Maquinaria y Monstruos* de Andrés Kalawski y *Recurso de queja* de Benito Escobar. Su última versión, realizada en abril de 2002, premió las obras: *Golpes* de Roberto Baeza, *Puro Chile* de Marcelo Sánchez, *Hopefull Monster* de Andrés Kalawski y *Mala fábula* de David Costa.

El efecto siniestro se prestaba a estos efectos, como lo pudimos comprobar en la lectura del corpus menor en la primera etapa de esta investigación, pues existía en él una marcada tendencia hacia la escritura de argumentos trágicos en que personajes “furiosos”, víctimas de una desdicha inmerecida, revelaban verdades que -en palabras de Shelling- debiendo estar ocultas se habían “manifestado”. Ello los obligaba a desatar una ira contenida sobre un inocente que resultaba sacrificado, imagen que se intensificaba dado el escaso tiempo de la representación, pues sólo permitía espacio para la revelación, para la duplicación del yo, para la muerte⁴⁷. Este fenómeno, en primera instancia poco representativo, terminó por conformar en pocos años todo un sistema de preferencias, pues los jurados de los festivales comienzan a premiar obras del mismo tipo, los directores a diseñar propuestas teatrales de estas características y los dramaturgos a explorar y transmitir un mismo modelo de intriga, ya no restringido al formato breve sino que se fue extendiendo hacia los demás formatos.

2.2.3 Festival de dramaturgia y puesta en escena Víctor Jara (1999)

Este festival creado en honor del conocido músico, profesor, director de teatro y activista político Víctor Jara⁴⁸ ha sido organizado desde sus inicios en 1999 por los alumnos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en colaboración con el Departamento de Teatro de la misma universidad.

La iniciativa estudiantil ha celebrado dieciséis versiones consecutivas en la Sala Sergio Aguirre y se alza como un espacio de creación y experimentación para aquellos alumnos de las carreras de Actuación y Diseño Teatral que aceptaron la oportunidad de aventurarse en ella.

En una primera etapa, se asigna a un jurado compuesto por dramaturgos la misión de seleccionar aquellos textos que serán montados durante el festival. Luego, en una segunda etapa, un jurado distinto constituido por profesores, dramaturgos, directores y diseñadores teatrales, se da a la tarea de seleccionar una puesta en escena que se premia al finalizar el evento.

⁴⁷ Para mayor información sobre las implicancias de este tipo de formato teatral y su uso en la dramaturgia chilena se puede revisar nuestro trabajo anterior: *Dificultad y violencia en la dramaturgia chilena del 2000: Una lectura del formato breve* (Cárcamo, 2009).

⁴⁸ Víctor Jara fue detenido por las fuerzas represivas de la dictadura militar recién establecida, torturado y posteriormente asesinado en el Estadio Nacional, tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Pese a tratarse de un festival emanado de la universidad más prestigiosa de Chile, este certamen no ha tenido un gran impacto en el sistema teatral, lo que no le resta mérito académico, pues no ha sido concebido para atender a ese propósito. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar que habiendo otros certámenes universitarios de menor continuidad y mayor impacto, éste no ha traspasado las fronteras de la universidad tras dieciséis años de quehacer.

Es posible que ello se deba a la falta de una mano reconocible detrás de la organización, a la rotación de docentes o a una falta de compromiso político permanente con la actividad, como sucede en los festivales anteriormente señalados. A pesar de ello, cabe destacar que en sus primeras versiones las obras seleccionadas en este festival también fueron producción de la G2000 y dieron lugar a puestas en escena importantes, como: *El apocalipsis de mi vida* (1999) de Alexis Moreno, *Corral* (2000) de David Costa, *Marixa nadie te cree* (2001) de José Palma o la polémica *Prat* (2001)⁴⁹ de Manuela Infante.

2.2.4 Festival de dramaturgia breve (2001)

Tomando la idea del festival organizado por el Colectivo Taller José Donoso en la Universidad de Chile, se gesta en el año 2001 el Festival de dramaturgia breve de la Universidad Finis Terrae, que llamó a concurso ampliado para la escritura de obras que no superaran los veinte minutos de extensión. En una primera instancia se realizaban los montajes durante el festival, y luego, las obras premiadas obtenían la posibilidad de una temporada durante el Encuentro de dramaturgia breve. Los tres primeros años los montajes se llevaron a cabo en la sala de teatro de la misma universidad y finalmente en el Centro Cultural Matucana 100.

Durante sus distintas versiones este festival acogió el trabajo inédito de dramaturgos jóvenes, pues según las palabras de la productora Constanza Iglesias, el objetivo siempre fue “proporcionar un espacio para los creadores que no forman parte de la oficialidad, en una sala con buenos recursos y a bajo costo, y estimular el funcionamiento de las compañías” (*La Nación*, 17/01/2003). Es así que ven la luz de los esquivos escenarios obras como: *El casamiento* de Karen Bauer (2001), *Antígona*,

⁴⁹ Esta obra provocó ruido en las altas esferas políticas y militares ya antes de su montaje, pues la trama dejaba en un pie muy débil a uno de los héroes navales más emblemáticos de Chile, Arturo Prat Chacón, representado como un adolescente inseguro y poco viril.

historia de objetos perdidos de Daniela Cápona (2002), *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa (2003) o *Por mi pobreza* de Javier Riveros (2004)⁵⁰.

No podemos pasar por alto que la fundadora de este festival y organizadora de las cuatro versiones del evento fue Andrea Moro -dramaturga de la G2000- quien decide aun siendo alumna emprender esta tarea. Podemos deducir, por un lado, que la motivación tal vez se encuentre en las clases de Marco Antonio de la Parra o Benjamín Galemiri, profesores de dramaturgia de la casa de estudios. Y por otro, que el término del festival se relaciona con la decisión de Moro de emigrar a Estados Unidos, pues al parecer nadie más se hizo cargo de la continuidad del evento.

2.2.5 Festival de teatro unipersonal “Monólogos de la ciudad” (2001)

La iniciativa del Festival de teatro unipersonal “*Monólogos de la ciudad*”, realizado en única versión el año 2001 gracias al financiamiento del Proyecto Urban Culture de la conocida marca de tabacos Lucky Strike⁵¹, obedece a una convocatoria impulsada por la productora y fundadora de la Sala Galpón 7, Andrea Pérez de Castro, quien invitó a los dramaturgos a escribir piezas exclusivas para este festival, monólogos que tuviesen como protagonistas a personas de la ciudad.

La organización seleccionó finalmente siete obras, de las cuales seis pertenecen a la producción de dramaturgos de la G200; la única excepción fue *Que me vengán a buscar* del reconocido actor Pedro Vicuña. Las demás obras programadas fueron: *Noche tan larga* de Alejandra Costamagna, *Metrofilia* de Lucía de la Maza, *Extremo austral* de Luna del Canto, *El graznido* de Cristian Figueroa, *Lulú* de Ana María Harcha y *Cámara uno* de Benito Escobar.

⁵⁰ A pesar de que no manejamos la totalidad de los datos respecto a la premiación de cada versión de este festival, podemos decir que tenemos conocimiento de que además de las obras nombradas, recibieron reconocimiento algunas como *La partida* de Gonzalo Canelo, *Lloviendo a chuzos* de Enver Melis y *Dos actos de una cena* de Diego Poupin, en el año 2001. Luego, en el año 2003, *Historias de nuestras vidas* de Ernesto Orellana y *Orestes Reyes* de Sebastián Layseca. En la versión de 2004 también encontramos *La noche del primero de noviembre* de Marco Espinoza y *Crucidrama* de Andrea Velasco.

⁵¹ Determinar cómo fue realizada la selección de textos y/o la convocatoria para este festival ha sido tarea imposible. Sospechamos que la escasez de información se relaciona con la política publicitaria de Chiletabacos referida a su particular modo de producción de eventos culturales. Según el estudio de Tim Frasca para Fundación CIPRESS, esta empresa ha donado \$2.721 millones de pesos a instituciones y proyectos culturales y educativos en el período 1995-2003 (Frasca, 2004:40). Este proyecto impulsado por la marca Lucky Strike en el año 2001 incluyó actividades de teatro (Urban Theater), fotografía (Urban Lens), música (Urban Concert), danza (Urban Dance) y cine, al auspiciar la película *Fragmentos Urbanos* realizada por estudiantes de la Escuela de Cine Chileno (Ibíd., 48).

En nuestra opinión esta propuesta de festival es una de las más cercanas a la estética teatral posmoderna, ya que como veremos más adelante con detenimiento, para los dramaturgos la exploración del monólogo en este período no se relaciona sólo con decisiones de carácter económico como se podría estimar, pues es sabido que montar una obra de teatro con un solo actor es más económico que hacerlo con una compañía completa, sino que se relaciona con la necesidad de centrar el discurso teatral en la exploración de una subjetividad rota, para la cual la pertenencia a la comunidad es vivida como una violencia, aunque tampoco encuentra -en solitario- el modo de superar su dolor.

El uso de este género superados los años noventa constituye un signo generacional marcado, porque en el monólogo prima, de alguna manera, el pensamiento del afuera -por entender el fenómeno en los términos de Foucault (1988)- ya que en ese espacio donde el autor quiere visibilizar al personaje solo, las palabras sobran, no le sirven como una herramienta para comunicarse ni consigo mismo ni con nadie, por tanto, un monólogo es siempre la negación misma del diálogo.

Así lo manifiesta Cristian Figueroa en la nota final del manuscrito que escribió para este festival, al reflexionar sobre su reacción frente al “pie forzado” que sugería Andrea Pérez del Canto:

Y ahí quedé yo frente a la ciudad, en pie, desde lo alto; como desde lo alto la vi cuando viví en algún piso, con una ventana que me mareaba, con gente a mis pies, en la calle, que me intrigaba, tan lleno de la ciudad y tan solo.

Solo, porque hablamos solos, habitamos solos, escribimos solos, echamos a andar ideas solos, deambulamos.

He ahí el hombre, de pronto lo vi surgir desde algún edificio, enajenado, dolido, perverso y perfecto. Gritaba. Gritaba él, gritaba yo, gritábamos de dolor con las manos, aleteábamos como un pájaro. Un ave cuerva, un ganso, un graznido.

Sólo pude escupir lo que traía atragantado, la pobre garganta se me quedó seca, fue un escupitazo arrebatado y clarividente. [...] Quiero advertirlo, pero no se escucha el grito. Hablo solo, todos hablamos solos, muy solos de la ciudad. Un impotente monólogo”. (Figueroa, 2001:11).

Figueroa alude además a otra preocupación de estos tiempos, la ciudad opresora, culpable de nuestra soledad, como si se tratara de un personaje monstruoso y autoritario.

En suma, este festival junto al de “pequeño formato”, vienen a sentar un precedente fundamental para la comprensión de la propuesta estética de la G2000, puesto que sus

componentes ideológicos se diseminan sobre los demás festivales y encuentros, dada la acumulación de roles de los participantes en unos sistemas teatrales que terminan por confundirse y fusionarse. Sucede por una parte que ambos festivales convocan exclusivamente a ciertos dramaturgos específicos, dato a partir del cual suponemos un interés particular de dicha generación por crear y participar de estas convocatorias y no de otras. Por otra parte, sucede que estas convocatorias comportan una provocación al sistema teatral en tanto son alternativas al teatro convencional, de ahí el interés por participar de los dramaturgos, pues ambos festivales invitan a desafiar las convenciones del texto y del espectáculo, invitan a marcar una diferencia, a establecer un nexo entre los autores “emergentes” y unas formas “inacabadas”. Ya volveremos sobre este punto, pero cabe señalar que desde nuestra mirada el uso de géneros como el monólogo y el formato breve atentan, de alguna manera, contra las leyes de percepción, en este caso, contra la ley de cierre o completud⁵², obligando al lector y al espectador a involucrarse en el hecho teatral, cerrando aquello que se les presenta como inacabado.

2.2.6 Muestra Off de dramaturgia (2002)

La muestra Off de dramaturgia nace de la necesidad de generar una alternativa a la MDN, a la manera de los espectáculos Off-Broadway⁵³. En el año 2002 seis escritores de teatro proponen la Muestra Off de Dramaturgia Chile, evento de producción independiente y de carácter no competitivo, que privilegió la puesta en escena en semi montaje. El espacio escogido durante los tres primeros años fue la Sala Galpón 7⁵⁴, siempre dispuesta acoger el trabajo de autores talentosos, pero un tanto huérfanos de apoyo.

Según la opinión de Mauricio Barría⁵⁵, uno de los gestores de la iniciativa, había cierta urgencia de un discurso que representara a otra parte del quehacer teatral del que la MDN no estaba dando cuenta, un discurso menos lineal y políticamente distinto. En este

⁵² Entre las leyes de percepción propuestas por la Gestalt, la *ley de completud o cierre* sugiere que las formas cerradas y acabadas son más estables visualmente, lo que hace que tendamos a “cerrar” y completar con la imaginación las formas percibidas buscando la mejor organización posible.

⁵³ El teatro *Off-Broadway* es un concepto que se usa para denominar a las obras teatrales y/o, musicales representadas en Nueva York, fuera del circuito prestigioso de Broadway. Esto es, espectáculos que se generan con presupuestos menores, dirigidos a públicos menos masivos. Políticamente, esta conducta nace como reacción ante la manipulación económica y la falta de oportunidades para el circuito menor. Irónicamente, el mismo movimiento genera luego un *Off Off Broadway*, en rechazo absoluto al teatro comercial.

⁵⁴ La Sala Galpón 7, dirigida por Andrea Pérez de Castro, cerró sus puertas el año 2003.

⁵⁵ En entrevista personal del día 28 de Enero de 2013 en Santiago de Chile.

sentido la iniciativa también se alza como una acción de resistencia frente a un campo de poder que no está considerando los discursos que estos autores proponen, elemento que se vuelve fundamental si pensamos que salvo cuatro excepciones, las obras presentadas en este festival a lo largo de sus cuatro versiones, son responsabilidad de la G2000.

En la primera versión del año 2002 los integrantes del Colectivo Off colocan sus obras en escena: *Gertrudis o las prótesis* de Lucía de la Maza, *La mañana siguiente* de Mauricio Barría, *Lo que importa no es el muerto* de Flavia Radrigán, *Las sirenas no lloran* de Julio Pincheira, *La república* de Benito Escobar y *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez.

Para la versión 2003, Lucía de la Maza en su función de productora se adjudica un Proyecto Fondart con lo que se cubren los gastos del evento y se abre la convocatoria a participar de la muestra mediante un concurso de dramaturgia en un intento por democratizar la instancia. Además, la gestión del evento logra la publicación de las obras reunidas en un volumen titulado igual que el evento: *Muestra Off de Dramaturgia*⁵⁶.

La Asociación de dramaturgos nacionales -en adelante ADN- obtuvo fondos para la realización de la muestra 2004, a través de un Proyecto Iberescena, sin embargo el impacto que produce es indirecto debido a la deficiente organización. Algunos dramaturgos de ADN asumen el desafío de montar las nueve obras seleccionadas⁵⁷, a pesar de que el proyecto proponía una especie de “posta” de producción, donde los autores de las seis obras favorecidas en la selección 2003 se encargarían de la presentación siguiente, pero parte de ese grupo no manifestó interés alguno en ocuparse de ello. Así, se explica que esta novedosa iniciativa decayera hasta casi desaparecer.

Sólo tres años después, en Septiembre de 2007, se produce una réplica de la Muestra Off en la Sala Sidarte. Bajo el slogan *Palabra Femenina*, esta versión fue dedicada a la entonces octogenaria dramaturga chilena Isidora Aguirre y presentó al público seis obras⁵⁸ escritas por mujeres que evidenciaron recurrencias importantes para

⁵⁶ En esta versión se seleccionan las obras: *DFL2* de Ximena Carrera, *Viaje de huida* de Cristian Figueroa, *Ema fumante o la nueva gog derrumbada* de Joaquín Trujillo, *Plataforma de lanzamiento* de Mauricio Ibarra y Antonio González, *Mudas* de Daniela Contreras y *Por una cabeza* de Jorge Gajardo.

⁵⁷ Las obras montadas en el Off 2004 fueron: *Hola Jenny* de Daniel Arellano, *Vilma* de Cristian Figueroa, *Hay que tomar para ahogar las penas* de Coca Duarte, *Vedetto, la fuga del cuerpo* de Mauricio Fuentes, *Medea o la desesperada conquista del fraude* de Ana López, *La casa está que arde* de Daniela Lillo, *Un golpe bajo* de Daniela Contreras, *El condenado Herrera* de Celeste Gómez y *En nombre de Enrique Maluenda* de Marcelo Sánchez.

⁵⁸ Las obras presentadas en la versión 2007 de la Muestra Off fueron: *Nada que celebrar* de Daniela Contreras, *Estamos entre extraños* de Daniela Lillo, *Aproximaciones sucesivas* de Coca Duarte, *Vuela pegaso, vuela* de Flavia Radrigán, *A medias* de Neda Brkic y *Códice. Un hombre decente* de la invitada mexicana Teresina Bueno.

esta investigación. Coca Duarte, autora de *Aproximaciones sucesivas*, presentada en esta ocasión, señaló a la prensa que las temáticas:

tienen que ver con la manera de relacionarse desde las mujeres y también con cómo los secretos familiares afectan en la juventud, cómo las cosas que no están develadas hacen que la juventud no sepa enfrentar el futuro, entonces hay una cosa con el traspaso de la identidad (*El Mostrador*, 09/09/2007).

El análisis de Duarte nos da luces sobre la observación de este elemento que viene marcando una tendencia desde hace unos años en la producción dramaturgica de la 2000 en su totalidad, no sólo en la escritura femenina: esa urgencia por enfrentar verdades, por develar secretos, y no cualquier secreto, sino aquellos que obstaculizan la construcción de la identidad.

Entonces, si recordamos que la Muestra Off tiene por objetivo rector la difusión de los textos más que el reconocimiento o la competencia, podemos leerla como un signo claro de reacción al rechazo que provocan las obras no sólo en el jurado de la MDN, sino también entre los directores y las salas de mayor envergadura. De alguna manera este acto de resistencia consiste en decir al mundo artístico-teatral, a quienes conviven en este pequeño campo de poder: “aunque nos rechacen, podemos hacerlo igual”.

Lo que también nos mueve a pensar que “lo molesto” no radica sólo en las formas experimentales que los dramaturgos han propuesto, en lo “inacabado” de su obra, sino también en la recurrencia del elemento *Unheimlich*, en el advenimiento del horror una y otra vez. Ello, sumado a la falta de “cariz comercial de los montajes presentados por las nuevas plumas. Sus trabajos no funcionan en competencia con la oferta marcadamente masiva de enero”, en palabras de la prensa y los críticos entrevistados para la ocasión (*El Mercurio*, 07/01/2001). Es decir, lo que molesta al público no es sólo el componente experimental de las obras, sino el tenor de ellas: las intrigas se repiten, la estética del horror agota y el público no puede o no quiere sentirse identificado con los monstruos que propone la dramaturgia que se pone en escena. Por tanto, el público ni se siente atraído ni llena las salas ni responde a temporadas extendidas del mismo montaje, salvo algunas excepciones en que el espectáculo es llamativo por sus características técnicas o por el desempeño actoral.

2.2.7 Otras iniciativas destacables

Si bien todos los festivales y muestras que hemos descrito han sido de gran relevancia para difundir y reconocer el trabajo de la dramaturgia chilena durante el período posterior al gobierno militar, no podemos dejar de destacar otras instancias del mismo tenor que han tenido un impacto no menor, pero sí indirecto en dicha difusión.

Es el caso del I Encuentro de Dramaturgia Chilena Contemporánea en el año 2000, organizado por ADN y la Universidad Arcis, gracias al financiamiento obtenido mediante un Proyecto Fondart al que postuló Lucía de la Maza y al trabajo conjunto de Cristian Figueroa y Alejandra Gutiérrez. Este encuentro, también conocido como “Dramaturgia en voz alta”, tuvo como soporte básico la lectura dramatizada y, salvo algunas excepciones, reunió a dramaturgos cuyas obras sólo habían sido montadas en síntesis teatrales⁵⁹ y en breves temporadas. Su impacto es indirecto porque este tipo de formato sólo logra interesar a un público selecto: que domina los códigos dramáticos y consigue hacer la transferencia de la lectura a la imagen sugerida en el escenario. Sin embargo, simbólicamente también es decidor, pues a pesar de que los recursos económicos no alcanzan para presentar montajes teatrales, se buscó una alternativa para mostrar el trabajo de los autores dramáticos a pesar de la falta de recursos.

Es destacable también la iniciativa del Festival de Teatro en Pequeño Formato organizado por el Área de Teatro de la Universidad de Valparaíso el año 2002, bajo la coordinación de Amanda Lorca y con el financiamiento de un proyecto Fondart. Luego de un concurso de guiones teatrales se seleccionaron doce obras⁶⁰ que fueron llevadas a escena entre el 3 y el 5 de diciembre en la Sala El Farol de la misma universidad. El espectáculo fue alabado por la crítica, y a juicio de la coordinadora ello se debió a que el festival otorgó la posibilidad a los porteños de “disfrutar de un teatro de corta duración, donde se valora la síntesis del lenguaje, la exploración y experimentación de propuestas innovadoras en su forma y contenido” (*La estrella de Valparaíso*, 02/12/2002). Este certamen logra impactar al público local, visibiliza nombres de dramaturgos de la región

⁵⁹ Las síntesis teatrales son una modalidad muy utilizada en estos festivales y consisten en el montaje abreviado de una obra. Comúnmente no duran más de treinta minutos.

⁶⁰ Las obras seleccionadas y montadas en este festival fueron: *Cuando sobran las estrellas* de Carlos Díaz Amigo, *Lo ser* de Lucía de la Maza, *N’el paradero* de Cristobal Valenzuela, *El despedimento* de Marcelo Sánchez, *El rojo* de Karen de Katherine López, *El gran trato* de Maybelline Zamora, *Lazos* de Carolina Pizarro, *Catrala* de Andrés Pereira, *Playboy and playgirl* de Iván Rojas, *María es la pía* de Loreto Matta, *Edipo gay* de Ricardo Tamayo y *Mis días son tus días* César Deneken.

e instala cierta sensación de justicia, puesto que comúnmente los proyectos gubernamentales de financiamiento son otorgados en la capital.

El Proyecto “Cinco veces Neruda” (2004), iniciativa del Teatro Nacional, convocó a cinco dramaturgos para que escribieran piezas que reflexionaran sobre la vida y la obra del poeta ganador del Premio Nobel de Literatura (1971). En esa ocasión fueron invitados dos dramaturgos de la G2000, quienes abordaron espacios oscuros de la vida del emblema nacional: Alejandro Moreno con *Tengo un nombre y quiero otro* y Flavia Radrigán con *Un ser perfectamente ridículo*.

No podemos dejar de mencionar tampoco dos festivales fundamentales por su relevancia y permanencia en el tiempo. El Festival de dramaturgia europea contemporánea organizado por el Centro Cultural de España, el Goethe Institut y el Instituto Chileno Francés, junto a un comité de expertos que tuvo entre sus integrantes a: Benjamín Galemiri, Raúl Osorio, Marco Antonio de la Parra, Carola Oyarzún, Javier Ibacache, Juan Barattini y Pedro Celedón. Como es lógico este certamen no se ocupa de textos de autoría nacional sino de textos escritos en Alemania, España, Francia, Suiza, etc; llevados a escena bajo la modalidad de semi montaje o lectura dramatizada por directores y compañías nacionales. Pero tuvo un fuerte impacto en la producción chilena porque durante once años (2001-2011) fue una vitrina de contraste para la producción de los dramaturgos jóvenes que veían más similitudes que diferencias entre su producción y la europea llevada al escenario por creadores nacionales que intentaban volcar en las tablas la historia de un país “que intenta frustradamente recuperar su memoria. Como en el mito de Narciso, ha sido un ejercicio de reflejos y encantamientos donde la puesta en escena por momentos ha hablado más de los puntos ciegos del país que somos que de aquello que creemos encontrar afuera” (Ibacache, 2010). Por lo tanto, fue una instancia que vino a validar la “extrañeza” de esa nueva dramaturgia que los directores nacionales de teatro no querían enfrentar cuando se trataba de obras chilenas.

Por último, el Festival internacional Santiago a mil creado en 1994 por Carmen Romero y Evelyn Campbell, que si bien no selecciona textos para concurso, ha acogido cada enero ininterrumpidamente hasta hoy lo mejor de la cartelera nacional e internacional. Es decir, es la mayor vitrina a la que puede acceder un montaje dentro de Chile, pues para ser presentado allí debe haber sido reconocido por la crítica como un aporte al teatro nacional o haber ganado algún certamen importante; además, las obras presentadas son observadas por los programadores internacionales que se dan cita cada

año en el marco del evento, con lo cual también se puede albergar la posibilidad de alguna temporada en el extranjero.

3. Los talleres de dramaturgia

El tercer pilar de reactivación cultural durante los gobiernos que siguieron a la dictadura militar en lo tocante a la escritura teatral es la formación de dramaturgos a partir de talleres que no sólo convocan a actores, sino a participantes de formación disciplinar heterogénea. Según Benito Escobar los talleres se alzan como un modelo de formación y promoción autoral, un espacio de discusión y encuentro de las nuevas generaciones de autores teatrales (cf. Escobar, 2009:119). Por tanto, si queremos hablar de la existencia de una “nueva dramaturgia” en Chile debemos indagar en las circunstancias que estos autores⁶¹ producen:

Es en esa sala de ensayos de la palabra escénica en donde se prueban, cotejan, discuten, corrigen y potencian los textos. La mecánica se repite, aunque con variaciones: el ejercicio supone la lectura, individual o colectiva de un texto o fragmento de texto o bien de un ejercicio o pie forzado; todo ello más las acotaciones del maestro instructor junto con los comentarios de los demás asistentes. Esta pedagogía conversacional repone una continuidad no sólo del hecho democrático de la charla y el disenso artístico, sino también de las prácticas de conformación grupal del texto. Así el taller de dramaturgia propone una pequeña escena, un laboratorio previo al muchas veces incierto destino representacional y comercial, si es que cabe, del texto dramático.

En este espacio creativo es evidente encontrar significancias que lo asemejan a una instancia de participación y tensión social, al modo del bourdiano, más aún cuando el contexto de surgimiento de estos talleres está relacionado, en el caso chileno, con particularidades políticas de autoritarismo o recuperación democrática que propiciaban la concurrencia al taller como quien asiste a una manifestación contestataria (Ibíd.).

El planteamiento de Escobar es esclarecedor si analizamos las dos condiciones que determinaron la participación de jóvenes en los talleres de dramaturgia. Por un lado, el

⁶¹ Escobar se refiere a autores de la G2000 como Mauricio Barría, Rolando Jara, Cristian Figueroa, Juan Claudio Burgos, Lucía de la Maza, Ana María Harcha, Marcelo Sánchez y Andrea Moro, entre otros.

oficio de la dramaturgia no se enseñaba en las escuelas de teatro más que como una línea de acción teatral, por lo que los alumnos que deseaban proponer un espectáculo propio se sintieron sin las herramientas necesarias para enfrentarse a la escritura. Entonces, se acercaron a los talleres movidos por la necesidad de encontrar ayuda en la tarea de expresar una idea o de proponer una estética sobre el escenario, es decir, su interés por participar de un taller -no la idea a priori de convertirse en escritor- estuvo supeditada a la sed de construir un teatro diferente al que se estaba proponiendo, aun cuando muchos de ellos terminaron asumiendo el rol de escritor consciente y voluntariamente.

Por otro lado, una segunda condición está dada por el contexto histórico, pues, pese al término del gobierno militar entrados los años noventa, hubo un período de al menos cinco años en que las condiciones de tensión y miedo aún seguían presentes, con lo cual arriesgarse a tomar un curso fuera de las aulas y elegir a un guía comportó también una decisión política, en la medida en que los autores jóvenes estaban luchando -en términos de Bourdieu- por acceder a un capital cultural⁶² que no sólo implicaba el conocimiento del oficio, sino que exigía el ingreso al campo de poder del circuito teatral.

Es en ese proceso de búsqueda que cobra importancia el nombre del maestro, pues elegir un nombre significaba al mismo tiempo elegir una determinada puerta de entrada a dicho circuito. Los nombres de quienes asumieron el rol de maestro -por iniciativa propia o fruto de la gestión estatal- son tan variados como diversas sus formas de enfrentar el texto teatral. Lo común es que todos se dedicaron en su momento a ofrecer espacios válidos para la creación, la lectura y la crítica dramática. Aunque no siempre este espacio fue suficiente para garantizar el reconocimiento autoral de cada participante, ya por las habilidades, ya por el capital social⁶³ que cada autor poseía. En esos “laboratorios” -como los llama Escobar- los autores jóvenes lograron reafirmarse, construir cierto prestigio, modelar su escritura, encontrar un estilo diferenciador, reflexionar y buscar un desplazamiento propio hacia la escena.

En una primera etapa (1993-2003), los maestros nacionales que dirigieron talleres fueron los antecesores inmediatos de esta generación: Juan Radrigán, Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, Benjamín Galemiri e Inés Margarita Stranger. Simultáneamente y dependiendo de los intereses de cada cual, varios dramaturgos

⁶² Desde la teoría de Pierre Bourdieu (1979) se entiende el capital cultural como las formas de conocimiento, educación, habilidades, y ventajas que tiene una persona y que le dan un estatus más alto dentro de la sociedad.

⁶³ Bourdieu (1979) llama capital social a los recursos que poseen los individuos basados en pertenencia a grupos, relaciones, redes de influencia y colaboración, lo define como un capital de obligaciones y relaciones sociales.

participaron también de talleres de guión cinematográfico y televisión con Jaime Collyer, José Pelayo y Orlando Lübbert. Además, durante los primeros años de la MDN la organización del evento trajo dramaturgos extranjeros que, con mayor o menor éxito, hicieron su aporte a la formación de los nuevos escritores: Jeffrey Hatcher, Michael Azama, Juan Carlos Montagna y Rodrigo García.

En las líneas que siguen nos detendremos en tres de los talleres que a juicio de los mismos dramaturgos de la G2000 fueron -por distintas razones- los que más determinaron su trabajo, siendo presentados de acuerdo al año de su realización.

3.1 Taller de Marco Antonio de la Parra

El “maestro” por excelencia de la G2000 es sin lugar a dudas Marco Antonio de la Parra, porque ha dirigido gran cantidad de talleres, por su compromiso con el trabajo escritural, por su “garra” -diría Marcelo Sánchez- y su pasión por el teatro. Los mismos autores reconocen en él a un guía -un padre si se quiere- no lo ven como un modelo estilístico de escritura ni como a un ídolo al cual se debe adorar; más bien lo valoran por haber sido un orientador en la enseñanza del oficio, un apoyo en la búsqueda de la voz propia⁶⁴.

Este dramaturgo pasó de ser escritor “de oposición”, durante la dictadura militar, a autoridad oficialista en 1991, luego de ser nombrado Agregado Cultural en la Embajada de Chile en España bajo el gobierno de Patricio Aylwin. Ocupar este puesto, instaló a De la Parra como un agente cultural importantísimo, primero porque -en términos de Bourdieu- aumenta su capital social, es decir, su lista de contactos nacionales e internacionales crece a la misma velocidad que las redes a las que pertenece, lo que le permitió realizar distintas actividades como gestor cultural. Quizás la más importante, por su impacto, fue el desarrollo del Proyecto Transatlántico de intercambio de experiencias escénicas y de docencia con España. Y luego, porque esta experiencia le permite a De la Parra el reconocimiento como dramaturgo en el circuito de artistas españoles. De hecho en este período recibió el Premio Borne (1991) por *El padre muerto* y el Premio Teatro

⁶⁴ Sin intención de restar mérito a De la Parra, cabe preguntarse si el modelo de taller que plantea es exitoso, además de sus cualidades personales, porque fue aprendido de uno de los grandes novelistas chilenos. Recordemos que Marco Antonio de la Parra participó del Taller literario que José Donoso realizó al regresar del exilio en España, donde se formaron varios escritores de lo que se llamó “Nueva narrativa chilena” en los años ochenta. Nos referimos a autores como: Carlos Franz, Alberto Fuguet, Jaime Collyer, Arturo Fontaine, Gonzalo Contreras, Sonia Montecino, Darío Osés y Sergio Marras.

Breve por *Tristán e Isolda* (1993), méritos que ayudaron en su elección como director del Taller de dramaturgia del Centro Escénico de Nuevas Tendencias en Madrid.

De vuelta en Chile Marco Antonio de la Parra ejerció como profesor de dramaturgia en la Universidad Católica, dirigió un Taller de dramaturgia en la Universidad Finis Terrae, escribió el ensayo *Cartas a un joven dramaturgo* (1995), texto en que reflexiona sobre la creación dramática, y otras obras de teatro con las que mereció la selección en varias versiones de la MDN. En ese contexto, empoderado como agente cultural se convirtió en el director del Taller literario “José Donoso” organizado por la Dirección de bibliotecas y museos de Chile (DIBAM) durante los años 1997 y 1998.

En este emblemático taller participaron entre otros: Roberto Ancavil, Tania Báez, Francisca Bernardi, Juan Claudio Burgos, Benito Escobar, Cristian Figueroa, Celeste Gómez, Ana María Harcha, Rolando Jara, Marcelo Sánchez y Nelson Villagra. Aunque ya varios de estos autores se encontraban haciendo camino en la dramaturgia, en los concursos y festivales de teatro, es en este “laboratorio” que se reafirman, pues el taller se configura como un primer espacio de reunión y convivencia donde discutir, compartir ideas y formatos para el teatro chileno, las mismas que luego los hicieron diferenciarse como Generación 2000.

Según Benito Escobar, los primeros pasos en este taller están dados por la escritura dirigida, ensayos de lecturas dramatizadas y una pequeña muestra escénica al finalizar el primer año (cf. *Ibíd.*, 120); luego vino la publicación de las obras resultantes en la Colección *Cuadernos de taller* de Talleres Literarios José Donoso en 1998 a cargo de la DIBAM. Más tarde los mismos integrantes formarían el Colectivo de Dramaturgos Taller José Donoso, que junto a la Academia Imaginaria -fundación también creada y dirigida por Marco Antonio de la Parra- propone y organiza el Festival de Teatro de Pequeño Formato del que ya hemos hablado en el apartado anterior, fundamental a la hora de definir una primera diferencia estética, la tendencia hacia la escritura breve -a veces fragmentaria- y el gusto por el horror.

A pesar de que para nuestra investigación este taller dirigido por De la Parra es el más icónico, es de justicia decir que el padrino de esta “mafia” ha entregado sus secretos a los amantes de la escritura teatral durante años en cursos y talleres de dramaturgia en distintos espacios del territorio nacional y fuera de él, pues también los ha dictado en ciudades como Madrid, Tenerife, Caracas, Bogotá y Buenos Aires.

3.2 Taller de Rodrigo García

Tal vez uno de los talleres más trasgresores que se realizaron antes de alcanzar el 2000 haya sido el que dirigió el provocador director de teatro y cine Rodrigo García (1964). Este autor nacido en Buenos Aires vive desde 1986 en Madrid y es el creador de la compañía La Carnicería Teatro⁶⁵. Su acercamiento al teatro se caracteriza por mezclar dramaturgia y dirección en una línea experimental que puede llegar a irritar a los espectadores. Respecto al montaje de *Versus*, Philippe Macasdar comenta en una nota de prensa que la propuesta de García desmitifica ciertos cánones y espera en todos los sentidos de la palabra una palabra:

sensual e intelectual, intempestiva, dubitativa. Podríamos pensar que exagera cuando nos enseña en detalle cómo cavamos nuestras tumbas, ciegamente y a deshora. Pero, ¿es él quien exagera de veras? cuando en realidad se empeña en que el escenario sea el ojo del ciclón, un espacio efímero, depositario del ruido y la furia de nuestras sociedades domésticas y guerreras. Aquí, la exageración es la condición para medir el estado de las cosas (*La República cultural*, 11/06/2009).

Este creador llega a Chile en 1996 invitado por la organización del FITAM, seduciendo a actores y dramaturgos jóvenes con su estética reveladora y rupturista. En esa ocasión el trabajo de García consistió en una creación colectiva que presentó junto a los alumnos del taller en el marco del festival bajo el nombre *Protegedme de lo que deseo*. En una segunda visita a Chile en 1998, traído por la organización de la MDN, dirige otro taller de dramaturgia de similares características, en el que nos detendremos, por tratarse de una experiencia que -en un sentido amplio- se acerca a la idea de escuela de la violencia teatral⁶⁶.

Las sesiones de trabajo se realizaron durante dos semanas de enero en el Centro Cultural España con al menos treinta participantes, sin embargo, a poco andar, ese número fue disminuyendo por discrepancias con los criterios de García. Entre ellos encontramos a: Freddy Huerta, Daniela Lillo, Francisca Bernardi, Lucía de la Maza, Juan Claudio Burgos (retirado luego), Rolando Jara, Paulina Bronfman, Andrés Kalawski,

⁶⁵ El nombre de la compañía se debe a que el primer trabajo de García fue ayudante de carnicero en el negocio de su familia.

⁶⁶ Gracias a los datos proporcionados por Ana Harcha y Benito Escobar mediante comunicación electrónica, pudimos reconstruir en parte la experiencia vivida por los participantes de este taller.

Marco Espinoza, Alejandro Moreno, Enrique Cintolesi, Felipe Ríos, Violeta Espinoza, Tito Bustamante, Benito Escobar y Ana María Harcha.

La convocatoria no tuvo un tema específico, pero todo indicaba que se trataría de un taller de creación escénica contemporánea, a pesar de que las palabras iniciales de García fueron: “Yo odio el teatro”. Ellas sólo vinieron a confirmar que el trabajo no sería convencional y que el acercamiento a la escena estaría marcado por la hibridez y la transdisciplinariedad. Efectivamente, los ejercicios propuestos por el maestro mezclaban textos, música, performance y acciones físicas. Durante la primera semana García llevaba una serie de elementos con los cuales buscaba provocar algún tipo de reacción en los participantes: textos que se leían y luego se discutían. Algunos de ellos versaban sobre el rol del artista, el concepto de arte, los problemas contemporáneos, algunas definiciones de acto poético, fragmentos de obras, imágenes y películas. A partir de estos materiales se proponía la escritura de textos que luego se seleccionaban e incorporaban al proyecto mayor. Según Benito Escobar, era una práctica común que los actores “no actuaran, sino que dijeran sus textos frontalmente, mientras que se sucedían acciones sobre el escenario” (Escobar, 2008)⁶⁷.

La segunda semana García invita a los participantes a realizar, voluntariamente, una serie de acciones preconcebidas o alguna seleccionada del taller. Los actores tomaban el micrófono y decían al público su texto, recibiendo de un participante un beso o una cachetada, tal vez esta actividad explique el nombre de la muestra final: *Todos vosotros la vais a palmar*. Al terminar la semana se organizó la estructura de la puesta en escena con un gran número de acciones:

una de ellas esta larga acción de los textos-beso-cachetada, y su final de salida, la de Daniela Lillo sobre la mesa, con las luces, paralelo a que yo, en otra mesa puesta en frente, hacía trizas un muñeco a pilas de un Viejo Pascuero que no paraba de sonar e iluminar navideñamente, con un gran palo (Harcha: 2008).

Según los dramaturgos participantes, la actividad durante el día era estresante porque García era un personaje intenso que exigía improvisar acciones del mismo tenor y la histeria colectiva se apoderaba de ellos y del centro cultura. Tanto fue así que incluso “un guardia [...] impresionado por cómo quedaba la sala de ensayos luego de las

⁶⁷ La indicación de año en las citas de este apartado, corresponden a correspondencia electrónica.

acciones que probábamos, denunció que hacíamos orgías. Nada de eso en todo caso, sólo mucho trabajo, euforia y creatividad” (Harcha, 2008).

La muestra final fue presentada en el Salón Blanco del Museo de Bellas Artes, bajo el impacto de los asistentes y la sorpresa de los medios de comunicación. Lamentablemente el trabajo teatral se vio interrumpido por el sensacionalismo, ya que frente a la escasez de desnudos en el teatro chileno, según nos cuenta Ana María Harcha, los periodistas se impresionaron al observar el hermoso cuerpo de Daniela Lillo “haciendo contorsiones sobre una mesa, vestida sólo con un juego de luces de navidad” y no encontraron nada mejor que subirse a sacar fotos en medio de la escena.

Para algunos dramaturgos esta experiencia fue tan fuerte que logró cambiar el modo en que comprendían la responsabilidad de ser creadores teatrales, al generar un vínculo permanente entre lo escénico, lo visual, lo político y lo artístico. García logra estimular en ellos el desarrollo de un imaginario voraz, el cuestionamiento del contexto histórico-cultural y de las categorías convencionales de lo representacional.

3.3 Taller de Benjamín Galemiri

Este dramaturgo de origen judío impartió clases de dramaturgia y guiones desde 1997 en distintos espacios académicos y culturales: la Universidad de Chile, la Universidad Católica, la Universidad Finis Terrae, la Escuela de Cine de Chile, el Instituto Italiano de Cultura, el Goethe Institut, el Instituto Cultural de Las Condes. Sin embargo, queremos detenernos en el taller de dramaturgia que dirigió por años en el Centro Cultural de España⁶⁸.

Entre las actividades paralelas del Festival de dramaturgia europea contemporánea iniciado en 2001, se realizaba un mes antes de cada versión un taller de dramaturgia cuyo objetivo principal era la lectura y el análisis teórico (a veces también práctico) de las obras dramáticas seleccionadas para semi montajes o lecturas dramatizadas. La selección, hecha por un comité de expertos que reunía dramaturgos, directores y críticos de teatro, privilegió el trabajo de autores provocadores como Elfriede Jelinek, Angélica Lidell, José Sanchis Sinisterra, Sergi Belbel, Lukas Bärfuss, Frédéric Sonntag, Koffi Kwahulé, Ivana Sajko, Mark Ravenhill y tantos otros.

⁶⁸ También compartieron esta dirección en distintas versiones: Marco Antonio de la Parra, Carola Oyarzún, Benito Escobar, Francisca Bernardi, Soledad Lagos y Javier Ibacache.

Este “laboratorio” creado por Galemiri convocó a más de seiscientos participantes interesados en empaparse de la cultura europea, entre los que contamos a muchos de los dramaturgos de la G2000 que buscaban en ese espacio la discusión estética, el acercamiento a formas nuevas de escritura y puesta en escena, el contraste entre sus textos y los europeos. A partir de esta experiencia, y tal vez sin buscarlo, los dramaturgos nacientes fueron afectados por las poéticas que el maestro presentaba.

Ya hemos señalado en el capítulo anterior que Benjamín Galemiri es uno de los dramaturgos más importantes y más molestos de las últimas décadas. Entonces cabe preguntarse cuánta de esa “molestia” transmitió este tremendo referente estético a los dramaturgos de la G2000 por la vía de este taller, donde se analizaban las obras europeas contemporáneas seleccionadas por el “grupo de expertos” al que él también pertenecía. Desde nuestra mirada, es lógico sospechar que ellas deben haber sido, si no molestas, al menos desafiantes en lo formal o lo ideológico. Desde la mirada de la crítica, en este taller se pudo conocer y analizar un modelo de producción artística que se hace visible con el apoyo de la muestra, puesto que durante once años hizo manifiestas unas estrategias autorales que reflejan la disolución de las certezas, como el:

predominio de la fragmentación, la inclinación por los retazos narrativos, la indagación en las superficies textuales y la profusión de voces y espectros en lugar de personajes. Ha sido la manera de canalizar la desconfianza de época en la construcción de sentido y, a la vez, transmutar el anhelo soterrado por un espacio seguro que ya no está en casa, en la aldea ni en la utopía colectiva (Ibacache, 2010).

A lo largo de once versiones de este taller, los participantes no escribieron, pero sí leyeron y analizaron ciento veinte obras extranjeras, un dato no menor si pensamos que en ese intercambio inducido por el director también se provocan transferencias silenciosas de formas, imágenes, conceptos e ideas. Según el propio Galemiri, esta instancia fue un elemento contundente del festival, toda vez que convirtió a jóvenes talleristas en un público especializado y cautivo con esta suerte de “investigación de punta”, donde se hicieron grandes descubrimientos de autores europeos “que dialogan con las escrituras chilenas vivamente. Es un gran ejercicio para aplicar en nuestra propia dramaturgia, tiene ese elemento que permite ver a través de ambas escrituras” (Galemiri, 2010). Lo que en otras palabras nos permite sospechar que algo de lo siniestro viajó vía

obras europeas hasta Chile mediante la lectura de los textos o la observación directa de las puestas en escena. Su introducción estaría así relacionada, al menos en parte, con el culto posmoderno a lo monstruoso y a lo ominoso que se introduce en Chile a través de estos talleres. Pasar a formar parte de estas dramaturgias de lo siniestro podría, entonces, responder, aunque sólo sea parcialmente, a una voluntad de equipararse con lo que venía de fuera, de dialogar con las tendencias que ya se habían implantado en Europa.

En síntesis, los talleres de Marco Antonio de la Parra, Rodrigo García y Benjamín Galemiri constituyeron en su momento instancias fundamentales de formación, porque fueron los responsables de modelar distintos aspectos de la estética de la G2000, al mismo tiempo singular y heterogénea. De la Parra entrega nociones de gestión cultural, ayuda a reafirmar el oficio y ofrece herramientas formales como el ejercicio del formato breve; García aporta la comunión dramaturgo-director, la responsabilidad creativa, la provocación, la violencia teatral y la crítica ácida; Galemiri entrega los lentes, el punto de mira frente al referente europeo, a la otra tradición, al igual que la prevalencia de ciertos temas molestos y la habilidad para adentrarse entre sus recovecos.

Por último, es de rigor señalar que cada uno de los modos de producción aquí señalados fue aportando desde su posición distintos elementos que terminaron por conformar un rompecabezas bastante homogéneo en su globalidad. A fuerza de repetición de contacto, de transferencia, de cierto patrón de movilidad social, los participantes del sistema dramático teatral terminaron por establecer un modelo que se instala como una nueva convención teatral: la generación de intrigas provocadoras y siniestras con personajes desbordados emocionalmente que necesitan ser visibilizados como víctimas de agresiones, todo ello expuesto en una especie de vitrina teatral representativa de nuestro Chile clasista, pacato y corrupto, que acaso intente rescatar imágenes para una suerte de memorial que llame a la reparación de unos seres atropellado en sus derechos.

CAPÍTULO IV

LA GENERACIÓN 2000

1. Delimitación Generacional

Lo que comenzó siendo un grupo acotado de escritores teatrales “jóvenes”: Marcelo Sánchez, Juan Claudio Burgos, Lucía de la Maza, Mauricio Barría, Benito Escobar, Cristian Figueroa y Ana Harcha, creció en número hasta convertirse -como ya hemos anticipado- en la “Generación 2000”.

Cabe destacar que los estudios existentes sobre los autores que nos convocan, han preferido llamar al fenómeno de las siguientes maneras: “Dramaturgia Post-dictadura” (Figueroa, 2009), “Nueva Dramaturgia Chilena” (Matamala, 2009), “Nueva Generación” (Hurtado, 2009), “Nueva Generación Chilena de Dramaturgos” (Villegas, 2010), “Dramaturgias Chilenas del Nuevo Milenio” (Opazo, 2011). En los trabajos citados, se asocia a los escritores de teatro bajo los siguientes criterios: juventud, preparación universitaria, producción posdictadura, y cercanía a las estéticas posdramáticas, o en su defecto, “vanguardista”. Asumimos, que vaguedad en la forma de nombrar al grupo no se debe a una escasez de rigor, sino al deseo -a veces explícito- de no encasillar a unos autores de producción disímil bajo un mismo referente que arriesgue el absolutismo. No obstante, haciéndonos cargo de la diversidad de esta producción, utilizaremos la denominación “Generación 2000”, basándonos en la contundencia de los datos recogidos -como demostraremos más adelante- pues sentimos que la denominación de “nueva”, hace posible el reconocimiento de dicha generación sólo en cierto margen temporal, sin embargo, pasados unos años, aquello que hoy parece “nuevo”, será considerado “viejo” o “antiguo”.

Asimismo aclaramos que no pretendemos aplicar aquí el concepto de “generación” con la rigidez etaria que plantea Cedomil Goic⁶⁹ en sus estudios, sino más bien encontrar un sistema de periodización que dé cuenta de un fenómeno sociológico de gran dimensión. Podemos precisar entonces, que hoy estos escritores fluctúan entre los treinta

⁶⁹ Si atendiésemos a las precisiones de Goic, deberíamos observar la producción literaria chilena desde una distancia temporal mínima de cincuenta años, que nos permita fijar una determinada conducta generacional de acuerdo a su sistema de periodización: “Las generaciones son concebidas [...] como estructuras o sistemas de preferencias de un grupo de edad. El grupo diferenciado corresponde a los nacidos en una zona de fechas de quince años. Su participación histórica lleva a distinguir en ellos quince años de gestación, de los treinta a los cuarenta y cinco y quince años de vigencia, desde los cuarenta y cinco a los sesenta” (Cuadros, 1997). Dado que nuestros autores aún no superan los 50 años, el ejercicio se vuelve imposible.

y los cincuenta años aproximadamente, que aparecen en el medio teatral chileno, como decía Ortega “con su minoría selecta y su muchedumbre” (Ortega, 1983:147) a la luz de nuevas escuelas y compañías de teatro, festivales y talleres dramáticos, hacia el último lustro del siglo XX, siendo su producción más fuerte en la primera década del 2000.

Al respecto, Guillermo de Torre manifiesta en su ensayo *Generaciones y movimientos literarios* que tal vez más importante que la data de nacimiento, lo determinante para fijar la existencia de una generación sea el momento en que dichos escritores hacen su entrada en la escena pública, con ideas estéticas y/o principios ideológicos que anuncian un cambio (cf. Cuadros, 1997). En este sentido, nos parecen más aclaratorias las precisiones del crítico alemán Julius Petersen al establecer que se puede “dictaminar” si frente a un grupo de escritores de líneas afines se puede hablar de generación cuando se presentan los siguientes elementos: nacimiento en “años poco distantes”, formación intelectual semejante, relaciones personales entre ellos, participación en actos colectivos propios, existencia de un “acontecimiento generacional” que aglutine sus voluntades, presencia de un “guía”, rasgos comunes de estilo o “lenguaje generacional” y anquilosamiento de la generación anterior (cf. De los Santos, 2004:9)⁷⁰

Entre los dramaturgos más conocidos que conforman la Generación 2000 podemos nombrar en orden alfabético a: Luis Barrales, Mauricio Barría, Karen Bauer, Francisca Bernardi, Juan Claudio Burgos, Guillermo Calderón, Rodrigo Canales, Sandra Cepeda, David Costa, Lucía de la Maza, Verónica Duarte, Benito Escobar, Marco Espinoza, Cristian Figueroa, Celeste Gómez, Ana Harcha, Manuela Infante, Berioska Ipinza, Rolando Jara, Andrés Kalawski, Daniela Lillo, Ana López, Alejandra Moffat, Alejandro Moreno Jashés, Alexis Moreno, Andrea Moro, José Palma, Eduardo Pavez, Flavia Radrigán, Javier Riveros, Marcelo Sánchez y Cristian Soto. A pesar de que esta generación está conformada por muchos más autores, como veremos más adelante, los nombrados corresponden a aquellos que poseen más movilidad dentro del sistema cultural⁷¹.

Volviendo entonces a las precisiones de Petersen y siguiendo el orden que propone, podemos establecer primero que esta generación está compuesta por autores que vivieron su infancia o adolescencia en tiempos de dictadura militar (1973-1990), por lo que más importante que la cercanía de las edades, es fundamental destacar que a causa de su edad

⁷⁰ María José de los Santos Auñón, recoge las distintas apreciaciones de la crítica -entre ellas la de Petersen- acerca de la polémica en torno a la denominación de “Generación del 27”.

⁷¹ La totalidad de los nombres de la generación puede visualizarse, a partir de las fechas de nacimiento, en el Anexo 1.

compartieron un contexto histórico común de opresión, de abuso, de secretos, de atropellos a los derechos humanos, de disciplina militar y miedo; pero sobre todo de un mundo de referentes instalados en la memoria de manera similar, si no de manera política, al menos cultural. Hablamos de imágenes televisivas, discursos políticos, noticias nacionales e internacionales, música, vestimentas y lecturas atesoradas durante los diecisiete años en que Chile vivió como si el tiempo se hubiese detenido.

Respecto a su formación intelectual cabe decir que casi la totalidad de estos dramaturgos estudió carreras de pregrado ligadas al área de las letras: literatura, derecho, filosofía, estética, comunicación y teatro, básicamente en dos universidades tradicionales de la capital, la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile. Además, gran parte de estos dramaturgos continuaron estudios de postgrado y /o extendieron su proceso de formación en distintos talleres de dramaturgia -como lo señalamos en el capítulo anterior- con creadores como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Benjamín Galemiri, Inés Margarita Stranger y otros extranjeros como Rodrigo García.

Sobre las relaciones que se establecen entre los integrantes de la G2000 debemos comenzar advirtiendo que al ser un grupo tan masivo, sus ramas encuentran distintas maneras de conectarse dentro del mismo sistema cultural. Recordemos nuevamente a Ortega cuando dice que una generación aparece en el medio artístico con “su minoría selecta y su muchedumbre”; en este caso, la minoría selecta nombrada en párrafos anteriores posee relaciones de amistad generadas en torno a la universidad, porque fueron alumnos, profesores, compañeros o colegas, porque participaron de los mismos talleres, coincidieron en elencos o compañías de teatro, dirigieron la obra que otro escribió, concursaron o fueron jueces en los mismos certámenes, participaron en los mismos festivales, proyectos, seminarios y congresos e incluso publicaron en las mismas revistas académicas y colecciones literarias⁷². De tal suerte que el círculo en el que se movían resulta más bien pequeño y la acumulación de roles, bastante evidente.

⁷² Muchos de los dramaturgos -que son también académicos- publican sus obras o artículos en la revista *Apuntes de teatro* de la Universidad Católica, en los sitios www.telondefondo.org, www.celcit.org.ar. Además, buena parte de publicación de obras en papel se concentran en la Colección de dramaturgia de Ciertopez, las colecciones resultantes de talleres, como Colección Cuadernos de Taller de DIBAM, *Capital dramático. Doce textos tercermundistas* y *La palabra sucia* (Taller de Flavia y Juan Radrigán); en las antologías como *Dramaturgia chilena contemporánea. 7 autores*, *Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras*, *Antología: un siglo de dramaturgia chilena, 7muestras 7 obras*; en las publicaciones resultantes de las muestras, como *Muestra Off de dramaturgia*, *Muestra de dramaturgia nacional*. Por último, cabe señalar que muchas de las obras también fueron recogidas en sitios como www.archivodramaturgia.cl,

En ese sentido es importante destacar la creación de “colectivos” que son fruto de esa relación y que generaron a su vez acciones o actos colectivos, como ADN, formada en el año 2000, creada como un bloque de gestión cultural que velaba por la difusión de las obras producidas en eventos como el Encuentro de dramaturgia contemporánea: Dramaturgia en voz alta o las Jornadas de dramaturgia chilena en España, gestionadas desde Madrid Juan Claudio Burgos⁷³. El Colectivo Taller José Donoso, del que ya hablamos, formado al alero de las reuniones con Marco Antonio de la Parra con el fin de difundir obras nuevas y organizar las cuatro versiones del Festival de teatro de pequeño formato. El Colectivo OFF, del que también hablamos y que intentó sostener su propia muestra como alternativa a la generada por el gobierno.

A estos círculos de relaciones o campos de poder más tarde se sumaron otros que perteneciendo al mismo grupo etario asumen después la tarea de la dramaturgia, o que, siendo más jóvenes y formados por los dramaturgos de más edad, se vieron envueltos en estéticas y discursos similares. Notable es la incursión de Luis Barrales con *Uñas Sucias* en la MDN de 2003, la de Eduardo Pavez con *Ocaso de cenizas* en la MDN 2004 o la de Guillermo Calderón con su premiada *Neva* en 2006, por nombrar algunas.

Ahora bien, el “acontecimiento generacional” que permite dar una mirada de conjunto al trabajo de esta generación, es, sin duda, la MDN, dado que su advenimiento da cuenta de un fenómeno nuevo. A pesar de tratarse de un certamen convocado por instancias de gobierno, da pie a la participación abierta de dramaturgos de todo el país y desde el llamado para su primer concurso de textos en 1994 ha sido el vehículo para la difusión y legitimación de obras inéditas que, dados los modos de producción y la política cultural, no habríamos podido conocer de otra manera.

Pretendemos decir que mirar la dramaturgia chilena de los últimos veinte años desde la vitrina de la MDN, es un ejercicio que nos obliga a advertir, al menos, la prevalencia de una escritura para el teatro que rompe con las convenciones y presenta rasgos diferenciadores, y al mismo tiempo relacionar esa prevalencia con la producción de un grupo particular de dramaturgos, la G2000, responsable de más del cincuenta por

www.dramaturgianacional.cl,
www.iberescena.org.

www.escenachilena.uchile.cl,

www.escueladeespectadores.cl,

⁷³ Estas jornadas se realizaron en noviembre de 2006 en las dependencias de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Casa de América en Madrid y en el Institut del Teatre en Barcelona. En ellas se presentaron obras de seis autores: Lucía de la Maza, Cristian Figueroa, Benito Escobar, Mauricio Barría Alejandro Moreno y Juan Claudio Burgos; bajo la modalidad de semi montaje y lectura dramatizada. Además, se realizaron charlas y mesas de discusión en torno a la dramaturgia nueva y la presentación de la Colección de dramaturgia chilena de Ciertopez que contiene la producción de doce autores, incluidos los dramaturgos presentes en el evento.

ciento de la selección total de obras para este certamen. Como lo hemos señalado en el capítulo anterior, la MDN, fue en sus primeros años un motor cultural importantísimo, no tanto por el resultado puntual de la selección y el montaje de las obras en cada temporada, sino por la enorme cantidad de efectos que produjo en el mundo teatral, sobre todo en la revaloración del oficio de la dramaturgia.

De la misma manera que la MDN es el hito histórico que permite la visibilización del trabajo dramático de la G2000, el formador por excelencia, el maestro, es Marco Antonio de la Parra. Ello se debe a que su labor en la docencia y en los talleres de dramaturgia fueron elementos claves en la consolidación de los primeros escritores teatrales de esta generación, porque como hemos dicho en el capítulo anterior, De la Parra no fue un referente estético -como lo fue Galemiri, por ejemplo- fue más bien el guía en la oscuridad de esos tiempos, porque otorga el espacio para la escritura, para la libertad en la creación y, sobre todo, ofrece credibilidad, fe en los dramaturgos jóvenes. Además de este elemento que en educación tiene nombre, “clima favorable para la enseñanza”, De la Parra ofrece a sus alumnos herramientas para la escritura, la lectura y la gestión, estimulándolos a crear redes y eventos culturales.

El penúltimo punto señalado por Petersen para validar la existencia de una generación es el “anquilosamiento de la generación anterior” y, si entendemos el “anquilosamiento” como la detención en la movilidad o en la evolución de un proceso productivo, debemos decir que los dramaturgos chilenos que se encuentran activos antes de la aparición de la G2000 -aunque no forman una generación- son un grupo de autores que no deja de producir, pero que ve afectado su proceso escritural.

Recordemos que dos de esos autores se relacionan más bien con las tendencias propuestas por el Teatro Universitario: Egon Wolff declara a la prensa en el año 2009 que a pesar de que sigue escribiendo no publica ni entrega sus textos para ser montados desde 2003, porque siente que “no encaja”, que está muy lejos de la dramaturgia y el teatro que se está haciendo. Jorge Díaz, por su parte, escribe *Fatiga de material* en 2007 y fallece en el año siguiente.

Los dramaturgos que les siguen en edad y que son maestros de la G2000, Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffiero nacen en 1952 y comienzan a escribir o a mostrar su trabajo durante la dictadura militar, por tanto, la temática de sus obras está marcada política y socialmente por las condiciones de opresión que vive el Chile del momento. Su forma escritural, si bien se distancia de la linealidad convencional y posee más libertad, sigue siendo en términos generales tradicional; y por último, si se

me permite la ironía, ya más que nuevas obras teatrales comienzan a publicar “obras completas”, por lo que el gesto comporta una forma indirecta de marcar prestigio y territorio, pero también cierta pausa en la producción dramática.

Benjamín Galemiri (1956) e Inés Margarita Stranger (1957) hacen su aparición en el medio teatral sobre 1990 y casi abren la puerta a la G2000, pues aunque Galemiri comienza a escribir mucho antes, en la década de los ochenta se dedica más bien al cine⁷⁴. Ambos autores proponen al teatro una dramaturgia que, a pesar de seguir marcada políticamente, incorpora temas y preocupaciones del nuevo siglo: el escepticismo frente a los discursos de poder, el género, el sexo, la corrupción, la inclusión de otros referentes culturales como la tecnología, el cine y la música. Entonces, no podríamos decir que su trabajo sea tan lejano a la producción dramática de la G2000; de hecho tienen más puntos de encuentro que diferencias, pero sí podemos advertir que ellos se reconocen a sí mismos como antecesores. Además, desde un tiempo a esta parte han disminuido los montajes, sus textos y sus publicaciones son escasos. Lo último que publicó Stranger es *Valdivia* en el sitio web de Celcit en 2002 y Galemiri publica sus *Obras Completas* en 2007 para Uqbar Editores. O sea, podemos hablar al menos de cierto letargo en su producción teatral.

Por último, Petersen señala que para reconocer a una generación se debe advertir en la producción de sus autores unos rasgos comunes de estilo o lenguaje. Este aspecto es justamente el que motiva la presente investigación, pues vemos que en la mayoría de los textos escritos para el teatro desde 1994 hay una prevalencia abrumadora de temas y rasgos formales que no podemos dejar abordar. Si bien cada autor y su obra pueden ser analizados de manera independiente, la recurrencia de dichas características exige una mirada de conjunto.

Aunque trataremos esos rasgos en un apartado posterior con mayor detención, podemos adelantar que una de las diferencias estilísticas más significativas en los autores de la G2000 es que están comprometidos con el oficio escritural sólo en la medida de su “compromiso teatral” y comparten un gusto particular por la complejidad -sea ésta formal o temática- a la hora de enfrentarse al texto como constructo; con lo cual dan paso a un repertorio literario innovador. Sus textos, considerados una herramienta para el trabajo teatral, desafían la linealidad del teatro clásico y la preocupación por temáticas de orden colectivo, siendo notoria la preferencia por la fragmentariedad, la segmentación del texto

⁷⁴ Galemiri comienza a incursionar en la dramaturgia en 1978, año en que gana el Premio Pedro de la Barra por su obra *Escaparate*.

y el lugar vacío; el cuestionamiento sobre la memoria, el individuo, su familia, su rol social y su construcción identitaria.

Al ser la motivación principal de la escritura su posibilidad espectacular -no su impacto literario-, esta generación se toma infinidad de “licencias” que muchas veces no son codificables desde el modelo tradicional de escritura literaria, y por lo mismo, no nos resulta extraño que haya poco cuidado a la hora de presentar un texto a concursos, publicarlo o compartirlo públicamente. Lo que sí resulta paradójico, es que pese a que los textos son escritos pensando en su “concreción escénica” haya en ellos escasa información respecto de cómo se espera que sean montados. Suponemos que esto se debe en gran medida a un criterio de inmediatez, pues buena parte de los dramaturgos lleva al escenario sus propias piezas, por lo tanto, no necesitan grandes aclaraciones sobre la “escenificación”, más bien tienden a resolver el texto en los ensayos.

En ocasiones esta característica no guarda relación con la falta de prolijidad -en otras sí- sino más bien con la idea de buscar nuevas maneras de acercarse al teatro a partir de un texto iniciático, ritual, que sólo terminará de afinarse en la experimentación escénica. En el lenguaje acotacional o didascálico, por ejemplo, encontramos escasas sugerencias e indicaciones, el conflicto es articulado desde la incertidumbre, y el carácter trágico no necesariamente responde a los criterios aristotélicos. Acerca de este rasgo Ana Harcha señala:

nos hemos encontrado con la necesidad y la aventura voluntaria de hacernos cargo de una propuesta teatral integral, convirtiéndonos en directores de nuestra dramaturgia, quizás también por percibir un cierto estancamiento en las estéticas de dirección, por estar nosotros, y lo digo no más, proponiendo una estructura dramática que, desde el texto, cuestiona radicalmente los conceptos conocidos oficialmente como representacionales. En mi caso, esto responde a otra necesidad fundamental: nunca siento que he acabado de escribir un texto en el papel sino siempre escribo sabiendo que estas palabras son el núcleo potencial de una obra que se no se escribe, de una obra que además se hace y se complementa en y con el montaje. Por lo tanto el texto es un texto potenciador de una expresión más heterogénea, esta expresión es la puesta en escena (Harcha, 2001:94).

Con estas especificaciones pretendemos explicitar la participación de esta generación de escritores en -al menos- dos sistemas productivos, uno literario y otro

espectacular. Lo que obliga a permanecer, al mismo tiempo, a dos circuitos de poder que se encuentran en constante cruce, en constante tensión. En el proceso de creación esta doble militancia es una fortaleza, pues permite mirar un mismo fenómeno desde puntos de vista tan diferentes como complementarios; sin embargo, en el proceso de canonización pareciera que para algunos constituye un problema, ya que el prestigio y la legitimación son más fuertes sobre las tablas. En otras palabras, les interesa más ser reconocidos como realizadores teatrales que como escritores.

Por lo mismo es posible visualizar una marca distintiva en sus trabajos teatrales, la búsqueda de la afectación de los espectadores, la provocación de emociones que los dejen impactados, asombrados o inquietos como si tuviesen una espina en la cabeza que no los deja dormir, reactivos como una bomba de tiempo, adoloridos como si fueran un personaje de sus tragedias, aterrorizados frente a una determinada verdad.

La propuesta de esta investigación es que la G2000 logra ese efecto a través de la incorporación del horror en sus discursos literarios, independientemente de sus resultados teatrales. Consideramos su discursos siniestros, pues las obras están pobladas de variantes de aquello que Freud denomina *Unheimlich*: referentes, imágenes, situaciones, cuerpos y seres familiares que tras la peripecia apenas sugerida devienen dobles monstruosos, difíciles de mirar de frente, de aceptar, toda vez que conforman un obstáculo en la construcción de la identidad personal, familiar o nacional. Es por esa razón que esta dramaturgia resulta tan extraña, tan difícil de digerir.

2. Producción dramática chilena 1995-2010

A partir de los datos que efectivamente pudimos rastrear durante nuestra investigación⁷⁵, vistas las publicaciones de dramaturgia realizadas en el período que va desde 1995 a 2012 (correspondientes a la escritura entre 1994 y 2010) podemos decir con propiedad que la mencionada generación está conformada por, al menos, ochenta participantes. Un dato que no puede menos que asombrarnos, pues el único antecedente que podría acercarse a esta cifra corresponde a la cantidad de dramaturgos que ofreció el Teatro Universitario entre 1940 y 1960, que, con mucho, podría apenas superar la veintena de escritores teatrales.

⁷⁵ El período de recolección de datos se extiende desde Mayo de 2010 hasta Julio de 2013. Por tanto, cualquier hallazgo posterior no se encuentra considerado en este informe.

Este sorprendente registro considera básicamente obras escritas en un período que se extiende desde la convocatoria para el Concurso de Dramaturgia de la I Muestra de Dramaturgia Nacional, hasta las celebraciones del Bicentenario. Hemos seleccionado este intervalo de tiempo, pues creemos que más importante que los años, son significativos los eventos culturales que tuvieron ocasión en dichos años. Por un lado, la convocatoria para el Concurso de Dramaturgia (1994) de la I Muestra de Dramaturgia Nacional (1995) es un signo claro de la reactivación de la escritura dramática y del mismo sistema teatral, ya que este evento logra hacer visible el cambio que se está gestando en las escuelas de teatro y en las nuevas compañías teatrales cuando la iniciativa estatal propone dinamizar un área cultural que se supone deprimida o falta de voces. Por otro lado, las celebraciones relacionadas con el Bicentenario de la Independencia de Chile (2010), gestionadas también por iniciativa estatal, ofrecen un contexto propicio para la generación de un sinnúmero de actividades culturales que invitan a la reflexión histórica, a la construcción de la memoria y al cierre -si se puede llamar así- de un ciclo político complejo, de una transición demasiado larga.

Podemos observar algunos datos concretos en el cuadro siguiente. Cabe señalar que éste considera obras publicadas en tres tipos de formato: papel (consignadas en libros o revistas), electrónicas (textos disponibles en portales de internet o circulantes en CD-ROM) y algunas publicaciones auditivas (disponibles en portales de internet).

PRODUCCIÓN DRAMATÚRGICA CHILENA ENTRE LOS AÑOS 1994-2010 ⁷⁶		
(según hallazgo de publicaciones)		
Dramaturgos según data de nacimiento	Cantidad de dramaturgos	Cantidad de obras
Nacidos entre 1926-1941	6	35
Nacidos entre 1942-1962	18	79
Nacidos entre 1963-1983	80	239
Nacidos entre 1984-1988	6	6
Con data sin precisar	31	34
Total de dramaturgos	141	393

⁷⁶ En el Anexo 1 se puede apreciar la totalidad de los datos encontrados acerca de autores, obras, fechas de publicación, editoriales y/o sitios, puestas en escena, directores y salas en que se realizaron los montajes.

Debemos precisar que todas estas obras corresponden a autores chilenos⁷⁷ que participan del quehacer teatral nacional, aun cuando se deba entender que la mayor parte de dicha actividad se produce en Santiago de Chile o a la luz de eventos organizados desde la capital. Dato que no debe extrañar si pensamos que ese espacio concentra la mayor cantidad de escuelas de teatro, ya sean academias independientes o universitarias. Por tanto, buena parte de las publicaciones de autoedición (sin impacto nacional) o las publicaciones que se generan en regiones, quedan fuera del alcance de nuestra base de datos.

Cabe señalar también, en honor a la rigurosidad, que no consideramos aquí textos publicados en portales personales de internet o sin comité editorial. Y sólo en casos muy puntuales consideramos algunos textos que, pese a no haber sido publicados, obtuvieron premios asociados a su calidad literaria, por ser éste un indicio de que el texto circuló públicamente como manuscrito y fue valorado por una entidad distinta de su autor.

Como se puede apreciar en el cuadro anterior, el sesenta y dos por ciento de las obras dramáticas escritas en Chile entre 1994 y 2010 (publicadas entre 1995 y 2012⁷⁸), son responsabilidad de la G2000. Esta cifra por sí sola tal vez no demuestra más que la existencia de un gran número de obras escritas para el teatro. Sin embargo, si consideramos, por un lado, que para que haya publicación debe haber no sólo legitimación en el sistema, sino también “intención de publicar” -dos condiciones con las que esta generación escasamente cuenta- aun cuando parte de las obras sean montajes conocidos y en algunas ocasiones exitosos, deberíamos sospechar que estos autores producen bastante más de lo que publican. Por otro lado, si consideramos también que los autores de generaciones anteriores poseen mayor grado de legitimación y son -al mismo tiempo- más partidarios de la publicación, podríamos pensar que casi todo lo que ellos escriben llega a las editoriales.

En consecuencia, nosotros interpretamos este “volumen”⁷⁹ de escritura no sólo como signo indiscutible de una vocación generacional, sino también como un indicio de la necesidad urgente de producción que posee la G2000, que no se agota en la publicación. De hecho, las doscientas cuarenta y cinco obras “efectivamente publicadas” representan sólo una porción menor de la totalidad de textos que circulan en el sistema o

⁷⁷ Excepcionalmente se han considerado en este estudio a tres dramaturgos extranjeros -residentes en el país- por haber desarrollado la mayor parte de su trabajo teatral en Chile (Ver Anexo 1).

⁷⁸ Se incluyeron tanto obras escritas desde 1994 y publicadas a partir de 1995, como obras escritas hasta el año 2010, publicadas como límite hasta el año 2012.

⁷⁹ En el sentido propuesto por Even-Zohar, sólo referido a una cantidad determinada aunque ella no sea significativa.

de las obras efectivamente montadas en sala. Por tanto, no podemos seguir sosteniendo que éste sea un fenómeno marginal o no representativo del teatro nacional: hacerlo constituye una injusticia y una falta de rigor imperdonable, cuando no, una intención expresa de invisibilizar a toda una generación de autores.

En suma, podemos decir que esta dinámica teatral tan intensa como masiva, invita a pensar que el supuesto decaimiento del género, como lo habían propuesto algunos a finales de los noventa, no es tal. Lo que pareciera suceder es que la renovación no se quiere aceptar. El modelo de escritura ha cambiado, pues se ha superado el teatro realista, lineal y “bien escrito” al que estábamos acostumbrados, por tanto, nuestras estrategias de leer, ver y decodificar el drama ya no sirven como modo de acercamiento al teatro. Puede ser que gran parte de esta escritura no llegue a ser canónica jamás, puede que la crítica discrepe en cuanto a la existencia de talento en los escritores, e incluso, puede ser que gran parte de las obras no sea llevada al escenario más de una vez; sin embargo, no se puede negar bajo ningún punto de vista la existencia de dramaturgia chilena en este período ni la ocurrencia de un fenómeno teatral de este volumen.

3. La apreciación de la crítica

En el caso del sistema teatral chileno, quienes advierten el cambio del modelo escritural con mayor rapidez son los mismos autores nuevos, que se sienten desencajados, rechazados, y los autores canónicos que a su vez se sienten violentados con las nuevas formas escriturales. Sólo después del 2000 la crítica comienza a mirar con cierto interés el fenómeno. Para Carola Oyarzún, por ejemplo, que ha revisado cientos de textos año a año en su rol de jurado de la MDN, es imposible no hacer un ejercicio de valoración general, notar recurrencias o “apreciar el pulso general de la escritura dramática actual e intentar una suerte de diagnóstico” (Oyarzún, 2005:107).

Lo primero que llama su atención en la producción de textos nuevos -a raíz de su revisión para la XI Muestra de Dramaturgia Nacional- es la construcción de un mundo dramático concebido desde una visión negativa, colmado de motivos como “la intrincada vida de pareja, la familia desgarrada, la violencia amorosa, la desolación de la escena urbana, la opresión y la marginalidad de ciertos grupos [...], la desadaptación juvenil, el aislamiento de las formas de convivencia actuales” (Ibíd.). Y dado que los conflictos se sustentan sobre la tensión de las relaciones personales, se puede observar también que las formas escriturales reflejan esa tensión en la desarticulación del diálogo, la preferencia

por el “monólogo, o el conjunto de voces y diálogos discontinuos o indeterminados, así como también se esbozan escenas a la manera de guión” (Ibíd., 108).

En cuanto a la construcción de personajes, se advierte una necesidad de poner en escena a seres desprotegidos que anhelan pertenecer a algo y ser reconocidos “aunque sea por un instante”. Y esta construcción se condice, según Oyarzún, con la utilización de un tono dramático duro “cargado de dolencia síquica, física y espiritual. El humor en estas obras es un elemento muy escaso, como si la escritura fuera sólo un ejercicio grave” (Ibíd.).

Las apreciaciones de esta crítica nos dan luces sobre la “mala calidad”, la “rareza” o el “hermetismo” del que se acusa a esta generación, ya que tanto elemento oscuro, tanto espacio vacío e información no dicha, dificulta de sobremanera la lectura del sentido escritural o la interpretación del espectáculo teatral. Recordemos aquí a Szondi, cuando establece, en su *Teoría del drama moderno*, que los cambios en la representación son aceptados con cierta facilidad cuando se refieren al contenido, pero no cuando las estructuras son las que se transforman, aunque sea en función del contenido (cf. Szondi, 1963:4).

Roberto Matamala, en su artículo sobre la lectura de *Pedazos rotos de algo* de Benito Escobar, declara que la complejidad de su escritura provoca un fuerte desconcierto, pues pareciera que nunca se logra iniciar “el círculo de la espiral hermenéutica” dada la variedad de temas, la alusión a referentes diversos y el caos de la fragmentación textual “cuyos vectores parecieran haber enloquecido en falacias permanentes”. Pero este rasgo que desalienta a parte de la crítica, para Matamala resulta desafiante y atractivo cuando señala que:

aún ante la incertidumbre que respecto al futuro de estos textos y su validación como “singularidad innovadora, una originalidad que bien no se puede asimilar, o que se asimila en nosotros de tal manera que dejamos de considerarla rara” (Bloom 16), ya la dramaturgia chilena del siglo XXI -de la que los textos de Escobar aquí analizados son parte singular y clave- ha producido un puñado de textos preñados de belleza que interpretan profundamente la realidad contemporánea, constituyéndose, a mi parecer, en la vanguardia de la literatura chilena del nuevo siglo. Y que nos están obligando a replantear, a pensar “con otra cabeza” nuestro concepto de drama (Matamala, 2007:99).

En Septiembre de 2010, en el marco de la XIV Muestra de Dramaturgia Nacional, se realiza en Santiago el Seminario Internacional de Crítica Teatral, ocasión en la cual se solicita a los participantes hacer una crítica de algunas obras de la muestra. En ese contexto Nel Diago⁸⁰ y Federico Irazábal⁸¹ trabajan sobre *La amante fascista* de Alejandro Moreno, un texto que de entrada les sorprende por estar cargado de referencias a un “Chile profundo”, y luego, por ser un texto sumamente “desprolijo en su escritura”, toda vez que se suponía un “texto ganador” de autor “experimentado”. Los constantes problemas de codificación de la estructura y el uso arbitrario de los caracteres:

indicaban que en esa obra había algo oscilante, que podría perfectamente haber pertenecido a la voluntad semántica del texto, pero los problemas gramaticales, sintácticos, de puntuación y de tipeo indicaban lo contrario. [...] El acto séptimo resalta por su ausencia [...] Es esa falta tal vez alguna referencia a los desaparecidos? Umberto Eco viene a nuestro rescate: no, afirmar eso es un caso de sobreinterpretación extrema. No hay nada en la estructura de la obra que permita inferir tamañas aseveraciones. Por lo tanto, el error es el error y lo dejamos como tal (Diago, Irazábal, 2011:66-67).

Esta apreciación sobre el texto de Moreno -no sobre la puesta en escena de Víctor Carrasco, que sólo recrea parte del texto⁸²- es sintomática no sólo del impacto que las obras de la nueva generación de dramaturgos chilenos produce en la crítica internacional, acostumbrada a leer autores que comprenden y aceptan que su “materia es el lenguaje” y que, por tanto, cuidan sus textos tanto a nivel semántico como sintáctico “a la hora de volver al público aquel acto tan íntimo que es la escritura”; sino también del impacto que causan en parte de la crítica nacional. (cf. *Ibíd.*, 67).

Dado el escenario, es legítimo comprender la molestia que causa este tipo de repertorio en algunos de los autores canónicos. Juan Radrigán, por poner un ejemplo, es lapidario en su juicio acerca de la escritura del 2000. Para él esa dramaturgia no sólo suena “a simples aullidos verbales” “epidemias de abstracción” “ataques de modernismos o pataletas”, sino también a una falta de sustento ideológico imperdonable. Se niega a creer que dicha dramaturgia esté a la altura del Teatro, a creer en la escritura para

⁸⁰ Crítico de *Primer Acto*, España.

⁸¹ Crítico de *Funámbulos*, Argentina.

⁸² La puesta en escena de Carrasco hace lucir la actuación de Paulina Urrutia para su regreso a las tablas, luego de su alejamiento a causa de su desempeño como Ministra de Cultura.

espectadores que proponen los jóvenes dramaturgos cuando los interpela y parafrasea coloquial e irónicamente así:

Porque no se crea que no tenemos cachao que el espectador no es el mismo de un día antes del 73 [...]. No si eso lo tenemos cachao, pero no queremos caer en la estética del fracaso, ¿capta?, la escritura del desastre es para los viejos, a nosotros no nos interesa que la relación mimética se produzca entre autor y texto, lo que nos interesa es que se produzca entre texto y espectador. No, si turistas no somos, sabemos perfectamente que la aparición de Pinochet, su devastadora e impune maldad, puso, pone y pondrá por largo tiempo en aprietos cualquier forma de fe en el hombre y el porvenir (Radrigán, 2005:103)⁸³.

La opinión de esta “vaca sagrada” del Teatro Chileno, salva a escasos nombres de la pira: Eduardo Pavez, Cristian Figueroa, Alexis Moreno, a quienes da la bienvenida o invita a “seguir cantando”. De Figueroa dirá que como dramaturgo puede carecer de “cualquier cosa, de cualquiera, menos de coraje”, que su obra es clara y dolorosa, que “siga cantando, contravientos y marea, con laberíntica angustia como en *Graznido* (sic), con inmensa ternura como *En la grieta sin grito* (sic) o con la desnuda violencia de un profeta bíblico sin Dios ni ley, como en *Malacrianza*” (cf. Radrigán, 2006b:10)⁸⁴. Para Alexis Moreno, las palabras de Radrigán van también dirigidas a destacar alguna carencia y su preferencia por el dolor:

Frente a una dramaturgia que se articula discursivamente en el dolor, la cólera, la fragilidad de las relaciones y otra vez el dolor, resultan irrelevantes lo desmañado de su estilo y el desparpajo estructural. Por lo demás, clara consecuencia de la componenda autor-director al momento de crear (Radrigán, 2006a:10).

Por su parte, Gustavo Meza, autor y director reconocido, sólo defiende a Flavia Radrigán⁸⁵ pues mientras ejercía la labor de jurado de un importante concurso de obras teatrales se encontró entre “lo esperable, lo impensable y lo pasable”, un texto distinto:

⁸³ En esta intervención Radrigán simula la voz de los dramaturgos nuevos y el recurso a expresiones como “cachao” (de “cachar”, que en el español informal de Chile significa “captar”) denota su deseo de hacer patente la falta de cuidado en el uso del lenguaje, probablemente de sus alumnos de taller, al defender una escritura menos acabada y menos comprometida políticamente.

⁸⁴ Las obras referidas por Radrigán (señaladas con *sic*), se titulan en rigor: *El graznido* y *La grieta sin grito*.

⁸⁵ Hija de Juan Radrigán, el dramaturgo mencionado antes.

Notable e inusual por lo novedoso, por lo bien escrito y por la total ausencia de pseudo posmodernismo, cochinismo o nomeweivismo⁸⁶ que desafortunadamente son tan recurrentes en las centenares de obras que corresponde leer a quienes se presentan para hacer de jueces en esos torneos (Meza, 2006:7).

Cada autor reconocido apostará por un autor novel dependiendo de sus intereses, sus poéticas, padrinazgos, influencias y afectos. Benjamín Galemiri promueve a la “indomable” Ana Harcha, que según él, “desde una nueva trinchera” escribe como si estuviese “conectada a la corriente eléctrica”, pues sus frases son descargas de potencia:

como racimos de lenguaje elíptico, literatura abismal, con historias divertidas, caóticas, sanadoras, envenenadas. [...] Dentro del panorama de la nueva dramaturgia chilena, Ana Harcha es la joven autora teatral más transgresora y más vanguardista de todas y también la que tiene más sentido del humor (Galemiri, 2004:13-14).

Ramón Griffero apuesta por Cristian Soto, pues desde su visión es uno de los pocos autores que se sitúa por encima de un “teatro de mercado” al regirse por las emociones y la necesidad de subvertir las miradas buscando formas nuevas de expresión para el arte. La escritura de Soto irrumpiría en la escena nacional:

reflejando nuestro actual espíritu de época, [...] entregando su mirada de un occidente, de un territorio, desde el lugar imaginario, permitiendo la existencia de otras voces, cumpliendo así la labor del arte de subvertir la mirada cotidiana oficializada. Desde ahí, es una escritura política, pilar de toda dramaturgia (Griffero, 2004:9).

La nominada de Marco Antonio de la Parra es Lucía de la Maza, por su estilo propio, su identidad original, su ingenio y su agilidad en el verbo, porque hace reír “hasta el minuto melancólico que suele tocarla”. Dice este autor y tallerista fundamental para el teatro chileno actual, que De la Maza es una aprendiz de maga, porque su escritura:

tiene algo de acto de magia, de sacar conejos y dragones de una chistera. Sus imágenes poéticas son envidiables y hermosas. Irrespetuosa de las formas

⁸⁶ Esta expresión juega con un giro de la lengua vulgar de Chile: “no me gueis”.

tradicionales de la construcción dramática, sabe contar historias de otros modos, a veces con juegos de espejos, a veces con lo que sugiere un dibujo [...] Apuesto a ella con dados cargados, con cartas marcadas (De la Parra, 2004:7-8).

Habrà que aceptar, entonces, que las nuevas generaciones deben pagar un costo alto por una formación básicamente actoral, no literaria; dejar de ocultar el error bajo la excusa de una escritura para “espectadores”, asumir el descuido, la falta de corrección y comenzar a trabajar en ello. Pero lo que en ningún caso debe ocurrir, es quedarnos en el rechazo de la forma escritural sin mirar más allá del descuido -al que, por cierto, no todos los autores están afectos-, pues aunque la crítica se sienta violentada por la falta de una codificación que conoce y valora, debe ser capaz de asumir la lectura de textos nuevos como un desafío hermenéutico, enfrentarse a nuevos sentidos y dejar de lamentarse con nostalgia. Más bien, el crítico deberá hacerse preguntas, como lo ha hecho José Henríquez desde Madrid, a propósito de la lectura de los textos de Juan Claudio Burgos, al recordar que disfrutó de ser invitado a una construcción en la que él podía intervenir esbozando los perfiles y ritmos de unas voces escénicas:

sus cadencias y timbres, y más, de los susurros del autor, que discretamente avisa de cuando en cuando que está escribiendo, que la hoja está en blanco hasta que él la tinta de pura materia sonora, oral, de partitura.

Antes de ver las representaciones citadas me hice las mismas preguntas: quién, cómo, con qué cuerpo y memoria, podrá hacer materia de estas sonoridades, ¿qué maneras encontrará para sus reverberaciones? (Henríquez, 2006:10).

Esta sensación de rechazo se deja sentir con fuerza en una generación que se pregunta hasta cuándo será considerada “emergente”, si algunos de sus autores ya bordean los 50 años, hasta cuándo deberá reclamar el legítimo derecho a ocupar un lugar. En palabras de Cristian Opazo, lo que sucede es que en el tramado cultural chileno “la voz de los dramaturgos es “escuchada” como el exabrupto de un adolescente. O lo que es equivalente, como un discurso que, transido por la inmadurez, cuando no amerita castigo, requiere paciencia para ser tolerado” (Opazo, 2011:5).

En este sentido, para el crítico de la Universidad católica, las dramaturgias del nuevo milenio son tratadas como “cuerpos interdictos” por una parte de la sociedad que acostumbra a mirar desde la convención, desde la enseñanza tradicional, desde la norma

canónica, y entonces, no logra realizar un ejercicio de apertura hacia la lectura de una generación de autores que propone con sus textos diversas facetas de un “sistema pedagógico letal” (cf. *Ibíd.*,12), un sistema que reprime y castra cualquier forma “otra” de ser y de escribir.

Por último, para María de Luz Hurtado, lo que sucede es la propuesta de unas poéticas expresadas a partir de “diferentes recursos textuales, performáticos y escénicos” que desde la fragmentación del relato “ponen en entredicho las relaciones entre realidad/ficción y texto/escenificación, y con ello, la articulación dramática aristotélica basada en el diálogo movilizador de una intriga consecucional que transforma y reordena la crisis dramática” (Hurtado, 2009:35).

4. Sus poéticas

Si bien esta generación no llega a conformar un movimiento, ya por las edades disímiles, ya por la diferencia temática o ideológica de su obra, el hecho es que sus participantes son contemporáneos, comparten un repertorio, unas condiciones históricas y sistémicas que como hemos dicho, nos obligan a dar una mirada de conjunto. También es cierto que los participantes en su totalidad no poseen una voluntad de colectivo, ni una poética única y definida a modo de manifiesto, pues nunca se propusieron enarbolar bandera alguna, más allá de la gremial en su momento y sólo con fines de difusión. Nos referimos a la creación de la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN) en el año 2000, que encuentra entre sus fundadores a autores como Cristian Figueroa, Benito Escobar, Mauricio Barría y otros:

Estos nuevos autores se organizaron en asociaciones gremiales de índole formales [sic], como el caso de ADN (Asociación de Dramaturgos Nacionales) o informales, como es el caso de un sinnúmero de festivales independientes o encuentros de lecturas dramatizadas como el Off Dramaturgia y el Dramaturgia en Voz Alta, respectivamente. Estas formas de trabajo asociativo serán el antecedente de las variadas agrupaciones de autogestión que existen hoy en día en nuestro medio teatral. En su momento más bullente ADN llegó a tener cerca de 60 inscritos, autores que por ese tiempo se encontraban vigentes y sus edades no superaban los 35 años. Este pequeño dato estadístico nos habla de una suerte de efervescencia, que sólo tardíamente fue reconocida por la crítica gracias a la promoción de la

dramaturgia europea, que les permitió a esos críticos y académicos entender que esta proliferación de nuevas escrituras que venían a romper con las convenciones de la dramaturgia hasta ahora reconocidas era un fenómeno de escala internacional (Barría, 2013:12-13).

No obstante, sí disponemos de un material, que aunque disperso y acotado, concentra entre “post scriptum”⁸⁷, entrevistas y notas de revistas, algunas claves dadas por los dramaturgos para entender sus creencias, consideraciones estéticas, una declaración de principios si se quiere, pero nunca recetas de cómo se “debe” escribir. Por tanto, intentaremos dar un orden a estas ideas a partir del contraste de sus intenciones y tres preguntas básicas: ¿Qué escribir? ¿Cómo escribir? y ¿Por qué escribir?

A pesar de que para la mayor parte de los autores de la G2000 los temas son “secundarios” -según ellos mismos-, lo cierto es que independientemente de esa premisa hay temas transversales que atraviesan sus obras: la memoria y la identidad. Hay en estos textos -entre líneas- una reflexión tácita sobre la manera en que recordamos y quiénes somos o queremos ser. Estas cuestiones son abordadas como altamente problemáticas, privilegiando una ontología negativa: desde el no ser, la no voluntad, la no conciencia, etc. Desde ese lugar a ontología se plantean, sin embargo, preguntas urgentes, se elaboran hipótesis: ¿qué recordamos?, ¿qué decidimos olvidar?, ¿cómo seleccionamos lo que recordamos?, ¿por qué lo recordamos de determinada manera?, ¿existe una identidad nacional o sólo un simulacro de ella?, ¿cuando hablamos de ciudadanos de cuáles hablamos?, ¿hemos superado el sentimiento de abuso permanente?

A muchos de estos autores les interesa encontrar en la escritura un “punto de fuga”⁸⁸ para la memoria, para la representación de un lugar en el que confluyen o convergen distintas miradas sobre la historia personal o colectiva. Situarse allí, mirar desde allí permite al dramaturgo o dramaturga tener perspectiva, jugar con las distancias, observar y retratar el cruce de las líneas de la memoria, permite hacer patente todas las

⁸⁷ Se denominó *post scriptum* a la reflexión hecha por los dramaturgos sobre su escritura, consignada al final de los libros publicados en la colección de dramaturgia Chilena de Editorial Cieretopex, en sus versiones 2004 y 2006.

⁸⁸ Utilizamos la noción de *punto de fuga*, no sólo en su sentido arquitectónico, sino también en el que le otorga Roland Barthes en *S/Z* al hablar del comentario de los textos y la necesidad de encontrar un punto de fuga en la lectura, señala que “la literatura misma no es nunca sino un solo texto: el texto único no es acceso (inductivo) a un Modelo, sino entrada a una red con mil entradas; seguir esta entrada es vislumbrar a lo lejos no una estructura legal de normas y desvíos, una ley narrativa o poética, sino una perspectiva (de fragmentos, de voces venidas de otros textos, de otros códigos), cuyo punto de fuga es, sin embargo, incesantemente diferido, misteriosamente abierto, cada texto (único) es la teoría misma (y no el simple ejemplo) de esta fuga, de esta diferencia que vuelve indefinidamente sin conformarse” (Barthes, 2004:8).

formas posibles del contraste, de esa diferencia que según Barthes “nunca llega a conformarse” (Barthes,2004:8).

Para Andrea Moro, por ejemplo, la obra en sí misma no es importante, sino lo que ella como creadora es “capaz de entender y aprender de ese proceso”. En sus palabras, el lenguaje es más bien un “cuerpo” encontrado que sirve para manifestar “algo sin resolver”. Aquello no resuelto que es la historia, se deduce entonces de la búsqueda de una relación más precisa “entre fondo y forma, entre corazón y técnica [...]. La obra no es más que el trozo del medio, el invisible e indescriptible trecho, ese puente entre el espectador y el actor, entre el lector y el autor” (cf. Moro, 2006:115). Sin embargo, dos de los tres textos que ha publicado nos muestran intrincadas historias familiares donde los hijos cobran deudas a los padres. Entonces, ese “algo sin resolver” sería en este caso y, como veremos, ciertos nudos en la historia familiar.

De alguna manera la declaración de Moro se relaciona con las palabras de Alejandro Moreno -dramaturgo de la Compañía de Teatro El Hijo- cuando afirma en su post scriptum a *La mujer gallina* que sus obras nacen desde ciertos “impulsos” o “lugares en donde están las que son y serán mis dudas, dudas que no pretenden ser aclaradas en las obras que escribo, porque yo en ellas no pretendo resolver nada” (cf. Moreno, 2004:165). En el caso de este autor, esas dudas no resueltas se identifican con los cuestionamientos que podrían tener los ciudadanos chilenos sobre la “realidad” en tanto relato noticioso de ciertos crímenes ocurridos⁸⁹, pues como explica Manuela Oyarzún en el prólogo al mismo libro, las obras de Moreno hablan de la memoria de unos hechos que “han sido deficientemente analizados, hasta el punto de ser casi devueltos a la ignorancia, en lo que a análisis sociocultural e idiosincrásico se refiere”(Oyarzún, 2004:9). Por tanto, las dudas de Moreno, aquello que no pretende resolver, tienen mucho que ver con la manera en que los medios nos relatan la “muerte”.

Algo similar sucede con la escritura de Cristian Figueroa, quien en su post scriptum a *Malacrianza y otros crímenes* declara escribir un teatro sobre y desde la angustia, desde la soledad y desde la calle “con la sensación de ser testigo de un mundo incompleto”, para provocar un gesto escénico, un gesto dramático: el movimiento.

Aburrido de las abstracciones, de la lírica y los “crucigramas de metáforas” -no de la poesía- este escritor reconoce entre sus temáticas las huellas de la violencia y del

⁸⁹ La obra *Todos saben quién fue* se relaciona con la muerte de Gloria Stockle en 1984, ultrajada y asesinada en una fiesta del Casino de Oficiales de Copiapó; mientras *La mujer gallina* se cruza con la historia de Mirta Carrasco, encontrada en Colina en un gallinero en 1992, desnuda y desnutrida.

“crimen de los bajos fondos”, porque siente que hay algo más tras los seres de instinto superviviente que pueblan las historias de sangre:

Los fantasmas de los hechos más detestables rondan por todas partes...al menos a mí no me dejan en paz [...]. De lo más bajo puede surgir una especie de redención para el dolor humano.

En el criminal, la víctima y lo fallido hay una oblicua perfección que me seduce. ¿Será que sólo aquí me atrevo a mirar y entender los actos más infames? Porque en la calle real me escapo, vomito, me asusto, me abstengo. Es en este acto [*dramatúrgico*] que me obligo a acercarme y oler las cosas” (Figuerola, 2006:118).

Y cómo no sentir algo de impotencia frente a la crónica roja -aunque ficcionalizada- que relata Figuerola en las obras que componen el texto comentado, si en las tres los atropellados son niños: una Girlén abusada por el padre en *Malacrianza*, unos hijos descuartizados en *El graznido* y una adolescente violada, asesinada y abandonada en alguna *Grieta sin grito*⁹⁰ del desierto chileno.

Marcelo Sánchez, uno de los dramaturgos iniciáticos de esta generación, intenta resistir volviendo a instalar el hecho histórico sobre el punto de fuga, volviendo a mirar a los poderes de hecho que lo hicieron posible, pues siente que su generación posee cierta garra, cierta frescura, “trae libertad en lo formal e indagación en temáticas que superan el horizonte meramente político. Nos estamos metiendo en los recovecos de las cosas” (Solís, 2003). Tal vez por ello son una generación tan poco valorada, porque hurgan donde nadie quiere que hurguen y caminan entre los “recovecos” de la memoria haciendo ruidos molestos.

A pesar de que Marcelo Sánchez reconoce que en su escritura las motivaciones siempre se relacionaron con la tristeza, lo paradójico, con “las cosas absurdas que se revelan como significativas”, también deja espacio a la expresión de “la rabia y la pregunta por la identidad”, aunque con el pasar de los años también advierte cierto desencanto al respecto:

A veces veo destellos de verdad en sketches de la peor televisión porque veo un efecto de lo inmediato, lo que Brook llama el teatro vivo, no importa cuál sea su ropaje. Cuando he ido al teatro últimamente, [...] he quedado frío o distante ya que

⁹⁰ Esta obra ficcionaliza un caso de violaciones en serie, perpetradas contra mujeres de Alto Hospicio en el norte de Chile.

no me interesa ser manipulado y llevado a la emoción fácil o a la adhesión ideológica injustificada. Por otra parte, no soy partidario del teatro comercial ni del teatro “realista”. Mi confusión como espectador y creador es total. Hay días que veo más poesía en un objeto cotidiano o en un texto académico-científico que en una obra de teatro (espectáculo); cuando leo teatro todavía siento que me pueden “pasar” cosas. Tal vez algún día vuelva a escribir (Sánchez, 2009)⁹¹.

En obras como *Puro Chile*, *Residuos Berlín Valparaíso*, *Extramuros* y otras, Sánchez nos presenta su lectura de hechos ocurridos en Chile o en otros territorios, temas como el suicidio de algún gobernante, la imagen de la Moneda⁹² postdictatorial, los crímenes de Servia, la crisis identitaria en el exilio, las fronteras entre naciones; curioseas y propone interpretaciones sobre los conflictos, sobre la historia mirada desde las fisuras de su relato historiográfico.

Este compromiso también se puede observar en *Manuela Infante*, cuando manifiesta directamente su interés por contrastar la revisión histórica con la actualidad:

Intento hacer un teatro que revele el hoy, porque es por el hoy que me pregunto. Entonces me encuentro ante la dificultad y la profunda paradoja de que el hoy es una continua referencia a otra cosa, de una mutabilidad incesante: un devenir superficial que es más indecisión e irrelevancia que devenir. El hoy es un mundo de prolífera figuración sin fondo y algo en mí se rehúsa a repetir, en la producción del arte, las formas que adopta un mundo que huye de sí mismo en su incapacidad de asumirse caótico y múltiple (Infante, 2004:119).

En sus obras esa revelación del hoy se busca a partir de la mirada a ciertos retratos confusos de personajes icónicos, de figuraciones de Arturo Prat, Juana de Arco, Cristo, Narciso, etc.

Guillermo Calderón, según él mismo señala en una entrevista -a propósito de su montaje de *Escuela* en FITAM 2013- disfruta que el teatro sea parte de una discusión política y cultural que va más allá de las salas, de cierta “resonancia en la conversación nacional”. Sus obras responden al impulso de recordar, de investigar, de rescatar la historia, pero no a partir de hechos históricos, sino de una “experiencia íntima y ultra

⁹¹ Las impresiones de Sánchez citadas aquí, están contenidas en un cuestionario completado por el autor para una investigación sobre el Formato Breve en la Dramaturgia Chilena Contemporánea, realizada por quien escribe esta tesis, el año 2009.

⁹² La casa de Moneda es el palacio de gobierno chileno.

privada”, rescatar la emoción histórica, la confrontación con diversas facetas de sí mismo, los fragmentos del recuerdo:

el recuerdo de esa época es frágil y fragmentado. Cuando le preguntábamos a personas sobre cómo era esta escuela [...] la gente nos respondía “ah, no me acuerdo mucho”. Hay una cosa de fragmentación, de confusión, contradicciones, errores en la memoria, cosas absurdas. Entonces nos interesaba que la obra fuese una experiencia fragmentada que te obligara a ubicarte en lo que significa recordar fragmentadamente, y la emoción que eso produce, que es como una confusión de memoria, pero además política (Mondaca, 2013).

Este dramaturgo declara que crea obras acerca de la dictadura militar porque ella lo marcó para siempre, entonces como su enfado no acaba, su escritura sigue “derrocándola en el teatro”. Porque, para él, la dictadura nunca se terminó. Se hizo un pacto, una negociación que más bien terminó por consolidarla (cf. Gutiérrez, 2013).

Para Luis Barrales lo interesante de la dramaturgia es “instalar voces dialécticas, antagónicas preferentemente”, porque la belleza de este género radica en la posibilidad del “obstáculo permanente” -señala en una entrevista del 2007- si un personaje “propone correr hay que interceptarlo con una gran zancadilla, ya sea externa o puesta por el mismo”.

Según este autor, el tratamiento de los temas para los dramaturgos sigue respondiendo a un “impulso”, ya que se tiene un conocimiento relativo de cómo han sido abordados ellos por los antecesores; entonces se vuelve al impulso, a lo que Peter Brook llamaba el *impulso sin forma*. Y en ese sentido va nutriendo al impulso de experiencia, pues para él la inspiración es sólo un concepto “una construcción semántica. Intento construir muy científicamente, dentro de lo etéreo que es todo esto” (cf. Alfaro, 2007).

Existe en su escritura una preferencia por las relaciones dialécticas que se contraponen al uso recurrente del monólogo en la dramaturgia contemporánea, ya que el monólogo es por definición “una voz unilateral, univectorial, una sola voluntad” salvo excepciones notables que logran al mismo tiempo el monólogo y la instalación de contradicciones (cf. *Ibíd.*) .

Por lo general en la dramaturgia joven es difícil encontrar estructuras de varias voces, porque somos una generación de relaciones egóticas: yo controlo el televisor,

yo controlo el PC, las relaciones en redes son relaciones mientras yo lo desee, puedo aparecer no conectado en el msn y chatear con quien yo quiera e ignorar a quien yo quiera. Entonces, yo hago el esfuerzo a priori por situarme en el diálogo, quizás hay algo provinciano en eso, pero me interesa rescatar el diálogo como una forma distintiva de lo que es la dramaturgia (Ibíd.).

Para Barrales, el teatro es -además de otras cosas- una herramienta política. Por ello, *Uñas sucias*, *Santiago Flayte*, *Las niñas araña* o *HP (Hans Pozo)*⁹³, montajes que realiza junto a su compañía, hablan de la marginalidad, del clasismo, de la violencia de clase. Hay cierto interés por mezclar lo “docto con lo punga, pero siempre con un fin puramente estético, para “la oreja”, pues lo que realmente importa es que sus personajes dialoguen sobre su realidad cotidiana e injusta. Sin embargo, este dramaturgo pequeño-burgués “pero con ansias de ser proleta”, siempre ha tenido la sensación de que ellos -los proleta, los flaites⁹⁴- “lo pasan mucho mejor, a pesar de sus dificultades, es gente más feliz, más dramática, menos pauteada”. Entonces, decide trabajar desde allí, sin la pretensión de hablar por los pobres, sino de una búsqueda desde la otredad (cf. Torche y Marín, 2010).

A su modo, Cristián Soto, también está obsesionado con la idea de “fotografiar la historia de un tiempo”, toda vez que busca en la escritura encontrar una esencia que corresponda a una sensación social contenida en el hecho histórico-político inmediato:

Trato que el tramado total logre una estructura que configure un símbolo artístico que sea reconocible por el inconsciente de una geografía, para lograr el rito y la catarsis necesaria que expían a los monstruos con los que a diario habitamos. Porque en mi experiencia teatral el teatro es el espacio del encuentro, donde confluyen las grandes energías emocionales que hacen despertar al ángel y al animal interno que nos llevan a encontrar alguna verdad (Soto, 2004:119).

Según señala Cristián Soto en su post scriptum a *Santiago High tech* seguida de *La María Cochina tratada en libre comercio*, esta vibración le hace deducir que su dramaturgia se alimenta de la calle, de la interacción con las personas, de sus conversaciones reales o vacías, de las crisis que como individuo se igualan en dolor, a

⁹³ La obra *Las niñas araña* se relaciona con el caso de unas adolescentes que escalan edificios para robar, y *H.P.*, con el descuartizamiento de “El Rucio” el año 2006, un adolescente de Santiago.

⁹⁴ En el lenguaje popular de Chile, la voz “proleta” es un apócope de “Proletario”; y “flaite”, designa a una variedad de sujetos marginales de lenguaje inculto.

pesar de que se presenten en escenarios distintos. El autor cree que cuando ese dolor “logra hacer trampa al ego y por un momento controlamos a nuestro animal, podemos ver el cosmos”, sólo luego llega la estructura del texto (cf. *Ibíd.*, 120). Para Ramón Griffero este componente de las obras de Soto, su espíritu de época, su mirada desde el territorio que subvierte la mirada oficializada de la cotidianeidad, es lo que vuelve su escritura política (cf. Griffero, 2004:9)

Por su parte, Ana Harcha, en su post scriptum a *Perro seguida de Lulú* (2004), asume caótica, pero directamente que ha advertido en su dramaturgia ciertas recurrencias formales y temáticas. Le interesa lo que sucede conscientemente con la construcción del lenguaje “en el teatro”, no le interesa construir personajes con “sicologías definidas” a los que prefiere llamar *hablantes*; le atraen los rompecabezas, “la estructura de legos, el caos organizado del fragmento”, pero al mismo tiempo no le interesa ser ella quien otorgue el orden a las circunstancias.

Harcha no defiende aquel perfil del “artista maldito, marginal e incomprendido”, al contrario, busca la conexión con el público en la experiencia incomparable del teatro, a través de temas como:

el ritmo, la violencia, el ejercicio del poder, el juego, el humor, pedazos, la ironía, fragmentos, lo consciente, las relaciones humanas, el ejercicio del amor/amar, la cocina, la comida. Todo circundado por la idea sobre el proceso de *metabolismo* no sólo en el sentido de ingerir comida, sino también de ingerir *información* y luego establecer formas de *comunicación*, consecuencia de la *experiencia* de las relaciones humanas, sociales, políticas, históricas, contextuales, que construyen dos conceptos vértices que pretende investigar mi escritura y dirección: *pertenencia e identidad*”(Harcha, 2004: 101-102).

Unos años después nos dirá que a través de estos temas es posible “sacar afuera y poner en el debate público asuntos directamente vinculados con la vida de las personas”, pues reafirma que el texto es para ella sólo una excusa para relacionarse con el otro (lector, espectador, actor o director) e invitarlo a las tablas a hacerse la pregunta fundamental: “qué es lo político de ser persona o persona artista”, invitarlo a

cuestionarse, a cobrarse deudas o unas cuantas rabias referidas a “ciertos pedacitos de la historia, del contexto que nos tocó vivir” (Harcha, 2009)⁹⁵.

Aunque en su obra se manifieste de manera menos transparente, más hermética, más compleja, su discurso se condice con su práctica escritural, donde la pregunta por la identidad es una constante mayor. Quizás ello se aprecie más claramente en textos como *Kinder* o *Lulú*, en cuya construcción los fragmentos o “fractales” de la memoria se encuentran en permanente tensión y choque, al no encontrar la disposición precisa de los hechos en la línea temporal, la causa de los hechos en el paisaje confuso del recuerdo. En Harcha, el trabajo con la memoria es una estrategia para ordenar, para armar un pasado que aparece en permanente transformación y reconstrucción, desde la mirada presente.

En el caso de Lucía de la Maza, la escritura busca conformar un lenguaje teatral propio, que en principio pareciera no tener una línea temática definida, pues como ella señala, intenta convencerse a sí misma de que los temas son secundarios, de que no le interesa “ser contingente o crítica. Sin embargo, el tema del autoritarismo es algo que puedo desprender de mis obras cuando ya han sido estrenadas, y creo que es algo que le surge naturalmente a esa generación de hijos de la dictadura” (De la Maza, 2001:100-101).

Su compromiso explícito de escribir “el teatro que quiero hacer” (De la Maza, 2004:132) -para diferenciarse de aquellos autores que escriben el teatro que quieren “ver”- va más allá de dicho proceso histórico, es un teatro que deja al descubierto las heridas sangrantes que inmovilizan el alma y la conforman con argumentos cobardes. Es cierto que De la Maza escribe sobre el dolor de los fantasmas de detenidos desaparecidos entre los vagones del tren subterráneo de Santiago en *Metrofilia*, pero también habla sobre la soledad aprendida y sus gritos apenas audibles en *Animala*, o de la impotencia por no lograr nunca la comunión con “otro”, de la locura silenciosa que se queda a medio camino del manicomio, como en *Gertudris* o *Las prótesis*.

Para otros como Juan Claudio Burgos, la selección de un tema en particular no depende de un proceso consciente, sino más bien de la respuesta a un impulso, a una necesidad física. En su post scriptum a *Petrópolis* y *otros textos* señala que suele escribir sobre materias personales: “Desciendo al légame, llego a pisar el sedimento, amaso lo

⁹⁵ Las impresiones de Harcha citadas aquí están contenidas en un cuestionario completado por la autora para una investigación sobre el Formato Breve en la Dramaturgia Chilena Contemporánea, realizada por quien escribe esta tesis, el año 2009.

que veo muy al fondo y, luego de enmierdarme, subo a mi habitación y enmierdo el papel” (Burgos, 2006:171).

Sin embargo, es posible rastrear que en obras como *Petrópolis*, *Con la cabeza separada del tronco*, *Porque sólo tengo un cuerpo para defender este coto* u *Hombre con pie sobre una espalda de niño*, que esa “mierda” se relaciona con preguntas constantes sobre la identidad sexual, el abuso y la inquietante extrañeza de los cuerpos. La búsqueda de las respuestas lo abrumba, entonces escribe la tensión, la duda, la confusión desquiciante y se las entrega a:

todos aquellos animalitos y sabandijas que logro cazar en el papel, intento darles una entidad literaria [...] Construyo voces y sobre ella, o a propósito de ellas, acciones que preñan las palabras. [...] Qué *raro* es todo aquello, escucho a diestra y siniestra. Debería defender mi rareza y caigo cada vez más en ella. No sé hacer las cosas de otro modo. Sólo escribo, no puedo hacer más. [...] La dramaturgia me permitía atrapar la huella de ese estado alterado, el charco sanguinolento del trozo de carne sobre el asfalto. Escribiendo aparecía, unas veces más tenue otras más diáfano, el proceso de desgaste de ese estado alterado hasta un punto cercano a la inmovilidad (Burgos, 2006:171-173).

En palabras de Mauricio Barría los temas de la obra de Burgos estarían relacionados siempre con las nociones de ruina y sacrificio, como plantea en su lectura de *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (cf. Barría 2009a:13).

Un caso similar es el de la dramaturga Flavia Radrigán, quien declara en su post scriptum a *Miradas lastimeras no quiero* que su escritura obedece a la necesidad física de “vomitar” sobre el papel, y en ese sentido el texto resultante es siempre un espacio para vaciarse de la “mierda” de la que hablaba Burgos, pero en su caso, la metáfora, que “sabe más que yo, es más sabia”, sirve para mostrar “al destino jugando su juego favorito; contar una obra a través de las encrucijadas, de las pasiones”, las sensaciones, “la mirada de quien no tiene lugar en la mesa, de alguien que no puede entrar a la casa del padre” (cf. Radrigán, F., 2006:143-144), de seres de alguna manera impedidos de hacer, de decir.

Sus obras no logran desprenderse del compromiso social, de las voces inaudibles, de la remoción de “escombros” históricos y sus “ataúdes” empolvados, de las preguntas sobre la soledad y el “peligro” en que viven los personajes. El apego con los personajes invisibles es una marca Radrigán, tal vez heredada del padre, pero el compromiso con la

libertad de las palabras y las licencias escriturales es propia, y hasta podría entenderse como la necesaria muerte del padre que autoriza a la artista a crear:

Al escribir hago lo posible por ser entendida, quizás por eso (y para espanto del editor) no pienso en las formas cuando el vómito me sale por las narices (perdón señor editor, por la nariz) Espacios como silencios, ausencia de puntos porque en una declaración de amor no se “puntea” [...] No se debe poner una palabra al lado de otra si el autor la escribió abajo porque pierde lo primitivo, lo instintivo (Radrigán, F., 2006:144).

Flavia Radrigán se opone a la normalización de sus textos a la hora de la publicación, porque siente que de alguna manera traiciona esa pasión, esa urgencia “a veces absurda” contenida en su escritura. Las constantes exigencias editoriales la ahogan: “Todo esto me hizo ver que la diferencia entre una neurótica (dramaturga) y una persona de las llamadas normales (editor), no es más que cuestión de grados” (Radrigán, F., 2006:144). La recurrencia de su crítica a las formas “correctas” de escritura no hacen más que reafirmarnos que esta dramaturgia es una forma de resistencia política ante un sistema que obliga a seguir el canon para lograr la legitimación.

Mauricio Barría, para quien el texto dramático es concebido como un tipo de escritura fuera de género -un texto *performático* e inacabado- la anécdota también es secundaria. Sin embargo, su preocupación siempre se relaciona con la palabra, con el sonido y el poder de la palabra, con el cuerpo que se hace palabra, con la escritura teatral como “acto de resistencia”, porque escribir -para él- significa recuperar la capacidad de nombrar (Cf. Barría, 2006: 93-94). Tal vez por esa razón sus obras hablen de abuso de poder, de la tortura, del silencio, de relaciones tensionadas por la palabra, como en *El peso de la pureza* o *El ínfimo suspiro*, de seres conflictuados con la palabra, cuidadosos con la palabra porque ella delata intenciones y decreta realidades, como en *La mañana siguiente* o *Impudicia*: “Mis personajes han sufrido una reducción importante y por momentos parecen ser sólo actantes o voces que constituyen el conflicto con otras voces de diferente espesura” (Barría, 2009b:116).

Otro escritor a quién le seduce la importancia de la palabra dicha, omitida, impronunciable o “huérfana de signo”, es Benito Escobar:

Creo en las palabras y en las historias. Aunque a veces una sola palabra baste para armar un suceso. 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. Y si la palabra es “blanca” o “dardo”, los personajes que se agolpan en nuestra imaginación gatillan mil historias distintas. [...]¿Qué palabras emplear ante la muerte? ¿Qué frases ilustran la duda, el tedio, el hambre, el miedo?

En fin, creo en la palabra que tiene la inmediatez y la fragilidad del ahora. La palabra escénica que se escurre en el tránsito del espectáculo y la que se fija en la hermosura de un libro, con la promesa abierta de verse encumbrada a las tablas” (Escobar, 2006:124-125).

Aunque Escobar no reconozca en sus obras, breves ni extensas, una tendencia temática, sí observa una marca recurrente en la experimentación y el riesgo. Hay en ellas un cruce de referentes clásicos, históricos y televisivos. Sus personajes de identidades ambiguas se ven siempre enfrentados a sortear enigmas, viajes, o como dice él mismo: “instancias imposibles” o “situaciones límites”. Recordemos a su *Ulises o no*, al Intérprete de *Baile de rigor* o al Sujeto de *Frontera*, personajes que siempre intentan sostenerse sobre la cuerda floja o medir sus límites.

Para Alexis Moreno el gran tema es el fracaso, como consecuencia de la historia personal y social, como “título de vida”. Así lo señala en el post scriptum a su *Trilogía Negra*. Sus obras constituyen siempre “melodramas crueles y nefastos” que se preguntan dónde se origina esta “fractura existencial” que viene acompañada de vergüenza, de terror, desesperanza y tragedia. Según Moreno, frente a ello sólo nos queda “patalear”, denunciar lo que se nos ha arrebatado, la posibilidad de comprensión:

Toda la amnesia conciliada de un pueblo, parece reunirse en un mar de muecas infantiles; un llanto bipolar y subterráneo alimenta ese océano hace más de dos generaciones. Hablo de un ser que no se conoce a sí mismo y que vive en una constante alienación de su propia vida, enfrascado en un ridículo, sufriendo en la teleserie de su existencia y que, a fin de cuentas, está tan botado y “guacho” como un quiltro en la calle. Sin importar su pasado, sin existir su futuro (Moreno, 2006:141-142).

Las historias de Moreno son historias de seres desposeídos, personajes como la Cría de *Lástima*, María en *Trauma* o la mujer en *El apocalipsis de mi vida*; seres que según

Juan Radrigán son mezcla “de lo tierno y de lo atroz. [...] Nacen, sufren, mueren olvidados: ésa es la historia de los pobres” (cf. Radrigán, 2006a:10-11).

5. Nuestra lectura de sus poéticas

Si hacemos el ejercicio de sintetizar las ideas recurrentes en las poéticas de los dramaturgos y ponerlas en relación podríamos decir que la G2000 siente que nada a contracorriente: en lo formal porque desafía las leyes o convenciones de la representación y en lo ideológico porque hablan de aquello que nadie quiere escuchar. Entonces, asumen la escritura como un acto de resistencia, porque urge combatir la apatía y el silencio con la palabra, con el peligro, con el riesgo de nombrar, escupir, vomitar, “enmierdar” el papel si es necesario con tal de provocar en el lector/espectador una reacción, un movimiento, una reflexión.

El constructo lingüístico pretende sacudir la memoria, obligarla a cuestionarse sobre la forma en que recordamos para encontrar otro punto de mira a los hechos, la historia que oculta otra historia, dejarnos oír voces dialécticas y alternativas de verdad, porque la violencia, el abuso, el crimen, la marginación y la injusticia ocultan personajes y facetas de personajes que el discurso político hegemónico no quiere ver ni aceptar. Revelar esas verdades es, de alguna manera, la misión de este teatro.

Desde la perspectiva de los dramaturgos de la G2000 hay que abrir una fisura en el muro de la realidad por donde asome una luz que permita el avistamiento de la monstruosidad, de aquello que opaca la perfección del sistema social, del individuo y su conducta. Entonces, si esta dramaturgia nos obliga a colocarnos frente a un espejo nacional y admirar, escudriñar, descubrir nuestro otro yo, la víctima doliente realzada en la deformidad de la imagen -porque el monstruo es siempre víctima y no victimario-, si nos obliga a observar su miedo, su olvido, su soledad, su angustia, su atropello, su marginalidad o su fracaso, es para preguntarse hasta dónde hemos llegado en nuestro afán por defender la linealidad de unas leyes o normativas que contradicen su propio fundamento.

En ese sentido, la visión de los errores de la memoria inducidos -consciente o inconscientemente- por la necesidad imperiosa de apearse a leyes aceptadas moralmente como correctas y absolutas, sirve para desenmascarar nuestra incapacidad de asumirnos, como dice Infante, caóticos y múltiples. Por tanto, la aparición recurrente del elemento *Unheimlich* en los textos opera como un detonador del horror y su estallido nos recuerda

que no hemos sido capaces de resolver los nudos de nuestra historia individual, familiar, social o política.

Como si se tratara de un estigma, los dramaturgos hacen sangrar la herida una y otra vez con cada obra y lo reprimido se vuelve a manifestar. A ello se refiere Cristian Soto cuando señala que su dramaturgia quiere lograr la catarsis necesaria que expía a los monstruos con los que habitamos, porque cuando ese sufrimiento, ese dolor “logra hacer trampa al ego” controlamos por un momento al animal que somos y sólo así podemos “ver el cosmos”, asomarnos a la verdad. En otras palabras, sólo frente la observación horrorosa tenemos la opción de volver a experimentar lo reprimido y apreciarnos desnudos.

Según De la Maza este teatro “deja al descubierto las heridas sangrantes que inmovilizan el alma y la conforman con argumentos cobardes”, y es cierto, pero es aquí donde cabe preguntarse si lectores y espectadores están dispuestos a soportar el eterno retorno de lo semejante, eso es tal vez lo que cansa, lo que agota en unas obras que insisten en abrir heridas y mostrarnos el doble, porque no hay disposición para reparar tras la catarsis. Entonces el ciclo sigue su curso, sin reparación no hay salida posible, pues aunque la herida se abra tras cada función y de alguna manera los espectadores nos liberemos, se trata de un simulacro de sanación.

Tal vez por eso, frente a su dramaturgia, Cristian Figueroa se pregunte: “¿Será que sólo aquí me atrevo a mirar y entender los actos más infames?”, porque en la calle real escapamos, vomitamos, nos asustamos, pero nos abstenemos. Tal vez, como dice Flavia Radrigán, esa suerte de neurosis sea lo único que diferencie a los dramaturgos de la G2000 de los seres comunes.

PARTE III

CAPÍTULO V

ANOMALÍAS EN LA DRAMATURGIA CHILENA DE LA GENERACIÓN 2000

Como ya hemos sugerido en el primer capítulo, consideraremos “anomalías” -en el sentido dado por Derrida (1980)- a todas aquellas características, rasgos o recursos utilizados en la escritura de textos que desafían una supuesta ley de normalidad del género dramático, es decir, aquellos rasgos que desafían las convenciones habituales el lector maneja.

La escritura de esta generación tan molesta como trágica se destaca por responder innovadoramente a la historia dramática chilena anterior, en cuanto a motivos y formas. Sus discursos obligan a reducir las expectativas colectivas a expectativas personales, pues interesa en ellos denunciar una verdad individual, destacar o desentrañar lo que calla o necesita decir un personaje de la ciudad abrumado por la sicopatía y la soledad, a quien importa el mundo sólo en la medida que él o ella son el mundo.

Como es propio en la representación de los conflictos posmodernos, podemos observar que en estos discursos se abandona la construcción de personajes a partir de una polarización entre “malos” y “buenos” y las tramas ponen en jaque la legitimidad de los grandes relatos de la modernidad; sólo hay individuos con problemas para relacionarse socialmente, personajes que no encuentran un sentido de pertenencia, que no son “salvados” por nada ni nadie, a quienes sólo importa su “pequeña historia”.

Como señala Vásquez recordando los postulados de Lyotard, la condición posmoderna no es un criterio temporal sino más bien espacial, una emancipación de la razón y de la libertad de la influencia ejercida por los “grandes relatos”, toda vez que ellos resultaban nocivos para el ser humano al intentar la homogenización y evitar en cierta medida la diversidad. Es por eso por lo que la posmodernidad reivindica el relato individual y local, ante el relato universalizante, reivindica la fragmentación y con ello la “babelización” adquiere un sello positivo (cf. Vásquez, 2011:65). En este sentido, se validan, según Vásquez, las pequeñas historias o microrrelatos:

El hombre postmoderno no cree ya los metarrelatos, el hombre postmoderno no dirige la totalidad de su vida conforme a un solo relato, porque la existencia humana se ha vuelto tan enormemente compleja que cada región existencial del ser humano tiene que ser justificada por un relato propio, por lo que los pensadores postmodernos llaman microrrelatos.

El microrrelato tiene una diferencia de dimensión respecto del metarrelato, pero esta diferencia es fundamental, ya que sólo pretende dar sentido a una parte delimitada de la realidad y de la existencia (Vásquez, 2011:67).

En lo formal, los escritos de esta generación exigen con urgencia un lector implícito menos lineal y más implicado. Un lector dispuesto a confundirse en ese “espesor de signos y sensaciones” del que habla Barthes (De Toro, 2008:82), dispuesto a entrar en los intersticios del texto y a interpretar los hechos, capaz de atreverse a jugar un juego que no conoce comprometiéndose con la búsqueda de sentidos o efectos posibles; un lector similar a lo que Begines llama “lector detective”, que debe ganarse la historia por medio de sus pesquisas, pues no lee “cómodamente y sin implicarse en lo que alguien le está contando, sino que debe indagar por su cuenta, utilizar las pistas que va encontrando, poco a poco, [...] atar cabos y, como si fuera un lector real, extratextual, rellenar las lagunas”. (Begines, 2006:68).

Es fácil discurrir que sólo se puede observar la necesidad de un lector nuevo cuando nuestras estrategias habituales de lectura fracasan, pues no se produce la anhelada identificación con el destinatario o se traiciona nuestro horizonte de expectativas.

En el experimento de la lectura hemos notado la existencia de rasgos o combinaciones de rasgos que no existían hasta aquí en la dramaturgia chilena; características que entrampan, descolocan o restringen las posibilidades de quien lee teatro. En otras palabras, nos percatamos de que no siempre somos ese lector implícito que el nuevo texto dramático impone y demanda.

Frente a esta combinación de rasgos es legítimo preguntarse ¿qué es lo extraño?, ¿por qué nos sentimos apelados, burlados y generalmente confundidos? si nos suponemos lectores competentes. Para respondernos hemos hecho un catastro de anomalías, que no pretende proponerse como una taxonomía absoluta, y que tampoco supone -bajo ningún punto de vista- que todos los escritores pertenecientes a esta generación compartan todos y cada uno de los rasgos que señalaremos, pero sí un número significativo de combinaciones y recurrencias que da pertinencia a lo que decimos. Más bien lo que a continuación presentamos es un acercamiento a las características discursivas de esa “vocación generacional”, según Ríos y Labbé (2005) o “lenguaje generacional” según Petersen (De los Santos, 2004), o sea, rasgos comunes de estilo.

Metodológicamente abordaremos la descripción de estos rasgos siguiendo el esquema de Ríos y Labbé, a partir de tres niveles: textualidad, estructura e ideología. En

el primer nivel se describe el uso del código, la forma discursiva de superficie. En el segundo nivel, se exploran las secuencias dramáticas, las formas genéricas y los modos en que se dispone la información. Por último, en el tercer nivel, se da cuenta de la recurrencia de sentidos y las posibilidades de interpretación cultural.

1. Textualidad

1.1 Hermetismo en el uso del lenguaje

1.1.1 Del lenguaje verbal

La construcción verbal en estas obras es altamente connotativa y carente de las referencias necesarias para entender la historia o el discurso en su totalidad, anula las hipótesis y las presuposiciones segmento tras segmento. Creemos que en muchas ocasiones la imposibilidad de descifrar el código se debe a la suma de dos constantes, tanto al establecimiento de una enunciación fragmentada y discontinua, como a la abundancia de asociaciones ilógicas, tal vez más propias de los procedimientos líricos. Si estas constantes además se aglutinan y espesan, como veremos en algunos ejemplos, es difícil imaginar el camino que tomará la representación en el escenario.

Existe una continua referencia a la imposibilidad del lenguaje para dar cuenta tanto de la acción como del mundo, cierta tendencia a “lo inefado” en términos de Ortega, es decir, a “todo lo que el lenguaje podría decir pero la lengua silencia por esperar que el oyente pueda y deba por sí suponerlo y añadirlo” (cf. Venables, 2012:102). Podemos observar variantes de este silencio relativo, por ejemplo en la primera intervención de Aurora en *La mujer gallina* de Alejandro Moreno Jashés:

AURORA

(Desde el gallinero. Sólo vemos la silueta de la mujer gallina) Y se repite algo como la vida y ahora que hablo, ahora que estamos agonizando delante de ustedes: sangra luz de roja a podrida, sangra sonido que va de nota a grito y nuevamente a un coro miserable de una canción que me decía: tú aquí no...sangra esta voz. Cicatriz de escena en todos ustedes, para ustedes, el dolor de lo que no se revienta al llegar...los días morados son de ustedes liberados... (Moreno, 2004:16).

Como vemos las imágenes metafóricas y el hermetismo del texto no permiten entender a qué se refiere Aurora, convirtiendo su parlamento en un grito ahogado.

Al leer *Pedazos rotos de algo* de Benito Escobar, notamos que los personajes dicen algo que “no dicen”, más bien ocultan y como lectores enfrentamos una sensación de confusa y permanente ante lo que sucede, pues no logramos iniciar la llamada “espiral hermenéutica”:

EL: Madre, acá otros cocinan. Deja esas ridiculeces. No has dicho ni una palabra de todo esto. ¿No te parece lejano? Madre querida, dime si lo he hecho todo mal. Quizá no era el lugar ni la gente; quizá tampoco era la excusa. Nunca supe cómo darle maquillaje a mi cuerpo. Para ser así. Para no ser. Aprovechemos esto, por favor. Es probable que vengan a robarnos. Desparrama material por el suelo. Los cuchillos no funcionan según los mapas. Las direcciones se borran. Caminan, madre. Caminan por mí. Me tapan la cara como a un muerto... Ensúciame. Ya nadie me cree. Madre mía, te pido que no los mires. Hay uno que escupe en el plato, a la diestra y a la siniestra; hay otro que oculta el rostro, así, pecador, a la diestra, a la siniestra. ¿Qué lugar es este? ¿Qué cuerpo es el mío? ¿Me puedes contar los huesos?... (Escobar, 2000:7).

Ocultar la referencia o la relación de coherencia entre las palabras no cabe más que preguntarse de qué se habla, qué intentan transmitir los personajes, cuál es la función de los parlamentos más allá del establecimiento de cierto contacto o apelación. El ejercicio de lectura requiere entonces de concentración para observar el detalle y la relación de esos detalles, así como una importante cuota de tolerancia a la frustración, pues las respuestas no están en el nivel explícito, sino en el hallazgo interpretativo.

Este rasgo, presente en muchas de las obras estudiadas, tal vez alcance su extremo en la escritura de Juan Claudio Burgos, autor que lucha constantemente con la referencialidad de la palabra, como se puede observar en el siguiente fragmento de *Hombre con pie sobre una espalda de niño* que justamente alude a la dificultad de hablar, de relatar la historia:

me resulta difícil,
todo me ha resultado difícil,
siempre,
incluso hablar,

escuchan cortes,
lo sé
hay cortes cuando hablo
es lo que quiero contar
sólo cortes,
uniendo cortes rearmo lo que quiero contar ,
hay muchos,
lo sé, [...]
los cortes son mi dificultad,
el silencio sirve
para romper la dificultad,
sirve,
no puedo hablar (Burgos, 2006:18).

Nos encontramos entonces frente a una escritura que posee una voluntad de “oscuridad”, como sucedía con la poesía hermética italiana⁹⁶ o con un teatro del absurdo como el de Samuel Beckett, que al mismo tiempo que burla la fluidez de la sintaxis, se encuentra impedida de llegar a un público masivo, pese a ser reveladora.

1.1.2. Del lenguaje paraverbal

Además de cifrar de manera hermética el código verbal, los dramaturgos de esta generación semantizan o cargan significativamente los signos tipográficos paraverbales. Este rasgo recuerda esa preocupación de las vanguardias por la composición visual de sus textos, como si fuesen caligramas, como al inicio de la obra *Titanic* de José Palma:

Bájate de ese escenario hijo esa cuestión te va a matar

Bájate Johny te dicen

Bájate

Bájate

⁹⁶ Me refiero a la poesía de autores como Salvatore Quasimodo, Giuseppe Ungaretti o Eugenio Montale, de lenguaje oscuro, abundante en analogías complejas, sustantivos absolutos, imágenes ilógicas y detenciones en el discurso, ya para escapar a la censura o a la cotidianidad.

Bájate

Bájate

Bájate

Bájate (Palma, 2005:3)⁹⁷.

Es un acto de resistencia que se esfuerza por evidenciar algo a través de la imagen, el tono, el énfasis, el volumen o el ritmo de la intervención de un personaje en desmedro de la información entregada antiguamente por medio de la acotación o la didascalia; se prefiere sugerir a través de un tipo particular de fuente, en versión mayúscula, minúscula, negrita o cursiva; sobre todo en las publicaciones en versión electrónica que permiten más libertad. Este espacio escritural, antes territorio de las imprentas, se ha transformado en una herramienta política de autoedición.

El problema para el lector sigue siendo cómo interpretar dicho uso en el escenario, ya que no existe una codificación única. Entonces nos preguntamos cómo se traducen, por ejemplo, los signos en este fragmento de *NADIA.Sobrelalíneadirecta* de Francisca Bernardi:

5.

SI TUVIÉRAMOS QUE ELEGIR UN ICONO DEL DEPORTE FEMENIL, SIN DUDA, NADIA COMANECI ESTARÍA ENTRE LAS MÁS FUERTES CANDIDATAS. CON SUS ACTUACIONES PERFECTAS A LO LARGO DE SU CARRERA, CONQUISTÓ EL CORAZÓN DE MILES DE PERSONAS ALREDEDOR DE TODO EL MUNDO.

6.

ELISA: La rueda, elongar, el jambol, elongar, el flic flac, elongar, siempre elongando, elongando grasas. “Esta niñita es muy maciza”, dijiste; Nadia Comaneci también era maciza y ganó, bajó de peso, llegó a las finales y fue la única, la grande, la incomparable, Nadia Comaneci.

YO VOY A SER COMO NADIA COMANECI.

7.

NADIA SOBRE LALINEARECTA

8.

ELIO Y CUCA CORREN, JUEGAN. SE ABRAZAN

⁹⁷ Este es sólo un fragmento de la imagen que ocupa una hoja completa de la obra.

ELIO: ¿Sabes qué? Te quiero tanto, tanto, tanto... que quiero estar toda la vida contigo...

CUCA: Para siempre... morir al tu lado, quiero (Bernardi, 2000:5)⁹⁸.

En el ejemplo podemos observar que no existe unidad tipográfica en el texto, pues en el segmento cinco se usa mayúscula, en el segmento seis mayúscula para el nombre del personaje y minúscula para el parlamento, en el segmento siete se utiliza mayúscula y negrita, además de la separación de dos de las cinco palabras que componen también el título de la obra, antes presentada en carro, para terminar con los últimos dos segmentos que poseen una fuente más pequeña que los anteriores.

Este uso mueve entonces a la ambigüedad, pues no podemos tener certeza de que sea intencionado o producto de la falta de filtro editorial, tampoco de si la entonación de la intervención de *Elisa* o *Elio* deban ser dichas en un tono menor o mayor, o si la acotación debe hacerse pública, pues se encuentra codificada como parlamento. De alguna manera este rasgo nos indica también cierta desatención del dramaturgo por la responsabilidad que le cabe en la puesta en escena.

2. Estructura

2.1 Ruptura del esquema clásico

2.1.1 De la secuencia dramática

La mayoría de los textos de este repertorio no presentan divisiones a la manera clásica, es decir, prescinden de las llamadas “grandes secuencias”, actos o jornadas. Si bien se observa una intención de nombrar las secciones o partes de la obra, los criterios de división ya no están marcados por pausas. Las “secuencias medias”, como las escenas, no siempre son marcadas con este nombre, más bien se prefiere la titulación de secciones por cambios temáticos, temporales y también por un criterio que podríamos llamar fractal, pues pone énfasis en el cambio de fragmento⁹⁹. Según Anne Ubersfeld en el teatro contemporáneo:

⁹⁸ Como estos ejemplos se presentan para explicar el uso tipográfico, sólo hemos alterado en parte su forma original, el texto estaba en otra fuente y sin justificar.

⁹⁹ Los fractales son figuras semigeométricas, cuya estructura básica, fragmentada o irregular, se repite a diferentes escalas.

muy a menudo la secuencia es corta, no se organiza necesariamente en grandes masas y está puntuada por un oscurecimiento: dramaturgia de la discontinuidad.

Las microsecuencias están determinadas por un acto de habla principal [una interrogación seguida de reproches o de un pedido (> Lenguaje)] o por un acto escénico (Ubersfeld, 2002:101).

Podemos observar microsecuencias tituladas temáticamente en *Trauma* de Alexis Moreno, por ejemplo: “Desastre familia”, “El velorio casero”, “El trauma”; o secciones espaciotemporales en *Prat* de Manuela Infante: “Miércoles 21 de mayo.12:40 PM. La misma batalla. Cubierta”, “Miércoles 21 de mayo. 3:00 PM. Caldera.”, “Miércoles 21 de mayo.6:20 PM. Lo que queda de cubierta¹⁰⁰”. Estas formas de denominar los segmentos del texto muestran una marcada tendencia hacia una división que destaque los momentos simbólicos de la puesta en escena, las imágenes con las que se debe quedar el espectador.

Encontramos también en abundancia microsecuencias del tipo: “Track 1” “Track 2”, “Track 3”, en *Lulú* de Ana María Harcha, uso que permite leer los fragmentos como si fuesen pistas musicales independientes, pero al mismo tiempo interrelacionadas. Algo similar pasa en *HP (Hans Pozo)*, donde los segmentos son titulados como “Round 1”, “Round 2”, “Round 3”, como si fuesen segmentos separados de un evento pugilístico, pero también parte de la misma “pelea”. En *Metrofilia* de Lucía de la Maza los segmentos son titulados como “IDA”, “REGRESO”, “IDA”, “REGRESO”; tal vez para ser leídos como viajes separados de ida y regreso en el metro, pero conectados en la medida que el personaje monologante pareciera estar detenido en ese viaje de tren que es un “cronotopo”¹⁰¹ de donde no logra escapar jamás. En *Residuos Berlín Valparaíso* de Marcelo Sánchez, la segmentación está dada por residuos, como se sugiere en el título para poner énfasis en la lectura de unos recuerdos que sobran o quedan luego de la limpieza u ordenamiento de la memoria. Este aspecto se relaciona con la idea de la fragmentación como forma de atomización del texto, es decir se instituye el uso del fragmento en desmedro de la escena o del acto, tal como sucede con la preferencia por las

¹⁰⁰ Se refiere a la cubierta del barco que se supone destruido.

¹⁰¹ Mijaíl Bajtín utiliza la noción de “cronotopo”, a partir del sentido propuesto desde la física, para graficar el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades. Así el tiempo es una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. En su texto *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, define al cronotopo como “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989:237).

formas monologales en desmedro de las formas dialogadas y de la preferencia del formato breve respecto del formato extenso.

También encontramos a quienes sólo numeran las secciones, o lisa y llanamente no seccionan, presentando un texto sin divisiones. Cada autor impone su nomenclatura, no sólo por ir contra la convención, sino más bien por exigir su derecho a que dichas denominaciones lleven una carga ideológica. Ellas constituyen, por tanto, un paratexto fundamental para configurar los sentidos de la obra.

2.1.2 Del diálogo

La forma dialogada -si la hay- no imita siempre la conversación lineal y coherente. Se propone una forma distinta de relacionar a los personajes y colocarlos en contacto. No hay una respuesta clásica a la apelación, los personajes en algunas ocasiones dialogan, en otras sólo monologan por turnos. La situación extratextual -de la que hablaba Veltrusky- derivada de la relación de los personajes se vuelve ambigua y tensa, en algunas ocasiones, debido al uso continuo de stichomythia o lo que Pavis llama “inversiones semánticas”¹⁰², y en otras ocasiones debido a la imposibilidad de establecer el contacto.

En ese sentido, la manifestación formal de unas anomalías no pretende ser una serie de experimentos lingüísticos, sino hacer evidente el desencuentro de la vida síquica de los individuos, su profunda soledad y la necesidad extrema de encontrar eco en el otro, como se hiciera antes en el Teatro del absurdo. En *Gertrudis o las prótesis* de Lucía de la Maza, por ejemplo, mientras la madre se dirige al hijo, éste no se siente apelado y habla sobre sus propias preocupaciones en un estado de perturbación:

“HIJO: ¡Ella murió con mi padre, ella murió con mi padre!

MADRE: ¡Hijo, mírame, estoy frente a ti!

¹⁰² La stichomythia es aquella estrategia que permite hacer las intervenciones de los personajes lo suficientemente rápidas y breves, con el fin de no detener la fluidez del diálogo dado que el contexto es conocido. Para Patrice Pavis en el extremo de este uso se encuentran las inversiones semánticas, dado que “todo diálogo, crea la alternancia entre un yo y un tú, siendo la regla del juego no hablar hasta que el otro haya terminado. Los diálogos están unidos por un tema común y por una situación de enunciación que concierne a ambos y amenaza constantemente con influir sobre el tema. No obstante, cada dialogo posee su propio contexto semántico: nunca podemos prever qué va a decir ahora, y el diálogo es una serie de rupturas contextuales. Cuanto más se reduce el texto del dialogante, mayor es la probabilidad de un cambio brutal de contexto. De este modo la stichomythia es el momento verdaderamente dramático de la obra, de repente, todo puede ser dicho y el suspense del espectador (como el de cada dialogante) crece al mismo tiempo que la vivacidad del lenguaje. La stichomythia es la imagen verbal del choque entre contextos, personajes y puntos de vista. Es la forma exacerbada del discurso teatral” (Pavis, 1998:431).

HIJO: ¡La lancha se dio vuelta...!” (De la Maza, 2004:128).

En *Puro chile* de Marcelo Sánchez, *Mr. President* recibe una visita inesperada, se enfada e intenta entender quién la envió, pero *Rubia*, sólo responde incoherencias como una autómatas, simula el juego de las muñecas a las que se les aprieta el estómago para que digan frases hechas:

MR. PRESIDENT

¡Imbéciles! Quieren involucrarme con una copetinera... ¡Qué se creen? ¿Qué no leo los libros de historia? ¿Creen que voy a caer en esta idiotez? ¿Quién te mandó puta?

RUBIA

“Everybody”... “All the people”... “All together now”... “We are the champions”...
(Sánchez, 2006:1)

En *Ínfimo suspiro* de Mauricio Barría, podemos ver incluso que el diálogo tiene un sentido si se lee tal cual está presentado, y otro, si se leen las intervenciones de cada personaje por separado, es decir, primero las de T y luego las de H:

T: Inocuo calor...

H: Sin-sentido de lo horizontal...

T: que transcurre sin problemas...

H: Hasta que un pequeño...

T: Desasosiego....

H: Les percata.....

T: De que están vivos... agh! (Barría, 1998:12).

Incluso en ocasiones podemos encontrarnos con variantes del recurso en un sentido inverso, es decir, que las intervenciones hacen explícitos los razonamientos que acompañan lo dicho (las presuposiciones), como sucede en *Santiago High tech* de Cristian Soto, donde los personajes parecen androides programados lingüísticamente y antes de cada intervención debieran recordar las pautas de conducta para poder comunicarse:

“XX: Hola

XY: (Al público) Saludo entendido en un campo sociable. Responderé con acción y reacción. (A XX) Hola. (Al público) Silencio...la respuesta ha sido igualada, tendrá que intentarlo de nuevo, me encuentro preparado.

XX: ¿A dónde vas?

XY: (Al público) Pregunta que requiere de una respuesta Qh4 Qh3. Optaré por un Qh4, así produciré una aceleración en la comunicación para aproximar la relación.

(A XX) Iba a tomar un taxi (Soto, 2004:14-16).

Existen también autores que deciden prescindir del diálogo en algunas secciones o en la totalidad de la obra, prefiriendo el “relato teatral”, que podemos encontrar en prosa como ocurre en *Discurso de un animal que se arrastra* de Andrés Kalawski, o en verso, a partir de largas tiradas sin rima como en *Parkour* de Eduardo Pavez o en gran parte de *La défense* (sic) de Juan Claudio Burgos.

Casos distintos son textos como *Mala Fábula* de David Costa o fragmentos de *HP* (*Hans Pozo*) de Luis Barrales, en que a pesar de sugerirse varias voces, las intervenciones de los personajes no están marcadas por sus nombres, sino más bien por cambios de líneas o uso de barras oblicuas, con lo cual se genera una sensación similar a la usada por los narradores que prefieren el estilo directo libre en sus textos. Frente a este rasgo la asignación de parlamentos en la lectura dependerá sólo de la interpretación, sin embargo, en el montaje teatral el mismo elemento es invisible pues será el director quien resuelva qué actores dirán dichos parlamentos¹⁰³.

2.1.3 Del lenguaje acotacional o didascálico

Este lenguaje que siempre tuvo por función hacer indicaciones al director y los actores sobre el montaje, ahora tiende a ser minimizado, dejando más libertad, pero también más espacios vacíos. Esta conducta indica que el dramaturgo no quiere hacerse cargo de esa responsabilidad, sin embargo ocupa esos espacios para explicar su metalengua, establecer juicios valóricos o simplemente como estrategia de ficcionalización del yo.

En ocasiones esa decisión se vuelve molesta y confusa para el lector, obligándolo a utilizar esa conciencia productiva de la que hablaba Jauss. Por ejemplo, en *El cómico* de

¹⁰³ Al leer el texto original de *Mala Fábula*, por ejemplo, se puede asumir que los personajes son dos varones, sin embargo, en el estreno de la obra los actores elegidos fueron una mujer y un hombre.

Lucía de la Maza, la autora explica: “El ángel es una mujer cuya acción **no está aún definida, creo** que el hablar se transforma en su única gran acción”¹⁰⁴ (De la Maza, 2004:70), o sea, deja en manos del director esa posible definición. En *La défense*, Juan Claudio Burgos dice: “**En la cabeza del pintor**, en la tela, en el estercolero, en el aserrín, en la mierda. El pintor un topo” (Burgos, 2006:1), tal vez para sugerir que en el montaje el espacio debe ser más bien síquico, pero la indicación sigue siendo doblemente codificada, nunca referencial.

En la obra *Mala Fábula*, David Costa devela el pacto de ficción ya en el prólogo de su obra: “**Esto es**:/una pérdida de tiempo./un relato soñado./una fantasía histórica/**esto es tan falso** como la mayoría”(Costa, 2002:1), tal como hace Lucía De la Maza en *Color de hormiga*: “**Esta obra no es** un melodrama, es una comedia romántica”(De la Maza, 2004:11), o Ana Harcha y Francisca Bernardi en *Kinder*: “Todos los personajes de esta obra son fantasías.[...] Los comportamientos identificables deben achacarse a las circunstancias. **No traten de entender. No busquen la lógica de esta historia. No existe**” (Bernardi, Harcha; 2006:1). Todos estos autores insisten en enfatizar el carácter fantástico o satírico de sus obras.

Los juicios sobre los personajes también abundan en las acotaciones, como si este espacio -casi narrativo- funcionara como una declaración de principios o ideologías. Lucía de la Maza dice en *Animala o la mujer que espera*: “ella se come las uñas porque sabe que espera, si no lo supiera tampoco estaría aquí. [...] un cuerpo nervioso. **La muy perra** sabe que no existe la posibilidad para ella” (De la Maza, 2004:57); este tono burlesco también está presente en una acotación de Cristian Figueroa al inicio de *Malacrianza*: “La sagrada familia, **la sacro santa**, sacra, sangra, sagrada familia” (Figueroa, 2006:13).

Alejandro Moreno, en su obra *Todos saben quién fue*, aprovecha la acotación no sólo para hacer un juicio sino también para ficcionalizarse: “Quiero agregar que todos los daños sufridos por la víctima no están expuestos en los diálogos que vienen, sino que las lesiones **que yo he puesto** son algunas de las muchas que **los caníbales**, que están libres, le practicaron a G.S.P” (Moreno, 2004:114); también recurren a ello Ana Harcha o Juan Claudio Burgos en casi todas sus obras.

¹⁰⁴ En este segmento las letras han sido ennegrecidas por nosotros a fin de destacar el rasgo señalado.

2.1.4 Del género

Debido a la evolución sufrida por el género dramático en cuanto a su disminución general hacia un acto, y a los cambios mediáticos de las condiciones del repertorio (escritura para concursos, encuentros o festivales), los dramaturgos se han acercado a géneros como el monólogo y el formato breve. Como hemos visto en el capítulo III, a partir de la reactivación cultural, muchos de los dramaturgos de la G2000 han cultivado formas sintéticas porque han encontrado allí un espacio político desde donde resistir con mayor fuerza. En este punto habría que destacar textos notables, monólogos como *El graznido* de Cristian Figueroa, *Lulú* de Ana Harcha o *Miradas lastimeras no quiero* de Flavia Radrigán. Y textos de formato breve como *Baile de rigor* de Benito Escobar, *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa o *Cadáver* de Marcelo Sánchez, por nombrar algunos.

La síntesis en las obras contemporáneas no refiere a una medida exacta de tiempo, a una cantidad de páginas, personajes o diálogos; sino a cierta “incompletud”, a una forma deliberada de “desinformar”. El escritor del formato breve no entrega un texto completo, sino parte de él, construido a partir de trozos inconexos, pistas, fotos o fragmentos seleccionados, que a menudo constituyen la mitad de una medida o menos. Por lo tanto, aquello que vuelve más atractivos a los textos breves es la fragmentación intencionada del discurso y de la historia.

Las transgresiones al metro de un género -existentes desde siempre- nunca fueron tan abundantes como hoy¹⁰⁵. En el teatro las formas clásicas breves fueron el sainete, los pasos y el entremés, considerados géneros menores por utilizarse entre los actos de una obra mayor y ser de carácter cómico o jocoso. El monólogo, por su parte, no fue cultivado como género exactamente, sino más bien incorporado como recurso dentro de una obra mayor. Sin embargo, en el teatro contemporáneo el llamado “monodrama” es reconocido como propuesta independiente, según afirma Heidrun Adler; una vez que el monólogo pierde su capacidad de “aparte”, se configura como un género que persigue el efecto teatral de hablar solo en escena, pero al mismo tiempo en diálogo con interlocutores no visibles, cuyas voces podemos oír (cf. Adler, 1999:127).

¹⁰⁵ Hablamos de formas como el cortometraje, nanometraje, microcuento, poema breve, epigrama, graffiti, etc. Lauro Zavala señala al respecto, que la mini ficción es la manifestación literaria más característica del siglo XXI, ella “permite entender la transición entre una creación fragmentaria (moderna), propia de la escritura sobre papel, y una escritura fractal (posmoderna) propia de la pantalla electrónica” (Zavala, 2005:11).

Entre las formas dramáticas que observamos hoy, llámense “monodrama”, “teatro de pequeño formato”, microrrelato teatral, miniteatro o texto de formato breve; no existen convenciones genéricas tan claras o absolutas, pero advertimos que se cultivan como textos autónomos y que sus autores no pretenden detenerse en la extensión, sino más bien en el gesto que impone desafiar las mismas leyes genéricas, las posibilidades del lenguaje, la intensidad de un puro nudo dramático y el efecto que ello provoca en el espectador.

En nuestra lectura de estos textos vemos una historia presentada in media res que tiende al argumento trágico, pero que no se resuelve en la escena, sino en la interpretación del lector-espectador. La decisión de entregar textos no resueltos responde a un acto de provocación, los dramaturgos obligan al lector espectador a participar del proceso creativo, a completar espacios vacíos, a unir pistas y fragmentos, a imaginar la información faltante. Mientras en el formato breve falta historia, en el monólogo falta otra versión de ella, la otra voz que permite el contraste -aunque se acuse una voz no escrita- para poder someter a prueba la información. En este sentido, podríamos establecer que el autor dramático, al mismo tiempo que propone otros géneros a desarrollar, está proponiendo a sus lectores una nueva oferta de experiencia estética y, con ello, desafiando su propia conciencia productiva.

3. Ideología

3.1 La representación dolente

Una de las inquietudes que da origen a esta investigación es justamente la recurrencia del carácter trágico de los argumentos de la G2000, reafirmada en la percepción de la crítica sobre la imponente presencia de la imagen de la *pietà*¹⁰⁶ en algunas obras. A partir de ahí, podemos observar que prácticamente toda esta producción -salvo escasas excepciones- habla de víctimas de una agresión o una amenaza de

¹⁰⁶ Esta percepción tiene su base en un estudio del profesor Roberto Matamala Elorz en el que observa que la imagen de la escultura de Buonarroti “se ha asociado culturalmente al símbolo del suplicio y a la iconografía del signo X -dos ejes humanos que hacen un signo único- o sea, al símbolo de lo crucial. En este sentido muchas de las obras de la dramaturgia chilena contemporánea, como *Impudicia* de Mauricio Barría, *Pedazos Rotos de algo* de Benito Escobar o *Con la cabeza separada del tronco* de Juan Claudio Burgos; recogerían este *topoi* como marca indeleble de la “absurdidad de la madre que alumbra carne de sepulcro, que de la nada cría para la nada, porque en el momento de la Pietà no hay resurrección. Pero la imagen tiene aún otro componente trágico, que Cristo ha gritado ya en la cruz: la ausencia del padre. La tragedia tiene entonces dos caras: el oscurecimiento final e irreversible, y esa *absentia*, que es condición necesaria para el concepto mismo de Pietà”(Matamala, 2006).

agresión. La intención escritural atiende a distintos objetivos: denunciar, testimoniar, ironizar o parodiar.

Llama particularmente la atención la inclinación hacia temas como el desamor, el abandono, la desprotección, el abuso, el fracaso, la destrucción, el mal, la enfermedad, el crimen, la muerte. Lo que nos lleva a pensar que en los nuevos discursos teatrales chilenos prima la reflexión urgente sobre lo único que pareciera verdaderamente insoportable en nuestro tiempo: el dolor. A través de este leitmotiv las obras cuestionan éticamente la conducta de unos individuos frente a otros, las formas en que construyen sus relaciones familiares, laborales, amorosas o amistosas; y cómo, a causa de dicha construcción, los constituyentes resultan heridos. Al revisar algunos títulos de este repertorio, de manera rápida, podemos observar claramente cierta tendencia hacia la fatalidad¹⁰⁷:

Orfandad de Marco Espinoza

Lástima, de Alexis Moreno

Que no me vean llorar de Javier Riveros

Hay que tomar para ahogar las penas de Coca Duarte

Miradas lastimeras no quiero de Flavia Radrigán

Tengo un nombre y quiero otro de Alejandro Moreno

Hombre con pie sobre una espalda de niño de Juan Claudio Burgos

Ser cobarde en París de Karen Bauer

Sin corazón o la cicatriz de los hijos de Alexis Moreno

Sácate mis zapatos o te mato de Sandra Cepeda

No soy la novia de Andrea Moro

La maría cochina tratada en libre comercio, de Cristian Soto.

Porque sólo tengo el cuerpo para defender este coto de Juan Claudio Burgos.

Atravieso la ciudad montado sobre mi bicicleta, porque no aguanto las bromas ni las broncas de mis parientes de Ana Harcha.

¹⁰⁷ Se sugieren como ejemplos sólo los títulos de algunas obras, ya que abordar sus argumentos resultaría demasiado extenso.

Para la representación *dolente*¹⁰⁸, los autores utilizan como estrategia dramática la escritura a base de grandes relatos paradigmáticos que funcionan como hipotextos¹⁰⁹ de su obra, a partir de tres variantes. La más común es la resignificación de personajes del teatro trágico, como Edipo, Ulises, Electra, Orestes, Medea, Clitemnestra, Antígona, Hamlet; toda vez que estas figuras vinculan a un tipo humano con el ciudadano de hoy, siempre desdichado y angustiado por un destino concebido como fatal. En el mismo afán, encontramos referencias a distintas representaciones culturales que han creado o recreado símbolos de fatalidad, siendo patentes los guiños al teatro de vanguardia y al cine negro, por ejemplo¹¹⁰. Mediante este recurso los escritores hacen un ejercicio de recuperación cultural de la memoria del dolor.

Una segunda variante de esta estrategia es la alusión a figuras y sucesos de la historia nacional. Sin embargo, aquí el uso resulta un tanto más perverso, pues se trata de recuperar a aquellas figuras mostradas por la historiografía como símbolos patrios, como emblemas de la nación. El objetivo de esta estrategia es invitar a reelaborar el recuerdo desde otra perspectiva, para reflexionar sobre cómo se ha construido la idea de nación y de identidad nacional, a partir de la manipulación de la verdad, el prejuicio y el abuso de poder. En este sentido, los dramaturgos de la G2000 no construyen, más bien desarman construcciones de los íconos que eligen, deciden bajar del pedestal, volver pedestres y dolentes a figuras como Salvador Allende, Arturo Prat, José Balmaceda, Pablo Neruda, Gabriela Mistral. Al retomar algunos episodios y ficcionalizar otros, se dan a la tarea de echar abajo el arquetipo del héroe nacional advirtiendo la permanencia de algunos elefantes sentados en el living de nuestra nación, esto es, “deconstruir las “mitologías oficiales” de la memoria colectiva”¹¹¹ como aclara en otros términos Sergio Mansilla, para explicar lo que también ocurre en la lírica chilena de estos tiempos.

Bajo el mismo principio, aunque no de manera idéntica, los dramaturgos utilizan una tercera variante: recrear casos criminales de la historia chilena reciente, sobre todo

¹⁰⁸ Entenderemos el concepto *dolente* a la manera del adjetivo italiano o portugués, que conjuga al mismo tiempo los semas de la manifestación del dolor y del lamento, que al menos en el español de Chile el término *doliente* no posee.

¹⁰⁹ María de la Luz Hurtado hace referencia a esta utilización básicamente en la obra de Benjamín Galemiri, que usa como hipotexto de toda su obra no sólo a los trágicos griegos, sino también la Biblia. (cf. Hurtado, 2009:37). En realidad, se trata, como veremos, de un recurso cuya función legitimadora y universalizante merecerá nuestra atención.

¹¹⁰ Nos referimos a referentes como Tadeuz Kantor, August Strindberg, Vsevolod E. Meyerhold; como también a Godard, Federico Fellini, Woody Allen, Emir Kusturica, Quentin Tarantino, Luc Besson o David Cronenberg.

¹¹¹ Mansilla se refiere a la situación de la poesía de Clemente Riedemann y otros poetas del sur de Chile, que han abordado el recuerdo de la historia desde una perspectiva heterogénea.

aquellos informados y manipulados hasta el hartazgo por los medios de comunicación, para poner de relieve la negligencia y la corrupción de las clases dirigentes, así como los abusos de poder ejercidos por las instituciones sobre el individuo común, entiéndase por ellas a todo tipo de autoridad, sea esta familiar, política, religiosa, judicial o armada. Aquí los discursos son entendidos como “metonímicos” ya que cumplen la función de “representar a muchos otros existentes en varias ciudades latinoamericanas como lo son Ciudad de México, Salta, Mato Grosso y Oruro, en las cuales han sucedido crímenes similares” (cf. Rilling, 2009:93)¹¹².

La intención de la estrategia es denunciar los discursos ocultistas para develar secretos (a voces o bien guardados), obligando a los receptores de las obras a dirigir su mirada hacia los vacíos que deja la verdad. No se propone contar ni la historia no contada ni hacer justicia. Esta escritura se propone encontrar nuevas perspectivas para observar los hechos ya mirados, mirar allí donde el poder no miró -como dice Asensi acerca de la polémica pregunta de Gayatri Spivak «Can the Subaltern Speak?»- atender a “los mensajes fallidos” (cf. Asensi, 2009:17)¹¹³ e interpretarlos, u otorgar a los espectadores a través de la obra -como diría el dramaturgo Luis Barrales- la posibilidad de escuchar “voces dialécticas” (cf. Alfaro, 2007).

Esta dramaturgia recuerda lo que Hurtado llama crímenes luctuosos¹¹⁴, siendo los más recurrentes aquellos que guardan relación con la violencia infantojuvenil contra un tipo específico de sujetos, ellos son en palabras de Opazo, los niños lumpen¹¹⁵. Casos conocidos en la prensa chilena como “Las niñas de alto hospicio”, “Las niñas araña”, “La tragedia de Antuco”¹¹⁶, “La mujer gallina” u otros conocidos por el apellido de la víctima (“Stockle”, “Anfruns”) o con el de su agresor (“Spiniak”). Los dramaturgos de

¹¹²Rilling se refiere a *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa, pero también a otros casos en que han desaparecido y muerto mujeres sin que las autoridades hayan respondido con justicia, como sucedió en Chile en Alto Hospicio o en casos más conocidos como el de Juárez en México.

¹¹³En el estudio crítico que ofrece Manuel Asensi como antecedente a su traducción para *¿Pueden hablar los subalternos?* de Gayatri Spivak, este investigador intenta despejar lecturas confusas que se han hecho de la tesis de la intelectual india al establecer una genealogía, una historia de su postulado. Una de las ideas presentadas es que la pregunta de Spivak nace de la sorpresa que le causa que el suicidio público de su tía no haya sido entendido ni interpretado como un gesto político sino más bien sentimental, en tanto “su mensaje no llega a destino, no es comprendido, no es escuchado.[...] ¿Qué es lo que este acontecimiento nos dice? Nos dice que su mensaje ha sido fallido” (Asensi, 2009:17)

¹¹⁴Hurtado se refiere a obras como *Las chanchas*, *Las niñas araña o HP (Hans Pozo)* de Luis Barrales.

¹¹⁵Cristian Opazo se refiere a sujetos como *burreros*, *lanzas o taxiboyos*; esto es, microtraficantes de pasta base, asaltantes de especies pequeñas, y jóvenes que ejercen el comercio sexual, respectivamente (Opazo, 2011:75).

¹¹⁶La obra a la que me refiero, *Los padres: Kallampa. La patria: callampa* (2010), fue escrita por Ariel Guzmán, un autor valdiviano que no pertenece a la “G2000”. Sin embargo, crea la obra a la luz de un taller realizado por un dramaturgo santiaguino que sí pertenece a ella: Benito Escobar.

esta generación convocan la palabra escénica y corpórea de quienes han sido víctimas de atropellos vergonzosos, pues de alguna manera “asumen que este relato y sus atroces vericuetos ya son conocidos por la sociedad chilena [y] no les interesa entonces reconstruir el caso escénicamente [...] sino encontrar el punto de mira” sobre ese mundo marginal y sobre el modo de conectarse con los protagonistas de esos casos (cf. Hurtado, 2009:46).

Esta estrategia de elección de un relato trágico no es precisamente nueva, pues obedece a un procedimiento ya abordado por la dramaturgia chilena anterior en mayor o menor medida. Lo que pareciera distinto es el uso masivo y abrumante del recurso, la necesidad apremiante de toda una generación por visibilizar el dolor.

3.2 La abundancia de “monstruos”

En la representación dolente los personajes son seres fundamentalmente determinados por la intensidad de su dolor o del dolor que causan en otros. Ellos son básicamente víctimas y victimarios, al mismo tiempo, son seres conflictuados que comparten culpas y dolores, seres que sufren a causa de una desdicha -a sus ojos-inmerecida, son Cristo, en términos de Monsiváis. Como acusan los versos de la canción inicial de *La malamadre* de Catalina de la Parra al describir ese dolor contradictorio de la madre vieja que sigue viviendo con los hijos, en alusión a la planta del mismo nombre que si bien bota a los “brotes”, no los suelta. Sólo que en este caso se trata de hijos que no pueden irse porque no tienen cómo hacerlo y una madre que quisiera echarlos, porque no es justo seguir manteniéndolos, pero se siente incapaz de hacerlo¹¹⁷:

Ay Lamento Ay Lamento
A mi Mameña le duele to
Mameña le duele to
A mi Mameña le duele
To le duele to le duele.
Los brazos pesados le duelen
Las piernas cansadas le duelen
Cuando le hablo le duele

¹¹⁷ La obra intenta una reflexión sobre las personas que viven “allegadas”. Este término se utiliza para referirse a las familias que no logran independizarse económicamente y no poseyendo una casa, viven hacinadas, al alero físico y económico de otro grupo familiar.

To le duele to le duele
Se quedó aquí sentada
tapadita hasta el cogote
la taza de té en la mano
mirando sin mirar na (De la Parra, 2011)¹¹⁸.

Entendiendo que los personajes son determinados por el dolor, nos preguntamos qué anuncia éste como síntoma, pues al parecer ese dolor se relaciona íntimamente con la construcción de una identidad monstruosa. A pesar de sus diferencias, los discursos de los dramaturgos de la G2000 convergen en el movimiento -a veces forzado- de visibilizar y exhibir a los monstruos de nuestra sociedad y mostrar su dolor.

Nunca en Chile fue tan excesiva la construcción de personajes como figuras monstruosas, como encarnación de temores surgidos a las transgresiones de la ley de la pureza, entendida ella a la manera de Derrida, como explicamos en el apartado teórico. Demasiados personajes están contruidos sobre la base de características consideradas “anómalas”: fantasmas, zombies, enfermos, furiosos, locos, sicópatas, marginados, seres mitificados, animalizados, cosificados. Se plantea aquí una cuestión fundamental: los individuos despojados de su rol o a causa de su rol, buscan y dan respuestas sobre la construcción de su identidad, ofreciendo a los receptores un abanico de posibilidades que atentan contra la ley, cualquier ley que imponga una determinada forma de ser, sea ella natural, social o civil.

En algunas obras el monstruo es presentado de manera clara y directa, como en *Lástima* de Alexis Moreno, donde la “cría” sin nombre de Marlon Brando González y Clarisa, es la representación del mal: mujer, “mongólica”, culpable del suicidio del padre, del fracaso familiar y del sufrimiento de la madre. Ella solo quiere que se la coman los bichos “de a poquito”, para morirse sin dejar raíces:

CLARISA

¡¡¡Cállate mocosa...!!! ¿Por qué te defendía cuando te pegaban?, ¿Por qué te recogí del hoyo esa vez que te caíste si me arruinaste la existencia?

LA CRÍA

Hablemos con los angelitos, están por todas partes, ¿no los ve? Nos pueden regalar un milagro.

¹¹⁸ La cita corresponde a la versión escrita para el trabajo de Laboratorio Teatral (2009-2011) y no a la versión publicada para Iberescena, donde parte de la canción fue recortada.

CLARISA

Maldito sea el día en que te escupí porque no debí haberte parido animal maldito...

(Moreno, 2006:139-140).

La obra plantea que la desazón de los padres frente a la hija se origina en la transgresión de los criterios de la “normalidad”, pues la hija nació enferma. La Cría con Síndrome de Down se transforma en monstruo para la sociedad¹¹⁹ y para ellos en una maldición, porque esa misma sociedad culpará a los padres por ser creadores de un monstruo.

En *El condenado Herrera* de Celeste Gómez, el hijo de Margarita está paralítico, ha sido condenado a muerte por robo, violación y asesinato, pero también indultado por el presidente. Ella debe hacerse cargo de él, alimentarlo, lavarlo y cambiarle los pañales. La madre agobiada por el peso del hijo que no muere nunca y la contradicción moral que significa cuidar al “antisocial” que parió, termina por asfixiarlo con una almohada. La pregunta late acaso desde *Frankenstein*: ¿quién es el monstruo la cría o su creador?:

DON CHICHO

¿Qué profesión soñaste para tu hijo?

MARGARITA

Está rico, rico el vino.

Don Chicho: Médico, abogado, ingeniero o actor de televisión... o futbolista, ¿qué?

MARGARITA

¿Quiere fumar un cigarrito conmigo?

DON CHICHO

Y tú, delincuente: ¿qué pensabai ser de chico: bombero o paco?

MARGARITA

Don Chicho, venga tome un trago.

DON CHICHO

(a *Hernando*) O, ¿acaso de chico ya te nacía ser un antisocial?

MARGARITA

Don Chicho le voy a sacar los zapatos ya que no quiere brindar antes.

DON CHICHO

¹¹⁹El “mongolismo” como símbolo de “anormalidad”, “estupidez” y/o “amenaza” está presente en muchas obras de este repertorio: *El apocalipsis de mi vida* de Alexis Moreno, *Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero* de Alejandra Moffat, *Discurso de un animal que se arrastra* de Andrés Kalawski, por nombrar algunas.

¡Oye amurraito!, contéstame que necesito saber. ¡Oye poh!, amurraito contéstame poh. ¡Oye! Amurraito, ya poh, ¿no veís que te estoy hablando?

MARGARITA

Aló: Don Chicho, ¿me puede escuchar?

DON CHICHO

¿Cómo?!, me pregunto, se puede dar a luz a esta clase de mierda.

MARGARITA

¡Ya! Está bueno.

DON CHICHO

O, ¿es que una madre no puede ver al producto de sus entrañas como el monstruo malformado que es?

MARGARITA

¡Don Chicho, nada más ¿quiere por favor?!

DON CHICHO

Yo no te hubiera ahorcado inmediatamente al nacer, sino cuando abrías los ojos por primera vez, ¡ahí! oscuridad, al tiro para ti (Gómez, 2005:30).

En otras obras la representación no es tan evidente, pero sigue estando ahí, esperando que el receptor la esclarezca. Daniela Lillo en *Carita de emperadora* da inicio a su obra con el epígrafe “El mundo jamás perdonará a quien no es culpable de nada” y nos muestra a Francisco, un bailarín gay que dobla a Juanita Reina en un club nocturno, vestido de torero, mientras la madre lo cree en la universidad. Una vez enterada de la verdad, va a visitarlo al club, para ver su espectáculo, para acompañarlo y “entrar en esta segunda piel” que se ha construido el hijo. Sin embargo, al terminar la función se acerca al escenario y lo mata con un puñal. Nos preguntamos aquí ¿cuál es la ley que han transgredido los personajes?, la ley filial que manda que la madre debe proteger al hijo, la ley de género que manda ser heterosexual, la ley de honrar a la madre en el respeto por sus recuerdos (cuando Francisco ocupa el traje de torero guardado celosamente por la madre), u otra natural que se ve amenazada por la imagen del padre torero que los abandonó en el cuerpo del hijo, convertido en un *Doppelgänger*:

CARMEN

Cuántos toros mataste con este puñal? (al puñal) Cuánta sangre has visto correr?

Yo no he dejado escapar la mía por mi hijo, sólo por él. Es lo único que tengo de ti.

Si eras cruel en el ruedo conmigo lo fuiste mucho más. ¿Por qué no puedo

olvidarte, matador de toros, matador de mí? (Emocionada, cantando) *Quien te enamora, carita de emperaora. Dame tu risa mujer, que soy torero andaluz* (al decir torero se quiebra). No nos pueden abandonar los recuerdos, no pueden huir de mí. ¿Dónde está el traje, dónde está? (cantando) *Francisco alegre, y olé, Francisco alegre, y olá...*

[...]

FRANCISCO

Maldita la hora en que encontré el traje.

PILAR

Es que no es el puro traje, lolito, es lo que te pasa a ti cuando te lo ponís. Te transformai, erís otro, más potente, cool, cachai?.

FRANCISCO

El traje no tiene ningún poder oculto. Es la historia. Yo sólo me dejo caer. (Lillo, 2001:5-6)

Cuando Verónica Valenzuela reflexiona en torno a la escritura de Juan Claudio Burgos, sitúa esta tendencia a la construcción monstruosa en un plano tanto formal como ideológico, pues las obras de Burgos se plantean como enigmas, mutaciones textuales, juegos de espejos en constante aceptación y negación del yo:

El monstruo quimérico supone, en cuanto entidad imposible de acuerdo a los principios genéticos, un problema epistemológico: se trata de una novedad para el conocer y el saber. ¿Es una caricatura? ¿Una burla sin más? [...] El juego quizás macabro, de los espejos cóncavos que deforman la realidad para presentarla en toda su crudeza trágica no ya como técnica de construcción de personajes sino, más lejos y más “dramáticamente” radical, como modo de expresar las vertiginosas mutaciones del mundo que no permiten estabilidad ni posibilidad de conocimiento confiable al hombre: la desazón epistémica, quizás un centro de tragicidad para el hombre contemporáneo (Valenzuela, 2009:78).

Es en este punto donde la representación dolente, sumada a la construcción de personajes “monstruos”, se cruza con el efecto siniestro -rasgo que describiremos más adelante- pues la sola idea de que el monstruo exista, concita no sólo la duda epistémica, sino también el horror.

3.3 Indeterminación en la identidad de los personajes

Tal vez a causa del rasgo que acabamos de explicar, los dramaturgos de esta generación eviten develar o definir la identidad de sus personajes con la designación de un “nombre de pila”, así como también evitan describirlos en las acotaciones o resolver sus modos de ser con algún tipo de indicación. En esta dramaturgia *Lo que importa no es el muerto*, como dice Flavia Radrigán en su obra, cualquiera podría ejecutar las acciones o decir los textos en el escenario, interesa más bien presentar a un actante en la escritura, que a su vez represente una función o rol, un tipo humano, un género o un número en la serie.

El ser doliente o monstruoso no tiene nombre, pero sí un rol: “Padre”, “Madre”, “Hijo”, “Hija”, si lo que se quiere es cuestionar a la familia en tanto institución, como sucede en el *Peso de la pureza* de Mauricio Barría o *Gertrudis o las prótesis* de Lucía de la Maza. En *Maljut* de Eduardo Pavez, una obra calificada como infantil o juvenil, el recurso sigue siendo el mismo, se enfatiza el rol y los personajes son nombrados como: “Chico”, “Chica”, “Amigo”, “Amiga”, porque no importa qué chicos o amigos sean, sólo la relación que los une en una situación determinada.

La carga identitaria contenida en el nombre de los personajes puede ser minimizada mediante expresiones vacías de significado como “Alguien”, expresiones peyorativas como “La cría” o “Animala”, que no informan quién es alguien, sino más bien reafirman su calidad de “nadie”. También existen expresiones genéricas como “XX” y “XY”, en *Santiago High Tech* de Cristián Soto para limitar, por una parte, la identidad a una característica sexual y, por otra, la relación a un espacio de “cortejo”.

En *Manjar: 2 chilenos conversando*, Rodrigo Canales nombra a sus personajes “Uno” y “Otro”, para exacerbar sólo la diferencia ontológica entre dos varones que hablan sobre sus preferencias –agua mineral “con” o “sin” gas, moteles, manjar¹²⁰– mientras ejecutan una actividad mecánica como envolver “cientos de paquetitos de marihuana” o “miles de barbies”. Esta imagen nos recuerda las emblemáticas conversaciones de los asesinos de las películas de Tarantino¹²¹, por ejemplo. En el caso de *Extramuros* de Marcelo Sánchez, los hombres “1” y “2” no tienen nombre ni apellido

¹²⁰ En Chile se llama manjar al “dulce de leche”.

¹²¹ Nos referimos a la conversación entre los asesinos de *Perros de la calle*, mientras comen en un restaurante y hablan sobre la interpretación de la canción *Like a Virgin* de Madonna, o la conversación de los asesinos en *Pulp Fiction* sobre la interpretación de un masaje de pies mientras caminan, o la preferencia de los europeos por las papas fritas con mayonesa mientras conducen. Estas conversaciones siempre anteceden la muerte de las víctimas.

porque podrían ser cualquier muerto en las fosas de cualquier frontera americana o europea, inmigrantes, espaldas mojadas, judíos, negros, etc, son sólo un número en la serie.

En el extremo de este rasgo se encuentran los personajes alegóricos o con denominaciones abstractas, que ni siquiera admiten el símil con un rol: “Verde” o “Rojo”, las manchas de *Colores* desparramadas en el piso del texto de Daniela Lillo o “Título de la canción” y “Arreglo Musical” en *Baile de Rigor* de Benito Escobar, o “Artículo 10” de Berioska Ipinza; personajes incógnitos que pueden develarse un poco a la fuerza, a partir de la interpretación de sus discursos. Quizás lo más violento del uso de este recurso es descubrir que si a nivel textual no hay identidad en la indicación de personajes, en el diálogo que se entabla entre unos y otros tampoco existe la posibilidad de apelarse a través de un nombre, sino a través de dicha denominación de rol o alguna otra de tipo genérica.

Entonces, hay que recalcar, a riesgo de ser evidente, que no se trata sólo de pereza a la hora de nombrar, se trata más bien de una especie de economía de lenguaje dirigida o consciente, -si se nos permite la analogía- algo así como no poner nombre al hijo justamente para anular su presencia o mantenerla en secreto. Pues si no nombras existiendo la posibilidad de hacerlo, anulas la posibilidad de designar la “diferencia” y con ello se reafirma la premisa de Heidegger sobre el modelo de la presencia, esto es: “sólo lo que ha sido establecido como presencia puede ser nombrado”; o por tanto, no nombrar significa que “el horizonte de sentidos que la hace posible [a la palabra], aparece olvidado por la voluntad que nombra la presencia de las cosas” (cf. Colodro, 2004:15-16).

Dicho de otro modo, la violencia del recurso no se debe a que los personajes sean de facto “innombrables”, pues advertimos su presencia, su rol y su función, sino a esta tendencia del lenguaje -ya mencionada antes- a lo que Ortega llama “inefado” (Venables, 2012), a cierta voluntad de “olvido”, de “secreto” que nos recuerda que la lengua es un arma peligrosa, que puede delatar verdades, intenciones e identidades que es preferible ocultar.

3.4 Heterogeneidad de los referentes textuales

Otra tendencia observable en la escritura de los dramaturgos de la G2000 es la abundancia de alusiones a referentes intertextuales y transtextuales procedentes de

distintas expresiones culturales. Esto significa que podemos encontrar en un mismo texto alusiones a la cultura grecolatina, a la cultura popular, a la ley de la calle, a la televisión, al cine, a la música, a la ciencia, a la danza, a la geografía, a la religión, a la filosofía y a la historia.

La variante más común de este recurso es la resignificación de figuras de grandes relatos culturales y consiste en recuperar referentes de la tradición teatral -generalmente griegos- y actualizarlos en un texto nuevo donde conviva con referentes de la cultura popular. Este juego intertextual, por un lado, produce la parodización del referente “clásico”, y por otro, constituye una acción de resistencia ideológica frente a la carga simbólica propuesta por ese referente en la tradición.

Por ejemplo, en *Diarrea* de José Palma -título de entrada grotesco- Medea Marisol Cuevas, “la mala madre de Chile”, es un símil lejano del personaje griego, la dueña de un motel barato que intenta paliar su soledad mediante frustradas sesiones de sexo telefónico, mientras cría sola a sus hijos “Michael” y “Jackson” tras el abandono de su pareja:

MEDEA

Debo ser yo la que te cansa entonces negro, parece que... hace como 9 semanas que no me llega

MIGUEL

Qué estai queriendo decirme, que no te basta ya con las 2 bestias que trajiste al mundo

MEDEA

Estoy preocupá no más

MIGUEL

Bueno pero no me preocupí a mí

MEDEA

No si no quiero preocuparte, y menos en el día de tu concurso, pero siento como algo en la güata

MIGUEL

Ni se te ocurra Medea, ni se te ocurra

MEDEA

A ti se te ocurrió irte adentro Jasón

MIGUEL

¿Qué Jasón? te han dicho hasta el cansancio que me llamo Miguel, Miguel

MEDEA

Miguel Jasón

MIGUEL

Miguel solito no más

MEDEA

Y como creís que se dice Michael Jackson en castellano

MIGUEL

No se na' traducir

MEDEA

Miguel Jasón no vei, hasta te conviene pa'l concurso

MIGUEL

Voy a pensarlo

MEDEA

No tenis na' que pensar, di que te llamai así

MIGUEL

Voy a pensarlo dije

MEDEA

Si hasta suena bonito y el ganador del doble de Michael Jackson: Miguel

JASÓN

Pérez Tapia de Santiago Centro

MIGUEL

Puede ser, y de adónde sacaste un nombre tan raro

MEDEA

De un libro que venía con la herencia

MIGUEL

¿Cuál libro?

MEDEA

El único que tenemos

MIGUEL

Ah, la porquería esa, voy y vuelvo (Palma, 2002:9).

En *Ulises o no* de Benito Escobar, Ulises Riquelme no es exactamente un combatiente aqueo, sino más bien un combatiente televisivo que lucha por no morir en las aguas de un programa dirigido por “Francíclope”. El nombre de este último personaje evidencia justamente la heterogeneidad a la que nos referimos, pues es el resultante de la

combinación entre Don Francisco¹²² -animador de televisión- y el Cíclope de la travesía griega, enemigo de Ulises. Idéntico procedimiento usa Escobar para nombrar a las “promosirenas” de los *mall* y a “Pene López” quien espera y teje -como las madres y esposas de los detenidos desaparecidos-, porque urge mostrar cómo la historia de Chile se imbrica con la historiografía televisiva, ocultando y confundiendo a los telespectadores en un largo viaje dictatorial dirigido por unos “putos griegos gobernantes” que sostienen su programa a punta de tortura, de publicidad y concursos:

DON FRANCÍCLOPE

Dígame, dígame señora. No sea estúpida. Concéntrese. Repítase a usted misma. Yo puedo hacerlo. Debo buscar la otra mitad del premio. Gracias al alto auspicio de Pepsodent, una sonrisa refrescante, puedo abrir la boca y dar cuenta de dónde están las otras mitades, dónde están. ¡Dónde están!

PENE LÓPEZ:

Tienen los cuerpos de Escila y Caribdis. Los van a mostrar y dirán que fueron destrozados por tu mano. [...]Tienen al resto de la tripulación en jaulas, los interrogan, les hacen preguntas, encuestas, estudios de mercado. Han detenido el mar, han secado los ríos para buscarte. Han escrito otra vez la historia, hijo, amado, esposo mío. Ahora tú ya no vuelves a casa. Ahora te pierdes, te olvidas de tu nombre.

DON FRANCÍCLOPE:

Le repito la pregunta, estimada. Por un millón de pesos, por 220 volts, por 100 puntos de rating, ¿dónde está la otra mitad del premio? (Escobar, 2006:62)

Pareciera que el objetivo de esta estrategia es político, se desinstala al referente clásico de su espacio de tradición ficcional y es arrastrado hasta la realidad, acercándolo al mundo cotidiano para decir algo sobre el presente y la circularidad de la historia. Esto es: Medea no es más que cualquier madre soltera chilena que termina desprotegiendo a los hijos a causa de su obsesión; Ulises no es más que el símil de un perseguido político de cualquier dictadura latinoamericana que dura una eternidad. En otras palabras, la tragedia no está sólo en la Grecia del trescientos antes de Cristo, la tragedia está aquí, hoy, en la calle del frente, lo suficientemente cerca como para poder palparla en la realidad.

¹²² Este es el seudónimo con que se conoce a Mario Kreutzberger, animador chileno del programa *Sábados Gigantes*, transmitido por nuestro canal católico durante más de treinta años, hoy grabado y transmitido desde E.E.U.U para la televisión latina.

Otra variante de este recurso es la exageración o espesura de referentes intertextuales o transtextuales, lo que produce en el lector o espectador la sensación de ser bombardeado de información proveniente de distintos campos culturales que no necesariamente conoce o alcanza a decodificar y relacionar. Esta perturbación provoca *Discurso de un animal que se arrastra*, entre otras obras, donde Andrés Kalawski mezcla alusiones de todo tipo en un relato teatral esquizoide a cargo del minotauro, que lanza testimonios -como cornadas- desde un departamento de la capital: “Mi departamento está hecho de glutamato monosódico y pinto el dintel de mi puerta con sangre de cordero [...]. Temo secretamente que me estén saliendo cuernos en la frente. Debo decírselo a mis padres no mamá no quiero una cola que combine”, “Cristo, después de rezar toda la noche en el Getsemaní, con el rimel corrido por las lágrimas”, “Viene judas por detrás transformado en Gene Kelly. Jesús se da vuelta. Es Fred Astaire”, “De día, Ulises introduce el caballo hueco en la ciudad”, “Veintitrés mil cuatrocientos setenta y nueve ojos de mongólico te miran. Uno de ellos es ciego de un ojo. Aúllas como el rey Lear” (cf. Kalawski, 2001:3).

La sobrevaloración del conocimiento cultural y la densidad de referentes textuales abruma y confunde, se vuelve una limitación tan fuerte como la falta de información, porque los textos se transforman en una especie de *aleph* que violenta al recordarnos que es imposible conocerlo todo, abarcarlo todo, o simplemente focalizar la mirada en todo el conocimiento de forma simultánea.

3.5 Prevalencia de humor negro y el modo grotesco

Como hemos podido observar, las formas de acercarse al tema del dolor no son idénticas y no siempre se relacionan con representaciones tristes o melancólicas, también pueden relacionarse con otras manifestaciones del ánimo. Si bien Carola Oyarzún destaca en sus notas la escasez de humor en la nueva dramaturgia, lo hace para referirse a la falta de humor blanco, porque humor hay en demasía, sin embargo, cada vez que aparece, lo hace bajo formas negras, exageradas o patéticas; abundan aquí la burla, la ironía, la parodia, el sarcasmo, el absurdo, el caos. Rara vez el humor aparece como manifestación de la alegría simple.

La comicidad surge de situaciones que miradas desde otro punto de vista provocarían piedad, lástima, asco, horror o emociones similares. Entonces, podemos presumir que la estrategia dramática consiste en cargar el discurso de comicidad negra

y/o grotesca para poder soportar la densidad del dolor, del asco o de la transgresión moral.

En la obra de Benito Escobar, es recurrente el hallazgo del grotesco puro, la caricatura, la exacerbación del cuerpo, sus fluidos y hedores, para reírse de la conducta de los políticos y la manipulación de los medios de comunicación en el caso de *Ulises o no*, por ejemplo:

ESPINIAC

En la frontera y en los bordes electorales están las heces, pequeñas heces para el desterrado. Soy el ogro que oferto la carroña. ¿Quién quiere un poco de caca? Caca democrática, casi limpia, pero siempre maloliente, caca al fin. Se acerca un marinero, un aviador, un soldado, viene a la isla, a esta Quiriquina austral y poco helénica. Viene a cagarse de frío, aunque aquí la caca la dispongo yo. Soy un perverso Heliogábalo de tercera y con poca mística europea. Huelo mal, ya lo dije. Pasan los barcos por acá y no me miran, je,je,je (Escobar, 2006:18)¹²³

Variantes fuertes de esta estrategia son la ironía y el sarcasmo respecto a la “locura” y a los “sujetos locos”. En una de las obras de Berioska Ipinza, la vida de un carabinero se vuelve insoportable a causa de un personaje llamado “artículo 10”, quien lo abrumba, llevándolo a soñar con sus huesos y a querer eliminarlo con un arma, pero lamentablemente no puede darle muerte, porque la ley se lo impide. Este irónico personaje, no identificado más que a partir de su rol, es justamente la encarnación de lo que la ley penal estipula:

Están exentos de responsabilidad criminal: 1. El loco o demente, a no ser que haya obrado en un intervalo lúcido, y el que, por cualquier causa independiente de su voluntad, se halla privado totalmente de razón (Ipinza, 1999:3).

¹²³ Aclaremos las referencias contextuales: a) La junta de gobierno chilena, presidida por Augusto Pinochet (Comandante en Jefe del Ejército), durante la dictadura militar estaba compuesta, además, por José Toribio Merino (Comandante en Jefe de la Armada), César Mendoza Durán (General Director de Carabineros), y Gustavo Leigh Guzmán (Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea). b) La Isla Quiriquina fue un centro de detención y tortura durante la dictadura y estaba bajo la jurisdicción de las Fuerzas Armadas. c) El caso SPINIAC se conoce el año 2003 bajo una enorme presión periodística, puesto que se trataba de una Red de pedofilia y sadomasoquismo que involucraba a gente muy acaudalada de nuestro país e importantes políticos. Entre los vericuetos de la investigación que causan más impacto está el hallazgo de más de doscientos videos con las grabaciones que registran las prácticas sexuales de conocidos personajes y de Spiniak, en particular, abusando sexualmente de niños, drogándose, comiendo caca o bebiendo orina.

Entonces, “hasta la locura es sospechosa”, como dice Patrick Coupechoux en su ensayo, ya que “considerados como peligrosos antes que como pacientes, demasiados enfermos son enviados a la cárcel” (Coupechoux, 2011:7). Ipinza se ríe de que aún hoy la *locura* es vista ante los ojos vigilantes de los gobiernos como un peligro y una amenaza inatacable por ley, y que paradójicamente “vuelve loca” a la policía, ya que ella no sabe cómo enfrentar su conducta pública.

En la obra de Kalawski *Discurso de un animal que se arrastra*, observamos la misma intención, aunque esta vez más cerca del sarcasmo que de la ironía. La voz textual enuncia una serie de juicios que relacionan a los llamados “mongólicos” con una especie de plaga que lleva a los observadores hasta la desesperación: “Te frotas los ojos para hacerlos desaparecer, y tu pieza está llena de mongólicos. Tratas de pensar que son personas, que son iguales a nosotros sólo que diferentes”, “Pero ves mongólicos”, “No estás acostado en la cama sino sobre una mongólica de pelo rojo muy largo. Sobre tu velador hay una piedra con un cartel que dice machaca.”(Kalawski, 2001:5).

Frente a la realidad del sujeto “down” aflora cierta impotencia, una desesperación que rasa en la locura, en el absurdo, como se deja ver en las palabras de María, la madre de la Cría en *Trauma* de Alexis Moreno: “Algún día me voy a transformar en la Monga¹²⁴ y así me voy a quedar... En una jaula, rugiendo como mona hasta que me aburra y me mate yo sola...dándome cabezazos en los barrotes...” (Moreno, 2006:90) Esta variante de comicidad coloca al “otro” en el lugar del monstruo, no por el puro afán de ridiculizarlo, o animalizarlo, sí para mostrarnos más claramente que ese “otro yo” también está contenido en nosotros.

3.6. Transversalidad del efecto siniestro

Se desprende de la descripción hecha hasta aquí, que las dramaturgias escritas en Chile por la G2000 han sido concebidas desde una estética no convencional, en la medida que han incorporado en forma masiva una gran cantidad de recursos y estrategias otrora vanguardistas, mezclados de tal manera que conforman textos altamente heterogéneos de difícil lectura. Podemos advertir algunos de estos recursos aisladamente en autores rupturistas de todas las épocas. Hay mucho aquí del esperpento, del teatro del absurdo, del teatro brechtiano, del teatro del silencio, del teatro de la crueldad, del teatro No, de la

¹²⁴ Esta expresión alude, por un lado, a la atracción del parque de entretenimientos Fantasilandia, y por otro, a la “gran mongólica”, “la gran tonta”.

performance contemporánea; incluso muchos cruces con la poesía neobarroca, la narrativa o el cine postmoderno. No obstante, lo innovador es la existencia de una concentración demasiado espesa de estos rasgos en las obras contemporáneas.

Esa concentración dificulta la ruta hacia un sentido único de la obra, bifurcado en mil direcciones a la vez. Por ello, el concepto de Iser sobre el “efecto” o el de Jausse sobre la experiencia estéticamente placentera, se adecúan mejor al análisis de los textos que revisaremos a continuación que el concepto de “interpretación”, por ejemplo; ya que estas obras provocan efectos, tipos de experiencias, emociones o reacciones contradictorias, más que proponer reflexiones acabadas o resueltas sobre ciertos temas, y cuando lo hacen, dichas reflexiones resultan de un ejercicio de relativización de los mismos. No obstante, en su dimensión ética o ideológica, estas dramaturgias constituyen un aporte importantísimo a la literatura y al teatro nacional, pues cuestionan algo que a los chilenos por idiosincrasia nos conflictúa: conocer “otra” verdad, hacer pública la “otra” verdad, otra posibilidad de la verdad.

Tal vez por eso lo que más llama nuestra atención sea el uso transversal de una estrategia en particular, la provocación de lo que llamamos “efecto siniestro” y no sólo “representación siniestra”, en la medida que se propone causar un tipo de experiencia particular en el receptor de la obra. Consciente o inconscientemente los dramaturgos han encontrado en el uso híbrido de efectos y modos de representación - lo monstruoso, lo grotesco y lo siniestro- la manera más idónea de revelar una verdad horrorosa, de develar aquello que debía permanecer oculto para salvar el honor. Por eso importa tanto romper el silencio, sacar a la luz la “ropa sucia”, profundizar en el tipo humano, en la caracterización del rol que lo tiene preso, en las construcciones identitarias.

Si la figura por excelencia es el ser “dolente”, más allá de su calidad de víctima - recordemos que no sólo las víctimas de la violencia sufren, también los agresores, los parientes, los observadores-, es porque interesa enfatizar que se sufre a causa de “esa verdad” ahora revelada, porque a causa de ella la identidad del sujeto ha mutado en “otra”, distinta, imperfecta, una que deja ver la maldad y que está definida por “la presencia de una ausencia” como plantea el profesor Jean-Philippe Imbert en su cátedra (2011)¹²⁵.

¹²⁵ La cita del profesor es referida en la conferencia sobre *Monstre, Monstrueux et Littérature: Texte ou Prétexte?* (2011), en el marco del programa de Máster de Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales.

En el capítulo siguiente abordaremos las distintas variantes que adoptan los discursos de lo siniestro a partir del análisis más detallado de un corpus de obras que consideramos representativas de la nueva voz generacional.

CAPÍTULO VI.

DISCURSOS DE LO SINIESTRO

En los capítulos anteriores hemos determinado los rasgos que caracterizan a la producción de la G2000 y sostenido cómo el conjunto de dichos rasgos explica la existencia de una propuesta discursiva que tiene como eje central la recurrencia de lo siniestro. Entonces, el presente capítulo, tiene por objetivo describir las distintas formas de discurso que hemos podido distinguir a partir del análisis de catorce obras dramáticas.

La primera forma de discurso se centra en la resignificación de figuras emblemáticas de la historia de Chile que conforman símbolos de perfiles valóricos ejemplares reconocidos por la población. A partir de este recurso los dramaturgos se preguntan cómo “los poderes del estado” nos han obligado a relacionarnos con nuestros muertos (Freud, 1980: 2498) y proponen un ejercicio de cuestionamiento de la memoria nacional, dado que los personajes elegidos se encuentran en un momento de trance histórico que les obliga a tomar decisiones influyentes en una especie de “juicio final”. Desde ese punto de vista lo siniestro asoma como un elemento regulador entre la simbolización positiva del personaje y la faceta desconocida que traiciona esa imagen popular.

La segunda forma de discurso se configura a partir de la resignificación de personajes trágicos de obras clásicas griegas que son símbolos de desmesura, en tanto atentan contra miembros de su familia para conseguir la compensación a un daño. El recurso pretende revelar la contradicción violenta que rige las dinámicas familiares cuando alguno de los “órdenes del amor” (Alonso, 2005) se ve trasgredido. En este caso la aparición del elemento siniestro sirve a los dramaturgos para mostrar la permanente ambivalencia moral en la que vivimos, pues dañamos a unos familiares que se supone debemos amar. Esta ambivalencia provoca una crisis identitaria fruto de la lucha esquizoide entre la consciencia y su “sombra”, porque una parte de nosotros se opone al comportamiento del resto del “yo” (cf. Freud, 1988: 2494).

La tercera forma discursiva corresponde a la ficcionalización de casos de víctimas de violaciones tras las cuales es imposible sobrevivir más que como un autómatas. A partir de este recurso los dramaturgos dibujan para la escena teatral unos cuerpos traumatizados e imposibilitados para la resiliencia. En estos casos lo siniestro aparece como una herramienta para la “censura síquica” (Ibíd.) mediante la cual los personajes se enajenan de sus cuerpos para autoobservarse como si fuesen objetos.

Cabe destacar que un elemento recurrente en las obras es la referencia implícita o explícita a la dictadura militar, por lo tanto, la mayoría de las veces esta referencia constituye un sustrato de lo siniestro, al mismo tiempo que un recurso para explicar la *hybris*. En los análisis que presentamos a continuación se demuestra que en todas las obras abordadas los personajes son presentados como víctimas de unas circunstancias públicas, familiares o personales que se relacionan con lo siniestro y los mantienen anclados en el tiempo, imposibilitados de poder seguir adelante. A partir de la representación del doble y su construcción dolente, los dramaturgos de la G2000 construyen un memorial de víctimas “otras”, que necesitan ser reconocidas como tales.

1. Resignificación de figuras históricas: Un ejercicio para la memoria nacional.

“No lo hagas Marmaduke, no lo hagas..., los bustos... No valen la pena... no lo valen... el pago de Chile es... amargo... dedícate al comercio... o a la pesca... húndete en la masa... y olvídate [...]. Arranca al norte... donde ningún gato logra sobrevivir... y muérete en una salitrera olvidada... y por favor... no hagas que algún instituto lleve tu nombre... y que no... te recuerden una vez al año... porque... no te dejarán morir tranquilo”¹²⁶.

El avión rojo, Jaime McManus

En los albores del año 2000 el gobierno de Chile, a través de sus organismos estatales, inicia un proceso de reflexión sobre los doscientos años de independencia de España. Esta iniciativa se concreta en el diseño de un proyecto que posibilita la puesta en marcha de diversas políticas culturales bajo el sello *bicentenario*, dirigidas a impulsar la creación y la producción artística y cultural, el desarrollo de la industria cultural, la participación de los ciudadanos en eventos y actividades culturales, la difusión y formación de audiencias, la protección del patrimonio, la identidad y la diversidad.

En este contexto, se generan incluso consultas públicas desde los medios de comunicación y las redes sociales, con el propósito de determinar quiénes han sido los chilenos más importantes o destacados del siglo. Y aunque no hay un llamado *ex professo*

¹²⁶ Palabras de Prat a Marmaduke (Grove) en *El avión Rojo o el utópico indestructible* (McManus, 2009) Este último fue un militar socialista que sobrevuela Concepción en un intento fallido de Golpe Militar contra Carlos Ibáñez del Campo en 1929.

ni una intencionalidad colectiva, la producción dramaturgica contemporánea se suma a este proceso de revisión histórica con arrojo y acierto, toda vez que se preocupa de la representación literaria y teatral de ciertos “emblemas” nacionales que causan algún grado de tensión o polémica entre los chilenos. Me refiero a personajes que de alguna manera suscitan en el público la necesidad de enarbolar alguna bandera o de radicalizar sus posturas políticas cuando apoyan a unos u otros personajes: por ejemplo, si ciertas personas defienden la figura de Allende, ese apoyo es leído por los demás como un apoyo a los principios del socialismo; por el contrario, si se defiende a Arturo Prat, ese apoyo es leído por los demás como un apoyo a los principios que sostienen a las fuerzas armadas chilenas y, por extensión, al gobierno militar. Entonces, las obras que estudiaremos hablan de los ya citados Arturo Prat y Salvador Allende, y también de otros como José Manuel Balmaceda, Pablo Neruda y Gabriela Mistral.

A pesar de que ellos y ella destacaron en campos tan diversos como las armas, la política y las artes, se han ganado no sólo un espacio de importancia en la historiografía nacional, sino también una construcción simbólica y popular cargada de rasgos heroicos que el estado, las fuerzas armadas, los partidos políticos, las instituciones educativas y las organizaciones culturales han utilizado, manipulado y sobreexplotado para transmitir una serie de valores que creen deben ser preservados en el tiempo. Así, a través de imágenes impresas en monedas, billetes, medallas de honor, banderas políticas, sellos de correo, trofeos e insignias, logos, representaciones escolares y programas de televisión, se ha ido instalando a estos personajes en un lugar insigne del imaginario colectivo chileno y junto con ellos una simbología tan poderosa como inmutable, respecto de lo que un “chileno” o “chilena” debe ser.

Con el fin de observar lo que ha sucedido con esta reflexión, hemos elegido analizar un pequeño corpus que explora nuevas maneras de mirar las mismas figuras. Se trata de propuestas que lejos de querer reforzar el imaginario instalado, dejan ver las costuras, los dobleces, los intersticios de dicha construcción simbólica. Las obras son: *Prat* de Manuela Infante, *Puro Chile* de Marcelo Sánchez, *Tengo un nombre y quiero otro* de Alejandro Moreno, *Un ser perfectamente ridículo* de Flavia Radrigán y *Petrópolis o la invención del suicidio* de Juan Claudio Burgos.

A partir de la ficcionalización, el teatro -como otras prácticas artísticas y culturales- intenta responder a preguntas claves para la memoria histórica, como ¿cuál es la relevancia de tal o cual figura?, ¿qué aspectos de su vida debemos recordar y por qué?, ¿hay vacíos en la construcción que conocemos?, ¿cuáles aspectos han sido reforzados y

cuáles vetados?, etc. Lo que se cuestiona, entonces, es la carga que llevan los personajes que pasan a la historia, en tanto actores sociales que asumieron determinados roles y que, a partir de los juicios que la sociedad o los organismos que la componen hicieron de ellos, ocuparon en la historia lugares de poder o adquirieron determinados estatus.

Si entendemos el *rol* como una estructura fija desde el funcionalismo de Linton y Parsons, diríamos que se refiere a la puesta en acción mediante la conducta de las expectativas normadas atribuidas a un determinado estatus o posición en la estructura social. Dicho estatus se adquiere cuando es reconocido y pasa a formar parte de la distribución de conocimientos y valores. Pero si aceptamos que estas estructuras son afectadas por el cambio social, deberíamos considerar los roles en función del significado que las situaciones asociadas con ellos tienen para los individuos, como lo propone el interaccionismo simbólico (Giner, Lamo y Torres, 2006:741-742). Lo que nos lleva a pensar que tanto roles como estatus están siendo permanentemente resignificados dependiendo de los códigos culturales y los valores que medien en determinadas interacciones espacio-temporales.

Las obras citadas dirigen sus luces hacia la fisura existente entre rol y estatus, para poder llevar a cabo un proceso deliberado de resignificación, sin que ello implique que sus autores acordaran -en conjunto- impulsar o sostener dicho proceso. Entenderemos así la resignificación como un concepto que remite al proceso de reelaboración de un recuerdo traumático o caótico que se sucede durante la infancia, pero que entra en conflicto hacia la adolescencia, etapa que Freud consideraba el “segundo apogeo del desarrollo”, por sucederse en ella los primeros juicios e interpretaciones del individuo sobre su historia personal. Para Luis Kancyper, en esta etapa la resignificación activa una memoria particular relacionada con las escenas traumáticas que se entrecruzan con ciertos procesos identificatorios, porque la memoria de la resignificación abre en un momento inesperado:

las puertas del olvido y da salida a una volcánica emergencia de un caótico conjunto de escenas traumáticas que han sido largamente suprimidas y no significadas durante años e incluso generaciones. La resignificación de lo traumático aparece durante todas las etapas de la vida -porque el trauma tiene su memoria y la conserva- pero estalla fundamentalmente durante la adolescencia [...] para poder acceder al reordenamiento identificatorio y a la confirmación de la identidad” (Kancyper, 2005:90).

Si ampliamos la mirada sobre este concepto, podríamos establecer dos premisas: primero que la “resignificación” opera siempre sobre un eje temporal, dependiendo de lo que necesitemos dotar de nuevos sentidos (una situación, un síntoma o una conducta); y, luego, que no está asociada a todos los recuerdos o reflexiones, sino sólo a aquellos cuya interpretación entra en conflicto con un nuevo orden valórico. Situación que obliga al individuo a reevaluar y reinstalar en su consciencia un juicio modificado, un significado nuevo.

Ahora bien, si desplazamos esta reflexión hacia el campo de la memoria colectiva diríamos que -si ello realmente existe independientemente de la suma de las memorias individuales- una nación lleva a cabo procesos de resignificación cuando se enfrenta a la necesidad de reevaluar su historia y reconsiderar su futuro en función de esa historia, generando juicios más coherentes para justificar su construcción identitaria.

Esta es la situación en la que se encuentra la nación chilena hacia el año 2000, a medio camino de lo que fuera uno de los eventos más traumáticos de su historia: la dictadura militar, al mismo tiempo que a medio camino de lograr la anhelada consolidación democrática. Por lo tanto, la nación tiene sed de reevaluarlo todo, el sistema cultural lo exige, se resiste a aceptar la supremacía de las verdades absolutas y la instalación de modelos de conducta altamente normativos y moralizantes.

A partir de la discusión sobre el *bicentenario*, se hace un clic inesperado en la memoria colectiva de la nación que -cual adolescente- se ve enfrentada a la revisión y reevaluación de sus recuerdos caóticos de infancia, tanto de sus heridas antiguas, como de las que apenas lucen una costra incipiente.

Nuestra mirada se vuelve, entonces, hacia esa revisión urgente que hace el arte y la cultura popular sobre los íconos, aquellos hombres y mujeres que, debido a su rol, ocupan un lugar en la historiografía y en la memoria colectiva de los chilenos. Casi la totalidad de los nombres que hemos mencionado han sido anclados en nuestras mentes desde la primera infancia y allí se han quedado para siempre. Lo único que la investigación y el arte pueden hacer con ellos es mudar -cada tanto- su representación.

Así, los dramaturgos pertenecientes a la G2000 proponen una escritura de resignificación de roles, toda vez que opacan ciertas zonas de los estereotipos a los que aluden, para redirigir la luz del escenario hacia pliegues desconocidos, ocultos o posibles; intentando con ello develar una nueva figura, al mismo tiempo vieja y nueva. Una

descripción metafórica, pero esclarecedora de este proceso la ofrece Infante, en su post scriptum a *Prat seguida de Juana*:

Intuitivamente, entonces tomo el pasado y el presente y convierto el primero en fondo y el segundo en figura, como las imágenes de cartón que se ven en las ferias norteamericanas, en las que se ve dibujada la figura de una mujer del lejano oeste con un vestido rimbombante y putezco que tiene un agujero recortado en la cabeza en el que una señora de edad pone su rostro. [...] De algún modo ambas se ridiculizan y comentan, se delatan, la putezca cantinera western hace ver lo más cachondo de la señora de edad y la señora de edad hace parecer que la figura de cartón tiene una vida más compleja que sólo su cartonosa labor. [...] He escrito entonces unos textos sobre el pasado llenos de agujeros para ver si el presente ponía su rostro y se hacía figura. Para ver si de algún modo se confesaba (2004: 119-120).

A partir de este juego de percepción, Infante explica de manera más o menos exacta la propuesta de su generación respecto a la forma en que revisan la historia, sin vetarla, sin crear una versión más correcta de ella. Más bien incorporando matices, mezclando retazos ya desteñidos, con otros menos iluminados por la historiografía o los medios de comunicación.

Entonces, preocupa a esta investigación, por un lado, la vigencia de Arturo Prat, José Manuel Balmaceda, Pablo Neruda, Salvador Allende y Gabriela Mistral en la dramaturgia; por otro, la manera en que han sido resignificados y cómo ha sido recepcionada dicha resignificación. La formulación de estas interrogantes no tiene su origen en el deseo de minimizar los aportes de dichos personajes a la cultura o a la historia política y militar de nuestro país, sino, más bien, en el deseo de explicar ese algo sospechoso o disonante que hay en la decisión de los dramaturgos de la G2000 - transgresora como es- de elegir a determinadas figuras o referentes históricos, que otrora sólo inspiraran un teatro escolar.

Luego, porque resulta molesto el ruido que hace el rótulo elegido por la prensa de espectáculos para presentar los estrenos de las obras, del tipo “esta obra muestra el *lado humano* de...”¹²⁷. Cabe preguntarse ¿habrá un lado “no humano” en el humano?, ¿qué

¹²⁷ Idéntico rótulo llevaron programas de televisión como *Grandes chilenos* o la serie *Héroes*, basados en las biografías de algunos de los personajes citados, que mediante votaciones, fueron elegidos como los chilenos “más importantes” en estos doscientos años de independencia.

realidad quieren designar los periodistas cuando emplean esta expresión?, ¿se referirán a lo humano como opuesto a lo divino, a lo humano como opuesto a lo animal, intentarán designar la experiencia sensible y cotidiana, o hacer hincapié en las debilidades de personajes que han estado por años elevados a la altura de Dios? Tal vez se trate de designar aquella parte que el humano oculta, ese otro yo imperfecto del que no se puede estar orgulloso, que no permite adulación, la sombra en términos psicoanalíticos. Es posible que las obras que estudiamos integren elementos “inquietantes” justamente para intentar discutir acerca de una conformación más compleja de la identidad.

Lo cierto es que hay en esta escritura una voluntad de dar voz a los pensamientos de los personajes sobre sus conflictos, deseos, miedos y frustraciones desde una perspectiva íntima y políticamente “incorrecta”, que no siempre se condice con su legado público, con las expectativas que el ejercicio del rol exige. Por tanto, al contradecirse el rol, la percepción sobre su estatus o su posición de “honor” es también cuestionada.

Subyace, a la escritura textual, una intención de permitir a las figuras históricas la expresión del cansancio, del trabajo agotador que significa cargar con un *rol* que a menudo los aplasta, una representación de lo que en sicología social se llama *estrés de rol*. Claro que en este caso, se trataría más bien de la ficcionalización de un estrés de rol. Para ejemplificar abordaremos brevemente cada figura y el planteamiento que las obras hacen sobre ellas.

1.1. La figura de Arturo Prat

“¡Muchachos: la contienda es desigual! Nunca nuestra bandera se ha arriado ante el enemigo y espero que no sea esta la ocasión de hacerlo. Mientras yo viva, os aseguro que esa bandera flameará en su lugar; y si yo muero, mis oficiales sabrán cumplir con su deber... VIVA CHILE!”

Arturo Prat¹²⁸

¹²⁸ Esta arenga fue pronunciada por Arturo Prat durante el Combate Naval de Iquique ante el desalentador pronóstico de la batalla. Sus palabras dejan inmortalizado para siempre el valor del marino chileno. No respaldo la cita, pues es ya parte del saber popular.

Con estas palabras el Capitán Arturo Prat Chacón (1848-1879) alentaría a los tripulantes de la corbeta Esmeralda el 21 de Mayo de 1879 ante la dispar contienda contra el navío peruano “Huáscar”, durante la Guerra del Pacífico. Ese día el capitán de fragata se convierte en uno de los héroes nacionales más valorados por la historiografía, debido a la valentía con que enfrenta a un enemigo mucho mejor equipado y a la nobleza con que asume la responsabilidad de lanzarse al abordaje de la nave contraria, aun sabiendo que lo esperaba una muerte segura.

Este gesto inspiró un enorme fervor patriótico entre los jóvenes y los motivó a enlistarse masivamente en las filas de la marina. Incluso varios años después, durante el período parlamentario -etapa en la que la corrupción política es un hecho innegable- resurge la figura emblemática de Prat para reafirmar virtudes como la responsabilidad civil y el cumplimiento del deber más allá de lo militar. A ello se debe que el 21 de mayo sea feriado nacional desde 1926, y además, el día que cada año el presidente o presidenta de Chile lea la Cuenta Pública ante el Congreso Nacional.

Prat, la versión dramaturgica de Manuela Infante escrita el año 2001, se estrena en el “Festival de Dramaturgia y Dirección Víctor Jara” organizado por los estudiantes y la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Al año siguiente, gracias a la obtención de un proyecto FONDART, tuvo una temporada en la Sala Sergio Aguirre y luego en la Sala El Trolley, y el 2003 se presenta en la Sala Galpón 7 durante el FITAM. Además, fue publicada el 2004 bajo el sello Ciertopez, en cuya edición la Compañía de Teatro de Chile defiende la voluntad de la autora de ficcionalizar sobre la historia como un modo de “revelar el mecanismo de la interpretación” y el rol que ella juega en la forma en que aprehendemos el mundo y la historia:

según esta premisa, no puede existir la versión correcta de la historia, no existe tampoco la versión correcta de la obra dramática [...]. Desde siempre se han hecho grandes esfuerzos en pos de oficializar una determinada versión de los acontecimientos históricos, para imprimir “la verdad” sobre tal o cual hecho en la memoria de los hombres. [...] No es difícil entender por qué es Prat el primero que Manuela escoge para este juego, a nadie hay que contarle quién fue Prat ni qué pasó el 21 de Mayo de 1879. Lo conocemos bien, como país hemos construido un héroe, un estandarte del patriotismo, el coraje, el servicio público y la fe religiosa. Quizás por esa razón bastó con imaginar a un Prat diferente del oficial (Parga et al., 2006:10).

La obra propone la representación de un Prat adolescente, un capitán de fragata de tan sólo dieciséis años de edad, aterrado frente al ataque naval. Su miedo nace de la pérdida de su madre y de la imposibilidad de cumplir con el rol que se le ha asignado porque no tiene la edad ni el deseo para enfrentar un combate: “Señores, no desesperéis, el punto es el siguiente: cuando se ha tenido hermanos así, no se puede uno hacer el loco, no se puede uno morir de cáncer, no señor, el rol se come y se caga, el rol, el rol, el Rol (Infante, 2004:45). Este Prat carga con el peso del héroe que no quiere ser, pues su única preocupación entre el 18 y el 21 de Mayo es encontrar a su madre que pareciera jugar con él a las “escondidas” dentro del barco y la necesidad de la caricia de un compañero; no las arengas que le deben “soplar” al oído, no el heroísmo que le “tocó por descartes”, no el honor porque: “Escucha, no tengo edad para tener honor. No tengo edad para querer a otra mujer que a mi madre” (Infante, 2004:28).

La obra transgrede las situaciones, los nombres, las intenciones y los discursos que nos han enseñado de memoria desde niños. Se supone que Prat fue un marino valeroso, puesto que saltó “al abordaje” del barco enemigo junto al Sargento Aldea, sacrificándose por la patria. Sin embargo, la obra le confiere una identidad distinta, más cercana a la de un niño miedoso, con cierta aura gay, de niña, de “muchachita”, y es sabido que “la mar no es lugar para hembras”. La única hembra que hay en el barco es la madre escondida de Prat, quién silenciosamente cumple con la misión del capitán al tomar su lugar en el timón y puede ser “la mujer terrible” de la que habla Graziet. La historiografía poco habla del niño enfermizo que sobrevive tras la muerte de tres de sus hermanos, que ingresa en la Escuela Naval con sólo diez años de edad y que se desempeña mejor como abogado que como marino. Se prefiere destacar de él valores como la nobleza y la valentía.

La pregunta que cabe hacerse es por qué al Prat de la obra le preocupa más encontrar a su madre que defender a la patria. Desde nuestra perspectiva la madre es un personaje simbólico, que no aparece en escena más que a través de la palabra; se dice de ella que no aparece, que encerró la cubierta del barco mientras lloraba, que está enferma, que el lugar “de esta hembra es con el pedazo de quiltro que se le ocurrió parir” y que conduce la nave. Marcia Martínez Carvajal en su artículo sobre el héroe en *Prat*, relaciona la figura de la madre -a partir de los postulados de Carl Jung- con lo secreto, lo oculto, lo sombrío, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión, la madre es la perturbadora presencia que mueve a Prat. Ella sería la guerra, el heroísmo, la vida (Martínez, 2010:6).

En nuestra opinión, la representación grotesca de Prat animalizado como “quiltro”, como hijo de “perra” al mismo tiempo que hijo sin pedigrí, de raza indeterminada anuncia la mirada de víctima que desea proponer Infante. La imagen no usa como referente a la madre biológica y real de Prat, sino a la madre que es la Patria, con mayúscula.

La relación con “esa madre” es siniestra, lo perturba y lo inmoviliza. Circunstancias como que ella no alcance presencia visible, que deambule como un fantasma, que su hijo se sienta abrumado por su pérdida y, al mismo tiempo, que ella asuma la responsabilidad que él no quiere asumir, pueden entenderse como recursos que dan cuenta de la presencia del doble. Ella es el *Doppelgänger* del Prat de Infante, esa parte responsable y valiente que también lo constituye, esa parte autómatas si se quiere de la construcción simbólica, que no puede dejar de cumplir con su rol y que momentáneamente se extravía, se esconde, dejando al descubierto al Prat cobarde:

Les decía que yo entiendo, la contienda es desigual, así son las contiendas, señores, pero hasta que no aparezca mi mamá no saldrá de mi boca ni de la de boca de ninguno de mis subordinados ninguna palabra que se parezca ni a fogata ¿está claro? Y que ¡Viva Chile! (Infante, 2004:45).

Termina la obra con un marinero dictándole las últimas palabras que debe decir, cuando advierte que a pesar de la orden de inmovilidad, el barco avanza igualmente, timoneado por su madre. La actitud de ella se podría interpretar de dos maneras; quizás pretenda arrancar para salvarlo o salvarse del peligro, quizás para obligarlo a cumplir con su deber y con la historia, empujándolo a la muerte. Pues, como él mismo dijo, no se puede “morir de cáncer”, la historia exige que muera acribillado al saltar al abordaje del barco enemigo y su “yo-madre” tampoco le permitirá que sea distinto. Esa madre que es la “patria” debe velar porque el destino trágico se cumpla.

En esta parodia, la noción de realidad se pone en jaque, ya que la autora quiere cuestionar la veracidad de los hechos, el absolutismo con que se defiende la cronología de aquel día nefasto. La espera de la muerte en el barco es un cronotopo -en términos de Bajtin (Zavala, 1996:208)- esa cuarta dimensión del espacio, esa línea de conexión temporal que está contenida en el acontecimiento oscuro y detenido, reforzada por el estatismo de los personajes, la constante aparición de “pájaros” -como marinos

animalizados, como barcos animalizados- y la atmósfera de ensoñación, de tiempo detenido, de purgatorio, de oráculo implacable:

ROBINSON

¿Alguien vio mi horóscopo?

PRAT

No sea estúpido marino

ROBINSON

No lo soy capitán mío. Se me confunde lo que es estúpido con lo que es divertido capitán, eso es todo. Se pierden algunas nociones aquí.

JUAREZ

Se pierde el sueño (Infante, 2004:17-18).

Las subversiones de Infante se conocieron antes del estreno de la obra y la sola idea provocó terror en ciertos sectores dirigentes. Tanta fue la polémica que “todos quisieron opinar, unos defendieron la patria, otros la libertad de expresión” (Parga et al., 2004:10); la crítica llegó incluso a una sesión ordinaria del congreso en Octubre de 2002 para solicitar la censura del espectáculo teatral apelando a la Ley de Seguridad Interior del Estado. Esta polémica motivó más tarde la presentación de una segunda versión de *Prat*, esta vez titulada *Arturo* (2009), en la cual se incorporaron las tensiones políticas del estreno que suscitó *Prat* y la gran expectación que distorsionó la propuesta que Infante y su compañía habían diseñado¹²⁹.

1.2 Las figuras de José Manuel Balmaceda y Salvador Allende

*“No debemos consentir que esta vasta
y rica región sea convertida
en una simple factoría extranjera”*

José Manuel Balmaceda¹³⁰

*“Yo no voy a renunciar!
Colocado en un tránsito histórico,
pagaré con mi vida la lealtad del pueblo.*

¹²⁹ Datos interesantes sobre la polémica y el análisis de la situación extratextual de *Prat* en relación con la obra literaria se pueden encontrar en la introducción a *Pedagogías Letales* (2011) de Cristián Opazo y en el artículo de Fernanda Carvajal “*Prat* de Teatro de Chile: Una fábula nacional prófuga atravesando las junturas entre arte y política” (2010), publicado en *Atenea*, N°502.

¹³⁰ Extracto del discurso de Balmaceda en el Congreso Nacional el 01 de Junio de 1889.

El estreno de *Puro Chile* (2002) de Marcelo Sánchez se produce en el “IV Festival de teatro de pequeño formato” y la obra fue publicada en una antología del autor el año 2005 por Editorial LOM. Ella nos muestra una imagen posible del ex presidente chileno José Manuel Balmaceda (1840-1891). El espectáculo no es masivo, a diferencia del anterior carece de una recepción polémica y no concita expectación ni cobertura periodística. Pese a tratarse de una figura políticamente importante, el abogado liberal que gobernó entre 1886 y 1891, es un ícono popular a quien los chilenos no conocen en profundidad, como sucede con Arturo Prat. En otros tiempos la mención de su nombre provocó encendidas discusiones entre conservadores y liberales, pero hoy no motiva divisiones ideológicas más allá del ruedo académico e historiográfico.

Uno de los puntos tan destacable como desafortunado de su propuesta política fue el interés férreo que mostró por unir a los liberarles en un gran conglomerado político, divididos hasta entonces en liberales, luminarias y radicales. Otro punto importante de su gestión fue la ideación de un proyecto de modernización que incluía la creación de acueductos, líneas férreas, liceos gratuitos y un sinnúmero de obras públicas; pero lo más recordado es su deseo de terminar con el monopolio del salitre para frenar la dependencia económica de Inglaterra, al igual que el enfrentamiento con el congreso por aprobar el presupuesto de la nación sin firma parlamentaria, suceso que desencadenó la Guerra civil de 1891 y su posterior suicidio en septiembre del mismo año en la embajada argentina.

En la obra breve de Marcelo Sánchez, llevada al escenario por la compañía “La batería” en la Sala Galpón 7, vemos a este hombre idealista encerrado en una habitación “mal iluminada” y sentado frente a un “escritorio fiscal”. La imagen sugiere al mismo tiempo la eminencia de un secuestro largo, eterno tal vez, y las condiciones que le son propias: encierro, control y desconexión de la realidad. Allí recibe la visita de una “rubia platinada” que le canta “Happy birthday Mr. President” -a lo Marilyn Monroe-, y con quien discute dado su insistente parloteo en inglés. Tras la recriminación por no usar la “lengua de Castilla” y un desafortunado juego de seducción, el gobernante acepta firmar el “recibo” que la Rubia solicita para tener registro de su visita a cambio de cierta información. Arriesgando que le quiten “el ventilador”, Mr. President negocia para

¹³¹ Extracto del último discurso de Salvador Allende en la Casa de Moneda, transmitido por Radio Magallanes la mañana del 11 de septiembre de 1973.

enterarse de cuáles son las últimas frases escritas en los muros callejeros; ella le responde que mientras caminaba vio escrito en un muro: “la sed no es el agua”. Ante la zozobra que le provoca esta información que no esperaba escuchar, Mr. President se despidió de Rubia con desencanto e impotencia, luego se entrega al sueño envuelto en una bandera chilena.

Quien vio la puesta en escena y al actor principal caracterizado (Jaime McManus¹³²), puede asumir con tranquilidad que se trata de la imagen de José Manuel Balmaceda. Sin embargo, para quien sólo leyó la obra, esa interpretación resulta un poco forzada, dado que no hay marcas textuales que indiquen la identidad del protagonista.

La lectura indica que se trata de un “gobernante de la nación chilena”, pero no especifica cuál de ellos. No obstante, al atender a marcas más sutiles, vemos que la interpretación de la obra se abre en otra dirección. Si Rubia es nieta de una mujer que hizo por años “aseo en el congreso”, vive en un barrio donde puede comprar wantan en un carrito callejero y llegar hasta el lugar de reclusión en metro, será que Sánchez intenta hablar de un siglo más tarde, que intenta situar los acontecimientos en la actualidad. Además, en las últimas líneas de la obra se señala que Mr. President se duerme mientras escucha aviones en el cielo:

La rubia se va. El presidente deambula meditando gravemente. Toma un trago de licor y se envuelve en una bandera chilena para dormir. [...] Se escucha el paso de aviones bombarderos por el cielo. El presidente se sobresalta y luego se duerme (Sánchez, 2004).

Balmaceda muere en 1891, pero este tipo de aviones no se usará hasta entrada la primera década de 1900. Dada la condición de Marcelo Sánchez de profesor y magíster en Historia, podríamos estimar que quizás su intención sea referirse a otros “bombarderos”, como los que sobrevolaron y atacaron la Casa de la Moneda el 11 de Septiembre de 1973, el día del Golpe Militar en Santiago de Chile:

Cerca de las once de la mañana, el Presidente Salvador Allende dirigió su último mensaje al país, a través de una cadena de radioemisoras simpatizantes del gobierno. En éste señalaba su decisión de no abandonar la casa de gobierno.

¹³² Jaime McManus obtuvo el Premio a Mejor Actor del “IV Festival de teatro de pequeño formato”, por su actuación en *Puro Chile*.

Agregaba que se mantendría firme en su postura de “seguir defendiendo a Chile”. Al mediodía se inició el bombardeo sobre la Moneda, el que se prolongó durante 15 minutos. Aviones Hawker Hunter de la Fuerza Aérea de Chile, luego de sobrevolar su objetivo, atacaron la sede del gobierno con cohetes “rockets” que destruyeron dependencias y provocaron el incendio del edificio. Pocos minutos después caía la Moneda y el presidente Salvador Allende era encontrado muerto en el salón principal junto al arma con la cual se suicidó (Memoria chilena, 2014¹³³).

Desde este otro punto de vista, podríamos leer en la figura de Mr. President, al expresidente Salvador Allende Gossens (1908-1973) y no a Balmaceda, o a ambos simultáneamente. Las similitudes entre estos “expresidentes” son demasiadas como para pensar que las referencias son ingenuas, dado que existen abundantes elementos históricos que permiten relacionar las experiencias de ambos mandatarios¹³⁴. Recordemos que Salvador Allende también desea llevar a cabo un gran proyecto reformista, pues su gobierno pretendió la construcción de un estado socialista por vía electoral. Así como Balmaceda intentó proteger el patrimonio nacional de las manos de los ingleses tras el conflicto salitrero, Allende hace lo propio contra los estadounidenses al concretizar la nacionalización del cobre -impulsada en gobiernos anteriores- haciendo perder a las empresas norteamericanas un capital millonario. Estos elementos de su obra política transforman a ambos gobernantes en íconos de la división política eterna entre liberales y conservadores. Además, ambos fueron derrotados mediante intervención militar, ninguno cedió ante su enemigo, a ambos les destruyeron sus casas y murieron como mártires luchando por la defensa de lo que consideraron una “causa justa”. Neruda plasmó estas palabras en *Confieso que he vivido* tres días después del golpe militar:

Chile tiene una larga historia civil con pocas revoluciones y muchos gobiernos estables, conservadores y mediocres. Muchos presidentes chicos y sólo dos presidentes grandes: Balmaceda y Allende. [...] Como hombres de principios, empeñados en engrandecer un país empequeñecido por la mediocre oligarquía, los dos fueron conducidos a la muerte de la misma manera. Balmaceda fue llevado al suicidio por resistirse a entregar la riqueza salitrera a las compañías extranjeras.

¹³³ Esta breve síntesis del relato sobre el bombardeo al Palacio de Moneda se extrajo del portal Memoria Chilena, perteneciente a la Dirección de bibliotecas, archivos y museos de Chile (DIBAM), en www.memoriachilena.cl (22.04.2015).

¹³⁴ Más información sobre la comparación entre las figuras de Balmaceda y Allende se pueden encontrar en los siguientes escritos: “Balmaceda y Allende. Nuestros mártires” (2006) de Georges-Michael Darricades, “Héroes trágicos” (2010) de Darío Osés y *Confieso que he vivido* (20005) de Pablo Neruda.

Allende fue asesinado por haber nacionalizado la otra riqueza del subsuelo chileno, el cobre (Neruda, 2005:469-470).

Lo que Neruda desconoce en ese momento y que los seguidores de Allende no quieren aceptar -hasta después de las pericias forenses ordenadas en gobiernos democráticos- es que el mandatario socialista también se había suicidado con un disparo en una habitación “fiscal”. Esta otra semejanza entre Balmaceda y Allende, nos reafirma la idea del mártir que debe “vivir con honor o morir con gloria”¹³⁵. Al igual que Prat en su combate, el mártir debe dar la vida en sacrificio por la patria.

Esta idea se reafirma en la investigación de Mauro Salazar sustentada sobre la lectura atenta que hizo Allende del testamento político de Balmaceda, pues al comparar los discursos finales de ambos mandatarios se advierte con facilidad la similitud en el tono y en el deseo de permanecer en la memoria del pueblo como un mártir, una figura inspiradora que infunde fuerza al pueblo:

Sin duda, hay afinidades en la estructura discursiva de los discursos finales. En la parte final del testamento escrito en la embajada argentina, Balmaceda escribe “Cuando ustedes y los amigos me recuerden, crean que mi espíritu, con todos sus más delicados afectos, estará en medios de Ustedes”. Transcurridos casi ocho decenios, Allende sostiene con resignación y sosiego: “Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal sereno de mi voz no llegará hasta Ustedes. No importa, me seguirán oyendo. Siempre estaré junto a Ustedes” (Salazar, 2013).

Desde este punto de vista la elección de Marcelo Sánchez no es antojadiza, se propone representar a Balmaceda con la intención de encender los reflectores sobre la figura de Allende, para poner en perspectiva a ambos mandatarios y sus conductas de “mártir”, para realizar el ejercicio de figura y fondo descrito por Infante en su post scriptum a *Prat* -como en “las imágenes de cartón que se ven en las ferias norteamericanas”- mostrándonos el rostro de Allende en el cuerpo acartonado de Balmaceda.

Esta sugerencia del doble, de dos presidentes en un solo cuerpo resulta sospechosa. Cuál es la significación de esta imagen: el cuerpo de un hombre que espera un juicio o un

¹³⁵ Estas fueron las palabras de otro prócer chileno, Bernardo O’Higgins, en la Batalla del Roble en 1813, durante la Guerra de Independencia.

dictamen es recluso y reducido a un espacio simbólico que designa un territorio fiscal, de aire enrarecido, caluroso y solitario, una especie de purgatorio sofocante. Esta imagen no resulta horrorosa, pero sí inquietante porque evoca el eterno retorno de una misma situación, de un mismo momento histórico.

Ya hemos señalado que cuando se trata de una obra de formato breve, como ésta, la información contenida en los textos es mínima, las preguntas superan las certezas y el desafío es la interpretación: ¿sobre qué quiere hablar Sánchez?, ¿por qué intenta unir a estas figuras?, ¿quiénes contrataron a Rubia para coquetear con él?, ¿por qué Mr. Presidente está interesado en “el Medio ambiente”?, ¿qué significado tienen los recibos?, ¿por qué el inglés es equiparable a la lengua de los “bárbaros” y una “rubia” un símbolo de malos augurios?

Creemos que la clave se encuentra en otro símbolo recurrente, el agua y su relación con los “libros de historia” que Mr. Presidente lee y las “clases de historia” en las que el hijo de Rubia aprende el significado de las consignas. Esta relación nos permite hacer memoria, recordar acaso la promulgación del Código de Aguas en 1951 en Chile. Hay que hacer hincapié en que este código legislaba sobre el derecho de aguas terrestres y fluviales, entregando al estado diversas herramientas para ejercer un efectivo control sobre las aguas y sus posibles usos.

Según nos informa Rubia en la obra, llueve “hace tres años” y “hace cincuenta años que ningún santiaguino puede ir al mar”. La obra de Sánchez es estrenada en 2002, por lo que podemos estimar que el momento de la escritura distaba cincuenta años de la promulgación de este código -fecha que se podría conmemorar- pero lamentablemente el gobierno militar firmó un nuevo código en 1981 que permitió el traspaso del derecho de aguas a privados¹³⁶. Luego, a tres años de la llegada de la democracia no hay esperanza posible, pues aunque se nos prometió que la “alegría” vendría en forma de “sol”, no paró de llover. Esta es la razón por la que los chilenos -o “santiaguinos” según reza la sinécdoque- no han logrado ver el mar más que “en televisión”, ese mar que tranquilo nos baña en el himno nacional:

¹³⁶ Según Alberto Arellano: “El código de 1981 demolió la institucionalidad vigente introduciendo un modelo único de gestión de aguas a nivel mundial, caracterizado por la nula regulación y una débil fiscalización institucional. El agua se separó de la propiedad de la tierra, lo que fomentó la creación de un mercado paralelo estimulado por la entrega de agua gratuita, a perpetuidad y sin restricción de volumen a particulares”. “*El millonario negocio del agua II. Cómo se fraguó la insólita legislación que tiene a Chile al borde del colapso hídrico*”, reportaje publicado en el portal del Centro de investigación periodística el 12 de febrero de 2013 en www.ciper.cl (26.04 2015).

Puro Chile, es tu cielo azulado
Puras brisas te cruzan también [...]
Y ese mar que tranquilo te baña,
Te promete futuro esplendor.

Ni Chile es puro, ni el mar te baña tranquilo, ni te promete un futuro esplendor. La realidad es que cada vez más observamos con desencanto que nuestros recursos naturales son privatizados en favor de empresas extranjeras. Por eso la lengua extranjera y “platinada” es signo de malos augurios, porque esta vez no hay héroe ni mártir que nos salve de su sombra. Hoy, aunque los gobernantes se jacten de que les interesa el medio ambiente - “es lo que se lleva hoy en día” dice Mr. President- no se atreverían a proteger con la vida nuestra riqueza ni sus ideas, como lo hicieron antes Balmaceda y Allende, porque para ello hay que ser consecuente y un poco obstinado, tener un compromiso con el pueblo más fuerte que el compromiso que se tiene con el partido, una responsabilidad política a la altura de los mártires y a prueba de convenios internacionales o globales.

El bien máspreciado de esta segunda colonización, es el agua y la estamos regalando “a precio de huevo” y comprando luego a precio de oro¹³⁷. Eso es lo realmente siniestro, que un mismo momento histórico, unas mismas condiciones históricas se repitan una y otra vez independientemente de la figura que se encuentre al mando. En Chile se hace patente la contradicción, por un lado somos un territorio donde abunda el agua, pero por otro, no podemos beberla si no pagamos por ella a los grandes conglomerados españoles, dueños de los derechos de agua y de la concesión de centrales hidroeléctricas, con lo cual también pagamos por la luz, con el beneplácito de las autoridades de gobierno.

Desde ese lugar histórico es posible que el presidente bicéfalo sea el único capaz de entender la consigna “La sed no es agua”. Ella viene a anular la posibilidad de una “esperanza en medio de la soledad, una pequeña ramita de olivo en medio del diluvio”. Sánchez se pregunta por boca de su personaje: “¿cuántos años más?”. ¿Cuántos años más deben pasar para observar un cambio en el compromiso de nuestros políticos? Pero se encuentra siempre con la misma respuesta, porque en Chile “siempre pasan las mismas cosas”, dice Rubia. La historia es circular, la repetición de los hechos desafía la razón, por lo tanto, desde esa perspectiva es lógico que el protagonista piense que nunca habrá

¹³⁷ Paradójicamente, esta propuesta podemos encontrarla en el trabajo de la española Iciar Bollaín: *También la lluvia* (2010), abordado desde otro punto de vista en tierras bolivianas.

una generación “afortunada”, porque nuestro proceso histórico no avanza, siempre vuelve a fojas cero.

Sánchez utiliza la superposición de imágenes, de tiempos y espacios en un juego siniestro de espejos donde todo se ve “doble”, a fin de intensificar la repetición de la conducta política, la impotencia ante el diluvio y la ambigüedad del suicidio, signo que une al mismo tiempo semas de cobardía y valentía. Nos deja tintineando a un personaje como Mr. President, impotente, medio olvidado en algún lugar cercano a la “Estación Martín Vargas” -como el púgil chileno¹³⁸- recluido, inmóvil y asustado por el fantasma de las bombas de antaño.

Estas figuras, que otrora fueran símbolo de identificación con el pueblo, ahora sin reconocimiento, se encuentran imposibilitadas para dar la lucha, imposibilitadas para cumplir con el rol histórico que les corresponde. A lo sumo intentan dormir en la memoria del pueblo, ese pueblo al que un día llevaron “a través del desierto” y que hoy no es capaz de devolverles nada. Habrá entonces que dignificar la decisión suicida y recordar a los chilenos, que “la sed no es el agua”, que los deseos de paz no son la paz y el deseo de justicia no es la justicia, sino justamente la marca de su ausencia.

1.3 La figura de Pablo Neruda

*“Bacalao” se fue hinchando,
hinchando, hinchando
como un robot rojo y terrible”*

Pablo de Rokha¹³⁹

En el marco de los cien años del natalicio de Pablo Neruda se genera el proyecto “Cinco veces Neruda”, para el que Flavia Radrigán y Alejandro Moreno -junto a otros dramaturgos -escriben obras que luego fueron presentadas en la Sala Antonio Varas, a teatro lleno. Según fue señalado a la prensa, la iniciativa organizada por el Teatro Nacional Chileno el año 2004 tenía la misión de presentar obras que revelaran al público

¹³⁸ Martín Vargas es un boxeador chileno de larga trayectoria, pues se mantuvo vigente desde 1973 hasta 1988, luego retoma por dos años más entre 1997 y 1998. Se convirtió en todo un referente del boxeo gracias a sus sesenta y dos triunfos por *nocaut*, además de un símbolo de esfuerzo, lucha y constancia, pues pese a las diversas lesiones y fracturas que dejaron en él inmensas secuelas, intentó en cuatro ocasiones obtener el título mundial, sin lograrlo.

¹³⁹ Extracto del ensayo de Pablo de Rockha, titulado “Bacalao y la banda negra”, sobre su apreciación de la obra de Neruda y la forma en que la crítica lo endiosa.

facetas más desconocidas del vate, para poder “develar a un Neruda más humano” (Marinao, Muñoz, 2004).

Durante su vida, la imagen del poeta Pablo Neruda (1904-1973) suscitó en Chile diversas reacciones. Por una parte, fue el gran embajador del arte chileno ante la comunidad internacional, honor que aumentó con la obtención del Premio Nobel en 1971. Por otra, fue el diplomático, activista político y militante del Partido Comunista, gestor del proyecto *Winnipeg* y candidato presidencial en 1970. En ambos frentes tuvo grandes detractores: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha; y defensores: Gabriel García Márquez y Federico García Lorca, todos ellos escritores y políticos. Sin embargo, a pesar de las disputas ideológicas que pudo generar, la emblemática escolar y la gente común, a más de cuarenta años de su muerte, se quedó con el recuerdo y el orgullo de su dimensión como poeta.

1.3.1 Según Alejandro Moreno

Tengo un nombre y quiero otro de Alejandro Moreno Jashés fue escrita en Madrid en 2004 y estrenada el mismo año, bajo la dirección de Manuela Oyarzún. No ha sido publicada aún en formato papel, no obstante, tenemos acceso a ella a través de algunos portales de internet.

La representación siniestra de Moreno nos muestra a un Neruda “siempre niño”, desdoblado en cuatro personajes que en la virtualidad teatral conviven de manera simultánea: niño, joven y adulto (este último escindido en dos: Pablo Neruda y Neftalí Reyes¹⁴⁰). Las distintas versiones del poeta no logran encontrar paz a causa del miedo amenazante que les provoca la muerte de la madre, el poder paterno, la pasión amorosa y la miseria. La misión de los Nerudas mayores es proteger al niño, trabajar para cumplir sus sueños: “una mesa más grande que ésta y vasos de colores, [...] un cuadro gigante y una ventana que dé al mar” porque “el nombre que quiere el niño titulará las calles”. Independientemente de que el adulto deba atender otros asuntos importantes -una cena, una reunión, la inauguración de una calle o un colegio, una cita, la propia muerte cerca del Palacio de La Moneda- debe procurar el cuidado del niño. Sea donde sea que se encuentren el joven y el adulto deben volver a visitarlo, escribirse una carta cada tanto, estar enterados de lo que sucede en Chile con el niño, que no pase hambre, que no se

¹⁴⁰ Neftalí Reyes es el verdadero nombre de Pablo Neruda.

sienta solo. Sin embargo, pareciera que ningún esfuerzo es suficiente para mantenerlo vivo, el niño muere a causa del joven que se cambió el nombre, y del adulto que hizo que nadie se acordara del nombre original. La última de ellas sucede mientras “se escuchan más bombas” y el vate “descolocado y loco” no entiende qué sucede “al frente”. La verdad se la dice el niño: se está muriendo y se prepara su funeral mientras el país sufre un golpe terrible:

Te llevan, te llevan en ese cajón que será movido como el de tu padre, y eres el único reconocido con nombre dorado entre otros cuerpos que se señalan como N.N. Si han y están fusilando a los tuyos, lo hacen, sin piedad y sin esmero los sepultan, los acallan, los encierran entre cajas [...]. Justo al frente empezó tu muerte y la de todos (Moreno, 2006).

Finalmente, el “Hombre” entiende que quienes lo rodean intentan protegerlo de la verdad, así como él intentó proteger al niño de la vida sin lograr más que arrebatársela en cada ocasión:

Y yo fui el que hice, que de ti nadie se acordará salvo por los curiosos que se meten en los primeros días. Yo estuve con las mujeres mientras tú dormías, y yo iba de un lugar a otro mientras estabas cansado. Sé perfectamente por qué no me miras a la cara. No quise herirte, entiéndeme que estaba nervioso pensando que vivía. Tú te emocionabas y yo escribía. Me soplaste un huracán de cosas que se poblaron en letras. Perdóname Nefalí (Ibíd.).

Alejandro Moreno trae al escenario a la figura emblemática de Neruda y también a otras figuras posibles. Vemos primero al “hombre”, Nefalí Reyes adulto, observador silente de su circunstancia, al mismo tiempo que es Neruda, el poeta del Nobel, caricaturizado, hastiado de tanto homenaje y tanta atención pública. Luego, al “joven” confundido entre la pobreza, la muerte del padre y el amor sofocante de la “mujer” birmana¹⁴¹. Finalmente vemos al “niño”, atemorizado por la violencia y el autoritarismo del padre, deseoso de ser “grande”, de tenerlo todo, incluso otro nombre.

El dramaturgo destaca de Neruda la seducción que causa en él lo salvaje, lo raro y lo doloroso, propone aquí el recuerdo de un “hombre” fatal, cercano al de Walking

¹⁴¹ Alusión a Josie Bliss, la mujer birmana que se enamoró desquiciadamente de Neruda, mientras él ejercía labores diplomáticas en su país. Ese amor enfermizo supuestamente origina el regreso del poeta a Chile.

Around: “sucede que me canso de ser hombre”. Ese hombre intenta calmar sus dolores cumpliendo los deseos de la infancia, construyéndose una identidad y un cuerpo adulto que lo proteja para siempre de sus miedos, de los chismes, de la mala intención, del olvido, incluso de la angustia frente al golpe militar. Sin embargo, la identidad inventada -Pablo Neruda- no podrá salvarlo de otros males, al menos no de la dureza de la vida infantil, del hambre en la juventud, del peso que el disfraz impone.

Por esa razón, este Neruda pareciera estar atrapado en el tiempo, en eterna espera de un cambio, de un juicio que lo salve, como si el espacio en el que transita fuese el purgatorio; los eventos se repiten, los fantasmas del pasado, el miedo, el hambre, la lluvia, el nombre que le pesa, los símbolos de malos augurios reaparecen una y otra vez:

Trato de moverme, pero no puedo...no soy claro en las cosas que digo, ni en las cosas que veo, miento demasiado y pagaré por ello, estoy pagando ahora también otro suceso, estoy pagando lo que imaginé con furia, estoy pagando, sé que algo estoy pagando.

Estoy pagando el haber nacido tan al sur como el trueno. Estoy pagando mi nombre (Ibíd.).

En ese laberinto circular donde se pagan las culpas, que es al mismo tiempo su casa del sur, el tren, la habitación pobre de la pensión de juventud, los salones de eventos, el cementerio, Birmania, y la Moneda, el poeta adulto dice al niño que no le tenga miedo a los “monstruos”, sino a lo que ve “desde esos ojos”. Entonces, sólo se limitan a caminar entre los pasadizos sin encontrar nunca salida posible, porque se puede huir de cualquier amenaza, menos del monstruo que es uno mismo. Por tanto, habrá que aceptar los designios hasta que “te despierte el destino” e ir agradeciendo homenajes hasta la eternidad.

La construcción sutilmente grotesca de Alejandro Moreno exagera tanto la visión como el “hambre” de Neruda. Dentro del cuerpo “tan poco crecido” del niño “todo es negro”, por eso sólo importan los ojos y la boca que acompañaron al poeta hasta la adultez, en la medida en que ambos órganos sirven para devorar al mundo.

Por una parte, su capacidad de verlo todo desde pequeño le hace daño, entonces aprende a temerle a sus ojos, esos ojos que son “nidos” de imágenes, que permiten advertir los distintos “disfraces” de los adultos y sus discursos: “Te quedaste conmigo

porque me prestaste un ojo que se agotó viendo paisajes inventados mientras el otro trataba de ver qué era verdad y qué mentira” (Ibíd.).

Por otra parte, el cuerpo pequeño del niño también aprende a temerle a su boca, porque así como la tierra se tragó a su padre -que ya no es “raíz de nada, solo del frío”- él pudo comerse “la ciudad”, alimentarse de colecciones de todo tipo, de mujeres, de vasos de colores, de cuadros, de mascarones de proa, de homenajes y medallas. Su hambre voraz lo hace “hincharse, hincharse”, como acusa De Rokha en los versos del epígrafe, convirtiéndose en el hombre “grande” y “gordo” que dibuja Moreno, el adulto que vomita palabras, lástima, y come, pues “mientras comamos y engordemos no estamos en el peso del presente” (Ibíd.).

1.3.2 Según Flavia Radrigán

A diferencia de Alejandro Moreno que dibuja a un Neruda amargado, culposo y víctima de su sino, Flavia Radrigán nos ofrece la imagen de un Neruda soberbio, culpable y victimario en *Un ser perfectamente ridículo*.

Esta obra publicada en el año 2006 por Ciertopez comienza mostrándonos a dos personajes, que cuelgan ahorcados en una librería antigua (o biblioteca), y a un escriba que esperan la llegada de un hombre- este debería morir en cualquier momento- para poder juzgarlo y cobrarle algunas deudas. A medida que transcurre la obra, nos enteramos de que el hombre esperado es Pablo Neruda y los que esperan son Malva y Jan¹⁴².

Al llegar Pablo, los personajes lo encaran y le presentan sus descargos. Malva le reprocha al padre su abandono, el desamor, su necesidad de mantenerla oculta por tantos años, la falta de versos para ella, la vergüenza que sentía por ser el padre de “un ser perfectamente ridículo”. Jan le reprocha la usurpación de su nombre y el robo de su dignidad. A pesar de la defensa de sus posturas y de la legitimidad de los cargos que le imputan, Pablo no se hace cargo de nada, ni de sus penas ni de su desprecio, puesto que lo que corresponde a los muertos obedientes es cerrar “de una vez por todas” la puerta.

Como sucede en las otras obras analizadas, el protagonista se encuentra en un lugar de tránsito donde espera un juicio, entonces la librería-biblioteca, deviene purgatorio. En

¹⁴² La única hija que tuvo Neruda se llamó Malva Marina (1934-1943) y nace de su unión con la holandesa María Antonieta Hagenaar, mientras se desempeñaba como cónsul en Madrid. La niña nace con hidrocefalia y él las abandona en 1936 para ir tras otra mujer. Además, Jan Néruda es el escritor checo, de quien supuestamente el poeta chileno tomaría el nombre como seudónimo para firmar sus obras, puesto que su padre se oponía a que fuese poeta.

ese espacio dispuesto para los libros se realiza el “ajuste de cuentas” con el poeta; mientras el “escriba” toma notas, da indicaciones a los “actores” y a ratos hace de mediador entre los personajes, Pablo sospecha que algo raro está en ciernes:

Me quieren arrastrar hacia algo obscuro
Hacia algo siniestro
Y están esperando el momento propicio
Es como una enorme ola en suspenso
O como el presentimiento
De que escucharemos un extraño crujido en la noche.
Pero pierden su tiempo
La gloria que me envuelve es un escudo impenetrable [...]
Soy inmune
Completamente inmune (Radrigán, F., 2006:110).

Este recurso sirve a Radrigán para dar voz a los detractores de Neruda -a través de Malva y Jan-, a todos aquellos personajes del mundo de la literatura que no le perdonaron nunca tanta arrogancia y tanta tribuna. La dramaturga saca a la luz los trapos sucios de Neruda, subvirtiéndolo por un momento las características que lo alzan como un emblema nacional.

La autora invita a los lectores-espectadores apreciar el revés de sus rasgos nobles. Mientras todos ven nobleza en el acto de Neruda de tomar un seudónimo -puesto que su padre se oponía a su oficio de poeta-, Jan sólo es capaz de advertir el abuso en la acción de Neruda, pues, al valerse de su apellido, no sólo le roba la identidad, sino también el lugar que el checo se hizo en la literatura universal. Entonces le recuerda que si hubiese sido tan noble como parecía, al menos habría reconocido el hecho en su viaje a Praga, sin embargo, a pesar de que tuvo la oportunidad, no dijo una sola palabra sobre el autor de *Cuentos de Malá Strana*. Sólo se dedicó a “comer y emborracharse”, dejando en esa ciudad la imagen de un poeta “gangoso y gordinflón”:

Exijo mi nombre en los diccionarios
Pido que mi nombre tenga este rostro.
Reclamo mi puesto en la historia.
Exijo que me saquen a este guatón de encima [...]
Literariamente me asesinó.

Y no es metáfora

Quién escucha esto, quién castiga este crimen [...]

Me aplastó, me hizo desaparecer, me echó al tarro de basura de las letras

(Ibíd.,127).

Por otro lado, mientras todos ven a un hombre de profunda consciencia social, comprometido con la política de su país, diplomático capaz de salvar a dos mil españoles tras la guerra civil trayéndolos a Chile en barco, Malva sólo ve a un padre que abandona, egoísta, mujeriego, sin capacidad para comprometerse con su familia, pues llegó a tanto su desapego que las dejó a ella y a su madre en medio de la “barbarie nazi”. Ahora que Radrigán prestó un micrófono a Malva, ella no parará de hablar hasta vaciarse, hasta que “la niña vea cómo la mujer que soy, entierra al padre”:

Porque a ese hombre inútil le dolieron mis facciones.

Porque me dejó en el hocico de un perro.

Porque no me alimentó.

Porque no puso flores en mi tumba.

Porque me abandonó hasta en mi muerte gritaré.

Lo haré como un centauro hembra

Un búfalo hidrocefálico

Para los que no hubo odas ni poemas.

Preguntaré

Preguntaré al que no me mostró objetos que pudiera relacionar con mi tiempo.

Al que me ocultó por dos años en una pieza oscura.

Por vergüenza

Por miedo al monstruo que había engendrado.

Porque así lo escribió.

Así lo declaró públicamente:

“Mi hija

O lo que yo denomino así

Es un ser perfectamente ridículo.

Una especie de punto y coma.

Maldito.

Mil veces maldito.

Inconsecuente y fascista (Ibíd., 137).

Frente a estos descargos Pablo disfraza su indolencia de soberbia, no se justifica, no pide perdón ni por asomo. Los descargos de Jan le parecen un asunto puramente anecdótico y cree que el checo no tiene “ningún derecho a avenir a hincharme las bolas”. Por el contrario, los descargos de Malva lo perturban: su “dolor furioso”, su “rencor”, su propio ataque de “búfalo hidrocefálico”. Porque sabe que “las heridas incurables existen”, aunque no al punto de obligarlo a asumir alguna responsabilidad en los hechos o a reconocer mínimamente alguna culpa. Él no puede mentirle a la hija, su destino de poeta la había asesinado incluso antes de abandonarla.

Lo que pareciera que sí le duele es la posibilidad de convertirse en un ser odiado, teme a la soledad, a la quietud, “al parto horrible de la memoria”, ya que puede alterar su imagen de hombre íntegro, de poeta noble y comprometido políticamente, pues siente “una necesidad patética” a sus años de “amar y ser amado”. Al terminar la obra, el escriba anuncia la última escena con estas palabras: “Le lleva un lavamanos”¹⁴³. La alusión a Pilatos no es ingenua, sin embargo, Neruda no pretende lavarse las manos porque no se siente responsable de nada, más que de adorar a la poesía por sobre todas las cosas y se despide con más soberbia que nunca:

Estúpidos
mientras me odien serán mis esclavos
y yo desprecio a los esclavos
con un desprecio sólo comparable al que siento por sus amos.
Ya lo dije
a los que vinieron a la fiesta de la sangre, pueden devolverse.
No habrá función
les devolveré la plata
el día del pico¹⁴⁴ (Ibíd.,141).

En el caso de esta obra el lado humano del poeta coincide con debilidades como la arrogancia, la indolencia y la contradicción ideológica. Radrigán devela el pasado oculto por la propia mano de Neruda para neutralizar el emblema, la imagen de hombre íntegro y esforzado que se nos instaló en la memoria desde la escuela. Lo muestra en su faceta más oscura, como un padre hipócrita y ausente, que dedicó sus días a vivir de la

¹⁴³ En el habla marginal de Chile, la expresión “le lleva” vendría a decir “combina con” determinada prenda de vestir o especia (en un plato).

¹⁴⁴ En el habla popular de Chile la expresión “pico” equivale a una expresión fálica.

admiración de los demás. Bajo esta imagen se justifica la figuración grotesca que construye Radrigán de un Neruda que es más bien un “apestado”, un “leproso moral”, “un malecólogo” -como le decía De Rokha por su afición a “todo tipo de conchas”,- por lo que corresponde córtale “una hueva¹⁴⁵”, a ver si alguien la compra; “no faltan imbéciles que coleccionan tonterías”: botellas, conchas, barquitos, copas, zapatos, mascarones, cucharas, ediciones príncipe.

En el discurso siniestro de esta obra el doble de Neruda es el hombre que vivió, homenajeado y admirable, el que se disfrazaba de frac para recibir el Premio Nobel como en “Isla Negra” cuando se dibujaba un bigotito jugueteón. Pero el original es el que se encuentra ahora en el purgatorio, sentado en el sillón de los acusados enfrentando cargos por ser: un “coleccionista empedernido”, un “guatón bolsero”, una “estatua que llora”, un hombre que “no reconoce lo que no le sirve para exhibir”, “un grandísimo hijo de perra” (Radrigán, F., 2006:136-137).

A cien años del natalicio del poeta, casi al mismo tiempo que en Chile se hicieran públicas las únicas fotografías que se han encontrado de Malva Marina y el testimonio de quienes vivieron con ella en Gouda¹⁴⁶, Flavia Radrigán presenta su obra sobre el juicio a Neruda. Ella se pregunta: ¿quién es el monstruo, el creador o su criatura? Invierte los papeles, los roles que la historiografía ha dado a los personajes. En esta obra el “ser perfectamente ridículo” no es Malva Marina como el poeta la describiera en su carta a Sara Tornú, sino él, que no fue capaz de afrontar la enfermedad de la hija ni de acompañar a su esposa durante la guerra porque se había enamorado de otra mujer¹⁴⁷. En la virtualidad de las tablas, Radrigán le hurta por un momento la escarapela honorífica a Neruda, su lugar en la tribuna de honor, para cedérsela cariñosamente a sus víctimas, a los que venían detrás bien ocultos por el velo del tiempo.

Por último, cabe destacar que mientras el discurso de Alejandro Moreno muestra a un Neruda víctima de su propia construcción, culposo, apesadumbrado por el peso del

¹⁴⁵ La ironía contenida en el elemento grotesco se puede entender sólo si se conoce que en el habla de Chile, la expresión “concha” tiene doble acepción, pues alude por un lado al “caparazón de los moluscos”, pero por otro, en el habla popular, se refiere a la “vagina”. Al mismo tiempo, las “huevas” son la expresión popular para los “testículos”.

¹⁴⁶ En agosto del año 2004 la Revista Fibra N°22, publica los resultados de la investigación de Alejandra Gajardo. Ella había dado con el paradero de Frederick Julsing, hijo de Hendrick Julsing y de Gerdina Sierks, los holandeses que cuidaron de Malva Marina mientras su madre biológica trabajaba para mantenerla, a causa del abandono de Neruda. Julsing facilita a la periodista fotografías de Malva Marina, que echan por tierra el mito del monstruo, le indica dónde está enterrada y ofrece una entrevista que realiza Antonio Reynaldos (chileno residente en La Haya), donde relata episodios tiernos de su vida juntos hasta los ocho años, edad en que Malva murió.

¹⁴⁷ Se dice que Neruda se había enamorado de Delia del Carril y que la llevó a vivir con su familia con la excusa de que ayudara a su esposa.

nombre, el de Flavia Radrigán lo muestra orgulloso de ese nombre que lo vuelve inmune, lo muestra victimario, indolente y soberbio, incapaz de reconocer culpas ni deslealtades, puesto que sólo debía fidelidad a la poesía.

1.4 La figura de Gabriela Mistral

*“Me la pusieron fome y dura sobre el pupitre [...]”¹⁴⁸.
Con sentimiento de culpa me la escribieron
Y nos la premiaron de puro avergonzados”*

Clemente Riedemann

Juan Claudio Burgos obtiene en 1998 el Premio Teatro Inédito del Consejo Nacional del Libro y la Lectura por la escritura de *Petrópolis o la invención del suicidio*, obra que se publica ocho años después bajo el sello Ciertopez. El estreno se realiza en Septiembre del año 2007, a cargo de la Compañía Teatro El ciudadano, en la Sala Antonio Varas del Teatro Nacional, y coincide con la llegada del legado de Mistral desde Santa Bárbara en Estados Unidos hasta las dependencias de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile en Santiago¹⁴⁹. Este evento fue sintomático del curso que tomó luego la política cultural respecto de la figura de Gabriela Mistral:

Estamos convencidos que este legado va a significar mucho para Chile. En primer lugar, porque vamos a poder contar con un material que nos va a permitir posicionar a Gabriela Mistral en el verdadero sitio en que siempre debió estar, y en segundo término, porque como país comenzamos a reconciliarnos con uno de nuestros valores intelectuales más preclaros de la primera mitad del siglo XX, como lo fue y lo seguirá siendo esta connotada hija del Valle de Elqui (Zegers, 2008:5).

La obra dramática de Juan Claudio Burgos reflexiona sobre la construcción que hace Gabriela Mistral de sí misma, a partir de un suceso particularmente doloroso, el

¹⁴⁸ Decir que alguien es “fome” equivale a decir que “resulta aburrido” o “sin gracia”.

¹⁴⁹ Un día antes de celebrarse cincuenta años de la muerte de Gabriela Mistral, fallece Doris Dana, albacea de sus bienes. Su sobrina Doris Atkinson firma la sesión de gran parte de lo encontrado en sus baúles de Santa Bárbara y guardados hasta entonces con absoluto recelo, a organizaciones chilenas dirigidas por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM). En más de cien cajas se encontraban: manuscritos, fotografías y objetos personales.

suicidio de su hijo Yin Yin¹⁵⁰ -en la ciudad brasileña que el título anuncia- mientras la autora realizaba labores diplomáticas.

A través de sus líneas el dramaturgo nos muestra a una “mujer” -sin nombre- que ordena y comenta sus recuerdos dirigiéndose a ratos a otra mujer que, si bien adquiere presencia, no tiene parlamentos: “mi niña por Dios”. Juntas revisan fotos, proyecciones, papeles y diarios, para decidir qué dejan fuera y qué guardan en un baúl en la ciudad de Santa Bárbara. Es interesante el juego que hace el dramaturgo con los giros orales, articulando la voz de la mujer en una mezcla de tropos e imágenes poéticas, expresiones populares y tonos forzados, estos últimos propios de cuando se habla una lengua extranjera. Esa voz imita el tono de las reuniones familiares, de la conversación con los deudos frente a objetos que mueven a la nostalgia o a la reflexión, como la revisión de los antiguos álbumes de fotos después del funeral de un ser amado, teñidas de dolor, de llanto y de cierta solemnidad:

qué hago con esta pieza, con sus cuadernos, con sus lápices, con mi maldito nombre, que me sobra, que se me cae, cuando veo su carita fría detrás del vidrio, yo lo voy a esconder, palmita, para que de él ni una pizca, ni una sílaba siquiera...(Burgos, 2006: 158)¹⁵¹.

El lugar de la enunciación de la “Mujer” no es ni fijo ni rígido, es el espacio de la memoria, desde donde revisa cada recuerdo, cada alegría, cada dolor. Asimismo, el orden temporal de la obra está marcado por secuencias, por el “orden de las fotografías”, de tal manera que el viaje emocional la lleva inconscientemente sobre un espiral del que pocas veces logra escapar, pues cierta energía la ata a este viaje martirizante hacia una cuarta dimensión a través de distintos cronotopos instalados en ese espiral caótico que es la memoria.

Las fotos y las emociones asociadas a un evento espacio-temporal avanzan y retroceden en un recorrido inquietante. Durante el viaje, dichas fotos se transforman en estaciones de tren en las que cada tanto la mujer puede detenerse a observar una y otra vez los mismos pasajes de su vida, de su dolor: Bedarrides, cuando él tenía “unos tres,

¹⁵⁰ Me referiré a Juan Miguel Godoy como “su hijo”, a pesar de que siempre se le ha tratado de imponer esto de “sobrino”, “sobrinoastro” o “hijo adoptivo”; poco importa a esta investigación si fue o no parido por ella, igualmente era su hijo.

¹⁵¹ Palma Guillén fue una de las secretarías más importantes de Mistral. Se conocieron cuando la poeta llega a México a trabajar en la Reforma Educacional en 1922. Durante años trabajan juntas, además Palma acompaña a Mistral no sólo en incontables viajes, sino también en la crianza de Yin Yin.

unos cuatro, yo unos cuarenta, unos treinta y ocho”; el inmenso jardín de Petrópolis, donde el niño, con “apenas catorce” años, observa a Pradera¹⁵² desde los ventanales, como si mirara “los botones, los brotes pequeñitos”, y donde ella lee la novela del joven “corrigiendo los márgenes”, porque a Pradera “hay que imaginarla metida en el agua hasta la cintura”, en su jardín inundado; el cuaderno de Leblón, donde reúne plegarias porque “allí todo para rezar por su pobre niño”; la guerra “metida hasta los huesos”; una y otra vez el suicidio; la habitación donde el cuerpo del hijo está quemándose en arsénico; la siesta de cuarenta y dos horas sumida en “vitro fosfato” después del “cementerio, las flores, las condolencias”; la soledad en el barco sueco; el viaje “al transmundo donde mi niño muerto”; una y otra vez, el baúl de Santa Bárbara donde se guardarán las cosas.

Quizás uno de los elementos más valiosos del discurso elaborado por Burgos en esta obra sea el rescate de la voz de Mistral, una voz que defiende a puño y sangre su decisión concienzuda de mostrar al mundo sólo lo que al mundo debe interesar: su trabajo como escritora; porque lo otro está “enredado todo”, “torcido todo”. En ese acto de selección y edición de lo que debe guardarse en el baúl de Santa Bárbara se aprecia el contraste entre lo que corresponde a la imagen del emblema de Mistral y lo que corresponde a la imagen de su llamado “lado humano”. La mujer corrige y corrige los márgenes de los manuscritos que va a guardar para mantener dentro de esos “márgenes” su imagen pública de diplomática, de maestra rural, de asesora internacional en materias de Reforma Educacional, de mujer que no tuvo “amor”, admirada por “escritora respetable” y odiada por masculina, por yerma, por “vieja, triste y sola”, por su “voz de hombre, niña [y su] cuerpo de mujer”. Ella deja fuera de esos márgenes su historia íntima para que no quede rastro de su deseo sexual, de su “vestido volteado al revés”, de su relación con las “secretarias”, de su gusto culpable por la botánica, de su niño, de la escritura de su niño, del suicidio de su niño, de la culpa que siente por su “mala manera de ser madre”; porque esos elementos escapan al “forro” que ella misma ha cosido a su vestido: “porque mi cuerpo, contrario todo, mi contra escritura, que no, nada, ni una hilachita de todo lo que aquí adentro, una madeja entera” (Ibíd., 163). Esta voz sabe que al morir todo su legado se hará público y “los buitres” buscarán todo tipo de evidencias para afirmar esto y aquello, con el objetivo de desarmar la imagen que tanto le costó construir:

¹⁵² Pradera Urquieta, sobrina y amiga de Mistral, es llevada desde La Serena a Europa para ayudarle con los quehaceres de la casa y permanece junto a ella muchos años.

[...] niño mío, sobre sus ojos, sus hojas, con acento, niño mío, después dentro de una caja todas encerradas, para que no las toquen, los que cuando me muera, vengan y arrasen con todo y mis palabras sin poder decir nada, porque mi historia un puzzle, como si de cartón mi pobre cuerpo entre las palabras, movidas, cambiadas, borradas, ay, niño mío, como si una no pusiera sangre en las palabras, sin respeto, sin respeto, mi niño, por todo, mi niña, todos sobre mis cuartillas, sobre sus cuadernos, niño mío, que bien escondidas, donde nadie, donde nada, ni una coma, ni una sílaba, ay, como si con repetirse no se dijera nada, como si todo tuviera que ser recto como flecha, con su estrecha cabeza, cortando, cortando, como si uno no tuviera derecho a enredar los asuntos, las historias, todo (Ibíd.,153-154).

Los elementos grotescos en la obra de Burgos no pretenden ser paródicos sino más bien hacer visibles las imágenes horrorosas, para extremar el dolor y realzar las características desgarradoras y la sensación de desagrado. De esta manera se enfatiza por ejemplo el llanto desbordado de la mujer, en contraposición a los ojos secos de las madres de los negros -que se supone obligaron al hijo a tomar el arsénico que lo mató-, animalizando sus figuras: “y las manos de las otras mujeres de negro, con sus ojos vacíos, secos, con su dolor fabricado, mama, como lobos, como chacales sobre el triste cuerpo de tu niño, mama... (Ibid., 123). Del mismo modo, todos aquellos que se acercan a su vida íntima movidos por el morbo de encontrar algo “raro” entre sus pertenencias son considerados “buitres”:

Mi casa llena de libros, que muda me va a esperar, una casa blanca, un baúl lleno de papeles escritos, en un garaje, mi niña, después de que yo me muera, cuando me vaya de este mundo, todo lo que yo escriba, usted, sólo usted, que los buitres después sobre lo que yo escriba, despuntando mis palabras, los buitres, mi niña, todos sobre mis pequeñas palabritas (Ibíd., 127).

En este sentido los animales elegidos, los lobos, los chacales, los buitres son símbolos asociados a la oscuridad, a la sagacidad y a su hábito de alimentarse incluso de carne muerta, en el caso de los buitres, exclusivamente de carroña. Por eso hay que proteger al hijo cuyos intestinos están quemándose a la vista: “mama, y el dolor, y los intestinos arrojados fuera de mi pobre cuerpo”; por eso ella también es animalizada en su afán de defender lo que es suyo:

“con el pelo revuelto, lleno de sus gatos, que le ronroneaban como si estuviera en celo, tufando su cuerpo de mujer huérfana, los gatos que eran gatas y ella su macho, entre la tierra negra del jardín de petrópolis, y sus manos buscando entre las rosas el cuerpo de su niño, y los gatos meando y cagando sin compasión” (Ibíd., 141).

La marca felina es interpretable en dos sentidos, por un lado como fuerza protectora que cuida al cachorro y marca territorio, pero también como instinto sexual contenido y atraído por otros cuerpos de la naturaleza que emanan fluidos prohibidos. Pues desde la mirada de Pradera los cuerpos de sus rosas tiradas parecen:

“avecitas sin destino en ese jardín, su savia goteando y goteando, los hociquitos de los gatos oliscando los restos de mi pobre jardín, que era lo único que tenía en esa casa de petrópolis, y la vieja, entre el desorden floral y el celo de los gatos, con las uñas enterradas buscando a su niño.” (Ibíd., 141-142).

Como se puede observar, el discurso siniestro de Burgos se sostiene básicamente sobre dos pilares. El primero es la imagen doble de Mistral, la que está dentro de los “márgenes” con su “cuerpo otro” y su vestido “vuelto del revés” para poder ser aceptada en sociedad, con cara de hombre, cuerpo de hombre y voz de hombre, “metida en la piedra” de las estatuas escolares; y la original, que no se puede escribir porque está fuera de los “márgenes” con su cuerpo cansado de “contradecir”, compuesto de huesos y carne de “cristal”, su cuerpo con la “religión sacudiéndolo a cada instante”, ese al que no se puede acceder ni abriendo el baúl de Santa Bárbara:

ay, niña por dios cuando un día me muera, todos sobre mis papeles, escribiendo, mezclado todo en mis papeles, pero lo que de verdad, lo verdadero, nunca, sólo entre usted, su grafito y mi mano todo cuando lea detenidamente el voceo lento de mi lengua, cortando, reemplazando, disfrazando, el calvario de mi cuerpo dulce y delicado... (Ibíd., 147).

El segundo pilar del discurso de Burgos es la repetición de la imagen, de la sensación de eterno retorno, el movimiento hacia ningún lugar. Los recuerdos de la mujer, de la muchacha y del joven están siempre elaborados en presente, detenidos. Las

palabras que podrían hacer avanzar la historia no constituyen una herramienta eficaz, porque las imágenes que forman están adheridas a una cinta rotativa que siempre vuelve a fojas cero, “hasta que las siluetas desaparecen, hasta que el parloteo se apaga, hasta que sólo queda el espacio en blanco de la carilla por escribir” (Ibíd., 2006:169).

Una y otra vez el arsénico, el jardín de Petrópolis, las rosas, la inundación, los gatos, las manos entre las piernas, el cabello de la mujer que crece y crece, las cuartillas, los lápices que cambian de color, pero no las mayúsculas, los márgenes, las palabras, “porque con las palabras, no muy bien, porque buscando una, buscado otra, para completar un verso, para dar con la visión de su pobre cuerpo, mi niño, mi niña por dios” (Ibíd., 124).

Incluso la dirección de las palabras de la mujer es siempre la misma, porque “mi niña por dios” es una interlocutora genérica, que podría ser cualquiera de las secretarías de la vieja con “oficio de palabrera”: a ratos es Pradera, a ratos Palmita o la “mujer mexicana”, a ratos Doris -nunca nombrada- con su castellano de “gringuita”. La mujer las invoca hoja tras hoja para repetir las palabras que duelen, las imágenes que duelen, como si se tratara de una penitente cuyo instrumento de flagelación fueran las palabras, palabras que fluyen compulsivamente de su boca para reafirmar su ser doliente: “por dios, por dios, por dios, por dios, toda mi pena multiplicada por dios” (Ibíd.).

Entonces, la resignificación literaria de esta poeta va en dirección inversa a la resignificación de las figuras masculinas observadas en los textos dramáticos anteriores, porque mientras los demás dramaturgos realzan las debilidades de las figuras de las que hablan para restarles poder y alivianarles el peso del nombre, Burgos es cómplice del pacto de ocultamiento de Mistral, es decir, sugiere debilidades para alzar su figura, para complejizarla, con lo cual la empodera. Además, lo hace siete años antes de que el estado intentara algo similar a raíz de las celebraciones del Bicentenario, por tanto, su iniciativa es doblemente meritoria.

Por otro lado, la resignificación impulsada desde el gobierno, a la luz de las celebraciones patrias y el rescate cultural del patrimonio de Gabriela Mistral, generan, diversos eventos que ayudaron a condicionar un cambio de fondo para mirar a esta figura histórica. Podemos citar por ejemplo: la repatriación de los restos de su niño Yin Yin desde Brasil, para ser enterrados junto a ella en Montegrande en 2005, la publicación de *Niña errante* -epistolario que contiene la correspondencia de Gabriela Mistral con Doris

Dana- por Editorial Lumen en 2009¹⁵³, el cambio de papel moneda el mismo año en el marco del bicentenario, que embellece la figura de la poeta en el billete de cinco mil pesos¹⁵⁴, etc.

Estos hechos nos llevan a pensar que, aunque no se reconozca, hubo una intención clara de devolver a Mistral su “ser mujer”, su cuerpo o sus cuerpos. Los gobiernos han querido también pagar sus culpas, resignificando una figura a la que deben buena parte del prestigio literario del país. Sin embargo, esta intención nos recuerda la decisión de darle el Premio Nacional después del Nobel, decisión si no absurda, tardía. Ya no sólo, como sugiere Riedemann, le otorgan el premio “de puro avergonzados”, sino que además, lo hacen para aprovecharse del potencial de mercado que posee esta nueva figura. La figura “sexuada” de Mistral vende más que la de “maestra rural”, en términos de consumo cultural es un producto muchísimo más atractivo, pues conlleva la creación de múltiples formas de explotación: editorial, artística, turística, etc.

A propósito de la reflexión de Nuria Girona en su estudio preliminar a *Tala/Lagar* podemos advertir entre líneas el subtexto de la intención estatal: “Maestra, madre o varón”, las figuraciones mistralianas le aportan una cuota de poder que “aunque ambigua, no cabe desmerecer” (cf. Girona, 2001:29). Lo que significa que si ya antes la figura de Mistral poseía cierto poder, ahora que el estado la ve “mujer”, que tiene acceso al material de su “baúl” y puede controlar su legado, también podrá manejar este emblema a su antojo, con lo cual le arrebata parte del poder que supuestamente le estaba restituyendo.

1.5 Relación entre los procesos literarios de resignificación.

Para poder explicar la relación que existe entre unos procesos de resignificación y otros, comenzaremos observando las semejanzas posibles entre los textos. Como explicábamos al inicio de esta investigación, lo primero que se advierte en las obras de la G2000 es la presencia de un ser dolente. Advertimos en la lectura de las obras que esos

¹⁵³ El texto entrega al público doscientas cincuenta cartas escritas entre 1948 y 1956. Al respecto, un número de la Revista Ercilla señala: “Zegers, mistraliano y en la década de los 80 conservador del Museo Gabriela Mistral de Vicuña, asegura que “estamos en condiciones de reconstruir una Gabriela Mistral definitiva, que supere la fragmentada que conocimos hasta ahora. Creo que este epistolario no sólo dignifica a la Mistral, sino que la humaniza y la hace ser un personaje de carne y hueso” (Ercilla, 2009)

¹⁵⁴ En Septiembre de ese año, mes en que se celebran fiestas patrias, se pudo ver en el billete que se mantiene la figura de Gabriela Mistral, pero se cambia la ilustración que la mostraba seria y masculina. Puesta ahora de frente y no de costado, va acompañada de símbolos patrios como el copihue y un símbolo mapuche.

seres dolentes no son siempre los protagonistas, pues dependiendo del punto de vista desde el cual se instale el autor para mirar un fenómeno o una situación determinada, sus protagonistas serán víctimas o victimarios, relación sobre la que se justifica el dolor. En el caso de las obras recién analizadas, cuatro de cinco autores presentan como víctima de un sino trágico a sus protagonistas, es decir, les permiten a los emblemas de nuestra nación expresar el dolor causado por el peso del nombre o de un rol que los instala en la sociedad como ejemplos de moral, talento y compromiso social, formando unas expectativas que no se cumplen en la intimidad. A Prat le duele ser héroe sin la ayuda de su madre, a Balmaceda y Allende les pesa ser mártires, al Neruda de Moreno le duele el nombre que deseó tener porque mató al niño que era, a Mistral le duele el nombre de palabrera que condicionó la muerte de su niño. Sólo el Neruda de Radrigán se instala como victimario a secas en *Un ser perfectamente ridículo*, donde las víctimas son los demás personajes, entonces su dolor no causa complicidad, sino más bien repudio.

En esta relación, en esta disposición de los personajes en escena el lugar del monstruo también es un lugar variable, depende desde dónde se mire. En un sentido muy básico, cada personaje que no cumple con los criterios de “normalidad” esperados, puede ocupar el lugar del monstruo: Prat por ser un héroe “niñita” que no da la talla en valor, Balmaceda o Allende porque son mártires suicidas, o sea, que visto fríamente no se merecen el título, porque hay que ser asesinado para ganarse el estatus de mártir: el Neruda de Moreno por obeso, por autocompasivo, el Neruda de Radrigán por arrogante, por ególatra, por idolatrarse a sí mismo, por engendrar una hija hidrocefálica y luego abandonarla, Mistral por ser una madre “no madre”, por su “contracuerpo”, por contenida, por maquinadora.

El cronotopo que habitan los personajes siempre es un lugar detenido en el tiempo del recuerdo, donde se espera el juicio final, el juicio de los vivos; una suerte de infierno o purgatorio donde se suceden los pasajes a repetición, el recuerdo del error, de la culpa. Hay que hacerse cargo de ese error que manda la memoria colectiva, codificado como elemento grotesco, porque como dice Infante, aquí “el rol se come y se caga”, toma forma de fluido, de excreción que va y vuelve, de abyección, de imagen horrorosa.

El elemento siniestro es la repetición macabra de los episodios en cada obra y su compás de espera, la separación esquizoide de las personalidades de nuestros emblemas atrapados entre el ser y el deber ser, entre el ser público perfecto y el ser íntimo imperfecto, que debe permanecer cuidando su disfraz para no estropearlo, para ser aceptado, querido y valorado. Por tanto, el original es ese “lado humano” del que habla la

prensa y la crítica, mientras el doble es la construcción simbólica que las instituciones han hecho de los emblemas, o los emblemas han hecho de sí mismos, en función de lo que cada uno cree que la sociedad espera de ellos o destaca como valorable.

Ahora, la gran diferencia entre las propuestas escriturales de estos autores, a juicio nuestro, radica en la mirada de género, en cómo se representa a la figura histórica como construcción social. Si repasamos nuevamente cada obra, podemos notar que aquello del “lado humano” en los varones está directamente relacionado con la debilidad, la pérdida de la virilidad o las características asociadas a la “hombría”: por ejemplo, el miedo y la posible homosexualidad de Prat adolescente, el conformismo cobarde de Balmaceda/Allende, la incapacidad del joven Neruda para satisfacer sexualmente a la joven birmana, proteger al niño que es él mismo o asumir un rol de padre frente a la hija hidrocefálica; son rasgos que les restan crédito a su rol de “macho” ejemplar o dominante.

Sin embargo, en la figura femenina de Mistral “el lado humano” se relaciona con la capacidad de controlarlo todo, el cuerpo sexuado, el hijo, la escritura, el impulso amoroso, acaso lésbico. La representación de Burgos destaca sólo un miedo en particular, que a mi juicio engrandece la figura de Mistral y le devuelve el “poder”, el cuerpo robado: el miedo a que se descubra su construcción exquisita de vieja célibe e infértil; le devuelve la genialidad, la decisión y el derecho a defender esa construcción como intocable.

A modo de conclusión podemos decir que al relacionar los textos dramáticos presentados en el contexto de la reflexión nacional sobre el bicentenario, las cinco obras proponen recordar las desdichas -merecidas o inmerecidas- de los protagonistas, al mismo tiempo que plantean otra versión, más híbrida, de la “verdad”. Una versión que desarma la construcción del emblema, lo transforma o lo echa por tierra.

En este sentido, la resignificación de roles es una estrategia que permite al teatro chileno actual articular un discurso desafiante frente a la propuesta historiográfica, siniestro porque trabaja con la reelaboración del trauma histórico-político, porque remueve recuerdos que responden a un patrón de repetidos errores, negligencias y egos resguardados. Así, consciente o inconscientemente los autores instalan en la ciudadanía la percepción del engaño, de que existen asuntos ocultos, informaciones que la educación formal ha censurado, tergiversado o prohibido durante años.

Las cuatro obras que aluden a figuras masculinas operan en el sentido de despojar al estereotipo de su ROL y alejarlo de su estatus de privilegio, de su zona de “confort”, en

tanto sus representaciones no poseen las virtudes que en vida se les reconocen como heroicas y viriles. Pero, la obra de Burgos opera de manera inversa, pues su representación de Mistral adquiere los rasgos reconocidos como “femeninos” que en vida le fueron negados. Es decir, mientras las representaciones masculinas se aligeran de semas y se vuelven más etéreas, la representación femenina se sobrecarga, tornándose más pesada, más compleja de lo que ya era.

2. Resignificación de familias “trágicas”: Secretos y violencia

Así como el discurso de la resignificación de figuras históricas es observable en las obras dramáticas relacionadas con la construcción de la memoria nacional, la segunda forma de discurso siniestro se vuelve visible en aquellas obras que se relacionan con la memoria familiar. Los textos que abordaremos a continuación presentan un conflicto producido a causa de un problema familiar que obliga a sus participantes a asumir nuevos roles y funciones. Por ello, comenzaremos abordando algunos conceptos y categorías que nos permitan ver y entender dichos conflictos.

A lo largo de la historia, la familia, como modo de organización social ha experimentado profundas transformaciones y también la manera que la sociedad tiene de entender dicha organización. Tendemos a pensar que la familia siempre está en crisis. No obstante, desde la sociología se ha considerado que tal crisis no existe. Así, el sociólogo Pierpaolo Donati sostiene que cada grupo familiar se compone a partir de los principios que los mismos integrantes establecen y desde ese punto de vista, las formas y códigos sólo se van transformando. Donati entiende la familia como aquel lugar en el que es posible afrontar los problemas sociales mediante la reciprocidad de las relaciones enmarcadas en el cuidado y la autoridad, en el don y en el amor¹⁵⁵. En este sentido, cuando se habla de evolución o se plantean formas de clasificación para mostrar los cambios en los “modelos familiares dominantes”, se parte de la base de que ha cambiado la “esencia de la familia misma”. Para Donati esta apreciación es errónea, puesto que a pesar de que su morfogénesis sufra variaciones, éstas siempre suceden en el interior de los principios que inspiran el comportamiento familiar y que promueven diversas formas de hacer familia (cf. Herrera, 2001:255). Dicho de otro modo, la esencia de la familia no

¹⁵⁵ Se entiende el don en su sentido recíproco, es decir, la capacidad que todos los integrantes poseen de dar y recibir algo a cambio; y el amor, como un medio simbólico para transmitir dicho don.

cambia, lo que cambia son los principios por los cuales las personas deciden vincularse o reunirse y los acuerdos bajo los que deciden convivir o relacionarse:

En líneas generales, Donati comparte el planteamiento del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, para el que la familia es una especie de ley social. Según Lévi-Strauss, la sociedad debe amoldarse a la familia y otorgarle el reconocimiento más amplio, de igual forma que el hombre se amolda a las leyes de la naturaleza para obtener unas mayores ventajas de ella (Ibíd., 254-255).

Tal vez, para quienes vivimos en países occidentales de fuerte influencia religiosa, sea difícil asumir que la manera en que entendemos a la familia pueda cambiar su forma convencional y por ello asumamos, con demasiada facilidad, que la familia está en crisis. Si desde la perspectiva de Donati no existe tal crisis, pero igualmente percibimos que algo no está funcionando bien, o al menos no como se espera que funcione, la pregunta que cabe es: ¿qué es lo que se encuentra en crisis?

En el caso que nos ocupa, lo que parece encontrarse en crisis es la aureola religiosa que envuelve al concepto de familia, esa aureola que nos obliga a buscar la armonía perfecta, la conducta perfecta. Como no somos capaces de alcanzar semejante estándar, la sensación de fracaso nos invade. Lo cierto es que las estructuras familiares convencionales no poseen funcionamientos perfectos, ni a los ojos de la moral, ni a los ojos de la religión, ni a los ojos de la psicología. En Chile el modelo familiar hegemónico y valorado está constituido por un matrimonio -entre un hombre y una mujer- y sus hijos, cuyas funciones asociadas están instaladas de manera también convencional en el inconsciente colectivo: el padre establece los límites, la madre protege, los hijos obedecen a los padres.

Sobre estas leyes aprendidas -de manera más inconsciente que consciente- tenemos muchas preguntas y pocas respuestas: cuáles son los patrones que debe seguir una familia normal, qué principios se ven violados cuando se genera un conflicto, qué comportamientos generan conflictos insalvables o transgeneracionales. Hay ciertas corrientes fenomenológicas, asociadas al psicoanálisis y al psicodrama, que han propuesto esquemas de “orden familiar” y “principios” que permiten que dicho orden se mantenga. En este sentido las apreciaciones de Lévi-Strauss son decidoras, pues si la familia es una suerte de “ley social”, debe estar afecta a un ordenamiento en la medida en que establece un límite, como pensaba Derrida sobre cualquier ley.

Una de esas corrientes, tal vez la más fuerte y controversial provenga de los estudios del sicólogo alemán Bert Hellinger, quien propone la terapia de *Familienaufstellung* -traducida en versión libre al español como “constelación familiar”- para abordar conflictos familiares no resueltos que impiden a los descendientes de una familia encontrar equilibrio en su construcción identitaria. Sin desconocer los reparos que la comunidad científica pueda hacer a los seguidores de Hellinger¹⁵⁶, nos permitiremos hacer un pequeño recorrido por sus postulados, dada la implicancia que tienen para nuestro estudio -no médico sino literario- en la medida en que nos permiten iluminar ciertas zonas oscuras de las propuestas dramáticas.

Para Hellinger los participantes de un sistema familiar tienden a buscar el orden de manera natural y ese “orden” consiste en un conjunto de normas que “para bien ser”, deben regir el funcionamiento de cualquier familia: la integración, el equilibrio y la jerarquía. La trasgresión de cualquiera de estos principios tiene un efecto perjudicial para los miembros de la familia:

Una de estas normas es la integridad: todos los miembros deben estar integrados en la familia y ser reconocidos por los demás, las exclusiones generan tensión y enredos. Otra es la tendencia a equilibrar los saldos de pérdidas y ganancias. Si alguien obtiene un beneficio perderá algo por otro lado, y si no, serán los descendientes quienes ajusten el balance. Otra se refiere al rango: los miembros anteriores tienen prioridad sobre los más jóvenes, lo que quiere decir por ejemplo que los hijos siempre deben honrar a padres y abuelos pero no necesariamente al revés, o que el hijo primogénito tiene prioridad sobre sus hermanos (Alonso, 2005:90).

Como ya hemos señalado en los capítulos anteriores, la figura por excelencia en la dramaturgia que estudiamos es el ser “dolente”. En este sentido, las pautas de Hellinger nos ayudan a entender mejor el proceso del dolor. Diremos entonces que en las obras que analizaremos a continuación el dolor ha sido causado por un conflicto familiar cuyo origen se encuentra en la alteración de alguno de los principios citados por Hellinger. Por

¹⁵⁶ Cabe aclarar que pese al interés que ha despertado esta práctica en el mundo en los últimos años y el entusiasmo inmediato que suscita entre sus participantes, la comunidad científica observa con reserva este modelo terapéutico y le critica a sus exponentes la falta de interés en validarlo empíricamente: “No es conocido si la técnica es eficaz desde el punto de vista psicoterapéutico, y si lo es, para quién o en qué circunstancias puede resultar beneficiosa. Tampoco está claro si los presupuestos en los que se basa son sostenibles y si la técnica es congruente con ellos” (Alonso, 2005:86).

lo mismo, es entendible que el dolor del que se habla sea compartido por todos los miembros del sistema, aunque sólo algunos muestren síntomas de él. Sobre todo si sucede como en *La escalera* de Andrea Moro, *El graznido* de Cristian Figueroa y *El peso de la pureza* de Mauricio Barría; obras donde el dolor se origina en dinámicas de ocultamiento y se manifiesta a través de conductas violentas. Además, podemos observar que a consecuencia de esas conductas la identidad de los personajes muta en “otra”, distinta, imperfecta, una identidad definida por “la presencia de una ausencia” (Imbert, 2010).

2.1 La escalera de Andrea Moro

Gime el muerto, y se reconoce al asesino. El justo duelo de los antepasados, de los padres, impulsa por doquiera a los hijos a la venganza.

*La Orestíada, Esquilo*¹⁵⁷

La obra de Andrea Moro, estrenada el año 2004 en la Sala Lastarria 90, cumplió varias temporadas en el Museo de Arte Contemporáneo, en el espacio Matucana 100 y en el Festival de Teatro a mil, en su versión 2005. De las tres que presentamos, *La escalera* es la obra más simple a nivel formal, su escritura es bastante convencional, de tono directo y diálogo continuo. Es la que mejor consigue -desde la transparencia- manejar los códigos de lo siniestro al modo clásico del relato fantástico.

Al comenzar la obra vemos que Elisa, de catorce años, y Óscar, de trece, son dos hermanos que acaban de llegar del colegio y discuten en el living sobre el incumplimiento de un trato. Al parecer viven solos y su rutina de vida es simple: van al colegio, vuelven juntos a casa, no comen para reservar con qué alimentar a alguien que habita en el segundo piso, al subir la escalera. La discusión de este día se genera porque Elisa ha esperado escasos seis minutos y Óscar, no sólo se demoró, sino que además se comió parte del pan que debía traer, mientras el resto fue guardado en los bolsillos de su pantalón.

Como los hermanos han dejado de comer se aprecian desnutridos, acaso anoréxicos, y pareciera que a falta de protectores adultos se relacionan en una suerte de matrimonio incestuoso. Comparten el interés por un proyecto macabro que no conocemos, pero ambos tienen miedo de concretar su objetivo, así que continuamente repasan sus fundamentos y refuerzan su deseo.

¹⁵⁷ Fragmento de *Las Coéforas*, correspondiente a la segunda parte de *La Orestíada* de Esquilo.

Según Elisa, la madre dejó de querer al padre cuando él enfermó, por eso lo descuidaba y abandonaba cada noche tras darle sus medicinas -sospecha infidelidad-, mientras ella, “niña”, debía vigilar su sueño y responder a sus quejas. Óscar como era más pequeño no recuerda bien, sólo tiene imágenes fragmentadas de la historia: su madre cantando y besando al padre. Él no cree en la teoría de Elisa desde que encontró las cartas escritas por su madre, ya que ellas le muestran otra verdad. La evidencia dice que la madre no los abandona, pues de alguna manera era “feliz” amando a sus hijos y al padre enfermo e inmóvil, aunque se sentía cansada de esperar una reacción frente al cuerpo “dormido” y “ausente” del esposo.

Elisa se confunde, Óscar no quiere abrumarla, su lealtad es total. Ambos intentan no distraerse con sus hallazgos sentimentales y dejan todo como está, retoman fuerzas fantaseando sobre la forma en que pueden matar a la madre. Elisa sube a buscar el plato para hacer “la mezcla” y dársela, pero vuelve aterrorizada ante la imagen de las ratas devorando el cuerpo de la madre. Ella se arrepiente e insiste en que hagan algo para salvarla, pero Óscar le hace ver que es tarde, que está muerta.

2.1.1 Relación intertextual con *La Orestíada* de Esquilo

Es inevitable establecer la relación entre esta obra y *Las Coéforas* -segunda parte de *La Orestíada*-, ya por la forma de nombrar a los personajes -entendiendo a Elisa como Electra y a Óscar como Orestes-, ya por la motivación culposa de matar a la madre para vengar la muerte del padre. El hipotexto cumple la función de reinstalar la idea de la falta de equilibrio familiar, a pesar de que los hechos no se suceden como en el texto griego.

En la obra de Moro los hijos no tienen, como en *Las Coéforas*, la certeza de que la madre fuese infiel con el asesino del padre, pero sí se sugiere la idea de que ella no cumplió con sus votos matrimoniales, al desatender a los hijos en favor de alguna renuncia nocturna durante la enfermedad del padre. Esta situación provoca la furia de Elisa, quien siente que ha debido tomar injustamente el lugar de la madre, argumento que le sirve para convencer a Óscar de apresarla en venganza, alimentarla hasta morir, destruir todas sus posesiones. Desde su perspectiva, esa es la única forma de romper el orden familiar y reestructurar la vida:

ELISA

Si vamos a terminar con ella, hay que terminar con todo. Tenemos que empezar de cero, tener nuestras propias cosas, elegir qué queremos y qué no, pero para eso hay que olvidarse de que fuimos hijos

OSCAR

Entonces hagámoslo, hagámoslo de una vez (Moro, 2006:92).

En su fabulación ellos encuentran en el parricidio la manera de compensar el sufrimiento del padre y la propia pena por su pérdida, alguien tenía que pagar. Hasta ahí pareciera un plan perfecto, sin embargo, al terminar la obra es posible oír a Elisa arrepentida del crimen anti natura, horrorizada junto al cuerpo de la madre sin poder soportar la culpa, el acto traicionero. Óscar intenta hacerla entrar en razón y la insta a escapar, pero no lo logra:

ELISA

¡Cállate! ¡Cállate y mírala! Tiene la cara partida, los ojitos entreabiertos y su boca apretada. ¿Hace cuánto rato habrá estado moviéndose? ¿Por qué no gritó? Se aguantó el dolor y no gritó. ¿Lo habrá hecho por nosotros?

OSCAR

Elisa

ELISA

¿Qué?

OSCAR

¿Qué te está pasando?

ELISA

¿Qué me está pasando a mí? ¿Qué te está pasando a ti? ¡Mírala...! Es ella, siempre estuvo ahí, lo que pasa es que nunca supimos mirarla (Ibíd., 100).

Durante la mayor parte de la obra la configuración del espacio síquico está determinada por la sensación de desprotección de los niños; la casa vieja, sucia, con decoración elegante “pero venida a menos”, es un signo visible de la decadencia, el abandono y el vacío en que viven. Durante toda la primera parte no hay referencia a las razones por las que los niños se encuentran en este estado ni por qué lo guardan en secreto. El lector tiende a pensar que la presencia que habita en el segundo piso es una

amenaza que atemoriza a los niños y los perturba porque se encuentran solos e indefensos.

Avanzada la obra sospechamos que Elisa, en su dolor, se construyó una verdad sobre la muerte del padre y la figura perversa de la madre, basada en recuerdos infantiles que en la adolescencia se afirman como pesadillas. Desea vengarse y alimenta el odio en su hermano para que la acompañe en la empresa fatal:

¿Recuerdas acaso que apenas terminaba de darle el jarabe, lo tapaba con un chal, le leía un par de líneas y cuando tenía la seguridad de que dormía, salía cautelosamente, cerraba la puerta y se iba, se iba para no volver [...]. Lo olvidó en un sillón, tapado con un chal, escuchando un viejo casete, un casete que aún me despierta por las noches en mis eternas pesadillas (Ibíd., 75).

Él, sin estar muy convencido, la ha acompañado en su lucha, en la actividad diaria de alimentar a la madre que tienen amarrada hace años en el segundo piso, porque aunque vomite la comida se mantiene viva y eso les da tiempo para decidirse a matarla. Ambos están aterrados y les faltan fuerzas para concretar su tarea, a ratos se acobardan y se llaman “gallinita” y “chancha”, para desafiarse en un rito que siempre termina siendo un juego sexual de caricias y roces. Óscar le es leal porque de alguna manera la ama, es la única madre que recuerda, la única persona que no lo desprecia por ser un “flaco de mierda, desnutrido”, hijo de una “perra” y de un padre que –según sus compañeros de curso- murió de “celos”. Intenta apegarse a “su verdad” sin convencerse demasiado porque intuye que la madre en realidad no es el ser despiadado que la hermana describe, evita pensar en las cosas en las “que no debe pensar”: la madre amada, la comida y el cuerpo de su hermana, negándose a sí mismo cualquier tipo de placer.

Ella no quiere confundirse porque le ha tomado tanto tiempo elaborar su rabia para convertirla en furia, demasiado tiempo contenida:

convenciéndome a mí misma de que esto es lo correcto, de que esto es lo que hay que hacer [...] reconozco que cuando la veo pierdo todas mis fuerzas, cuando subo y aunque sea de reojo la veo, todo se me pierde, por dos segundos todo se pierde, quiero correr a abrazarla y simplemente desaparecer, dejarlo todo sin explicaciones, pero no (Ibíd., 78-79).

Sólo cuando la ven muerta con el rostro partido y los labios apretados, Elisa reacciona y se da cuenta de que ha vivido en una creación absurda, porque la madre siempre estuvo ahí, nunca los abandonó. Pero ya no hay posibilidad de redención, la han matado a pausa. Cuesta imaginar cómo han llegado hasta ahí, qué sucedió entre la muerte del padre y la acción de apresar a la madre, por qué nadie se dio cuenta “durante años” de que ellos estaban solos y de que la madre había desaparecido, cómo reaccionó ella frente al abuso de sus hijos. La información al respecto es mínima, sólo sabemos que en ocasiones han intentado desatarla: “sabes muy bien lo que nos pasa cuando comienza... ¿O no...? ¿Ah...? ¿Lo olvidaste...? ¿No te acuerdas qué pasó la última vez...cuando ella empezó a...” (Ibíd., 72).

Tal vez la gran virtud de este texto sea la imposibilidad de descifrar la historia completamente, pues, a pesar de ser convencional en su estructura, logra tenernos desinformados sobre los referentes exteriores e ideológicamente nos recuerda que las verdades son siempre relativas, parciales, dependen del lugar desde donde se miren. Como aquí no tenemos acceso a la voz de la madre, más que en los fragmentos leídos de sus cartas -donde suena cansada, pero siempre cálida- no podemos conocer su versión de la verdad. Los niños son al mismo tiempo víctimas y victimarios del crimen; por un lado, desearon el mal y provocaron la muerte de la madre pues no notaron la presencia de miles de ratas, tal vez hambrientas y atraídas por los restos que caían de su boca, y, por otro, llegaron hasta ahí porque nadie los detuvo, nadie se dio cuenta de lo que ocurría, fueron invisibles a los ojos de toda una comunidad.

Al igual que en *Las coéforas* los hijos vengán la muerte del padre y el destino fatal se cumple. En términos de Hellinger, los hijos dejan de ver a la madre, sólo tienen ojos para su dolor, para su pérdida, entonces necesitan compensar un daño que supuestamente les han causado para poder establecer el equilibrio. Pero al provocar la muerte de la madre han provocado también su propia orfandad, con lo cual la recuperación del territorio lárlico se convierte en una recompensa vacía, inútil. Roto el orden familiar, la relación familiar mas no el vínculo, la única posibilidad de compensación para los hermanos es cargar con la culpa, con la historia familiar, porque de ella no se pueden deshacer: “¿Por qué tú creías que los piojos no tenían familia...? ¡Oh síiiii! La tenemos, la guardamos, la paseamos, la llevamos a todas partes (Ibíd., 88).

2.1.2 Efectos y modos de representación

En la obra de Moro, lo monstruoso, el lugar del “otro” está ocupado por la madre. Es ella quien a los ojos de los hijos hizo el daño mayor, los desprotegió y permitió que el padre muriera abandonado, mientras ella llevaba una doble vida. Mas no sabemos si salía a trabajar o a pasarlo bien, pues los recuerdos infantiles son incompletos, sólo fotos cortadas sin mayor explicación ni conexión. A pesar de que en principio sólo imaginemos a “un” monstruo que habita en el segundo piso -la causa de las “pesadillas” de Elisa-, los tres terminan mutando en figuras monstruosas: el cuerpo de la madre se antoja obeso mórbido a causa de tanta comida obligada, el de Óscar, “desnutrido” e “inservible”, el de Elisa, anoréxico porque “no tiene protuberancias, ni aditivos que salgan de sí mismo, salvo miembros normales como los tuyos o los míos, llámense orejas, narices...” (Moro, 2006:70). Esta última ha buscado en la falta de comida una perfecta excusa para desaparecer sexualmente, para anularse, aunque no lo logre, ya que no podrá olvidar que es ella quién ordenó la misión, quién manejó la maquinaria de la muerte.

Por otra parte, el uso de lo grotesco es más sutil que en otras obras, porque Andrea Moro trata de representar un imaginario infantil más sugerido que evidente. Lo abyecto son los vómitos de la madre, el miembro de Óscar asqueroso por “inservible, movedizo, flaco y resbaloso”, sus identidades son siempre sucias o mugrosas:

ELISA

Feo, horrible, con olor a caca y con cara de hipopótamo reventado

OSCAR

¡¿Ah sí?! ¿Y sabes qué eres tú?

ELISA

No sé

ÓSCAR

Tú eres la reina madre de los piojos de un borracho que está tendido en la vereda.

ELISA

¿Ah sí? Y sabes qué eres tú, tú eres la costra de la oreja del micrero enajenado, que después de desesperarse, se rasca con la uña del dedo chico, y entonces eres la sangre y el pus que corre por su oreja (Ibíd., 87).

En este sentido, la representación más fuerte es la animalización de los niños por extensión, pues la imagen metafórica de las ratas chillando y devorando a lo más sagrado,

al pilar de la familia- los “piojos también tienen familia”- resulta relacionada inconscientemente con la basura, con la peste, con ellos mismos. La idea de una identidad semejante a la de ratas o piojos nos sugiere una autoimagen de seres ínfimos, casi invisibles, que son al mismo tiempo asquerosos y peligrosos, como si se tratara de animales que habitan comunidades masivas e invasivas: plagas.

Por último, la presencia de lo siniestro se advierte en la representación de la madre como “portadora de maleficios”. Se asume en un principio que el padre ha muerto por su culpa, por su afán de escapar de él. Pero, avanzada la obra, vemos como ellos también son portadores de maleficios, pues han deseado el mal -la muerte- a la madre y ese deseo se ha cumplido. La duda frente a lo animado surge desde que sospechamos que la madre es prisionera, pues no sabemos cómo está dispuesta, en qué estado se encuentra, si puede o no moverse.

Los tres personajes están presos de alguna manera, enredados en el orden familiar que han determinado. Los hijos han invertido los roles, han robado el control a la madre. Y en ese nuevo orden el único órgano que posee cierta libertad o vida propia es “la mano loca” de Óscar, que se mueve sola, sin prohibiciones, que tiene permiso de Elisa para hacerle cariño, para aliviar su pena, sus miedos, sus pesadillas: “puede pasar por esas partes suavitas que le gustan tanto, que puede quedarse en esa cosita chiquitita...que puede moverse por esos lugares escondidos...y jugar” (Moro, 2006:86). Y en esa libertad, la mano loca también puede enrostrar la contradicción, obligando a Elisa a mirarse al espejo roto que le devuelve la imagen que no quiere ver, la imagen de su doble criminal, de “piojo resbaloso”, de “piojo engañoso”. El espejo no miente, son niños fríos, calculadores, asesinos.

2.2 El graznido de Cristian Figueroa

“¿Qué tienen que ver los niños con las faltas de su padre? ¿Por qué los odias? ¡Oh hijos míos! Gran temor me asalta de que vengáis a sufrir una desgracia”

Medea, Eurípides.

Esta obra de Cristian Figueroa, corresponde a lo que Heidrun Adler califica como “monodrama”, es decir, una obra diseñada para un solo actor en escena en la cual pueden percibirse más voces. Fue estrenada en el Primer Festival de Monólogos de la Ciudad el

año 2001 y publicada por Editorial Ciertopez en 2006. Más tarde, tuvo varios montajes hechos por distintas compañías a lo largo del país, algunas de ellas con propuestas escénicas que incluyeron a más de un actor en escena.

El montaje muestra a un ciudadano de treinta y seis años cansado de cargar con sus fracasos, viviendo en su departamento capitalino, mientras mantiene una conversación discontinua y fragmentada con Margarita, su ex mujer. Él intenta explicarle por teléfono las razones que lo han llevado a raptar a sus hijos y a dejar el trabajo, a pesar de necesitarlo tanto. Deducimos de su discurso que ella le exige el retorno inmediato de los niños sin encontrar una respuesta positiva, pues él insiste en reclamarle el abandono tras irse con otro, se queja de la soledad obligada en que vive, del sinsentido de esa vida. Después de muchos contactos telefónicos y de la presión que ejercen sobre él Margarita, su hermano y el capitán de policía, el protagonista accede a devolver a los niños, sin que ellos adviertan que ya es tarde. Sus cuerpos mutilados bajan por el ascensor en bolsas de basura.

2.2.1 Relación intertextual con *Medea* de Eurípides

La conducta del protagonista de *El graznido* recuerda, a pesar del cambio de género, a la Medea furiosa e indolente de Eurípides, la cual, para vengarse de Jason -a causa de su abandono en favor de Glauca, la hija del rey-, asesina sin temores a la princesa, a Creonte y a sus propios hijos:

CORIFEO

Pero, mujer, ¿te atreverás a matar a tus hijos?

MEDEA

Sí. De ese modo atormentaré más a mi esposo.

CORIFEO

Pero así te convertirás en la más desgraciada entre las mujeres.

MEDEA

¡A la obra! Basta de palabras superfluas (Eurípides, 2009:27).

Medea, como hipotexto, es la revitalización temática de otro homicidio familiar motivado por la venganza frente al abandono. Pero a diferencia del esquema que sigue *La escalera*, en *El graznido* no son los hijos quienes reclaman el abandono, sino el padre.

Desde Hellinger, el principio del orden familiar que se ha violado es la integración, porque el protagonista fue excluido, marginado del círculo familiar y está decidido a cobrar venganza.

Si bien Medea es hechicera, se ve injustamente vejada como mujer, como esposa, por un hombre que intenta justificar sus nuevas nupcias con la princesa como forma de protección para que su familia goce de aceptación y mayores beneficios sociales. Asimismo, en la obra de Figueroa, el protagonista se siente rechazado, anulado y despojado de su rol a causa de la traición de su esposa, quien se ha ido con un hombre que se supone posee un estatus social más alto que el suyo, por ser ingeniero, y se ha llevado a sus hijos. Entonces, fuera de sí, se propone romper con todo orden que le recuerde su orfandad, su fracaso.

El graznido posee un tempo eufórico, desbordante y descontrolado, determinado por el estrés y la ira del personaje que va en aumento. Entre los ruidos de la ciudad y la música de alta fidelidad, aparece su pequeña silueta que poco a poco deviene “agotada y perversa” frente al ventanal.

El discurso del protagonista consiste en añorar el pasado mediato como un tiempo mejor, cuando el matrimonio estaba unido y los niños corrían tras los pájaros. De todos los motivos de su ira, el que más duele es el sentimiento de pérdida, de desequilibrio, pues mientras él lo ha perdido todo -la esposa, los hijos, el trabajo y la dignidad-, ella, como Jason, no ha perdido nada. En su juicio alterado piensa que no ha servido de nada hacer siempre “lo correcto” y está cansado de aceptar los designios del destino, de que todos tomen decisiones sobre su vida, de ser siempre un subalterno, un “ganso”. El relato de su transformación en un hombre más poderoso se asemeja al vivido por Bill Foster en la película de Joel Schumacher *Un día de furia*. O sea, ambos son casos de *hybris*, historias que exacerban la imagen de un hombre normalmente pasivo y contenido, que de pronto -fruto del estrés, la ira y la frustración- explota como una bomba de tiempo haciendo daño a diestra y siniestra, incluso atentando contra aquellos a los que más ama:

¡A esas bestias chicas no les importo! No les importa que yo las ame. Llevan mi foto arrugada y con desconfianza. No soy su padre cuando no estoy con ellos. Esas criaturas abren sus ojos idiotas esperando un paseo entretenido de fin de semana. Ese fin de semana que cada quince días, por obra y gracia del espíritu cívico, me permite un juez. ¡Qué juez, un simple actuario! Me permite ser padre, siempre y

cuando deposite sagradamente un porcentaje de mi sueldo. ¡Mi sueldo idiota! Me chupan hasta el cigarrillo. (Figueroa, 2006:84).

Esta demanda de género pone de relieve los descargos masculinos tras las leyes que favorecen a las madres con la tuición de los hijos y su manutención en dinero -en la mayoría de los casos- tras la separación o el divorcio. La injusticia consiste en que a veces, aquel que no hizo nada malo, nada reprochable, termina siendo castigado por el sistema normativo. La rebelión del protagonista es una respuesta a esa incongruencia, por ello se justifica que quien otrora fuera “ganso”, haya mutado en cuervo y se alce sobre el ventanal como símbolo de muerte para decir “nunca más”, como el ave de los versos del célebre poema de Edgar Allan Poe

Su cuerpo de “animal acorralado” e “indefenso” ahora grazna “antes de morder la presa”. El cuerpo de los niños también muta, ahora están ordenados, puros: “van limpios y sin ojos”. Antes eran “bestias”, ahora son corderos sagrados, se han convertido en la ofrenda para Margarita. La imagen corpórea de su mujer no aparece en escena, pero cuando se dirige a ella la llama capullito, como a las flores nacientes. Este signo es recurrente en el texto, hay muchas alusiones a un nuevo comienzo, a la limpieza y la pureza de los cuerpos, al vacío que debe ocuparlos para poder nacer de nuevo: “vienen por mí, han venido a ver mi ascensión al cielo”.

Su territorio está ubicado estratégicamente “en la cresta del basural”, en el sexto piso de un edificio, pues desde allí puede controlar sicóticamente la situación, a los policías, a la mujer, a los buitres que quieren su presa, al resto del público que vino a verlo: “he querido estar puro para ese momento, verme vacío para poder asumir íntegramente mis actos”. Desde allí, él puede mostrar sus triunfos, presumir, elevar el vuelo: “no sabes lo que es sentir que todo es tuyo, al fin tuyo.”

El poder adquirido por el personaje no está dado por una característica personal que lo instale como líder, sino que se alza por sobre los demás por medio de la posesión de armas. Como afirmaba Arendt (2005), nuestro furioso utiliza la forma extrema de la violencia -uno contra todos-. La única manera en que se puede combatir al enemigo es con armas: rehenes y un corvo. Así logra matar a su jefe, a los hijos, que desde la lectura de Girard, se pueden entender como “sustitutos sacrificiales”, utilizados para hacer sufrir a la amada, porque es a ella “a quien cercenaría”, a Margarita a quien “arrancaría los ojos”:

Estoy cansado y adolorido. Esos niños son mi única arma. Esos niños fueron mis hijos [...].

Medea es la madre, el padre, los hijos sacrificados. Los hijos vengando una traición. Los hijos venganza. Los ojos. Los hijos se vengan con sus ojos afuera, con su rostro, su madre, el llanto.

¿Para qué van a vivir los pobrecitos? ¿Para qué descuartizarlos? ¿Para qué repartirlos entre tanta gente?

Se mueren, descansan. Se mueren, despiertan. Se mueren y acaban con todo lo que te amarra a mí, puedo hacerlo por ti, capullito es mi gesto de amor (Ibíd., 94-95).

En el ritual de sacrificio los cuerpos son mutilados, lavados y purificados para no seguir siendo utilizados como arma de venganza, para que nunca más tengan que repartirse entre los adultos. Su disección es el gesto de amor del padre, el establecimiento de un nuevo orden en el que él también logra la ansiada limpieza y la redención al convertirse en un ser divino, en un Dios del mal. Pero como vemos en el ejemplo su divinidad es monstruosa, equivalente a la de Laocoonte o Cronos:

Ahora me ensucié de crímenes. De pequeños crímenes, casi unos favores. Soy un semidiós. Estoy impune. Ahora soy un dibujo nítido, inmenso, glorificado de maldad. No hay nada más perfecto que hacer el mal, el daño es efectivo inexpugnable (Ibíd., 97).

2.2.2 Efectos y modos de representación

La construcción monstruosa de Figueroa se funda en la percepción que posee el protagonista de sí mismo como un ser que no merece el éxito, como un perdedor, “un ganso”, “un perfecto idiota”, “un cobarde”. Estas designaciones no hacen más que confirmar su “otredad”, toda vez que su existencia se define por la continua negación del ser: odiado, despedido, desplazado y rechazado. A los treinta y seis años sólo ha conseguido ser un padre a medias, clase media; por eso necesita detener esa sensación de inmovilidad y aspira a la transformación de su ser. Este Dios Cuervo es el resultado de la mutación de un hombre común en “monstruo perverso”, una amenaza para los demás y para sí mismo, es el resultado de la declaración de guerra proclamada por su ex mujer, a quien se cansó de respetar. Ahora, sin ataduras legales, es libre de atacarla, de buscar carroña para alimentarse y hacerse más fuerte frente a ella:

He querido, por sobre todas las cosas, abrir mi corazón, ponerlo frente a mí y decidir si es necesario perpetuar o acabar con el monstruo que me ha nacido [...] No podía, tenía que buscar en mis engendros, en esos hijos míos, tan míos porque llevan mis carnes y mis células. Dentro de ellos podría descifrar mi carne, mis gritos, mis ojos, mi brutalidad desatada en horas de furia. El corvo del cuervo hizo un buen trabajo (Ibíd., 98).

El modo grotesco, por otro lado, es observable a partir de las referencias a su crimen, enunciado de una manera tan abyecta que induce a la náusea, no sólo por su carácter sucio y putrefacto; sino también por la frialdad con que el protagonista habla de la profanación del cuerpo sagrado de sus hijos, al describir, por ejemplo, el pus de sus cabezas o los humores que despiden, antes de que los sepamos muertos:

“¿Sale un mar de hedor? ¿Qué es ese olor? ¿De dónde viene? Son esos niños indecentes que se mean y cagan en cualquier parte. Vómitos. De tanto comer, vomitan. Sus peos, sus sudores” (Ibíd., 81).

Luego huele sus manos y se da cuenta de que es él el responsable del mal olor. Sin embargo, desde su discurso, la conducta animal lo acerca cada vez más a la purificación, a la limpieza, al silencio, porque ya no necesita creer en las palabras ni en la materia: “graznar y cagar es un mismo acto, un mismo hueso; un hueso silencioso, apéndice traidor”. Ya no acepta el sermón de nadie, menos de la familia y sus buenos propósitos, esos se los puede pasar “por el culo, y el culo ardió de rabia, ya sacó todo. Ya no voy a digerir nada de tus discursos” (Figueroa, 2006:89). En suma, como propone Bajtin, aquí lo bajo ocupa el lugar de lo alto, al invertir lo sagrado y lo profano.

Simultáneamente el efecto siniestro se consigue a partir del manejo de la focalización: como la obra es un monólogo y todas las acciones son referidas o deducidas del discurso del protagonista, partimos de la base de que se mira a través de los ojos del agresor, pese a que él se perciba como agredido. Por lo tanto, el efecto se presenta mediado. Sabemos por sus reacciones que los “otros” lo sienten como una amenaza, como un portador de maleficios, por eso lo han rechazado, despedido y alejado de sus vidas.

La inquietud frente a lo animado se produce en el lector y en los personajes no visibles, ya que durante toda la obra suponemos a los niños secuestrados, pero vivos. La revelación de la verdad se encuentra sólo en el último párrafo. De ese modo, la duda acerca de si los niños están dormidos, encerrados, silenciados o muertos, permanece hasta el final:

Los niños estaban muy mal por dentro, capullito. Los ordené lo mejor posible, siempre nos gustó verlos bien presentados. Ya bajan, son seis pisos. Una negra bolsa de plástico dije... ¡Son dos! Dos bolsas con sus presas, no manché sus ropas, las guardé conmigo. Van limpios y sin ojos con que verte derrotada. Cada corte es un beso para ti, capullito. Cúbrelos bien ¿Si? Que no vayan a desarmarse (Ríe) ¡Que no vayan a desarmarse! No podré olvidarlos (Ibíd., 99).

Como ya adelantamos, la mutilación del cuerpo de los niños es motivada por el deseo del protagonista de revisar su identidad, de decidir si es necesario acabar con su doble o no -con ese “monstruo que le ha nacido”-, porque si se mutilase a sí mismo no podría buscar las respuestas en su cuerpo, esas que ahora se presentan claras en los restos de sus engendros: allí no hay nada, sólo carne.

Esta imagen horrorosa no puede ser aceptada socialmente por antinatural, está instalada allí para llamar a una reflexión sobre la filiación, sobre la familia, esa montaña inhóspita donde se violan todos los códigos: no hay leyes bajo las casas ni en las salas de clases ni en las capillas, es allí “donde se cometen los mayores crímenes, capitán”, dice el protagonista, “bajo su narices sólo se levantan espejismos” (cf. Figueroa, 2006:90).

El espejismo, la imagen falsa que percibe el policía es que una familia -por el solo hecho de constituirse como tal- funciona a la perfección. Desde la perspectiva de Hellinger, sucede exactamente lo contrario, justamente porque la familia dista de ser perfecta, los individuos acarrean conflictos de identidad. El conflicto del protagonista se relaciona con el “primer orden”, es decir, que aunque todos los miembros de una familia tienen el mismo derecho a “pertenecer” a ésta, a él, este derecho le es negado cuando su esposa decide separarse. Entonces, la transformación del esposo (un “familiar”) en un ser monstruoso (no “familiar”) viene a demostrar que los conflictos identitarios poseen un importante componente siniestro.

2.3 El peso de la pureza de Mauricio Barría

“yo, desventurado, después de haber gozado en Tebas de los más altos honores, me privé de todo esto a mí mismo”.

Edipo rey, Sófocles

Esta obra de Mauricio Barría ganadora de la IX Muestra de Dramaturgia Nacional el año 2003, se estrena en el Teatro Antonio Varas, bajo la dirección de Luis Ureta. El texto se estructura temporalmente en cuatro secciones que llevan como título estaciones del año, más un subtítulo temático que alude a la tragedia de *Edipo Rey*. Además, al iniciarse cada secuencia, encontramos una indicación musical¹⁵⁸ que sugiere el tono y el ritmo de las escenas en un cuadro determinado, como si se tratase de un fondo de Vivaldi.

El montaje nos muestra la rutina diaria de una familia y la forma de convivir de sus tres integrantes: Padre, Madre, Hija. La historia comienza en *Primavera* (El ojo de Edipo), el día en que Hija cumple doce años y Madre debe enseñarle el ritual de “poner la mesa”, las normas para vestirla, disponer los cubiertos, la comida, el orden en que debe retirar; el padre se limita a contemplarlas. En *Verano* (El pubis de Tiresias) nos enteramos de que todos los personajes tienen problemas para conciliar el sueño: Padre porque está hambriento de carne, Madre porque sueña con un cuchillo, Hija porque cada noche es abrumada por la sombra de un ojo.

En *Otoño* (La espalda de Yocasta) Madre e Hija comparten un baño de tina mientras la niña juega con sus muñecas; ambas fantasean con la idea de desprenderse de su cuerpo, de dar la espalda a la vida. Ya en *Invierno* (Un taladro sobre el ojo) vuelve Padre y las encuentra en el baño, él comienza un largo discurso sobre la limpieza, la salud, la disciplina, que Hija rebate por su falta de consecuencia al haberla convertido en su amante. Finalmente, ellas solas -“en ningún lugar”- se desencuentran en un diálogo que invita nuevamente a “poner la mesa”.

2.3.1 Relación intertextual con *Edipo rey* de Sófocles

La lectura del texto de Mauricio Barría en clave trágica nos recuerda el peso del incesto en la construcción familiar, el cambio de roles o la simultaneidad de roles, la

¹⁵⁸ *Allegro*: en el comedor; *Largo*: en el baño; *Allegro non molto*: en el vestíbulo, por ejemplo.

alteración de la jerarquía familiar. Edipo, desconociendo su verdadero linaje, asesina a su padre y procrea hijos con su madre. Respecto de Yocasta, se sitúa en el lugar de esposo y de hijo al mismo tiempo; y respecto de sus hijos, ocupa a la vez el lugar de padre y de hermano.

En el caso de *El peso de la pureza*, el padre abusa sexualmente de la hija y con ello la convierte en “par”, la eleva al nivel de amante, perdiendo su lugar de “padre” y desplazando a la esposa a un lugar donde su estatus le es negado. Además, como la esposa no se opone al abuso ni hace algo drástico para proteger a la hija, sólo escasos gestos, pierde el lugar de “madre” y se acerca a la actitud conformista y ocultista de Yocasta, quien pensaba que era mejor no “investigar” y dejar todo tal cual estaba:

“¿Por qué ha de inquietarse el hombre, a quien gobierna el hado y no tiene clara previsión de nada? Lo justo es, en cuanto se pueda, vivir uno entregado a la fortuna. Tú no temas por el matrimonio con tu madre. Ya muchos mortales se han unido en sueños a sus madres. Quien desecha esos terrores lleva una vida más tranquila” (Sófocles, 2009:82)

La obra de Barría trae al presente la triada de personajes de Edipo para retomar la idea del sino trágico del héroe: al conocerse el secreto familiar se destruye su construcción identitaria y, con ello, la de toda su descendencia. Edipo fue considerado el héroe bondadoso y justo, un siervo de Tebas, un hombre poderoso; pero, al develarse su verdad, se convierte en un criminal horroroso. Lo mismo ocurre con el padre de *El peso de la pureza*: en otros tiempos fue considerado un hombre poderoso en “su nación”, un médico importante (o un torturador) para el régimen militar, pero, al develarse la verdad (el abuso contra su hija y contra otros cuerpos) en el interior de la familia, la identidad del padre se reduce a la mínima expresión: un criminal, un “monstruo de garras viperinas” que ya no puede ostentar un estatus de poder.

Esta obra sugiere variadas lecturas desde distintos referentes intertextuales. En ella cada enunciado ha sido construido de forma precisa, meticulosa y metafóricamente, como si se tratase de silogismos o premisas filosóficas, en una gran defensa retórica sobre la salud del cuerpo y la fortaleza del espíritu. A diferencia de los otros dos textos revisados, en éste se puede observar un absoluto control sobre el uso del lenguaje: ninguna palabra sobra o parece fuera de lugar. La intención de Mauricio Barría es clara, busca producir expectación, terror, desde un principio. El ritmo pausado de las palabras, en contraste con

la música, indica tensión en un ambiente determinado por el control y el orden. El movimiento cuidadoso y milimétrico de los personajes en escena refuerza dicha tensión y mantiene al espectador en suspenso, pues cualquier movimiento brusco podría alterar el curso de la acción dramática.

Como observadores nos mantenemos en estado de alerta, esperamos que algo suceda, que algo desate el caos. Aunque la acción de enseñar a “poner la mesa” sea cotidiana y casi ordinaria para algunos, en esta obra se encuentra intencionalmente sobresemantizada. La presencia escrutadora de los padres exige que sea aprendida con rigurosidad, a la manera que se explicita en los añejos manuales de urbanidad y buenas costumbres¹⁵⁹, que educan en el rigor, en la virtud y el deber moral. Establecida así su importancia, el padre “vigila” el adiestramiento de la hija como si se tratase de la supervisión de un entrenamiento militar.

Tal vez a esta sensación se referían Kalleg y Sancho cuando sostienen que la escritura de Barría trabaja con el lenguaje de la memoria y el olvido, pues lo ocurrido a nivel familiar no es más que la réplica del proceso general que vivió nuestro país bajo la dictadura militar. Así, se entendería al lenguaje de la obra como un “cuerpo donde ejercer la violencia” que, finalmente, puede exponerse frente al lector, “fragmentado, extrañado y dislocado” (cf. Kalleg, Sancho, 2009:56-57).

Lo sucedido es el establecimiento de un régimen autoritario liderado por el padre, y aceptado por la madre, a partir de una rutina familiar cuyo único objetivo es la transmisión de las normas de conducta a la hija: cuándo colocar un florero sobre la mesa, cuánto ejercicio debe hacer, cómo debe lavarse el cuerpo para templarlo con agua fría, qué hacer para “lograr el control milimétrico del gesto”. En ese contexto, no podemos evitar advertir cierta “inquietante extrañeza” cuando sabemos que, por ley, al cumplir doce años la niña pequeña deja de pertenecer a la madre; entonces ella ya no podrá seguir protegiéndola del miembro que la mira con deseo aunque lo ataque con horquillas y sueñe con matarlo:

el dúctil esperma de iris corre por mi cuerpo y lo invade todo.

Y lo torna todo negro y vítreo, entonces la mirada en éxtasis

¹⁵⁹Pensamos por ejemplo en un texto como el *Manual de Urbanidad y Buenas Costumbres* o *Manual de Carreño*, libro escrito en 1853 por el este escritor venezolano. Este texto fue utilizado en muchas ocasiones dentro de la formación de estudiantes, especialmente, dentro de la asignatura de Economía Doméstica, que debían cursar las mujeres en las escuelas de Chile. En él se establecen normas entre las que se encuentran “las principales reglas de civilidad y etiqueta” bajo las que hay que conducirse en diversas situaciones sociales. Además, va precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre.

Porque ahora todo mi cuerpo es un ojo enorme y articulado
un ojo nervioso y muscular que desea todo lo que mira ¡pero no quiere destruirlo!
Mis manos miran.
Mis piernas miran,
ahí entremedio,
el ojo precioso parpadea...(Barría, 2006: 25).

Esta última metáfora recuerda la representación grotesca de Georges Bataille (1986) en su *Historia del ojo*, con sus fluidos devorando la carne. A nuestro juicio éste es el referente más importante de Barría para representar la violencia. El ojo no es sólo la metáfora del miembro viril del padre o de sus testículos, sino de cualquier órgano represor encargado de vigilar la mantención de la norma. En ese sentido, la relación con Edipo no es forzada: lo que el padre de esta obra debería hacer es quitarse los ojos, castrarse. Ahora bien, mirada la metáfora desde lo propuesto por Walter Benjamin (1991), el ojo corresponde a un elemento generador de violencia fundadora, en tanto daña el cuerpo para instalar en él una ley; pero al mismo tiempo se trata de una violencia conservadora, al reprimir para mantener el statu quo.

Desde cualquiera de estas miradas, el cuerpo es una prisión, el lugar de la “desesperanzada territorialización de los sujetos” (Rojas, 2006:161), un espacio desde donde los personajes desean escapar, pero les resulta imposible. El cuerpo del padre está atrapado en el tiempo de la guerra, en los recuerdos de un “pasado incierto que permanece impresentable” (Ibíd., 162) y que acaso un torturador no pueda reconocer. Por eso busca exorcizarse, limpiarse de alguna manera al penetrar otro cuerpo inocente, sin mácula, libre de maldad.

El cuerpo de la madre signado por la culpa refugia su identidad en un rincón de la espalda, el único lugar seguro “porque es lo que tus propios ojos no ven”; como Yocasta ante la verdad, intenta cerrar los ojos y sentir que puede escaparse por sus poros, ser como una esclusa que se aliviana “despejando cavidades hasta lograr el vacío absoluto”.

La hija ama el otoño, porque sólo en esa estación las hojas levantadas por el viento “no pueden ser alcanzadas” y su cuerpo es tan ligero como una hoja, basta una mirada para destrozarla. Por eso la madre intenta protegerla en vano de las cenas del padre en el dormitorio. Cada noche la hija reza mientras cuenta los “453 segundos” que demora esa “sombra antigua” en llegar hasta su puerta; allí comienza lo siniestro, en la repetición del crimen:

alarga hacia mí sus dedos,
multiplicados en mil tentáculos que aprietan mis costillastranspiro.
Ángel de la guarda dulce compañía no me desampares...
Ahí está el vaho caluroso que agita su peso sobre mí.
Ángel de la guarda dulce compañía...
Un ojo que escudriña sin pudor en mis entrañas (Barría, 2006:38).

Por un lado, desde la mirada de la hija, la estrategia de la madre es ineficaz y cobarde: hacer caso omiso de las cosas “para llevar con más facilidad la vida”. Por otro lado, ese llamado al ángel de la guarda, como el de Edipo a los dioses, no tiene efecto alguno, reacción alguna. Si ella quiere detener al padre, destruir al padre, tendrá que hacerlo sola, destruir su fortaleza, desautorizar sus leyes, romper el statu quo. En invierno encuentra la ocasión, en un agón sin coro y sin juez, cuando él intenta invadir el baño - que ella comparte con la madre- ufanándose de sus derechos paternos:

HIJA: Yo soy la humedad helada que tienes entre las piernas

[...]

PADRE

Yo soy tu padre, tú eres la hija.

HIJA

Tú no eres nada de eso. Ni siquiera eres médico.

PADRE

Qué puedes saber...no habías nacido.

HIJA

Mientras más afirmas tu paternidad más se desvanece.

PADRE

Soy el que vigilo, y veo que una mancha infecta cubre tu carne.

HIJA

Tú lo que querías era marcar el cuerpo de la hija con la inicial de tu ley.

[...]

Pero no lo hacías (Pausa) ¡Oíste! Tú nunca atacaste el cuerpo de tu hija.

PADRE: Eres mi sangre.

HIJA: Sencillamente porque no lo soy. (Silencio) ¿Escuchaste? No lo soy, porque tú has roto la condición de nuestra filiación. Has desnudado la ley de tu paternidad (Ibíd., 66-67).

Esa mancha que ve aparecer en el cuerpo de la hija, es para el padre la desautorización de la ley; para el lector es la peripecia griega, el giro en la historia que da pie al reconocimiento. La hija, como Tiresias, no es capaz de seguir soportando “el peso de su pureza” y devela la verdad, derrota al padre en el debate con los mismos argumentos usados por él para defender su postura. Si él la ha tratado como una amante, no puede ahora exigir derechos de padre; entonces la hija hace visible el razonamiento erróneo y ocultista de su victimario, sostenido débilmente sobre la presunción de la pureza. Casi como ejemplo de Derrida (1980), Barría intenta probar el absurdo del discurso dictatorial. Esto es: el dictador arguyendo la protección y la vigilancia de la patria, puede igualmente violarla cada noche bajo la mirada cómplice de los demás dirigentes, que hacen caso omiso del abuso con tal de “llevar con más facilidad la vida”.

Anulada la condición de hija, la de padre y la de madre, ya no hay familia posible, “sólo queda un deber vacío, la pura anatomía de la ley”. Desenmascarado el padre, despojado de sus ojos, sólo quedan dos cuerpos heridos anestesiados por el dolor: el de la madre esperando que las estaciones se repitan y el de la hija circuncidada en un acto de resistencia.

2.3.2 Efectos y modos de representación

Lo monstruoso en *El peso de la pureza* se encuentra un tanto desdibujado, pues aunque el lugar del “otro” pareciera ocupado sólo por el padre -que tras la guerra se fue transformando en una “sombra” de “garras viperinas”, fue levantando los hombros “en una horrible joroba” y adoptando un “rictus mortuorio”-, en realidad se trata de un lugar que ocupan todos los personajes. En efecto, todos cruzan la línea demarcada por la ley, arriesgándose a convertirse en monstruos, pues socialmente ninguno ocupa el lugar que “debe” dentro de la familia, ninguno cumple con su deber: el padre no respeta las leyes que ha impuesto, la madre no protege a la hija, la hija ocupa el lugar de la madre. Todos los personajes comparten la marca del incesto, el signo de la fatalidad griega por siempre.

El modo grotesco se puede advertir en la fijación del cuerpo como un objeto médico que se puede controlar en todo momento y que pierde su carácter sagrado. Para el padre el cuerpo de la niña no es más que “un conjunto menudo de huesos”, como antes en la mirada médica lo fueron sus víctimas torturadas o asesinadas, toda vez que “los soldados y los médicos” no trataban con identidades, manipulaban “ materia orgánica,

masa bascular que disponemos, rompemos, reacomodamos o zurcimos”. De hecho, lo único que no se puede controlar en el cuerpo humano, es su base animal, que “a veces” reaparece en la excitación de sus partes genitales. Por eso, el padre aconseja lavarlas con agua fría cada mañana y cada noche, pero si ello aún no es suficiente, debe hacerse ejercicio: “Sólo la disciplina convierte la animalidad en humanidad [...]. Así como al cuerpo lo temple el agua fría, al espíritu lo forma el hábito” (Barría, 2006:65).

Para la madre el cuerpo también es controlable, es sólo un contenedor de materia, del cual la parte más hermosa es la espalda, cuyo misterio radica en ser el lugar “donde Dios clavó su dedo”; en ella se graban las faltas como si se tratara de un mapa del pecado, la espalda aguanta el dolor: “como una grieta en la memoria, esconde secretos porque a ella no alcanzan los ojos”. Pero, si un día la animalidad se apodera de ella, podría empuñar el cuchillo o el bastón y romperle el “cráneo” al esposo. Sólo entonces madre e hija ella podrían ser libres:

Te romperé el cráneo, como tú lo sabías hacer, con decisión. Y me acostaré –acostraré– sobre tu sangre hasta que se tiña mi pelo. Transmutaré. Seré otra. Mi pelo rojizo me dará una nueva identidad...y me iré con mi hija. Le teñiré el pelo rojo, y le diré que siempre lo tuvo así. Que producto de una enfermedad del sueño de le había ennegrecido, pero ahora -ahora- está sana, sana con su pelo rojo y su cara de ángel” (Barría, 2006:37).

Para la hija su cuerpo es una “goma blanda de plástico” al que alguien ha succionado el espíritu de tanto estirar, por eso se pregunta cuál será la capacidad de resistencia de su material, qué tipo de polímero es “de alta o de baja densidad”. Ya desgastado, ese cuerpo decide terminar de mutilarse: cortarse el pelo -no teñirlo como quería la madre-, rasurar las axilas, el pubis, circuncidarse; así, ambas se parecerán un poco, aunque sus ojos seguirán siendo “los muros que ya son”.

En el caso de esta obra el efecto siniestro está dado por una serie de condiciones que ya hemos mencionado por separado en otros análisis. Lo primero, es el ambiente ambiguo en que vive la familia y la constante alerta frente a la amenaza de daño que representa el padre como “portador de males”. Luego, el desdoblamiento de cada personaje en otro yo reprimido, proyectado metonímicamente en una parte de su cuerpo, como se indica en los subtítulos: el ojo de Edipo, la espalda de Yocasta y el pubis de Tiresias; todos ellos son unidades autónomas que están a medio camino entre la

animalidad y la humanidad. Finalmente, las repeticiones fatales están dadas por el exceso de normas en la rutina familiar: una y otra vez hay que poner la mesa, servir la comida, hacer ejercicio, temer, violar, destruir, matar. Lo cotidiano y lo extraordinario son presentados al mismo nivel, es decir, con el mismo valor moral.

Una vez más, vemos el orden familiar alterado al transgredirse el principio de respeto a la jerarquía, vemos al padre obligando a la hija a cumplir el rol de la madre -el deber sexual de la madre-. En definitiva, se produce un desequilibrio, un caos en la constitución de la familia. Entonces, el padre intenta compensar el daño que provoca manteniendo un orden riguroso en todos los planos de la vida cotidiana, pues desde su perspectiva: “una mesa mal servida es como una familia mal constituida” (Barría, 2006: 46). De esta manera, el padre condiciona a la madre y a la hija a permanecer en una posición que a él le acomoda, pero que a ellas las mantiene ancladas al suelo de una casa siniestra, destinándolas finalmente a la inamovilidad y a la repetición perpetua de las labores familiares:

HIJA

¿Madre ahora que estoy aquí mutilada crees que me parezco en algo a ti?

MADRE

Sí, mi amor.

HIJA

Madre, las estaciones nunca acaban. Vuelven y vuelven a repetirse... ¿No te aburres, madre?

MADRE

Es la vida...

HIJA

¿Entonces, puedo ir a poner la mesa?

MADRE

Sí. (Barría, 2006: 72).

2.4 Relación entre las tragedias familiares

A partir de la comparación de los tres análisis podemos determinar ciertas recurrencias. Primero, existe una tendencia marcada en el uso de tragedias griegas como referente intertextual para la construcción de obras que intentan decir algo respecto de la familia, ya sea sobre las leyes o roles que ella establece, sobre su ordenamiento o

constitución, sobre las relaciones o vínculos que genera, o, por último, sobre los secretos que oculta. La historia elegida como hipotexto siempre recuerda un crimen familiar que, de alguna manera, viene a resignificarse en la historia actual. Se intensifica con ello la idea del eterno retorno del crimen, de que no hay felicidad posible, como se plantea en Edipo, a menos que se pueda certificar en el último instante de la vida.

Se quiebra aquí el paradigma de que la familia es un espacio armónico de protección mutua inspirado en el amor. Los autores de la G2000 proponen que este tipo de organización social posee vicios de funcionamiento que a menudo contradicen su espíritu, aunque no queramos aceptarlo.

Desde esa mirada, retomando las ideas de Hellinger, podríamos decir que las obras estudiadas trasgreden alguno de los principios que se supone garantizan el orden familiar:

- a) El primer principio es la integración, que se rompe al excluir a un familiar de su círculo. Este es el caso de *El graznido*, obra donde vemos la venganza del padre contra su esposa a causa de su exclusión.
- b) El segundo principio es el del equilibrio, que se rompe cuando los familiares no dan y reciben proporcionalmente, o si alguno daña, no compensa. El caso de *La escalera*, muestra a unos hijos que sienten que la madre no hizo lo suficiente por acompañar al padre en su dolor y por eso la castigan, pero tampoco son capaces de “ver” el dolor de ella.
- c) El tercer principio es el respeto de la jerarquía familiar, que se rompe cuando alguno de los integrantes ocupa un lugar que no le corresponde, asumiendo un rol que invisibiliza a otro. En *El peso de la pureza*, vemos como la hija ocupa el lugar de amante del padre, con lo cual deja de ser niña y de honrar a sus progenitores.

Los espacios físicos, las casas, son configuradas como prisiones “familiares” y guardianas de “secretos”, de crímenes horrendos que sólo deben conocer sus integrantes, y que, por lo mismo, los esclavizan de por vida. Sólo en el caso de *El graznido*, el personaje presenta su crimen al público como si se tratara de una obra de arte que le permite la redención.

Las identidades de los personajes son animalizadas o monstruosas, toda vez que traspasan el límite demarcado por una ley social: el cumplimiento del rol que le corresponde en la jerarquía familiar. Esto es, los hijos pueden ser “bestias”, carceleros o amantes; y los padres ya no protegen, son asesinos, abusadores sexuales o rehenes. Cada uno puede ser agresor o sujeto de agresión. En este sentido, la “familia” es el gran simulacro de la seguridad, de lo sagrado.

Todos los personajes son seres sufrientes buscando una salida a su dolor, conscientes de que el camino que han elegido es el más difícil, el más truculento; por ello, en momentos de debilidad quieren abandonarlo todo, dejar atrás la presión por conseguir el objetivo, pero no se puede detener la película de la vida para volver atrás. Como dice Figueroa en su post scriptum, “de lo más bajo puede surgir una especie de redención para el dolor humano” (Figueroa, 2006:118).

Por otra parte, el juicio moral que los personajes hacen de su conducta siempre es negativo, actúan con culpa, así se explica la constante pugna entre la limpieza y la suciedad en las obras. Anhelan “estar limpios”, legitimar su conducta, justificarse a cualquier precio para demostrar que las intenciones han sido nobles, aunque los actos resulten impresentables, inaceptables moralmente.

El modo grotesco es utilizado para exagerar la imagen del horror, para dotar al abuso familiar y político de un carácter superlativo, para ensuciar un poco esa visión inmaculada que los chilenos tenemos de la familia como pilar de la sociedad, para reelaborar una imagen familiar que incluya los semas de la maldad.

Por último, la focalización de las tres obras está del lado de los agresores. Sólo en *El peso de la pureza*, podemos oír la voz de la víctima, sus sentimientos, sus miedos. Esto significa que sólo en esa obra podemos percibir lo que provoca el efecto siniestro en el personaje agredido. En cambio, en las otras dos obras, el efecto siniestro se produce en el lector y en su propia reflexión moral. Es él, quién debe reconocer la violencia, quien debe “saber la verdad”. Por ello, nos atrevemos a sostener que el uso de lo siniestro, es también un uso político del discurso teatral.

3. Ficcionalización de cuerpos púberes violados: Abuso sexual, trauma y resiliencia.

*“...los juegos de otros niños pasan, acaban,
este no,
el mío queda en la memoria”*

Hombre con pie sobre una espalda de niño, Juan Claudio Burgos

La tercera forma de discurso siniestro se aprecia en una significativa cantidad de obras dramáticas escritas por la G2000 y se relaciona con la construcción de la memoria

personal y de la identidad individual. Los textos que presentaremos como ejemplos de esta modalidad discursiva tienen como referente primordial a un menor desprotegido que habita eternamente en un cuerpo púber marcado por el abuso sexual.

Estamos hablando de textos como: *Hombre con pie sobre una espalda de niño* de Juan Claudio Burgos, *Todos saben quién fue* de Alejandro Moreno, *Malacrianza* y *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa, *No soy la novia* de Andrea Moro; y *Orfandad* de Marco Espinoza. Todas estas obras -puestas en escena entre los años 1999 y 2005- aluden a la tensión que enfrentan los cuerpos para sobrevivir a la experiencia traumática del abuso, pues, a causa de esa experiencia, los sujetos no han podido crecer, quedando imposibilitados para la resiliencia.

Entonces, entraremos en los textos con el propósito de comprender su dimensión política, de preguntamos en qué medida esta recurrencia en el discurso teatral constituye, por una parte, una crítica a las perversiones avaladas por estructuras y superestructuras sociales ocultistas, como lo son la familia y el estado, según vimos en los dos segmentos anteriores; y, por otra, una reflexión cultural sobre la construcción de la identidad en un cuerpo “en formación”, tan nuevo como herido.

Recordemos que, desde la perspectiva de Wieviorka (2010), la construcción contemporánea de la identidad está directamente relacionada con el reconocimiento de las “víctimas” -tanto a nivel individual como colectivo-, porque ello asoma como una obligación moral, social e institucional. Si asociamos esta idea a los planteamientos de Benjamín (1991) para acercarnos a las obras siguientes, debemos recordar también que el estudioso entiende por violencia el “actuar presionando o agrediendo a otro”, y dicho actuar es la principal causa para constituirse en víctima de agresión, con el dolor que ello trae asociado. Si, además esos “otros” agredidos son infantes, podemos agregar como elementos de discusión los postulados de Girard, cuando señala que los niños siempre fueron las víctimas predilectas de lo que él llama “sustitución sacrificial”, es decir, víctimas de recambio contra quienes se desata una ira contenida, a pesar de no ser causantes de ella, al menos de manera directa. Por tanto, no resulta extraño que en las dramaturgias que estudiamos, los autores -de manera masiva- elijan como protagonistas de sus textos a niños y jóvenes víctimas, para hacer visible no sólo el reconocimiento del daño al púber, sino también para denunciar la falta de reparación por parte de los adultos.

Desde un prisma estrictamente médico, diríamos que la pubertad es el período “transitorio que va entre la infancia y la edad adulta, en el que se produce el brote de crecimiento y se desarrollan los caracteres sexuales secundarios” (Charro, López;

1994:1). Ella comienza entre los 10 y los 14 años, aproximadamente, y luego del período fetal, es la etapa que produce la mayor diferenciación entre los sexos.

Desde esta perspectiva, un cuerpo púber es, por lejos, uno de los más vulnerables que podamos habitar, pues está definido por la contradicción, como bien explica Frioni, cuando sostiene que la sexualidad en la adolescencia -entendida como la etapa eje de la estructuración síquica- es sinónimo de ruptura conflictiva en lo relativo a la identidad, “ya que ella vuelve frágil el sentimiento de continuidad, de existir en la ‘inquietante extrañeza’ de un cuerpo cuyo porvenir no puede prever. ‘Cuerpo extraño’ que él no eligió tener y que ve transformarse con una sexualización que puede sentir no suya” (Frioni, 2005:28). O sea, lo que sucede al adolescente es, en términos de lo que Freud llamó *Unheimlich* - aquello que siendo familiar puede devenir horroroso fruto de la repetición de lo reprimido- es la duplicación del yo, en tanto que, lo que siempre le pareció propio, su cuerpo, ahora le resulta extraño, ajeno, otro.

En términos de Philippe Jeammet, el cuerpo púber aparece como el revelador de la *ananké*, de una necesidad de sexuación, que “le traiciona en más de un aspecto”, porque ese cuerpo nuevo escapa al dominio del yo, ya no lo protege como una pantalla de sus emociones ni deseos más íntimos, y además, es un terreno de concretización y exposición de la herencia, con lo cual el adolescente ya no sabe hasta qué punto ese cuerpo es realmente suyo (cf. Jeammet, 1998:996).

Si, además de esta carga obligada, sumamos a las presiones del adolescente la profanación de su cuerpo núbil, el caos síquico es inminente. El abuso sexual en menores comporta un trauma mayor, entendido como el contacto entre un niño y un adulto en el que se utiliza al niño como objeto gratificante para las necesidades o deseos sexuales del adulto, bajo circunstancias que indican que su salud o bienestar se ven perjudicados o amenazados (cf. Cortés, 1997:174).

Respecto de esta etapa, según López, Hernández y Carpintero, es sintomático notar que hay un aumento significativo del riesgo de abuso entre los doce o trece años, pues “los preadolescentes pueden ser víctimas más deseables al reunir la doble condición de continuar siendo niños y, al mismo tiempo, presentar señales indicativas de que se ha iniciado la madurez sexual” (cf. *Ibíd.*, 178). Un abuso a esta edad desata distintos tipos de secuelas emocionales, que van desde sentimientos de culpa, pérdida de confianza o vergüenza, hasta depresión, síndrome postraumático o deseo de autodestrucción.

Como este trabajo no pretende ser exhaustivo en términos médicos, psicológicos ni sociológicos, nos remitiremos a observar lo que los textos dramáticos nos proponen

respecto de la representación del cuerpo abusado, las formas que adopta el trauma y la capacidad de resiliencia en los personajes para sobreponerse a las experiencias traumáticas.

Dentro de la panorámica general de las obras que hablan de abuso sexual a menores, podemos distinguir al menos tres grupos dependiendo del tipo de reacción que suscita la agresión sexual en los personajes.

3.1 Casos de violación en el ámbito público

El primer grupo de obras está conformado por textos que ficcionalizan casos criminales de abuso sexual a menores, con alta cobertura periodística en Chile, en los cuales las víctimas fueron no sólo ultrajadas, sino también asesinadas, y cuyos agresores - en algunos casos-continúan impunes. Cabe decir que aunque abordaremos sólo dos obras: *Todos saben quién fue* y *La grieta sin grito*, existen varias de este tipo que cumplen con las características que señalaremos, como sucede, por nombrar algunas, con *HP (Hans Pozo)* de Luis Barrales, que alude al descuartizamiento de un niño de la comuna de Puente Alto en 2006, o con *Ulises o no* de Benito Escobar, que aborda en parte el abuso contra menores en una red de pornografía infantil conocido el año 2003 como caso Spiniak.

3.1.1 *Todos saben quién fue* de Alejandro Moreno Jashés

Se estrenó en la VII Muestra de Dramaturgia Nacional en 2001, bajo la dirección de Ramón Griffiero y más adelante fue montada también por la compañía Gran circo teatro. Esta obra fue dedicada a Gloria Stockle Poblete -muerta en Copiapó el año 1984 durante el gobierno militar- y muestra en el escenario cómo se contraponen las voces de sus padres, amigas y militares durante el proceso judicial que se lleva a cabo a raíz de la desaparición de “la Mirta”, con las voces de los niños que encontraron su cuerpo destrozado en el río. Así, a partir de continuos flashbacks conocemos los últimos pasajes de su vida.

Según cuenta Moreno, Mirta era la más lista de la clase, leía libros, sabía el nombre de las estrellas, el año en que pasó el cometa Halley, incluso leyó el discurso de graduación de su liceo. Después de eso, ella y sus amigas, “estupendas y joviales” (Moreno, 2004: 68) con sus uniformes escolares, son invitadas por los soldados del

regimiento a una fiesta privada. Borrachos, toman a Mirta por la fuerza, la manosean, le sacan la ropa, ella se defiende y sus amigos intentan ayudarla sin éxito: “brutalmente abusan de la Mirta, que ha caído inconsciente, quizás a la piscina sin agua, luego abusan de su cuerpo inerte” (Ibíd., 111).

Luego, Lorenzo y Gregory, niños “piojentos” de catorce años que viven en un hogar de menores administrado por “curas”, se encuentran una tarde jugando en el río cuando encuentran pedazos del cuerpo de una mujer flotando en el agua:

NIÑO 2

(Nadando. Pausa) Lorenzo, Lorenzo apúrate; ven huevón, catcha. ¿Qué es esto...?

NIÑO 1

Una pata, es un pie y no están... ¿Qué es esto? Es un pie y un calcetín de mina... (aterrado). Éstas son como...

NIÑO 1

Pero cómo se va a...si está por pedazo...Gregory, Gregory salgamos mejor... (preocupadísimo, histérico, gritando). Gregory arranca que nos van a echar la culpa huevón. Gregory viremos de acá que nos van a cachar (Ibíd., 80).

Tiempo después, los mismos niños leen pedazos de periódicos que muestran entre titulares y reseñas sueltas las posibles explicaciones de los hechos, desviando las pericias en otras direcciones para poder exculpar a los militares: “indican que la mujer no es de esta ciudad, que sólo estaba de paso, o que el crimen, de siniestras características, fue cometido en otra ciudad y que el cadáver lo botaron a orillas del río” (Ibíd., 115).

A pesar de que Gloria tenía 21 años en el momento de su muerte, Alejandro Moreno la representa como una Mirta más pequeña y desvalida en su obra, como una escolar que sólo desea recoger “piedritas”, “conchitas” o comer “barquillos”, como una niña que siente nostalgia del mar, buena hija, buena alumna, buena amiga, tan buena que “parecía tonta”.

El cuerpo cosificado de Mirta fue utilizado como instrumento para saciar el deseo de los militares, por tanto, no alcanza a sentir el deseo de superar un trauma para el que no hubo tiempo. Con ello se anula cualquier posibilidad de poner a prueba la capacidad de resiliencia. Es a partir de la lectura que hacen los niños de los trozos de diario encontrados que podemos ver con claridad el elemento siniestro al enterarnos del secreto: los militares la violaron y destrozaron su cuerpo escolar, su cuerpo pobre para no dejar

huellas, para que no hubiese reclamos: “El cráneo presentaba fractura”, “homicidio con violación”, la “dama” recibió una golpiza, “tierra colocada en forma intencional en la cavidad de la vagina de la occisa”, “y hoy, hoy mismo la justicia bla-bla-bla-bla-bla-bla” (cf. *Ibíd.*, 116).

Alejandro Moreno, en compensación, le otorga en la obra la posibilidad de un doble: el cuerpo muerto de Mirta acompaña a los distintos personajes que son llamados a declarar durante el juicio y aunque ahora no puede levantar la voz, decir la verdad ni ayudar a que los demás la digan, puede al menos deambular entre los vivos, sonreír y asistir a los testigos:

(Mirta, muerta, se pasea con dos barquillos en la mano, le pasa uno a la Chica Alicia que lo recibe como si fuera normal y Mirta funde mientras se lo come). Nos la pasábamos callejeando, claro si andábamos desde las tres de la tarde en la calle, paseando, divirtiéndonos con lo poco que teníamos.

Es mentira eso que dijeron que la Mirta se juntaba con otras niñas, niñas del ambiente, eso es falso, como si yo le dijera que no quiero a mi hijo (*Ibíd.*, 75).

¿Para qué sirve exactamente esta imagen? Si es que tiene que servir para algo, porque, aunque sabemos que su exhibición en el escenario no basta para hacer justicia, igualmente Moreno deja instalada la sentencia en el título de la obra. La imagen de la Mirta se convierte, de alguna manera, en una de las tantas fotos en blanco y negro que pueblan los memoriales, entonces su imagen perdurará en una escritura que no se puede esconder, porque *Todos saben quién fue o las cosas que le hicieron*. Moreno está diciendo que no nos pueden seguir engañando, que a pesar de que no hubo sentencia judicial, al menos habrá castigo social y moral.

Esa es la venganza simbólica de Moreno, recordar al público una y otra vez que los agresores fueron militares y también “verdaderas bestias”. No sólo les critica el abuso de poder, también la indolencia y el encubrimiento, porque asombra descubrir cómo la soberbia militar y policiaca alimentó la idea de que nadie reclamaría el cuerpo de una niña que no es “nadie”, un cuerpo que sólo es valioso para una familia pobre sin recursos, incapaz de reclamar asumiendo su falta de credibilidad ante la opinión pública. En cambio, ellos sí que gozaban de dicha credibilidad, aunque forzada, pues la dictadura los protegía.

3.1.2 *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa

La grieta sin grito de Cristian Figueroa fue estrenada en el Festival de Dramaturgia Breve de la Universidad Finis Terrae el año 2002, montada en varias ocasiones por la compañía Los cuatro notables y publicada en 2006 bajo el sello Ciertopez. La obra recuerda el caso periodístico de “Las niñas de Alto Hospicio”, es decir, el hallazgo de los cadáveres de catorce mujeres en dicha localidad entre 1999 y 2001, la mayoría de ellas adolescentes: “Antes de que se resolviera el misterio, la desaparición de estas jóvenes provocó que se barajaran hipótesis como abandono de hogar, prostitución y maltrato familiar” (*El Mercurio de Valparaíso*, 04/09/2009). El culpable fue un taxista que interceptaba jovencitas, las transportarlas gratis, abusaba sexualmente de ellas en algún sitio eriaz, para luego asesinarlas mediante golpes en la cabeza y arrojar los cuerpos (con o sin vida) en piques mineros abandonados.

El montaje nos muestra a la protagonista con las manos rotas junto a su muñeco y vestida de uniforme de colegio, mientras enuncia su monólogo desde una caja de vidrio en el escenario de fondo negro que simula una grieta profunda en el desierto, un pozo acaso cavado por antiguos mineros, donde fue tirada por un hombre que suponía “bueno” y que le había prometido llevarla a conocer la puna.

Contrariamente a la obra anterior, en la ficción la presencia de la niña no es advertida por nadie, sólo posee un cuerpo roto que le impide moverse y una voz inaudible:

Me disfrazaré de cerro, me esconderé en el bolso, me haré pasar por renacuajo, por tuna, por esmeralda, por cobre.

¡Así van a poder encontrarme!

Disfrazada de piedra brillante, de piedra cara, de piedra oxidable.

Me haré pasar por moneda de cobre (Figueroa, 2006: 105).

Necesita disfrazar su cuerpo pequeño, negro y pobre, de algo valioso, “de cobre”¹⁶⁰ tal vez, para poder llamar la atención de alguien, cualquier persona que esté dispuesta a encontrarla en la soledad del desierto, para decir su verdad. Ella ha

¹⁶⁰ La Gran minería del cobre produce la mayor entrada de dinero a Chile, por eso este mineral es considerado simbólicamente como un material “valioso”. Además su extracción es responsable de grandes desigualdades, pues los mineros simples exponen sus vidas cada día a cambio de pagos miserables, mientras los altos mandos y las empresas asociadas ganan sumas incalculablemente altas.

desaparecido del mundo y la gente piensa que se ha descarriado, que anda fumando, que se ha arrancado de casa, que se va con hombres “por ahí”, pero no es cierto:

Recé madre. Cuando ese hombre me abrió las piernas, recé. Grité lo que más pude, guardé mi amor para cuando viniera quien se lo mereciera, pero ese hombre llegó antes. Me dejó su espasmo, su aliento, su medallita.

¡Te lo juro padre, que no soy de esas!

Cuando te lo digan no los escuches. No estoy en la playa, no estoy esperando críos, no estoy en casa de putas, estoy aquí, en este hoyo negro, en esta noche, padre (Ibíd., 114).

El trauma en la niña está desatado, no sólo por el dolor del abuso y la traición del hombre, sino por la imposibilidad de hablar, de gritar, de hacerse oír como los cadáveres de las chicas reales que pasaron años sin ser encontradas. Ahora que está muerta, le angustia la falta de luz, la certeza de saberse “nadie”, tan nadie como “la Maca”, “la Carola” o “la Andrea”; que por ser mujeres, niñas pobres, fueron condenadas al olvido, aunque sus padres hagan filas frente al cuartel de policía, insistiendo en la “extrañeza” de su desaparición, solicitando una mirada colectiva a tantos casos que demostraban la existencia de terceras personas involucradas, la existencia de maldad:

¿Hay cacatúas en el desierto?

¿O papagallos?

O son los cuervos que disfrazan sus cantos maldadosos.

O son jotes -que también son buitres- que se disfrazan de sombras que se meten en la arena que se meten en los poros de las pieles púberes que se queman al sol que se queman al frío que después no son más que monolitos que parecen animitas que llevan cruces y cintas de muchos colores (Ibíd., 105).

Aquí, como en la obra anterior, no hay posibilidad de poner a prueba la capacidad de resiliencia, pues el fracaso está marcado de antemano. Los autores de la G2000 insisten en subrayar la impotencia de las víctimas y la imposibilidad de recuperación. De este modo, el discurso pone el acento en la desmesura de una violencia que arrasa cualquier esperanza de supervivencia física o mental. Pero al hacerlo, aunque contribuyen a denunciar un estado de cosas ¿no están también reproduciendo un esquema que confina a víctimas y a victimarios a reproducir *ad infinitum* sus roles? Creemos que, a su manera,

cada uno de los dramaturgos cae en un cierto determinismo, pues no dan espacio a la esperanza, a una posible solidaridad entre víctimas, tal vez porque dicha solidaridad tampoco existe o no es eficaz.

El doble como recurso parece confirmar este abandono del individuo a sí mismo (y a su doble), pues no puede contar con nadie más, se tiene que desdoblar para poder protestar, para poder verse. El cuerpo muerto de la niña de *La grieta sin grito*, su doble, traumatizado y sin valor, habla desde la mudez, desde la imposibilidad, pues no recibirá ayuda si no es “de cobre”. Entonces, Figueroa le permite hablar a través del doble, denunciar las irregularidades de la investigación, la falta de ayuda, el dolor contra ese hombre que desacralizó su cuerpo y lo volvió ajeno:

Tengo amontonada arena en los pies. Y en el cuello y en las orejas y en el pelo y entre medio de las piernas. Todos saben dónde buscarme.

Mi mano, una mano, dos manos entrelazadas y transpiradas.

Anular, pulgar, anular.

Meñique, ¿medio?

Índice, ¿medio?

Medio, anular.

La mano completa.

¿Para qué sirve una mano completa?

La mano de una niña.

¿Para qué sirve la mano de una niña?

Limpia por la mañana, sucia por la tarde (Figueroa, 2006: 104).

Figueroa, al igual que Moreno, alza en escena su pequeña venganza, más que contra el agresor, contra los organismos policiales que nunca creyeron en la versión de los padres de las niñas “nadie”, y cuelga su foto en el memorial teatral. Lo hace en nombre de los mineros pobres o amas de casa que dejaron los pies intentando ser escuchados, sin lograr que hicieran nada durante dos años, hasta que una niña logró sobrevivir a los golpes y pudo contar la verdad. Habrá que preguntarse por qué este teatro elige colgar esa foto y no la de la niña sobreviviente.

3.2 Casos de violación en el ámbito familiar

El segundo grupo de obras está compuesto por dos textos centrados en el desarrollo de una intriga que muestra la elaboración del trauma en adultos -víctimas de abuso sexual cuando fueron adolescentes- cuya carga psicológica no es atendida o se desconoce.

Si bien abordaremos la lectura de *No soy la novia* de Andrea Moro y *Hombre con pie sobre una espalda de niño* de Juan Claudio Burgos, también debemos decir que se observan tópicos similares en otras obras, como en la ya analizada de Mauricio Barría *El peso de la pureza* y en *Kinder* de Ana Harcha. En la obra de Barría se aborda el abuso que sufre una adolescente por parte de su padre y en la de Harcha oímos las voces de varios adultos atrapados en la niñez que intentan elaborar diversos traumas, entre ellos el de una niña que sugiere haber sido abusada y un niño que confiesa haber sido obligado por el padre a ver pornografía junto a él, bajo la excusa de recordar a la madre ausente.

3.2.1 *No soy la novia* de Andrea Moro

No soy la novia fue estrenada en la Sala Lastarria 90 en 2003, con tres temporadas dirigidas por Pablo Casals y publicada por Ciertopez. La obra nos habla del retorno de Alicia Novia a la casa paterna, envuelta en un vestido blanco sucio de lodo, con el objetivo de recriminar a sus padres la indiferencia frente al abuso sexual que sufrió durante años. En el escenario conviven Alicia Novia y Alicia Niña (8 años); juntas repasan los pasajes de una infancia marcada por el juego de “la pulguita y la oveja asturiana” que sugería el padre, mientras la madre pasaba el tiempo imaginando posibles “casting” de futuros novios para la hija, haciendo oídos sordos del abuso:

ALICIA NOVIA

Venía sonriente como siempre, traía algo entre sus manos [...]

ALICIA NIÑA

¿Qué cosa?

ALICIA NOVIA

Bastó que le preguntara para que lentamente levantara mi vestido y comenzara a subir su mano apretada a este objeto punzante que traía con misterio.

ALICIA NIÑA

Duele papá.

PADRE

Shhh, shh, calladita”

ALICIA NOVIA

Con su mano encarnada en deseo, apretaba fuerte contra mí algo que comenzaba a desprender una sustancia pegajosa, amarilla, que resbalaba por entre mis piernas, todo esto mezclado con un rojo intenso, un rojo furioso que gritaba mientras se mezclaba con la inocente blancura de mis piernas. Por el olor pude reconocer lo que era.

ALICIA NIÑA

Hueles a plátano, papá. (Moro, 2006:44-45)

Lo único que hacía olvidar un poco a Alicia ese juego perverso eran las jornadas con su muñeca de trapo. Filomena, era distinta a las demás, no se le “salían los pedazos, no chillaba ni mucho menos”, y aunque le producía una “sensación extraña” se pasaba horas jugando con ella, sin desear nada más. Cuando Alicia descubre la mutilación de su muñeca favorita y la desaparición de su cabeza, huye del hogar, corre y vaga intentando entender lo que significaba el pecho crecido y su futuro de “gran mujer”. Su cuerpo se enferma, se desdobra, se separa de la “niñita bien” y arranca. Años después, el día en que se viste de novia, tal vez a causa del parecido con su muñeca, detona el horror y se ve obligada a regresar, a cobrar cuentas, pues pese a que ha perdonado a sus progenitores, siente que de alguna manera los padres deben pagar para compensar su dolor.

Por una parte, se puede observar que el elemento grotesco está determinado por la animalización del falo del padre, transformado para el juego de la “pulgüita y la oveja asturiana”, que no es otra cosa que el disfraz del abuso, intensificado por la abyección en la descripción de los fluidos que aterran a la Alicia Niña y que la madre se niega a aceptar. Esta última, con tal de no escuchar el “canto” (llanto) de su hija ni las quejas de los vecinos -contra su basura, contra la invasión de ratas y cucarachas que los devoran -, prefiere mandar a la sirvienta a cerrar todas las puertas y ventanas de la casa:

MADRE

Y qué quieres que haga? Que te diga que es una mierda, que está pésima, pero que igual tengo que comérmela, que noche tras noche, día tras día tengo que comerme la mierda aunque esté podrida, aunque esté inaguantable y además decir rica y sonreír para que todos crean que está buena y se olviden del desagradable sabor que está teniendo que tragar. Pues no. No aceptaré decir que está mala. Esta carne,

nuestra carne, es de la mejor, está deliciosa y hay que tragársela. ¿Me escuchaste?
(Ibíd., 35).

El horror está determinado no sólo por la presencia del secreto familiar, sino también por la complicidad entre los adultos para proteger el *statu quo*. El padre enamorado ante el rechazo de la hija esconde y descuartiza a la muñeca porque muere de celos. Alicia no encuentra la cabeza de Filomena aunque supone qué pasó con ella:

Muchas veces me acerqué a la casa, a las rejas y lo que escuchaba por las noches no era invención, sino que un pobre viejo ensordecido por una obsesión lamentable, gritando de placer con lo que quedaba de mí. ¿Era la cabecita? ¿Qué fue lo que te hizo cambiarme por ella? (Ibíd., 50)

Lo siniestro se explica desde la necesidad de Alicia adulta de generar un doble para poder mirarse a sí misma. Alicia Novia no puede dejar de ser Alicia Niña, porque se encuentra anclada a esa parte de su historia que le recuerda el horror de la infancia, la relación incestuosa con el padre. El elemento que detona el trauma es verse al espejo como Alicia Niña, con un cuerpo de ocho años, sin haber alcanzado aún la pubertad, “sin pelos”, pero con vestido de novia; esa imagen trae al presente un elemento reprimido: el descuartizamiento de su muñeca.

Su actual cuerpo es la proyección de ese cuerpo de muñeca destrozado y remendado que se anuncia en las líneas finales. Puede perdonarlo todo a quienes le dieron la vida, seguir viviendo, resistir de alguna manera básica, asumir que no es la novia, “la perrita de papá”, ni un “objeto en la vitrina” de mamá, pero no les perdonará nunca haber convertido su cuerpo desnudo en un monstruo, en un cuerpo sin pelos, en un cuerpo de muñeca.

Entonces, la reaparición del episodio traumático en la memoria no es mostrada por el dramaturgo como el primer paso de un proceso de curación, sino de construcción. Al igual que sucede en el caso de Emma, analizado por Freud (Pla, 2007)¹⁶¹, se construye como trauma lo que hasta entonces era un recuerdo reprimido, o, si se prefiere, un trauma silencioso y carente de sentido:

¹⁶¹ Cabe recordar que en el caso de Emma, estudiado por Freud, la paciente sufre abusos a la edad de ocho años por parte de un pastelero. A los doce años, va a comprar a una tienda, los empleados se ríen entre ellos y ella sale del comercio presa del pánico, pensando que se burlan de su vestido: se establece, aquí, una conexión entre la risa de los empleados y la risa del pastelero mientras le pellizcaba los genitales a Emma, esto es, entre el síntoma (risa) y el recuerdo del episodio traumático de la infancia.

Ce trauma-là, laisse en mémoire la trace d'une décharge d'excitation violente et dépourvue de tout sens. Il appelle l'hypothèse d'une compulsion de répétition au-delà du principe de plaisir. Dans le sujet, un événement reste gravé, dépourvu de toute qualification, et voué seulement à faire retour dans la répétition (Danon-Boileau, 2006).

En la dimensión adulta de Alicia, verse vestida como su muñeca provoca la aparición del síntoma que permite mostrarle ese trauma silencioso e iniciar un camino de reconstrucción. Sin embargo, la obra termina allí, su enfrentamiento con los padres no sirve como impulso para reconstruirse, sino como obstáculo para continuar la vida.

Como vemos, los autores interrumpen voluntariamente el discurso en el momento de mayor desprotección del abusado. Nunca se aborda un eventual proceso de reconstrucción o de duelo. Al contrario, el sujeto está solo frente a su recuerdo, o, más bien, frente a la repetición de un recuerdo que no le permite superar su trauma.

3.2.2 *Hombre con pie sobre una espalda de niño* de Juan Claudio Burgos

Hombre con pie sobre una espalda de niño se estrena en la XI Muestra de Dramaturgia Nacional el año 2005 bajo la dirección de Ricardo Balic. Luego tuvo una temporada en Casa de América de Madrid e inauguró el Festival de teatro Off Santiago 2006. El montaje de la obra es un ejercicio que nos lleva hasta el instante en que se toma la fotografía de un niño junto a sus padres, tras la ceremonia de comunión en una “catedral toda de mármol, a comienzos de los años ochenta” (Burgos, 2006:17). El adulto que fue ese niño se recuerda en cuclillas sin poder levantar la cabeza debido a la presión que ejerce sobre él una bota militar:

estoy aquí,
hablo aquí,
aquí abajo, al final de la espalda (Burgos, 2006:17-18).

En código poético y monstruoso, la tensión del cuerpo, la imposibilidad del movimiento y de la palabra fluida, dejan entrever el abuso de hombres sin cara, “mitad hombre mitad elefante” sobre un niño que sangra dentro de su “trajecito” porque lo han

clavado al suelo, inyectando en su cuerpo la “pudrición”, mientras “jadean y empujan”, mientras “decantan su apetito” sobre él, mientras lo obligan a que “compare sus instrumentos”:

porque soy un niño desolado
con el vientre hinchado,
con el sexo naciente y que sólo tiene ojos
nada más que ojos, unos ojazos grandes y negros por donde me trago la vida
como torrente, todo lo que hay en este mundo,
lo que estos hombres me dicen al oído
y me repiten una y otra vez
para entusiasmarme en este nuevo juego
que no conozco (Ibíd., 35).

El trauma de infancia no permite poner a prueba la capacidad de resiliencia del adulto, no le permite salir a ninguna parte, el recuerdo de las sensaciones lo ahoga, el eterno dolor de cabeza le impide alejarse de la visión de unos padres “zafios” que no se dan cuenta de nada, de esos hombres con enormes braguetas, del olor de sus genitales que no lo abandona. El protagonista no puede moverse, se encuentra impedido de realizar cualquier movimiento que le permita levantar la cabeza, porque la bota invisible sobre su espalda lo marcó para siempre, lo obligó a “mirar sólo su sexo, nada más que su sexo”, al “árbol hombre”, al “árbol macho”, al “árbol toro”, “porque el flash enceguece y barre con todo”:

no puedo hablar,
sin esquivar los cortes,
no puedo,
no puedo hacerlo de otra manera,
no puedo,
quedan cortes y silencio,
la presión y el ruido que rompen las cabezas,
mi cabeza,
mi cabeza la que no veis
a punto de estallar,
hablo en el segundo previo al derrumbe,

desde esta cabeza que no veis,
hablo para que esta cabeza que no existe
no estalle (Ibíd., 17).

El espacio en el que se encuentra atrapado el protagonista es la fotografía de comunión, la realidad enmarcada en esa fotografía: aquello que sigue repitiéndose para siempre, la necesidad erotizante de mirar hacia un solo lugar, hacia un hombre. María de Luz Hurtado señala que el relato de la percepción del pie sobre la espalda infantil en un ambiente sagrado como la iglesia “se debate en la ambigüedad de experimentarlo como una agresión humillante y abusiva, traumática, y el cumplimiento del deseo oscuro de la iniciación erótica homosexual (Hurtado, 2009: 152); porque el templo al que se refiere Burgos es también su cuerpo que los hombre buscan destruir:

lo único que buscan es barrerme ,
hundirme en el lodo inexistente en este templo todo mármol que es donde ahora
yazgo de bruces, respirando y hablando apenas,
todos han venido con el propósito de ensuciar mi templo, de inyectar en mi cuerpo
la pudrición, todavía puedo tomar aire (ibíd.,25).

La contradicción entre la vergüenza y el deseo le impide al protagonista perlaborar el trauma, pues, por una parte, el abuso es reprochable y obliga a mirar a los agresores desde la maldad, como bestias; pero, por otra, el deseo homoerótico instalado en el cuerpo adulto no sabe si culpar, porque hacerlo implica negar la propia identidad, negar el amor y a los amados. Desde esa perspectiva, el templo sagrado en que habita el protagonista en el imaginario adulto de su fotografía es, al mismo tiempo, un infierno. Esta dualidad instalada en su cuerpo lo convierte en monstruo, porque ha trasgredido una ley sagrada: desea al hombre elefante que lo aplasta y perpetúa en el palimpsesto de la fotografía.

El elemento grotesco se encuentra disfrazado en la referencia fálica de una trompa de elefante que no se ve, de un “tropel de hombres elefantes” que asumimos culpables de haber contaminado su cuerpo. Los hombres de ese “regimiento” habían planeado aplastarlo: en “este momento, el que ahora todos veis, volvían a masturbarse y masturbarse infinitas veces en solitario o en corro, pensando en el acto” (Ibíd., 28-29). La bota militar es la metalepsis de la presencia invisible de la dictadura, del abuso de los

militares sobre el cuerpo inocente de la nación que no es más que una “cucaracha” en un lodo “que no es lodo”:

buscan eliminar mi sabiduría,
yazgo sobre el peso de la mugre de mi pueblo,
bajo el peso de la hambruna de mi pueblo,
yazgo como reliquia cuyos destellos quieren fundir
al lodo, en el lodo de sus zapatos (ibíd., 25-26).

El efecto siniestro de la obra es advertido desde las primeras palabras en un texto circular e inquietante. El lector viaja sobre una espiral repetitiva de imágenes que lo obligan a hacer una parada en cada disparo de flash, para poder apreciar esta obra a la manera de una pintura: *Hombre con pie sobre una espalda de niño*. Debemos atender al detalle, como si estuviésemos en un museo, mirar el dolor en la imagen, la desesperación, la impotencia de no conocer el rostro del agresor, la angustia de esa figura perpetuada en la fotografía, el cuerpo de niño aplastado y reducido a un territorio seguro, “al final de la espalda”.

Como hemos venido observando en otros análisis, vivir en “la espalda” equivale a vivir sin atreverse a mirar la verdad, traicionarse a sí mismo, negar los propios ojos. En estas últimas obras, se repite un mismo patrón: los personajes están anclados en un espacio que no permite elaborar o perlaborar el trauma, están destinados a revivir un recuerdo que no tiene sentido. Esta suerte de automatismo, de compulsión, provoca un gran sufrimiento en el sujeto por su incapacidad para simbolizar el trauma¹⁶². De ahí, la predominancia de los afectos sobre el lenguaje lógico, de la emoción sobre la palabra.

3.3 Casos de violación en el ámbito personal.

El tercer grupo está determinado por dos obras que ponen énfasis en una resiliencia que se realiza a medias, o que ni siquiera es tal, en un simulacro de resiliencia. Los textos a los cuales nos referimos son *Orfandad* de Marco Espinoza y *Malacrianza* de Cristian Figueroa, cuyas historias son protagonizadas por menores que logran hacer frente al abuso sexual de alguna manera, al abandonar el espacio opresor. Hasta donde hemos visto, este elemento marca una diferencia en los finales de las obras, pues los niños o

¹⁶² Véase Freud, 2004 [1914].

adultos cierran un proceso, que aunque se antoja débil deja espacio a la esperanza, a la posibilidad de seguir caminando. En el caso de este segmento, no descartamos que existan otras obras donde los protagonistas lleven a cabo el cierre del proceso de elaboración de un trauma, pero cabe destacar que no encontramos a lo largo de nuestras lecturas del repertorio de la G2000 otros ejemplos¹⁶³.

3.3.1 Orfandad de Marco Espinoza.

Esta obra tuvo una temporada teatral en el Museo Nacional de Bellas Artes el año 2003, fue dirigida por Óscar Vásquez y antologada por Ramón Griffero en *Dramaturgia chilena contemporánea. Siete autores*, edición de Casa de las Américas. En *Orfandad*, Marco Espinoza alude irónicamente al clásico cómic del Pato Donald, para llevarnos a un reencuentro entre los hermanos Hugo, Paco y Luisa, años después de que salieran del Centro de retención infantil¹⁶⁴.

Luisa ha decidido reunirlos después de mucho tiempo de insomnio y delirios con un “chaleco verde” que los cubre, único recuerdo de su madre muerta. Necesita contar a sus hermanos que ha podido salir adelante, que, pese a todo, con tratamiento psicológico y pastillas de diversos “colores”, ha logrado que en el hospital la preparen como auxiliar de enfermería.

El mayor de los hermanos no ha superado la muerte de sus padres, siempre está recordando que ellos no pudieron soportar el rigor de la miseria y se lanzaron a la línea del tren cuando eran pequeños. Paco tampoco puede superar el recuerdo de los intentos fallidos de adopción, ni el abandono de su carrera infantil como “cantante de rancheras” cuando era el exitoso “Manolito del Valle”. No obstante, puede decir con orgullo que se ha convertido en un servidor de la patria, en un carabinero honorable¹⁶⁵, aunque cada vez sea menos resistente al dolor, porque el “Ravotril” no mata la imagen de tantas “Violaciones. Homicidios. Suicidios. Parricidios. Infanticidios”, de tantos “huachos chicos”, de tantos “borrachos muertos en la línea del tren” (cf. Espinoza, 2003:32).

Hugo, el más pequeño de los tres, reconoce que no ha podido olvidar “nada”: ni los manoseos del “rata”, “el Tito” y “los mellizos” en el baño, ni los bolsillos llenos de su

¹⁶³ Debe considerarse que quien realiza esta investigación leyó aproximadamente ciento cincuenta obras de las doscientas treinta y nueve que componen dicho repertorio.

¹⁶⁴ La denominación “centro de retención infantil”, que se refiere a un “orfanato” en la obra, juega con la expresión “centro de detención infantil”, que agrega semas relacionados con la delincuencia común o política.

¹⁶⁵ En el lenguaje popular de Chile se les llama “pacos” a los carabineros o policías.

hermano cuando cobraba a cambio de las caricias que los más grandes le propinaban, ni los golpes con que Luisa lo defendía del asqueroso abuso. Para Hugo nada ha cambiado, sigue siendo el mismo “puto maraco” de siempre, desde que experimentó por primera vez la excitación, el deseo intenso y perverso de sexo frente a un montón de piernas y brazos de muñecos de sexo indefinido, “del porte de [sus] propias extremidades” mutiladas en el “patio chico” del centro, cuando su cuerpo aún no tenía “ni memoria ni melancolía”. Esta referencia política es difusa, pero podría decirse que la alusión tiene que ver con los cuerpos mutilados y desaparecidos en los centros de detención que existieron bajo la dictadura militar, sobre todo cuando Hugo reflexiona y dice que del “error al horror hay sólo un par de letras...”.

Entonces, desde la visión de esos cuerpos fragmentados, Hugo sigue siendo el mismo “puto” de siempre, no obstante, ahora no siente vergüenza y recibe el dinero que le es propio:

La primera vez no tenía susto, tenía frío. [...] Me pidieron que bailara. Comenzaron a aplaudir al ritmo de la música de la radio. Me puse a bailar, era un tema lento, en inglés, bailé lo mejor que pude, pero el frío me hacía tiritar. [...] Maricón feo, me dijeron, y se fueron. Me vestí. Igual tenía frío. Puse la tetera al fuego, y fui a comprar una caja de té con la plata que había ganado esa noche. No salí como en tres días de la casa (Ibíd., 21).

Hugo, a diferencia de sus hermanos, no desea olvidar lo ocurrido, está orgulloso de sus recuerdos, sobre todo del recuerdo del profesor de música que llevaba a Paco a cantar en los espectáculos, porque aún lo ve cada jueves y le pide que se vista de mariachi y le susurra “Manolito” al oído. Ese recuerdo le hace sentir que en realidad no es culpable de nada, le dice día a día que es un sobreviviente, que ha podido resistir al abuso, al hambre, a la soledad. Sólo lamenta una cosa con rabia: que no haya “un enemigo al cual poder decapitar”.

El abandono de los niños, la vivencia en el orfanato y el abuso de Hugo son experiencias que causan un trauma profundo en los hermanos, elaborado de diversas maneras en la adultez. Mientras Luisa intenta vivir sin recordar nada y con la culpa de tener fantasías sexuales con su hermano mayor y con Dios, Paco intenta sobrellevar el contacto con tanto crimen horroroso en su trabajo policial, sólo porque desde ese frente puede estar del lado de los buenos. En cambio, Hugo acepta este ser que siempre fue,

vive siendo un “puto” y sabe que sus hermanos han cambiado “por fuera”, aunque “por dentro” siguen siendo los mismos.

Sus cuerpos mutan en la adultez y toman formas menos grotescas que las que recuerdan, porque en su memoria el cuerpo de Hugo estaba “enfermo, flaco, tiñoso, pobre”, aunque ahora se ve “mejor”. Al cuerpo de Luisa, su hermana, le pasa lo mismo: lucía como el de su madre, como una “quiltra borracha” para después mejorar considerablemente su aspecto. Paco, cuyo cuerpo también se ha transformado, simplemente no es capaz de reconocer a su hermano en la calle cuando lo ve en las esquinas trabajando: si lo descubren saludándolo, lo despedirán, y lo poco que logra “darle a este cuerpo [se] lo quitarían”.

La animalización vuelve a ser el mecanismo para menoscabar el cuerpo infante e inocente. El componente abyecto del texto es un tanto más sutil, pues sus únicas referencias se encuentran en la imitación de los diálogos de los padres antes de morir, a partir de los cuales recuerdan los vómitos de la madre, las “mamaderas” de Diazepam con leche para que se quedaran dormidos y las reacciones a causa del alcoholismo de sus progenitores.

El efecto siniestro, por otra parte, está dado en esta obra por la sensación constante del juego entre el develamiento y la negación del secreto entre los hermanos, una y otra vez la repetición de la rabia mezclada con el deseo incestuoso entre ellos:

quiero explicarte qué hago, cómo estoy, por qué vivo así... Quiero decirte tantas cosas que me han pasado y no he podido decirte nada... porque para contarte, necesito que te acuerdes de todo, para que me entiendas, para que no te sorprendas, para que no me duela tanto. [...] Del patio grande y el patio chico. De la leche y el galletón. Del chaleco verde. Cómo no te acuerdas... (Ibíd., 8).

El estado de *orfandad*, de soledad y de desprotección en que aún se encuentran pesa tanto que repiten los patrones de la jerarquía familiar para seguir sintiéndose acompañados en algo que se parezca a la felicidad. Los hermanos mayores son seres dobles, un poco esquizoides, sabiéndose Luisa la madre y Paco el padre. Como Hugo es el menor, Luisa intenta protegerlo de las caricias de los grandes, mientras Paco coloca los límites, las normas, aprovechando el atractivo de su hermano para cobrar por sus servicios sexuales durante la infancia. El único que no siente culpas ni contradicciones es Hugo, pues siempre ha cumplido el mismo rol: el de una especie de hijo. Por lo mismo,

Hugo es el único que puede, a su manera, inventarse otra forma de vivir, de perlaborar el trauma, aunque no sea feliz.

3.3.2 *Malacrianza* de Cristian Figueroa

Esta obra teatral fue puesta en escena en la V Muestra de Dramaturgia Nacional el año 1999 y en el Museo de Arte Contemporáneo a cargo de Ramón Griffero. Luego tuvo temporadas en el FITAM en el año 2000 y en el Teatro Mauri en 2009, a cargo de Cristian Figueroa y Andrés Hernández, respectivamente. Además, fue publicada por la editorial Ciertopez en 2006, obtuvo el Premio Consejo del Libro 2007 y fue incluida en la *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*, compilación a cargo de Mauricio Barría y María de la Luz Hurtado en 2010.

El montaje de *Malacrianza* nos muestra en escena a dos adultos vestidos de niños, Pancho y Girlén, dos hermanos que viven en condiciones miserables junto a su padre, debiendo soportar su agresividad a consecuencia del exceso de alcohol, de la muerte de su hermano mayor y del suicidio de una madre que no pudo soportar la pérdida del hijo acuchillado. La falta de educación, la pobreza extrema y la violencia familiar son el telón de fondo de esta historia no lineal en la que ambos crecen y se mantienen atrapados en un espacio hostil, impedidos para llevar una vida de niños.

El padre los obliga a mendigar desde pequeños -considerando incluso que son tan pequeños que se “cagan por todas partes”- para que traigan dinero a casa y él pueda costear su comida y tantas “maltas”¹⁶⁶ como sean suficientes para beber hasta olvidar o hasta conciliar el sueño. La desprotección se vuelve mayor al morir la madre y aumentan los golpes cuando el padre advierte que a la Girlén le comienzan a aparecer “tetitas y cinturita”.

En ese momento, él decide que será quien haga de ella “toda una mujercita”. La envuelve, la convence de entregarse con la promesa del juego del “unicornio” o del “caballito” que se queda dormido entre las piernas de las niñas obedientes:

Perpetrar. Hoy aprendí esa palabra, la dijo un caballero en la micro¹⁶⁷. Perpetrar: hoy mi papá perpetró en mí...No sé qué decir, no sé qué gritar. Perpetrar con la saliva ardiente, con la barba dolorosa, con el olor a peos y a pescado...algo caliente

¹⁶⁶ Cervezas negras.

¹⁶⁷ El autobús de los pobres.

me aprieta el cuello. Perpetrar. Mi padre perpetró en mí su aliento, su tufo de rodilla arrugada, de guata blanda y ojerosa¹⁶⁸. Mis piernas flacas sujetan sus resbalosos pantalones transpirados. Mamá ¿dónde estás? No quiero gritar, me da vergüenza y parece que se pudre algo dentro (Figuroa, 2006:57-58).

Para la niña, su cuerpo “penetrado” y contaminado por los fluidos del padre en el juego del unicornio está siempre cercano a la muerte, cercano a los “malos olores”, a la podredumbre, sin embargo, a ella le gusta que esos olores le “den asco”. Para la madrina pacata que los visita, la Girlén está maldita, tiene “el diablo en el cuerpo”:

Se ríe, no deja de reírse. Está endemoniá, hay que santificarla, está loca. ¡Límpiate! Sométete al rey de reyes. Santifícate! Aleja el mal de tu cuerpo, no tientes con ese cuerpo de niña, ese cuerpo de carne fresca... ¡Purifícate! Te desmenuzarás como carne podrida de pescado, como aberración de género, llevarás el pecado al cuerpo de los hombres, del padre, del hijo... ¡Señor! ¿Por qué nombro al señor... Si yo soy la que limpio? (Ibíd., 72).

La referencia religiosa nos recuerda que la niña es vista por los demás como un “monstruo”, porque es una “aberración del género”, porque ella es la culpable de tentar al padre y no él de abusar de la hija. La madrina que se ve a sí misma como “limpiadora” de la podredumbre que ella provoca -como cuando era niña y le limpiaba la “caca”- cree que con su ritual de invocaciones al señor podrá eliminar el mal de su cuerpo; pero exculpa al padre pues le interesa seducirlo o convertirlo, con lo cual a pesar de que otros adultos saben que la niña está siendo abusada, nadie hace nada para salvarla.

Un día Pancho intenta defender a la Girlén del abuso, pelean a golpes y entre ambos hermanos dan muerte al padre con un golpe de fierro. Sólo entonces se acaba el dolor y el miedo pegado al cuerpo. Figuroa mezcla muy bien el elemento grotesco con la manifestación de lo abyecto en la metáfora de la “mierda” entendida como el mal. Cuando los hijos matan al padre, a la Girlén inmediatamente le empieza a “doler la guata”, le dan ganas de “hacer caca” y no quiere “hacerse” frente a su hermano, por lo que prefiere correr hacia el cerro: “mejor me voy a cagar allá, porque me da vergüenza. Tú quédate por si despierta, a mí me da miedo”. En otras palabras, la hija elimina el mal de su cuerpo, se deshace del padre. Sin embargo, desde la mirada de la madrina los niños

¹⁶⁸ “Guata” equivale a barriga.

son animalizados como bestias voraces, perros, porque no es posible que “unos niños puedan matar a su propio padre” a menos que estén poseídos por el demonio:

¡Es el demonio! El demonio, ¿no es cierto? Hace que los niños se olviden que tienen que honrar a su madre y a su padre... ¡ay Dios mío! ¡Son los síntomas!, que diga, ¡es la señal! ¡La señal de los últimos tiempos! ¡Suenan las últimas trompetas, se desata la ira del señor! (Ibíd., 23).

La violencia contenida en el golpe al padre no nos informa sobre un acto vengativo, el parricidio aquí es más bien la compensación por el daño causado, no hay en los hermanos indicios de culpa, sino de alivio, complicidad en el viaje de escapatoria. Desprenderse del cuerpo del padre significa liberarse del mal y del espacio infernal en el que viven, una posibilidad de visualizar el paraíso lejano o, al menos, un espacio más amable.

Una vez en el cerro durante la noche, los hermanos sueñan con una vida posible, ya limpios del mal, sueñan con tener una casa, “casarse”, ser libres, como en “esa película” de los niños que viven solos en una isla, aunque en esta isla no hay nada, no hay árboles, frutos ni un papá que los venga a salvar. Tal vez en esa isla imaginaria los hermanos podrían encontrar en el fondo de ellos mismos -porque no cuentan con nadie más- herramientas para la sobrevivencia, porque la única persona que podría salvarlos es su mamá, pero está en el cielo, y en el cielo “no hay nadie más”, el padre está en el infierno.

Para Cristina Bravo, con esta obra el teatro se dirige a la recuperación de un realismo social “cercano al naturalismo”, dada la recurrencia de ciertas características comunes:

los personajes embrutecidos, depauperados por el ambiente se transforman en seres deformes moralmente, títeres grotescos que se mueven en el infierno que constituyen los márgenes de las grandes metrópolis. Se destaca en esta obra el procedimiento empleado para crear una atmósfera de violencia y degradación, a ello contribuye el espacio en el que se desarrolla y la invención de personajes que se distinguen por su precariedad emocional, sobreviven a la desgracia por instinto... (Bravo, 2008:139).

Gracias a ese instinto sobrevive tanto niño “huacho”, como el Pancho y la Girlén, porque no les queda otro camino que encontrar las herramientas, no hay espacio para la depresión ni dinero para terapias y pastillas, se vive como mejor se puede, pidiendo plata en la micro o deambulando por ahí. Sobre esta ley de la “selva de cemento” se sostiene el efecto siniestro de la obra, los niños en cuerpos adultos continúan deambulando junto al espectro de su madre por la ciudad después de cuarenta años de calle. Ellos siguen recordándole a la madre su historia, siguen pobres, siguen vivos.

3.4 Breve relación entre los casos

En el caso de las dos primeras obras el énfasis escritural del dramaturgo está puesto, por un lado, en el cuerpo inocente que se destruye, se golpea, se viola, se desacraliza, se contamina de tierra o del polvo para ocultar huellas; y, por otro lado, en el silenciamiento de la verdad, en la negligencia y la desprotección de los organismos estatales que ven deambular a tanto fantasma que clama por algo de justicia. Las víctimas de estos atropellos no pueden invertir su situación porque son asesinadas, sus dobles, sus cuerpos espectrales son los que nos recuerdan la verdad silenciada.

Las obras siguientes nos muestran una transformación de los cuerpos abusados, pero no de los estados emocionales de las víctimas. Ellas no son capaces de crecer, de sobreponerse al dolor, por un lado, porque quienes se supone deben prestar la primera ayuda para levantarse son los integrantes de la familia, de la “sagrada familia” que necesita guardar la apariencia del bienestar. Una familia que, en este caso, no es sinónimo de protección ni seguridad, sino más bien de peligro. Y, por otro lado, porque el yo que los habita no escapa jamás a la mirada constante del otro que lo desnuda, oprime y daña. Puede haber sobrevivencia, locura contenida, pero resiliencia, nunca. La felicidad aquí es un premio inalcanzable, imposible, condicionado al eterno retorno de esa imagen horrorosa que es el cuerpo abusado y detenido en el tiempo de la pubertad.

Las dos últimas obras comparten la representación de los hermanos desprotegidos, pero cómplices, con padres muertos o abusivos, que viven en la pobreza y el abandono, bajo las leyes implacables de la calle o el orfanato, selvas de donde es casi imposible salir ileso. Sin embargo, pese a la visión desencantada que nos muestran los dramaturgos, emerge en estos niños -y no en otros- un pequeño destello de esperanza en la huida, en la compañía de otro ser que contiene su pena, una posibilidad acaso ilusoria de ser libres. Los hermanos son la compañía en la desgracia, por eso la relación incestuosa entre ellos

carece de un castigo moral. Ninguna relación de hermanos, por muy mala que sea, por muy incestuosa que sea, puede superar la maldad, el horror que han vivido, porque para algunos la “felicidad” tiene un peso existencial, para otros, como estos niños “huachos”, la felicidad es otra cosa, la resiliencia es otra cosa, consiste simplemente en escapar de la muerte cada día.

A modo de conclusión, podemos decir que los dramaturgos de la G2000 ponen en tela de juicio la gestión del estado chileno respecto de la protección del menor, pero también lo hacen respecto de la construcción de una nación sobre las bases de una ley de silenciamiento que no ha hecho sino profundizar las ya enormes diferencias sociales, intensificando la memoria del daño. Por lo mismo, no es extraño que la mayoría de los agresores sean militares, ex militares o padres autoritarios que nos recuerdan claramente la figura del dictador, al mismo tiempo que realzan la figura de los niños como seres oprimidos, por dependientes y manipulables.

Los cuerpos fantasmas, muñecos inmóviles, putrefactos y violentados de estos niños se antojan cárceles de las cuales es imposible escapar, por lo que es entendible -en muchos de los casos- que el yo busque un doble que huye para habitar suspendido, fuera del cuerpo de origen, en busca de una construcción posible (o imposible) de otra identidad.

Dicha construcción demanda el rechazo de las marcas estereotipadas de género que propician el abuso, exige una nueva forma de pensar al “púber”, de velar por el cuidado de ese instante maravilloso en que el yo adolescente podría decidir qué rasgos quiere rescatar, qué conductas o patrones sexuales seguir. Y, al mismo tiempo, rechaza la desacralización del juego, que otrora fuera motivo de alegría y ahora se alza como herramienta para el abuso de poder. Rechaza también al olvido como condición tramposa para obtener la felicidad, y, para acabar, a la familia como símbolo de una institución opresora y traidora, como el país.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio hemos podido dar una mirada panorámica a la producción dramática de la G2000, y a partir de esa mirada, podemos establecer algunas constantes:

1. A partir de la creación de la MDN en el año 1995 se conformó un sistema literario que se consolidó entre los años 2000 y 2005, con la publicación en formato papel o formato electrónico de algunos autores que han gozado de mayor prestigio. Habiendo revisado alrededor de 150 obras de unos 40 autores dramáticos distintos podemos sostener que la política cultural de los gobiernos democráticos logró su objetivo, generar escritores para el teatro nacional capaces de generar nuevas condiciones de producción. Y los mismos autores que gestionaron iniciativas alternativas como concursos, festivales y talleres de dramaturgia, lograron consciente o inconscientemente establecer un sistema de preferencias favorable a su propuesta escritural.
2. Si consideramos al repertorio anterior a 1995 como conservador, por su respeto a las normas clásicas de escritura dramática y por su preocupación mayoritariamente social, debemos sostener que el repertorio posterior a esa fecha se caracteriza por ser innovador, toda vez que transgrede dicho canon a nivel formal e ideológico.
3. Los treinta dramaturgos citados en esta investigación conforman el estrato visible de una generación de autores que ha propuesto dicho repertorio innovador dentro del sistema literario, cuyo centro estaba ocupado por un grupo de autores mayores que no se identificaban entre sí por rasgos comunes. La fuerza del repertorio innovador y su volumen de escritura termina desplazándolos hacia la periferia, al mismo tiempo que los integrantes de la G2000 avanzan hacia el centro.
4. La G2000 mantiene vigente algunos rasgos formales -aunque exacerbados- de la generación anterior como: la reducción de la construcción dramática a un acto, los elementos lúdicos y rituales, la preocupación por el espacio y los componentes visuales. Entre los rasgos ideológicos se mantienen la idea del

absurdo, de la incomunicación, el desencanto, la angustia y la miseria del hombre.

5. Se innova formalmente en las posibilidades textuales y estructurales de la obra. El uso del lenguaje verbal y paraverbal se vuelve altamente connotativo, hermético, y con una marcada tendencia a intensificar el exceso. Es un espacio que permite visibilidad al autor. Además, se rompe el esquema clásico de la obra dramática: se tiende a secuenciar bajo denominaciones que simultáneamente exponen y ocultan información, privilegiando criterios temporales, temáticos o fractales. El lenguaje acotacional se transforma en un elemento más de la ficción, la forma dialogada no es siempre lineal y propone distintos modos de establecer contacto entre los personajes. El deseo de exploración y las condiciones del repertorio, llevan a los autores a pasarse por otros géneros dramáticos como el monodrama y el formato breve.
6. Ideológicamente, lo más novedoso, es la construcción de personajes ya no determinados por su clase económica o social, sino más bien por su condición de “víctima de agresión”, de su presunción de “inocencia”. Y a causa de ello sufren y se quedan atrapados en espacios mentales de los que no pueden escapar. A su vez, los agresores son “sujetos flotantes”, no elaboran sus traumas ni sus deseos de hacer daño, no saben qué los mueve o impulsa a dañar. Los sujetos, en general, viajan de la normalidad a la monstruosidad, de la tranquilidad extrema a la desmesura, en tanto traspasan límites o leyes morales.
7. No hay cabida en este teatro para el equilibrio, la armonía o la tranquilidad. Los personajes son construcciones inacabadas, a medio camino de la perfección. Interesa en este sistema destacar aquello que afecta al cuerpo del hombre en tanto emisor y receptor de sensaciones y sentimientos provocadores, pues a partir de la percepción de esas experiencias se advierte que la vida está sujeta a un círculo trágico, al eterno retorno de lo semejante. El mundo dramático -por extensión- se construye desde de una visión desencantada donde no hay espacio para la simpleza, la ignorancia, el humor blanco, el equilibrio, la armonía o la felicidad. En este mundo, esos, son elementos censurados.

8. Los modos que adoptan los discursos de lo siniestro son tres: a) La resignificación de figuras históricas y emblemáticas de Chile que sirve a la G2000 para cuestionar la construcción valórica que hacemos de los seres “perfectos”. Nos invitan a reelaborar nuestros juicios para hacerlos más cercanos, más “humanos”, más “imperfectos”; porque la “perfección” es un lugar imposible de alcanzar. Lo siniestro es un elemento regulador entre lo que “sabemos” y lo que nos es “ocultado”. b) El segundo modo discursivo es la resignificación de familias trágicas que sirve a nuestra generación para poner en tela de juicio el carácter sagrado de la “familia”, por constituirse ella como un espacio que oculta y legitima el comportamiento violento y el abuso de poder. En este sentido, la elección de efectos y modos de representación como lo monstruoso, lo grotesco y lo siniestro; dan a los dramaturgos la posibilidad de hacer visible -en el “exceso”-la dificultad del hombre para enfrentar cualquier proceso de construcción identitaria, toda vez que la “presunción de la pureza” se encuentra en la base de todos los discursos de poder, sean estos sociales, religiosos o políticos. c) Por último, la ficcionalización de los cuerpos de niños y adolescentes abusados es un dispositivo altamente siniestro, tal vez el más siniestro, pues invita al lector a pasar por el proceso agotador que significa para ellos, en su calidad de “inocentes”, intentar sobreponerse a sí mismo, aceptar su cuerpo propio y su cuerpo ajeno. Aquí es trabajo emotivo es individual.
9. Ahora bien, el movimiento generado en los estratos -ya nombrados- de escritores del sistema literario vigente, se ve relativizado por dos elementos contundentes. Por un lado, parte de los autores más viejos como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Benjamín Galemiri, se abocan a participar en el sistema desde otros frentes donde pueden ostentar cierto poder canonizador: se dedican a ser jurados de los certámenes de dramaturgia en los que otrora participaban como concursantes, generan talleres de escritura, prologan libros, se dedican a la pedagogía teatral, etc. Y por otro lado, el estrato más fuerte de la G2000, pese a situarse en el centro del sistema literario, no goza de reconocimiento ni de una crítica alentadora en el sistema teatral, salvo escasas excepciones: Guillermo Calderón y Luis Barrales. Lo que significa finalmente que estar en el centro o en la periferia de un de los dos sistemas no garantiza reconocimiento en el otro, como sucede por ejemplo con un autor como Juan Claudio Burgos, que pese a

haber ganado la MDN en ocho ocasiones, aún no encuentran un director que haga justicia a sus textos.

10. La G2000 corre el severo riesgo de volver a la periferia si no hace algo para reinventarse, puesto que a fuerza de mantener inundado el sistema de discursos de lo siniestro durante quince años, ha terminado por instituir este comportamiento escritural como una norma. Es decir, ha repetido hasta el cansancio un mismo patrón que no resulta eficaz y ha agotado al público, esto es: transgresión a las convenciones dramáticas formales, historias trágicas con personajes monstruosos (víctimas/victimarios), la sobrevaloración del secreto como movilizador de la acción, el modo grotesco y abyecto de la discurso.
11. Cabe preguntarse ¿por qué lo siguen haciendo? Nosotros pensamos que la repetición del paradigma dice relación con el contexto histórico que los autores compartieron: la vivencia de la dictadura militar. Pues sucede que esta generación consciente o inconscientemente está haciendo lo que se supone que deberían hacer los organismos estatales, están cumpliendo con lo que Todorov (Nieto, 2006) llama el “deber de memoria” y denuncian una y otra vez la imposibilidad del olvido.
12. Ahora bien, con una gran salvedad: No hablan de detenidos desaparecidos, no hablan de torturados ni de asesinados por el régimen dictatorial, al menos no de manera directa. No obstante, hablan de todas las otras víctimas, las víctimas cotidianas del día a día, agredidas por “sujetos flotantes” que no saben cómo simbolizar dichas agresiones o cómo cargarlas de sentido.
13. Seremos nosotros los lectores y espectadores los chivos expiatorios de su furia contenida, motivada por la indolencia frente al dolor de seres “inocentes” como la enorme cantidad de niños abusados que pueblan sus obras. Creemos que la motivación colectiva de la G2000 es justamente formar un gran **Museo Teatral de la Memoria**, en honor a las víctimas inocentes reforzado por los cientos de imágenes monstruosas que nos dejan sus textos.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. FUENTES LITERARIAS

- ACEVEDO Hernández, Antonio. 2000. *Chañarcillo. Teatro Selecto*. Juan Andrés Piña (Ed.), pp.125-204, RIL Editores, Santiago.
- AGUIRRE, Isidora.1989. *Los papeleros*. Editorial Torsegel, Santiago.
- BARRALES, Luis. 2008. *HP (Hans Pozo)*. *Apuntes de teatro* N°130, pp.67-82. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- BARRÍA, Mauricio. 1998. *El ínfimo suspiro*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.215).
- BERNARDI, Francisca; HARCHA, Ana. 1998. *Kínder*. *Apuntes de teatro* N°114, pp.23-33. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- BERNARDI, Francisca. 2000. *Nadia. Sobre la línea directa*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.215).
- BURGOS, Juan Claudio. 2006. *Petrópolis y otros textos: Hombre con pie sobre una espalda de niño, Con la cabeza separada del tronco, Petrópolis o la invención del suicidio*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- _____ .2002. *La défense*. www.escenachilena.uchile.cl (10.01.2015).
- COSTA, David. 2002. *Mala fábula*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.2015).
- DE LA MAZA, Lucía. 2004. *Color de hormiga* seguida de *Cuatro obras breves: Animala o Nada más una mujer que espera, El cómico, Metrofilia, Gertrudis o Las prótesis*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- DE LA PARRA, Catalina. 2013. *La mala madre*. www.iberescena.org (01.02.2013).
- DÍAZ, Jorge. 1972. *El cepillo de dientes o Náufragos en el parque de atracciones*. Editorial Universitaria, Santiago.
- DUARTE, Verónica.1999. *Mal*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.215).
- ESCOBAR, Benito. 2000. *Pedazos rotos de algo*. Casa de América, Madrid.
- _____ .2006. *Ulises o no* seguida de *Frontera*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- ESPINOZA, Marco. 2003. *Orfandad*. www.archivodramaturgia.cl (26.05.2014).

- EURÍPIDES, SÓFOCLES. 2009. *Medea. Edipo rey. Antígona*. Editorial Panamericana. Bogotá.
- ESQUILO. 2004. *La Orestíada*. www.librosenred.com (12.05.2015).
- FIGUEROA, Cristian. 2006. *Malacrianza y otros crímenes: El graznido, La grieta sin grito*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- GÓMEZ, Celeste. 2005. *El condenado Herrera*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.2015).
- HARCHA, Ana. 2004. *Perro seguida de Lulú*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- INFANTE, Manuela. 2004. *Prat seguida de Juana*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- IPINZA, Berioska. 2005. *Artículo 10*. www.archivodramaturgia.cl (20.06.2014).
- KALAWSKI, Andrés. 2001. *Discurso de un animal que se arrastra*. www.archivodramaturgia.cl (12.01.2014).
- LILLO, Daniela. 2005. *Carita de emperaora*. www.archivodramaturgia.cl (27.03.2015)
- McMANUS, Jaime. 2009. *El avión rojo o El utópico indestructible. Obras ganadoras de XIII Concurso de dramaturgia nacional 2007*. CNCA, Santiago.
- MORENO, Alejandro. 2004. *La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencias*. Editorial Ciertopez. Santiago.
- _____ . 2006. *Tengo un nombre y quiero otro*. www.esnachilena.uchile.cl (23.03.2014).
- MORENO, Alexis. 2006. *Trilogía negra: El apocalipsis de mi vida, Trauma, Lástima*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- MORO, Andrea. 2006. *No soy la novia seguida de La escalera y Camino al infierno*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- NERUDA, Pablo. 2005. *Confieso que he vivido*. Pehuén Editores, Santiago.
- PALMA, José. 2002. *Diarrea*. www.archivodramaturgia.cl (11.01.215).
- _____ . 2005. *Titanic*. www.archivodramaturgia.cl (10.01.215).
- RADRIGÁN, Flavia. 2006. *Miradas lastimeras no quiero: Lo que importa no es el muerto, Un ser perfectamente ridículo*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- SÁNCHEZ, Marcelo. 2004. *Dramaturgia 1995-2002: Signos Vitales, Puro Chile, Cadáver, Extramuros, Residuos Berlín Valparaíso*. Editorial LOM, Santiago.
- SOTO, Cristián. 2004. *Santiago High Tech seguida de La María cochina tratada en libre comercio*. Editorial Ciertopez, Santiago.
- WOLFF, Egon. 2006. *Los invasores*. Pehuén Editores, Santiago.

2. FUENTES TEÓRICAS Y CRÍTICAS

- APUNTES DE TEATRO, 1981. “Egon Wolff: Entrevista”. *Apuntes de Teatro*, N°88, pp. 35-40. Universidad católica de Chile, Santiago¹⁶⁹.
- ADLER, Heidrun.1999. “¡Háblame! La técnica del monólogo”. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas*. Heidrun Adler y Kati Röttger (eds.), pp.125-134. Editorial Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main.
- AGUIRRE, Isidora. 1957. “La jaula en el árbol de Luis Alberto Heiremans”. *Anales*. www.revistas.uchile.cl (05.07.2013).
- ALBORNOZ Farías, Adolfo.2006. “Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura modernidad/posmodernidad)”. *Acta literaria*, N°33, pp.109-132. Universidad de Concepción.
- ALONSO, Yolanda.2005. “Las constelaciones familiares de Bert Hellinger: un procedimiento psicoterapéutico en busca de identidad”. *International Journal of Psychology and Psychological Therapy*, Vol. 5, N° 1, pp. 85-96.
- ARENDT, Hannah. 1966. *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*. Gallimard, París.
- _____ 2005. *Sobre la violencia*. Alianza Editorial, Madrid.
- ASENSI Pérez, Manuel. 2009. “La subalternidad borrosa”. Prólogo a *¿Pueden hablar los subalternos?* de Gayatri Chakravorty Spivak, pp.9-39. Ediciones MACBA, Barcelona.
- BAJTIN, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Alianza Editorial, Madrid.
- _____. 1989. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*, pp.237-409. Editorial Taurus, Madrid.
- BARRÍA, Mauricio. 2006. “Ese insulso acto de nombrar”. Post scriptum a *El peso de la pureza* seguida de *Impudicia*, pp.93-95. Editorial Ciertopez, Santiago.

¹⁶⁹ La Revista *Apuntes de teatro* no indica la autoría de la entrevista.

- _____ . 2009a. “Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos”. *Telón de fondo*, N°10, pp. 1-26. Universidad de Buenos Aires. www.telondefondo.org (31.07.2014).
- _____ . 2009b. “Dramaturgia más allá de la fábula. Antecedentes para una crítica de la dramaturgia chilena actual”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.111-118. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- _____ . 2013. *Figuras sacrificiales en la en la Dramaturgia Chilena Contemporánea: Alegorías de la ciudad derrotada*. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía. Universidad de Chile. Santiago.
- BARRÍA, Mauricio; HURTADO, María de la Luz (comp.). 2010. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago.
- BARTHES, Roland.2004. *S/Z*. Traducción de Nicolás Rosa. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- BATAILLE, Georges.1986. *La historia del ojo*. Tusquets Editores, Barcelona.
- BEGINES, José Manuel. 2006. “El lector ficticio en la obra de Antonio Muñoz Molina”. *Philologia Hispalensis* N° 20, pp.67-93, Sevilla.
- BENJAMIN, Walter. 1991. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, Madrid.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. “Los tres estados del capital cultural” *Sociológica*, N°2, pp.11-17. Universidad Autónoma de México, Azcapotzalco.
- _____ 1990. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, N°25-28, pp.20-42. La Habana.
- BOYLE, Catherine. 2000. “La violencia en la memoria: Traducción, dramatización y representación del pasado”. *Apuntes de Teatro*, N°117, pp.59-66. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- BRAVO, Cristina. 2008. “Dramaturgia chilena en Madrid (Noviembre 2006): En la búsqueda de una poética”. *Perspectivas teatrales* de Osvaldo Pelletieri (ed.). Editorial Galerna, Buenos Aires.
- BURGOS, Juan Claudio. 2006. “Geometría de la escena o mis problemas con la escritura, que a medida que avanzo son más...”. Post scriptum a *Petrópolis y otros textos*, pp.171-174. Editorial Ciertopez, Santiago.

- CÁRCAMO del Río, Pamela. *Dificultad y violencia en la dramaturgia chilena del 2000: Una lectura del formato breve*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- CHARRO, A.; LÓPEZ, A. 1994. “La pubertad normal masculina”. *La pubertad* de E. Herrera, C.Pavia, R. Yturriaga (eds.), pp.1-10. Ediciones Díaz Santos, Madrid.
- CNCA, 2011. *Política de fomento del Teatro: 2010-2015*. Documento de trabajo. Santiago. www.cultura.gob.cl (11.08.2014)¹⁷⁰.
- COLODRO, Max. 2004. *El silencio en la palabra: Aproximaciones a lo innombrable*. Editorial Siglo XXI, México D.F/Buenos Aires.
- COUPECHOUX, Patrick.2011. “Hasta la locura es sospechosa”. *Psiquiatría ¿Cuidar o reprimir?*, pp.7-15. *Le Monde diplomatique*. Editorial Aún creemos en los sueños, Santiago.
- CRUZ-COKE, Luciano. 2012. “Presentación”. Nota inicial a *XIV y XV Muestra de Dramaturgia Nacional*, pp.9-10. Publicaciones Cultura, Santiago.
- CUADROS, Ricardo. 1997. “Crítica literaria y fin de siglo”. *Literatura y Lingüística*, N°10, pp.232-242. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago. www.scielo.cl (04.12.2014)
- DANON-BOILEAU, Laurent 2006. “L’après-coup: devenir miraculeux du trauma ou coup d’épée dans l’eau?”. *Revue française de psychanalyse*, Vol.70, pp.727-735. www.cairn.info (03.06.2015).
- DAUSTER, Frank. 1992. “El teatro de Egon Wolff: Los ritos del terror”. *Teatro: Revista de Estudios teatrales*, N°2, pp.129-146. Universidad de Alcalá.
- _____1999. “Raising the Curtain: Great Ladies of the Theater”. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* de Heidrun Adler y Kati Röttger (eds), pp.23-40. Editorial Iberoamericana, Madrid. .
- DE LA MAZA, Lucía. 2001. “El riesgo de hacer poesía de la poesía”. *Apuntes de Teatro*, N°119-120. Edición Especial 40 años, pp.98-101. Universidad Católica de Chile, Santiago.

¹⁷⁰ El documento elaborado y editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes no especifica la autoría.

- _____ 2004. “Ligera de equipaje”. Post scriptum a *Color de hormiga* seguida de *Cuatro obras breves*, pp.131-133. Editorial Ciertopez Santiago.
- DE LA PARRA, Marco Antonio. 2004. “Para una aprendiz de maga”. Prólogo a *Color de hormiga seguida de cuatro obras breves* de Lucía de la Maza, pp.7-8. Editorial Ciertopez, Santiago.
- DE LOS SANTOS, María José. 2004. *Neoexpresionismo alemán*. Editorial Nerea, San Sebastián.
- DERRIDA, Jacques. 1980. *The Law of Genre. Critical Inquiry*, vol.7, N°1, pp. 55-81. The University of Chicago Press Stable. www.jstor.org (05.05.2012).
- DE TORO, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- DIAGO, Nel; IRAZÁBAL, Federico. 2011. “La amante fascista de Alejandro Moreno”. *Seminario Internacional de Crítica Teatral*, pp.66-68. CNCA, Santiago.
- ESCOBAR, Benito. 2006. “Palabra Escénica”. Post scriptum a *Ulises o no* seguida de *Frontera*, pp.123-126. Editorial Ciertopez, Santiago.
- _____. 2009. “El taller de dramaturgia como modelo de formación y promoción autoral”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N° 32, pp.119-122. Universidad austral de Chile, Santiago.
- EVEN-ZOHAR, Itamar.2007-2011. *Polisistemas de cultura*. Laboratorio de Investigación de la Cultura. Traducción de Ricardo Bermudez, Monserrat Iglesias, Desiderio Navarro y otros. Universidad de Tel Aviv.¹⁷¹
- FERNÁNDEZ, Teodosio. 1977. “El drama chileno en torno a 1960”. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, N° 6-8, pp.109-123. Universidad Complutense de Madrid.
- FIGUEROA, Cristian. 2001. “El graznido...crónicas de un monólogo”. Nota final a *El graznido*, p.11. www.archivodramaturgia.cl
- _____.2006. “A quien corresponda”. Post scriptum a *Malacrianza y otros crímenes*, pp.117-121. Editorial Ciertopez, Santiago.

¹⁷¹ Este libro electrónico es un compendio que reúne catorce artículos de Itamar Even-Zohar publicados originalmente por separado en distintos libros y revistas. El texto posee tres secciones tituladas: Literatura, Traducción e Investigación de la cultura.

- _____ .2009. “Principales constantes en la dramaturgia chilena contemporánea”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.126-129. Universidad Austral de Chile, Valdivia.
- _____ .2012. “Dramaturgia de un tiempo y un país”. Introducción a *XIV y XV Muestra de Dramaturgia Nacional* del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, pp.11-13. Publicaciones Cultura, Santiago.
- FIORINI, Mireya, 2005. *Adolescencia y sus identificaciones: Reflexiones sobre psicopatología y actuación. Adolescentes hoy en la frontera entre lo psíquico y lo social*, de Annie Birraux (et al.), pp.27-38. Editorial Trilce, Montevideo.
- FOKKEMA, Douwe; IBICH, Alrud. 1997. “Teorías de la recepción”. *Teorías de la literatura del siglo XX*, pp. 165-196. Ediciones Cátedra, Madrid.
- FOUCAULT, Michel. 1988. *El pensamiento del afuera*. Editorial Pre-textos, Valencia.
- FRASCA, Tim. 2004. “La industria tabacalera en Chile: Probables estrategias frente al proceso de ratificación del convenio marco para el control de tabaco (CMCT)”. Informe para Fundación CIPRESS, Santiago.
- FREUD, Sigmund. 1988. *Lo siniestro*. Obras completas. Ensayo CIX. Volumen 13, pp. 2483-2505. Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres. Ediciones Orbis, S.A. Barcelona.
- GALEMIRI, Benjamín. 2003. “Las dramaturgias del poder”. *Apuntes de teatro*, N°123-124, pp.185-190. Pontificia universidad Católica de Chile.
- _____ .2004. “Ana Harcha Cortés: una joven dramaturga indomable”. Prólogo a *Perro* seguida de *Lulú* de Ana Harcha, pp.13-16. Editorial Ciertopez, Santiago.
- GALLARDO, Gabriel. 2003. “¡Son una enorme voz! Estudio del movimiento obrero. Sus consecuencias políticas y sociales. 1900-1924”. *Archivo Chile*. Centro de estudios Miguel Henríquez de la Universidad de Chile. www.archivochile.com (22.02.2013).
- GARCÍA-HUIDOBRO Valdés, Verónica.2007. “De cinema a cinema”. Ponencia para *Seminario Utopia(s) 1970-2003: Revisar el pasado, criticar el presente, imaginar el futuro*. (09/2003).Universidad de Arte y Ciencias Sociales. www.pedagogiateatralchile.blogspot.com (27.08.2014).

- GARRETÓN, Manuel Antonio. 2008. "Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile". *Políticas Culturais na Ibero-América*, de Antonio Albino Canelas Rubim y Rubens Bayardo (orgs.), pp.75-118. Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador-Bahía.
- GINER, Salvador; LAMO, Emilio; TORRES, Cristobal. 2006. *Diccionario de Sociología*. Alianza Editorial, Madrid.
- GIRARD, René. 1983. *La violencia y lo sagrado*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- GIRONA, Nuria. 2001. "Figuras I: La escritora." Introducción a *Tala/Lagar*. Edición crítica. Editorial Cátedra. Madrid.
- GREZ, Sergio. 2011. "¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927". *Estudios Avanzados*, N°15, pp.9-29. Universidad de Santiago de Chile.
- GRIFFERO, Ramón. 2004. "Cristian Soto: una escritura de teatro-arte". Prólogo a *Santiago High Tech* seguida de *La María Cochina tratada en libre comercio* de Cristian Soto, pp.9-10. Editorial Ciertopez, Santiago.
- _____ .2006. "Dramaturgia del espacio: El rectángulo". Extracto de la ponencia para "Ciudad y Literatura: ciudades que cuentan", Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Católica de Chile. *Cientodiez* Vol.3, p.7, Santiago.
- GUERRERO del Río, Eduardo. 2003. "Un dramaturgo en busca de la tierra prometida". Prólogo a *Antología Esencial de Benjamín Galemiri*, pp.7-24. Editorial Don Bosco, Santiago.
- GUTIÉRREZ, Pía. 2009. "Reescritura del cuerpo armado: una aproximación a la escritura dramática de Carlos Droguett". *Isla Flotante*, N°1, pp.125-135, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- HARCHA, Ana. 2001. "Ponencia para una mesa de discusión". *Apuntes de Teatro*, N°119-120, pp.90-97. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- _____ 2004. "Miaug". Post scriptum a *Perro!* seguida de *Lulú*, pp. 99-104. Editorial Ciertopez, Santiago.
- HENRÍQUEZ, José. 2006. "Un teatro de voces". Prólogo a *Petrópolis y otros textos*" de Juan Claudio Burgos, pp. 9-12. Editorial Ciertopez, Santiago.
- HERRERA, Manuel. 2001. "La familia relacional de Pierpaolo Donati". *Pensar la familia*, de José Gallego y José Pérez (eds.), pp. 253-262. Ediciones Palabra, Madrid.

- HURTADO, María de la Luz; PIÑA, Juan Andrés. 1998. “Los niveles de marginalidad en Radrigán”. Prólogo a *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. pp.5-23. Editorial LOM, Santiago.
- HURTADO, María de la Luz. 1999. “Mujer, poder y política en la dramaturgia de mujeres en Chile”. *Performance, pathos, política de los sexos: teatro postcolonial de autoras latinoamericanas* de Heidrun Adler y Kati Röttger (eds.), pp.135-154. Editorial Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt am Main.
- _____ 2009. “Dramaturgia chilena del siglo XXI: De cuerpos mutilados a la representación ficcional /textual de la muerte o de su enigma”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.35-52. Universidad Austral de Chile.
- _____ 2009. “Teatro chileno: historicidad y autorreflexión”. *Nuestra América*, N°7, pp.143-158.
- _____ 2010. “Claves de esta antología [...] 1910 a 1950: La batalla por la emancipación de nuestro teatro nacional”. Prólogo al Tomo I de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena* de Mauricio Barría y María de la Luz Hurtado (comp.), pp.11-29. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago¹⁷².
- _____ 2010. “Claves de esta antología [...] 1950 a 1973: Una potente generación de dramaturgos universitarios”. Prólogo al Tomo II de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena* de Mauricio Barría y María de la Luz Hurtado (comp.), pp.17-29. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago.
- _____ 2010. “Claves de esta antología [...] 1973-1990: Creatividad y resistencia en tiempos adversos”. Prólogo al Tomo III de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena* de Mauricio Barría y María de la Luz Hurtado (comp.), pp.17-35. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago.
- _____ 2010. “Claves de esta antología [...] 1990-2010: De autorías escénico-dramáticas y textuales en la indagación de lo real desde la subjetividad”. Prólogo al Tomo IV de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena* de Mauricio Barría y María de la Luz Hurtado (comp.), pp.17-37. Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, Santiago.

¹⁷² Cito el título del prólogo a esta publicación con paréntesis de corchetes, pues los cuatro tomos de la antología poseen el mismo primer punto: “Claves de esta antología”, sin embargo, a partir de la página 17 de cada uno, el segundo punto del prólogo está titulado en razón de una época diferente.

- IMBERT, Jean-Philippe. 2011. “Monstre, Monstrueux et Littérature: Texte ou Prétexte?” Conferencia, Máster de Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales, Universidad Autónoma de Barcelona.
- INFANTE, Manuela. 2004. “Figura y fondo”. Post scriptum a *Prat seguida de Juana*, pp.119-120. Editorial Ciertopez, Santiago.
- ISER, Wolfgang. 1987. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. De José Mayoral, pp.215-243, Arco Libros, Madrid.
- JAUSS, Hans Robert.1986. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Editorial Taurus. Madrid.
- JEAMMET, Philippe. 1998. “Psicopatología de la adolescencia”. *Psicopatología del niño y del adolescente*, de Jaime Rodríguez Sacristán (ed.), Capítulo 41. Universidad de Sevilla.
- KANCYPER, Luis. 2005. “La memoria del rencor y la memoria del dolor”. *Intercambios*, N°10, pp.84-94. www.intercanvis.es (20.04.2014).
- KATUNARIC, Cecilia. 2007. “Una geografía teatral en femenino”. Prólogo a *Cariño Malo, Malinche, Tálamo*, de Inés Margarita Stranger, pp.13-20. Editorial Cuarto Propio, Santiago.
- KALLEG, Claudia; SANCHO, Noemí.2009. “Violencia y cuerpo. La escritura del olvido en la nueva dramaturgia chilena”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.55-59. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2010. “El teatro posdramático: una introducción”. Traducción del Prólogo de *Posdramatisches Theater* (1999) de Paula Riva. *Telón de Fondo*, N°12, pp.1-19. www.telondefondo.org (10.02.2014).
- LEICHTER-FLACK, Frédérique. 2012. *Le laboratoire des cas de conscience*. Alma, Paris.
- MANSILLA, Sergio.1999. “Clemente Riedeman: Deseo de una historia y un lenguaje vedados”. *Estudios filológicos*, N°31, pp.57-74. Universidad Austral de Chile.
- MARTÍNEZ, Marcia. 2010. “La figura del héroe en una escena teatral chilena”. *Telón de fondo*, N°12, pp.1-12. www.telondefondo.org (30.09.2014)
- MATAMALA, Roberto.2006. “La pietà manifestándose en la dramaturgia chilena postmoderna”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°29. Universidad Austral de Chile. www.humanidades.uach.cl (09.10.2009).

- _____ . 2007. “Pedazos rotos de algo: La compleja enunciación en el drama de Escobar”. *Apuntes de Teatro*, N°129. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- _____, 2009. *Cambio en el paradigma enunciativo de la nueva dramaturgia chilena*. Tesis para optar al grado de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona.
- MEMORIA CHILENA. 2004. “La cuestión social en Chile (1880-1920)”. Biblioteca Nacional Digital de Chile, www.memorianacional.cl, (20.05.2013)¹⁷³.
- MEZA, Gustavo. 2006. “Caminando por la luna”. Prólogo a *Miradas lastimeras no quiero* de Flavia Radrigán, pp.7-10. Editorial Ciertopez, Santiago.
- MONSIVAIS, Carlos. 2000. “Ciudadanía y violencia urbana: pesadilla al aire libre”. *Ciudadanías del miedo* de Susana Rotker, pp.231-235. Nueva Sociedad. Caracas.
- MORENO Jashés, Alejandro. 2004. “El deseo del teatro”. Post scriptum a *La mujer gallina* seguida de *Todos saben quién fue* y *Sala de urgencia*, p.165. Editorial Ciertopez, Santiago.
- MORENO, Alexis. 2006. “Fracaso”. Post scriptum a *Trilogía Negra*, pp.141-142. Editorial Ciertopez, Santiago.
- MORO, Andrea. 2006. “Creo” Post scriptum a *No soy la novia seguida de La escalera*, pp. 115-116. Editorial Ciertopez, Santiago.
- Nieto, Judith. 2006. “El deber de la memoria, la imposibilidad del olvido. Alcances ético-políticos”. *Reflexión Política*, vol. 8, núm. 15, pp. 80-92. Bucaramanga.
- NOGUERA, Héctor. 2006. “Galemiri y sus molestas obras”. *Apuntes de Teatro*, N°128, pp.38-39. Universidad Católica de Chile, Santiago.
- OPAZO, Cristián. 2011. *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- ORTEGA y GASSET, José.1983. *Obras completas*. Tomo III. Alianza Editorial, Madrid.
- OYARZÚN, Carola. 2005. “Algunas notas”. *Apuntes de Teatro*, N°126-127. Universidad Católica de Chile, Santiago.

¹⁷³ Este portal perteneciente a la Biblioteca Nacional no especifica la autoría del artículo.

- OYARZÚN, Manuela. 2004. “Del hecho real al caso teatral”. Prólogo a *La mujer gallina* seguida de *Todos saben quién fue* y *Sala de urgencia* de Alejandro Moreno Jashés, pp.9-12. Editorial Ciertopez, Santiago.
- PARGA, María José (et al.), 2004. “Como un juego de puntos que se unen”. Prólogo a *Prat* seguida de *Juana*, pp.9-12. Editorial Ciertopez, Santiago.
- PAVIS, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- PEREIRA, Eugenio. 1974. *Historia del teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta 1849*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- PEREIRA Poza, Sergio. 1997. “Tendencias y direcciones del teatro chileno actual”. *Literatura y Lingüística*, N°10, pp.123-148, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago. www.scielo.cl (20.09.2011).
- _____ 2003. *Dramaturgia social de Antonio Acevedo Hernández*, Editorial Universidad de Santiago.
- _____ 2005. *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*. Editorial Universidad de Santiago.
- PIÑA, Juan Andrés. 2005. “Restitución de María Asunción Requena”. Prólogo a *Fuerte Bulnes. Chiloé cielos cubiertos* de María Asunción Requena. Editorial Zig-Zag, Santiago.
- PLA, Cecilia. 2007. *Leer a Freud*. Editorial Lazos, Buenos Aires.
- PONCE DE LA FUENTE, Héctor. 2000. “La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: teatro y fin de siglo”. *Literatura y Lingüística*, N°12, pp.13-20. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago.
- PRADENAS, Luis. 2006. *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. LOM Ediciones, Santiago.
- _____ 2011. “Tres dramaturgos”. *Fundadores del teatro chileno*. www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl (24.06.2013).
- RADRIGÁN, Juan. 2005. “Apuntes para la Revista Apuntes”. *Apuntes de Teatro*, N°126-127, pp. 101-103. Universidad Católica de Chile. Santiago.

- _____ .2006 (a). “Bienvenida con posdata”. Prólogo a *Trilogía Negra* de Alexis Moreno, pp.9-11. Editorial Ciertopez, Santiago.¹⁷⁴
- _____ .2006 (b). “Que siga cantando” Prólogo a *Malacrianza y otros crímenes*, pp.9-10. Editorial Ciertopez, Santiago.
- RADRIGÁN, Flavia. 2006. “El oscuro fondo del carpe diem”. Post scriptum a *Miradas lastimeras no quiero*, pp.143-146. Editorial Ciertopez, Santiago.
- RILLING, Tamara. 2009. “Discurso metonímico de los crímenes de Latinoamérica en *La grieta sin grito* de Cristian Figueroa”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.91-95. Universidad Austral de Chile.
- RÍOS, Mónica; LABBÉ, Carlos. 2005. “Modelo de investigación para archivodramaturgia.cl”. Consideraciones metodológicas. *Archivo y análisis de textos de dramaturgos chilenos jóvenes*. www.archivodramaturgia.cl (02.09.2014).
- ROJAS, 2005. *Las obras y sus relatos II*. Ediciones Departamento de Artes Visuales. Universidad de Chile, Santiago.
- SCHOPF, Federico. 1995. “Nota sobre Giles de Raiz”. Estudio preliminar a *En Gilles de Raiz. En la luna (Teatro Completo)*, pp. IX-XIX. Editorial Universitaria, Santiago. www.fundadoresdelteatrochileno.uchile.cl (09.04.2013).
- SEGRE, Cesare.2001. “La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento”. Traducido por Javier Ramos Cascudo. *Cuadernos de Filología italiana*, pp.11-18.
- SOTO, Cristián. 2004. “De la periferia al centro y del centro a la periferia”. Post scriptum a *Santiago High Tech* seguida de *La María Cochina tratada en libre comercio*, pp. 119-120. Editorial Ciertopez, Santiago.
- SPIVAK, Gayatri. 2009. *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. Ediciones MACBA, Barcelona.
- STRANGER, Inés. 2007. “Presentación”. Nota inicial a *Cariño Malo. Malinche. Tálamo*. pp.9-11. Editorial Cuarto Propio, Santiago.
- SZONDI, Peter. 1963. “Transición: teoría del cambio estilístico”. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Documento de trabajo. Traducción de Roberto Matamala Elorz. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.

¹⁷⁴ Cabe destacar que cito este texto de Juan Radrigán como “prólogo”, a pesar de que el mismo autor señala en el título, que no lo es: “(ESTO NO ES UN) PRÓLOGO. Bienvenida con posdata”.

- THOMAS Dublé, Eduardo.1999. “Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo”. *Revista Chilena de Literatura*, N°54, pp.5-30. Universidad de Chile.
- _____ 2005. “El juego y el rito como fundamentos de la estructura dramática en tres obras de Egon Wolff: Los invasores, Flores de papel y Cicatrices”. *Revista Chilena de Literatura*, N°66, pp.5-27. Universidad de Chile.
- TORNER, Enrique.1996. “Geografía Esperpéntica. El espacio literario en los esperpentos de Valle-Inclán”. University Press of America. Boston. www.jstor.org (18.06.2013).
- TRÍAS, Eugenio.1982. *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral, Barcelona.
- UBERSFELD, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- VALENZUELA, Verónica. 2009. “El hacedor de monstruos. Apuntes para una investigación”. *Documentos lingüísticos y literarios*, N°32, pp.77-81. Universidad Austral de Chile.
- VÁSQUEZ, Adolfo. 2011. “La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos”. *Eikasia*, N°38, pp.63-83. Oviedo.
- VELTRUSKY, Jirí. 1990. *El drama como literatura*. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- VENABLES, Juan Pablo. 2012. “El arte de la sigética. Para una interpretación del aspecto no verbal de la realidad en Ortega y Gasset”. *Paralaje*, N°8, pp.97-112.
- VILLEGAS, Juan. 2005. *Historia Multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Editorial Galerna, Buenos Aires.
- _____ . 2010. “El Bicentenario y el Teatro a Mil, Chile, enero 2010”. *Gestos*, N° 50, pp.180-189. Universidad de California.
- WIEVIORKA, Michel. 2010. *La violence*. Hachette, París.
- ZAMBRANO, Giulianna. 2010. “Anarquismo y literatura en Chile del centenario”. *Pterodáctilo*, N°8, Universidad de Texas, Austin, www.pterodactilo.com (03.09.2014).
- ZAVALA, Iris. 1996. *Bajtín y sus apócrifos*. Anthropos. Barcelona; Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico.
- ZAVALA, Lauro. 2005. *La minificción bajo el microscopio*. Universidad Pedagógica Nacional. México.

- ZEGERS, María Teresa. 1999. *25 años de Teatro en Chile*. Ministerio de educación. División de cultura, Santiago.

3. **FUENTES MEDIÁTICAS**

- ALFARO, Guillermo. 2007. “Entrevista a Luis Barrales en Art-scenico” Texto publicado el 14 de Septiembre de 2007. www.teatrocit.blogspot.com (15.09.2013).
- CELEDÓN, Jaime. 1964. “Nudo ciego” Programa, p.2. Montaje de *Nudo Ciego*, Cápsula *Estética particular*. www.memoriachilena.cl (20.03.2013).
- GALEMIRI, Benjamín. 2010. Comentario en: *Saludos al festival de dramaturgia europea contemporánea en sus diez años de existencia. Pulso dramático de una década*. www.festivaldramaturgiaeuropea.cl (03.06.2015).
- GUTIÉRREZ, Melissa. 2013. “Guillermo Calderón: cada vez queda más claro que la dictadura nunca fue derrotada”. Entrevista (18/04/2013). *The Clinic*. www.theclinic.cl (01.08.2014).
- IBACACHE, Javier. 2010. Comentario en: *Saludos al festival de dramaturgia europea contemporánea en sus diez años de existencia. Pulso dramático de una década*. www.festivaldramaturgiaeuropea.cl (03.06.2015).
- LETELIER, Jorge. 2009. “Néstor Cantillana es elegido Director Artístico de la Muestra de Dramaturgia Nacional”. Noticia (16/03/2009). *La Tercera*. www.latercera.com (01.09.2014).
- MARÍN, Rodrigo; TORCHE, Pablo. 2010. “Luis Barrales: Sin belleza no se puede vivir”. Entrevista. *Intemperie* (25/09/2010). www.revistaintemperie.cl (05.08.2014).
- MARIANAO, Verónica; MUÑOZ, Bárbara. 2004. “Las cinco obras que revelan el lado humano de Pablo Neruda”. Noticia (10/07/2004). *El Mercurio*. www.elmercurio.cl (20.06.2014).
- MONDACA, Karina. 2013. “Guillermo Calderón, Director y Dramaturgo: Escuela es una obra que dialoga con la realidad”. Entrevista (17/04/2013), FITAM. www.fitam.cl (20.09.2013).

- SALAZAR, Mauro. 2013. “El sepulcro del liberalismo. Allende lector de Balmaceda”. Análisis (24/12/2013). *El desconcierto*. www.eldesconcierto.cl (01.04.2015).
- SOLIS, Valeria. 2003. “No hacen falta obras nuevas, hacen falta oídos mejores”. Entrevista a Marcelo Sánchez. *El periodista* N°33 (31/03/2003). www.elperiodista.cl (15.09.2013).

ANEXO I:

**BASE DE DATOS. PRODUCCIÓN
DRAMATÚRGICA EN CHILE: 1994-2010¹**

¹ La recolección de información, sobre la cual se construyó esta base de datos, finalizó en Julio del año 2013. Por lo tanto, cualquier información aparecida públicamente después de esta fecha, no fue considerada.

Obras dramáticas escritas en Chile entre 1994-2010
y publicadas entre 1995 y 2012²

Autor/Año de nacimiento	A/E³	Título	Evento o Premio Vinculante	Director(es) del montaje	Datos sobre la publicación
Abelleira, Jorge (s/d)	1997	<i>Loco Elizalde</i>	4ª MDN, 1998	Horacio Videla	1998. En <i>IV Muestra de dramaturgia nacional 1997-1998</i> SECC, Santiago.
Achiardi, Carla (1968)	2010	<i>La mujer que recibe llamadas anónimas</i>	Beca de creación dramaturgica Iberescena, 2010	s/d	En <i>Trilogía Muertas de pena</i> ⁴ . En www.iberescena.org (01.02.2013)
Acuña Lang, Felipe (1970)	2010	<i>La flor</i>	P/ Teatro La memoria ⁵ , 2011	Nicolás Fernandois	2010. En Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones, Santiago.
Álvarez, Pablo (1963)	1994	<i>La catedral de la luz</i>	1ª MDN, 1995	Aldo Parodi	1995. En <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> SECC. Santiago 1996. En Revista Apuntes de Teatro. N°110 (1995/1996), p.55. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2001. En Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras, 7 obras: Teatro chileno actual</i> . LOM editores, Santiago.
Andrades, Rodrigo (s/d)	2009	<i>El hombre que mira los animales</i>	14ª MDN, 2010	Manuela Oyarzún	En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
	2010	<i>Eclipse</i>	s/d	s/d	2011. <i>Teatro Mínimo</i> . Selección de dramaturgia Sexta Región. Editorial Arte Grafica, Rancagua. Formato CD-ROM.
Ancavil Yañez, Roberto (1965)	1997	<i>¡Disparen directo al corazón! Emil Dubois: un genio del</i>	Gira en Francia, 1998	s/d	1998. Cuadernos de taller N°47, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago.

² Nos referimos básicamente a obras dramáticas escritas en el período que va desde la convocatoria para la I Muestra de dramaturgia nacional, hasta las celebraciones del Bicentenario 2010, publicadas en tres tipos de formato: papel (consignadas en libros o revistas), electrónicas (textos disponibles en portales de internet o circulantes en CD-ROM) y algunas publicaciones auditivas (disponibles en portales de internet). Todas ellas corresponden a autores chilenos o extranjeros que residen en el país y han sido partícipes del quehacer teatral nacional, considerando que la mayor parte de dicho “quehacer” se produce en Santiago de Chile o a la luz de eventos organizados desde la capital. Por tanto, buena parte de las publicaciones de autoedición (sin impacto nacional) o las publicaciones que se generan en regiones, quedan fuera del alcance de esta base de datos. Cabe señalar también, en honor a la rigurosidad, que no consideramos aquí textos publicados en portales personales de internet o sin comité editorial ni textos sin publicación, aún cuando su montaje fuera un espectáculo exitoso en su momento. Sin embargo, sí consideramos algunos textos que pese a no ser publicados, obtuvieron premios asociados a su calidad literaria, por ser éste un indicio de que el texto circuló públicamente y fue valorado por una entidad distinta de su autor.

³ Año de escritura de la obra.

⁴ Este texto presentado al proyecto *Iberescena* tiene como autoras de los dos primeros segmentos a las chilenas Carla Achiardi y Patricia Araya; el tercer segmento pertenece a la ecuatoriana Susana Nicolalde.

⁵ Las versiones de este taller que dan origen a las publicaciones *Capital dramático* (2010) y *La palabra sucia* (2008) fueron realizadas por los dramaturgos Flavia y Juan Radrigán.

		<i>crimen</i>			
	1998	<i>Pavana difunta</i>	FTPF, Sevilla, 2004	Roberto Ancavil	1998. Cuadernos de taller N°47, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago
Aravena Barrales, Jonathan (s/d)	2010	<i>El operador</i>	Premio Concurso de dramaturgia Teatro Mínimo, 2010 T/ Teatro del puente, 2012 T/ Museo de la memoria, 2012	Jonathan Aravena	2011. <i>Teatro Mínimo</i> . Selección de dramaturgia Sexta región. Editorial Arte Grafica, Rancagua. Formato CD-ROM
Araya, Patricia (1956)	2001	<i>Los perros de Dios</i>	s/d	n/e	2001. En www.celcit.org.ar (20.03.2013)
	2003	<i>Tienes la boca con sangre, Erszabeth</i>	E/Centro Cultural La cúpula del Parque O'Higgins, 2002	Carla Achiardi	2003. En www.celcit.org.ar (20.03.2013)
	2010	<i>Mater dolorosa</i>	Beca de creación dramaturgica Iberescena, 2010	s/d	En <i>Trilogía Muertas de pena</i> ⁶ . En www.iberescena.org (01.02.2013)
Arcos, Marcelo (1982)	2006	<i>En la oscuridad</i>	12ª MDN, 2006	Cristian Lagreze	2007. En Griffiero, Ramón (ed.). <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7autores</i> . Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago. 2008. <i>XII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, CNCA, Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
Arellano, Daniel (s/d)	2004	<i>Hola Jenny</i>	3º OFF de Dramaturgia, 2004	Daniel Arellano	n/p
Arrau, Sebastián (1974)	1997	<i>Bolero a destiempo</i>	4ª MDN, 1998	Andrés Céspedes	En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
Báez, Tania (1972)	1998	<i>La niña descubierta</i>	T/ Centro Cultural Naitún, 2000	Tania Báez	1998. Cuadernos de taller N°48, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago
Bande, Amelia (1977)	2006	<i>Chueca</i>	12ª MDN, 2006 T/ Sidarte, 2007	Renée I. Figueroa Javier Riveros y Amelia Bande.	2008. <i>XII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, CNCA, Santiago. 2012. <i>Chueca. Partir y Renunciar</i> . Sangría Editora. Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
	2007	<i>Partir y renunciar</i>	T/ Teatro del puente, 2010	Javier Riveros	2012. <i>Chueca. Partir y renunciar</i> . Sangría Editora. Santiago

⁶ Este texto presentado al proyecto *Iberescena* tiene como autoras de los dos primeros segmentos a las chilenas Carla Achiardi y Patricia Araya; el tercer segmento pertenece a la ecuatoriana Susana Nicolalde.

Barrales, Luis (1978)	2003	<i>Uñas sucias</i>	9ª MDN, 2003 T/ Sala Galpón 7, 2003 T/ SIDARTE, 2009 FITAM 2010 ⁷ T/ Universidad Mayor, 2012	Francisco Bustamante Raúl Donoso Alejandro Bradasic	2007. En Griffero, Ramón (ed.). <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7 autores.</i> Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago. 2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005.</i> CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (20.05.2011)
	2007	<i>H.P (Hans Pozo)</i>	FONDART de creación, 2007 FITAM, 2008 Premio CNL, Premio ML 2008 T/ Teatro del puente, 2008-2009 T/ Matucana 100, Centro Mori, 2010	Isidora Stevenson	2008. En Revista Apuntes de Teatro N°130, Pp.67-82. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.). <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras.</i> Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago. 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena.</i> Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago. En www.teatrolanacional.cl (30.01.2013)
	2008	<i>Las niñas araña</i>	Premio CCA, 2008 T/ Centro Mori, 2010 T/ Teatro Sarmiento, Buenos Aires, 2012	Daniela Aguayo	2011. <i>Las niñas araña.</i> En Audioteca de dramaturgia chilena N°24. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013) 2012. En www.es.scribd.com (15.03.2013)
	2009	<i>Patas de gallo</i>	Beca de creación dramática Iberescena, 2009 T/ Lastarria 90, 2009 T/ UCINF, 2009 T/ Centro Mori, 2009 Proyecto de itinerancia, 2011 T/ Sala UPLA, Valparaíso, 2012	Omar Morán	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Barría, Mauricio (1967)	1999	<i>El ínfimo suspiro</i>	6ª MDN, 2000	Marcelo Alonso	2005. En www.archivodramaturgia.cl (07.04.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (07.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
	2002	<i>La mañana siguiente</i>	1º OFF de Dramaturgia, 2002	Claudio Rodríguez	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.05.2011) 2007. En Griffero, Ramón (ed.). <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7 autores.</i> Casa de las Américas, La Habana/

⁷ El texto original tiene como protagonistas a los jugadores de un equipo de fútbol masculino, sin embargo, tanto la versión de Donoso, como la de Bradasic prefirieron elencos femeninos.

					Universidad ARCIS, Santiago.
	2003	<i>El peso de la pureza</i>	9ª MDN, 2003	Luis Ureta	2004. Revista Conjunto N°133. Pp 43-57. Casa de las Américas. La Habana. 2006. <i>El peso de la pureza seguida de Impudicia</i> . Editorial Ciertopez. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (13. 04.2011)
	2005	<i>Impudicia</i>	11ª MDN,2005	Marcelo Alonso	2005. En www.archivodramaturgia.cl (18.02.2011) 2006. <i>El peso de la pureza seguida de Impudicia</i> . Editorial Ciertopez. Santiago En www.dramaturgianacional.cl (18.02.2011)
Bauer, Karen (s/d)	2006	<i>Ser cobarde en París</i> ⁸	Festival Pesca Teatro, 2006 T/ Sala Galpón 7, 2006	Karen Bauer	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011)
	2006	<i>Corazón desnudo</i>	s/d	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011)
	2006	<i>El sentido del deseo</i>	s/d	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011)
Bernardi, Francisca (1975)	1998	<i>Llámame no te arrepentirás</i>	2º Festival de autores jóvenes UC, 1998	Claudia Echeñique	1998. En Revista Apuntes de Teatro. N°114, p.23. Universidad Católica de Chile, Santiago.
	1988	<i>Boomerang</i>	s/d	s/d	1998. Cuadernos de taller N°49, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago.
	2000	<i>Nadia sobre la línea recta</i>	T/ Estación Mapocho, 2000	Francisca Bernardi	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
	2002	<i>Kínder</i>	E/ Teatro del puente, 2002 T/ Sala Galpón 7, 2002 Premio Altazor, 2003 T/ Teatro DUOC-UC, 2006	Francisca Bernardi/Ana Harcha Paulina Bronffman	2003. En Revista Apuntes de Teatro N° 123-124, Pp. 143. Universidad Católica de Chile, Santiago 2005. En www.archivodramaturgia.cl (23.05.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (23.05.2011)
Bernardo, María Rosa (s/d)	2002	<i>Medicina de mujeres</i>	8ª MDN, 2002	Fernando González	2003. En <i>VIII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC. Santiago
Bosque Toro, Gabriel (1967)	2004	<i>Otra vez la lluvia</i>	T/ Sala Rancagua, 2004 T/ Sala Triarte, Rancagua, 2005	Carolina Lara Meneses Gabriel Bosque Toro	2011. <i>Teatro Mínimo</i> . Selección de dramaturgia Sexta región. Editorial Arte Grafica, Rancagua. Formato CD-ROM

⁸ Al no tener datos exactos sobre la fecha de escritura de los textos de Bauer, hemos considerado como tal, el año de publicación de las tres obras en el portal de internet (2006).

Brkic, Neda ⁹ (1944)	2002	Entre nos	LD/ Centro cultural Ícaro, 2002 Encuentro de Teatro Hispanoamericano UDP, 2002	s/d Julio Pincheira	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011) ¹⁰
	2006	Cenizas	T/ Matucana 100, 2006	Coca Duarte	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011)
	2005	La gotera	T/ Teatro Mauri, Valparaíso, 2006 Festival internacional de Calama, 2007 Proyecto de itinerancia, 2007	Pamela Díaz Lobos	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011) ¹¹
	2007	A medias	4º Off de Dramaturgia, 2007 Proyecto de itinerancia, 2008	Pamela Díaz Lobos	n/p
Burgos, Juan Claudio (1966)	1995	El mal sueño	2ª MDN, 1996	Rodrigo Pérez	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago
	1996	Casa de luna	3ª MDN, 1997	Alfredo Castro	1997. <i>III Muestra de dramaturgia nacional 1996-1997</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (06.04.2011)
	1998	Gólgota	s/d	s/d	1998. Cuadernos de taller N°50, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago.
	1998	Petrópolis o la invención del suicidio	Premio CNL, 1998 “4 autores en torno a un tema: Viaje”, UC, 2002 T/ Sala Antonio Varas 2007	Julio Pincheira Exequiel Tapia	2006. En <i>Petrópolis y otros textos</i> . Editorial Ciertopez. Santiago.
	1999	El café o los indocumentados	6ª MDN, 2000	Marcos Guzmán	1999. <i>VI Muestra de dramaturgia nacional 1999-2000</i> . SECC. Santiago. 2002. En www.celcit.org.ar (07.04.2011) 2006. En www.escenachilena.cl (07.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)

⁹ Neda Brkic es de origen croata, sin embargo, ha residido en el país gran parte de su vida.

¹⁰ Si bien el texto original se tituló *Entre nos*, luego de la primera lectura es ampliado por su autora y rebautizado como *El entrepiso*.

¹¹ Si bien el texto original se tituló *La gotera*, luego la autora reescribe el texto y lo rebautiza como *Fisura*.

2001	<i>Tratado del príncipe, las manos bermejas y la torre.</i>	Beca de creación dramática Fundación Andes, 2000 7ª MDN, 2001	Domingo Ortega	2005. www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
2002	<i>Transatlántico o la fuga de Europa</i>	8ª MDN, 2002	Guillermo Calderón	2003. En <i>VIII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. Santiago 2003. En www.celcit.org.ar (07.04.2011) 2003. Revista Apuntes de Teatro. N° 123/124, p.131, Universidad Católica de Chile, Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (05.05.2010) En www.grupdeteatrebaldre.com (19.03.2013)
2002	<i>La défense</i>	T/ Casa de América, Madrid, 2002	Domingo Ortega	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2003	<i>Y dibujo una boca sobre mi boca</i> ¹²	T/ Sala Planeta, 2003	David Costa	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
2003	<i>Paraíso</i>	Beca de creación CNL, 2003	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2004	<i>Con la cabeza separada del tronco</i>	10ª MDN, 2004	Aldo Droguett	2006. En <i>Petrópolis y otros textos</i> . Editorial Ciertopez. Santiago.
2005	<i>Hombre con pie sobre una espalda de niño</i>	11ª MDN, 2005 T/ Casa de América, Madrid, 2006	Ricardo Balic	2005. Revista Apuntes de Teatro N° 126-127, Pp.135-144. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2006. En <i>Petrópolis y otros textos</i> . Editorial Ciertopez. Santiago. 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (18.04.2011)
2006	<i>Inútil deseo</i>	T/ Casa de América, Madrid, 2006	Domingo Ortega	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2006	<i>Famélicos</i>	T/ Universidad Carlos III de Madrid, 2008	Paulina Chamorro	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2006	<i>El cadáver</i>	s/d	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2006	<i>Sonámbula</i>	s/d	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2006	<i>Halifax</i>	s/d	s/d	2006. En www.celcit.org.ar (19.03.2013)

¹² Obra escrita en conjunto con David Costa.

	2007	Porque sólo tengo un cuerpo para defender este coto	13ª MDN, 2008 Premio Apes, 2008 FITAM, 2009 Premio ML, 2010	Raúl Osorio	2009. <i>Obras ganadoras XIII Concurso de dramaturgia nacional 2007</i> , CNCA, Santiago 2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.). <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago. En www.consejodelacultura.cl , www.dramaturgianacional.cl (05.06.2012)
Cáceres, Gerardo (1951)	1994	Los desiertos miserables	1ª MDN, 1995	Andrés Pérez	1995. <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> SECC. Santiago
Cáceres, Sebastián (1978)	2005	Kassim	11ª MDN, 2005 T/Instituto Profesional Los Lagos, Valparaíso, 2011 6ª Jornada Puerto Dramaturgia, 2011 T/ Sala Dispositivo Cultural, Valparaíso, 2012	Ximena Flores Denisse Duarte Karen Mena	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (20.09.2010)
	2006	Casas de nylon	12ª MDN, 2006 T/Valparaíso, 2009 T/ Matucana 100, 2010 P/ Dramaturgia en el Puerto, 2011	Arturo Rossel Camilo Reyes	2006. <i>Casas de nylon</i> . CNCA. Santiago.
Calderón Guillermo (1971)	2006	Neva	E/ Centro Mori, 2006 FITAM 2010 Premio CCA, 2006 Premio Altazor, 2007 Premio JNM, 2008 T/ Centro Mori, 2011 Producciones internacionales	Guillermo Calderón	2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.) <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago. 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago. 2011. <i>Neva</i> . En Audioteca de dramaturgia chilena N°23. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013) 2012. En <i>Teatro I</i> . Guillermo Calderón. LOM/FITAM. Santiago
	2008	Diciembre	E/ Festival de Cadiz, 2008 FITAM 2008 T/ Teatro Mori, 2011 Festival Lluvia de Teatro, 2011	Guillermo Calderón	2008. <i>Diciembre. Clase</i> . Artezblai, Bilbao. 2012. En <i>Teatro I</i> . LOM/FITAM. Santiago
	2008	Clase	T/Teatro Mori 2008 y 2011 Premio CCA, 2008	Guillermo Calderón	2008. <i>Diciembre. Clase</i> . Artezblai, Bilbao. 2012. En <i>Teatro I</i> . LOM/FITAM. Santiago

Campos, Alejandro (1974)	1995	Procedimientos	2ª MDN, 1996	Viviana Steiner	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago
Canales, Rodrigo (1974)	1999	Manjar: 2 chilenos conversando	2º FPF, 2000	Rodrigo Canales	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
Carez-Lorca, Sebastián (1988)	2009	Sucedáneo	14ª MDN, 2010 LD/ puerto Dramaturgia, 2011	Cristian Keim	2012. <i>XIV-XV Muestra de Dramaturgia Nacional: Teatro chileno</i> , Pp.17-45, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Carrera, Ximena (1971)	2003	DFL2	2º OFF de Dramaturgia, 2003	Sebastián Vila	2003. Carrera, Ximena (et al.) .En <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> , Ediciones del Temple, Santiago.
	2007	Medusa	Beca de creación Iberescena, 2008 T/Lastarria 90, Sala Sidarte y Teatro Mori, 2010 Premio CCA, 2010 FITAM, 2011 Mención especial Premio Casa de las Américas, 2012	Sebastián Vila	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Cepeda Acevedo, Sandra (1965)	1994	Nina¹³	1ª MDN, 1995 T/ Centro Cultural Norte Sur, 2003	Paulina García Alejandra Claro	1995. En <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago 2006. www.escenachilena.uchile.cl (28.03.2011)
	2004	Sobremesa	10ª MDN, 2004	Pablo Krögh	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (28.03.2011)
Colectivo <i>La matriz</i> ¹⁴	2001	El pueblo de las 7 viudas	7ª MDN, 2001 T/ La palomera, 2009-2010	Fernando González Rodrigo Pérez	En www.dramaturgianacional.cl (09.04.2011)
Contador, Roberto (1978)	2009	Clavo crudo a dos centavos	14ª MDN, 2010	Heidrum Breier	En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
	2008	Zorrero	s/d	s/d	2008. En Contador, Roberto (et al.). <i>La palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.
Contreras Bocic, Daniela (1979)	2003	Mudas	2º OFF de Dramaturgia, 2002 XI Festival de Dirección Teatral, 2011	Daniela Contreras	2003. Carrera, Ximena (et al.). En <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> , Ediciones del Temple, Santiago.

¹³ Esta obra ha sido representada y publicada con posterioridad bajo el nombre de *Sácate mis zapatos o te mato*.

¹⁴ El texto fue presentado al concurso sin especificar una única autoría. Este colectivo está formado por: Gabriela Arancibia, Doris Céspedes, Pamela Cordero, Denisse Duarte, Katty López, Carolina Peña, AnaKaterina Sagredo.

Costa, David (1980)	2000	<i>Corral</i>	2° Festival de Dramaturgia Víctor Jara, 2000	Iván Álvarez de Araya	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2002	<i>Mala Fábula</i>	4° FPF, 2002	Dirección colectiva	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2003	<i>Y dibujo una boca sobre mi boca</i> ¹⁵	T/ Sala Planeta, 2003	David Costa	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
Costamagna, Alejandra (1970)	1998	<i>Boca Abierta</i> ¹⁶	5ª MDN, 1999	Verónica García Huidobro	2000. En <i>Malas noches</i> . Editorial Planeta, Santiago. ¹⁷ En www.dramaturgianacional.cl
	2000	<i>Noche tan larga</i>	Festival Monólogos de la ciudad, 2001	Marco Espinoza	2000. En <i>Malas noches</i> . Editorial Planeta, Santiago. 2001. <i>Historias de mentes</i> . Editorial Alfaguara, Santiago ¹⁸
	2007	<i>El ruido de las cosas</i>	13ª MDN, 2008	Rodrigo Pérez	En www.dramaturgianacional.cl (20.04.2011) En www.ebookbrowse.com (18.04.2013)
De la Maza, Lucía (1974)	1996	<i>Que nunca se te olvide que no es tu casa</i>	3ª MDN, 1997	Rodrigo Pérez	1997. <i>III Muestra de dramaturgia nacional 1996-1997</i> . SECC. Santiago.
	1997	<i>Asesinato en la calle Illinois</i>	2° Festival UC de autores jóvenes, 1998 LD/ Casa de América, Madrid, 2000	Horacio Videla Laila Ripoll	1998. Revista Apuntes de Teatro N°114. p.56. Universidad Católica de Chile. Santiago. 2000. En Escobar Vila, Benito; (et al.) <i>Pedazos rotos de algo. El coordinador, Cinema Utopia. Asesinato en la Calle Illinois. Hechos Consumados</i> . Vol.6. Pp.137-179. Casa de América, Madrid.
	1999	<i>Animala o Nada más una mujer que espera</i>	1° FPF, 1999	Lucía de la Maza	2004. En <i>Color de hormiga seguida de cuatro obras breves</i> . Ciertopez. Santiago
	1999	<i>El cómico</i>	2° FPF, 2000	Lucía de la Maza	2004. En <i>Color de hormiga seguida de cuatro obras breves</i> . Ciertopez. Santiago
	2001	<i>Metrofilia</i>	1° Festival Monólogos de la ciudad, 2001	Guillermo Calderón	2004. En <i>Color de hormiga seguida de cuatro obras breves</i> . Ciertopez. Santiago
	2002	<i>Gertrudis o Las prótesis</i>	1° OFF de Dramaturgia, 2002	Lucía de la Maza	2004. En <i>Color de hormiga seguida de cuatro obras breves</i> . Ciertopez. Santiago
	2003	<i>Color de hormiga</i>	P/ CNL, 2003 T/ Teatro Mauri Valparaíso, 2004 T/ Sala Galpón 7, 2004	Braulio Martínez	2003. En Revista Apuntes de Teatro. N°123/124, Pp.154. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2004. <i>Color de hormiga seguida de cuatro obras breves</i> . Ciertopez. Santiago.

¹⁵ Obra escrita en conjunto con Juan Claudio Burgos.

¹⁶ Esta obra corresponde a la adaptación de un cuento de la misma autora.

¹⁷ La obra está consignada en este libro, bajo formato de cuento.

¹⁸ En estos dos libros, la obra fue consignada bajo formato de cuento.

					2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2004	El canciller	T/ Teatro La comedia, 2005	Nicolás Fontaine	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2006	Retratos	Beca de creación Iberescena, 2007	s/d	En www.iberescena.org (01.02.2013)
De la Parra, Catalina (1981)	2008	La mala madre	Beca de creación Iberescena, 2010 Laboratorio Teatral UC 2009-2010 11° Festival de Dirección Teatral, 2011 T/ Lastarria 90, 2011 Temporales teatrales, Puerto Montt- Ancud, 2011	Catalina de la Parra	En www.iberescena.org (01.02.2013)
De la Parra, Javier (1979)	2010	Café de la mañana	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
De la Parra, Marco Antonio (1952)	1994	La madre muerta	1ªMDN, 1995 T/Teatro Nacional, 1995	Rodrigo Pérez	1995. <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago
	1994	La pequeña historia de Chile	Premio APES, 1996 2ª MDN, 1996 T/ Teatro Nacional, 1996	Gustavo Meza Raúl Osorio	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago. 2001. Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras 7 obras. Teatro Chileno Actual</i> . LOM editores. Santiago. 1995. Revista Apuntes de Teatro N°109, p.17 .Universidad Católica de Chile, Santiago. 2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.03.2011)
	1997	La tierra insomne	4ª MDN, 1998 T/Teatro de la Aduana, Costa Rica, 2006	Viviana Steiner José Pablo Umaña	2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.03.2011)
	1997	La familia	Taller Escuela LMDA, 2007 T/ Universidad Finis Terrae, 2012	Ángela Cabezas Claudia Fernández	2005.En www.celcit.org.ar (19.03.2013) 2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago.

1998	<i>La vida privada</i>	5ª MDN, 1999 T/ Teatro Arcis, 2000	Raúl Osorio Horacio Videla	1998. <i>La vida privada. La puta madre</i> . Casa de Américas. Vol.1 Madrid En www.dramaturgianacional.cl
1999	<i>Monogamia</i>	T/ Sala La comedia, 2000 T/ internacionales ¹⁹	Alejandro Castillo/ Alex Zisis	2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago.
2002	<i>Las costureras</i>	8ª MDN, 2002 T/ Teatro Antonio Varas, 2002 FITAM, Concepción 2003	Elsa Poblete Coca Guazzini	2003. En <i>VIII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. Santiago 2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago.
2002	<i>El siglo XX</i> ²⁰	s/d	s/d	2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago.
2004	<i>Australia</i>	Premio CNL, 2004	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
2004	<i>El último filósofo o Wittgenstein</i>	T/ Teatro Camino, 2006	Ángela Cabezas	2005.En www.celcit.org.ar (19.03.2013)
2005	<i>Sofá</i>	T/ Centro Cultural Helénico, México, 2009	Daniel Ledezma	2005.En www.celcit.org.ar (19.03.2013)
2005	<i>Infieles</i>	T/ Foro Shakespeare, México, 2009	Matías Gorlero/ Gerardo Trejoluna	2005.En www.celcit.org.ar (19.03.2013) 2007. En <i>El arte del peligro</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago.
2006	<i>La puta madre</i>	P/ Semana del teatro, Antofagasta, 2009	Daniel Lattus Ramos	2006.En www.celcit.org.ar (19.03.2013)
2006	<i>La rebelión de la alegría</i>	T/ “5 veces Neruda”, 2004	Marco Antonio Monsalve	2006.En www.celcit.org.ar (19.03.2013)
2006	<i>Telémaco</i>	T/ Teatro Cervantes, Argentina, 2009	Doria Milea	2006.En www.celcit.org.ar (19.03.2013)
2006	<i>Variaciones sobre el teatro y la Muerte</i>	T/ Puesta a fuego, Costa Rica, 2010 T/ Teatro aparte, 2012	Mabel Marín Claudia Fernández	2007 .En <i>El Arte del peligro</i> . Ediciones Frontera Sur. Santiago.
2007	<i>La casa de Dios</i>	13ª MDN, 2008	Paly García	2009. <i>Obras ganadoras de la XIII Muestra de dramaturgia nacional 2007</i> . CCCA, Santiago. En www.consejodelacultura.cl , www.dramaturgianacional.cl y www.celcit.org.ar (20.04.2011)

¹⁹ Esta comedia de Marco Antonio de la Parra ha tenido múltiples temporadas, tanto nacionales como internacionales, por tanto sólo me remito a la más recurrente. Alejandro Castillo junto a Alex Zisis han hecho varios montajes desde el 2000 hasta el año 2012.

²⁰ El título completo de la obra es *El siglo XX o Retrato de Ludwig Wittgenstein, leyendo el antiguo testamento*.

	2009	<i>La historia de Xile contada</i> ²¹	Beca de creación Iberescena, 2009 T/ GAM, 2012	Raúl Osorio	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Díaz , Mauricio (1973)	1997	<i>Óxido</i> ²²	4ª MDN, 1998	Raúl Osorio	En www.dramaturgianacional.cl (01.02.2013)
Díaz, Jorge (1930)	1997	<i>Nadie es profeta en su espejo</i>	4ª MDN, 1998 T/ Argentina, 2009 T/ Argentina, 2011	Alejandro Goic Arnaldo Berrios Juan Carlos García	2001. En Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras 7 obras. Teatro Chileno Actual</i> . LOM editores. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl y www.celcit.org.ar (06.04.2011)
	1997	<i>La cicatriz</i>	4ª MDN, 1998 P/Fiesta Nacional de Teatro, Chaco, 2009 2º Festival Federal de Teatro, Galatea, 2009	Gustavo Meza Oscar Lesa Pablo Rolandelli	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile En www.dramaturgianacional.cl (04.04.2011)
	1998	<i>La mirada oscura</i>	Premio Altazor 2001 T/ Servicio Médico Legal, 2000	Alejandro Goic	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile.
	1999	<i>El desvarío</i>	7ª MDN, 2001 T/ Teatro Celcit, Argentina, 2006	Alejandro Trejo Carlos Ianni	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores, Santiago. 2006. En www.celcit.org.ar (09.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (09.04.2011)
	1999	<i>Devuélveme el rosario de mi madre</i> ²³	Premio CNL, 1999 T/ Sala La comedia, 2002-2003	Luis Ureta	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores, Santiago.
	1999	<i>Mariposa de la luz</i> ²⁴	T/ Biblioteca Severín, 2000 Proyecto de itinerancia regional, 2000 V Festival de Teatro de Valparaíso, 2001 T/ Teatro La comedia, 2002 P/ Encuentro de Teatro popular, 2006	Arnaldo Berríos Jaime Celedón	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile

²¹ El título completo de la obra es *La historia de Xile contada por los pobres muertos con el permiso de los ricos vivos*

²² Adaptación de la obra *Óxido de Carmen* de Ana María del Río.

²³ El título completo de la obra es *Devuélveme el rosario de mi madre y quédate con todo lo de Marx*.

²⁴ Los montajes de esta obra hechos por las compañías ATEVA e ICTUS, llevaron por nombre *Padre nuestro que estás en la cama*.

1999	Tierra de nadie	P/Teatro municipal de Viña del Mar, 2001 T/ Casa del Teatro, Medellín, 2001	Carlos Pinto Gilberto Martínez	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile
2002	Cuerpos cantados	s/d	s/d	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores, Santiago.
2003	Canción de cuna para un anarquista	T/Teatro La comedia, 2003 T/ El Galpón, Uruguay, 2007 T/Amigos del arte, Argentina 2008 T/ Universidad Arturo Prat, Iquique, 2011 Proyecto de itinerancia, 2011 Festivales internacionales 2011	Gustavo Meza Sergio Lazzo Eduardo Romagnoli Iván Vera-Pinto Cristian Pérez	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores, Santiago. 2006. En www.celcit.org.ar (22.03.2013)
2003	En demencia propia	T/ ULA, Puerto Montt, 2009 T/ Casa de cultura, Matanzas, Cuba, 2013	Teatro P Pedro Vera	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores. Santiago.
2003	Vals de las solas	T/ Universidad Arturo Prat , Iquique, 2005	Iván Vera-Pinto	2003. En <i>Antología de la perplejidad</i> . Edebe Editores. Santiago.
1996	La marejada	Premio Pedro de la Barra, UCH, 1996. T/ Teatro Nacional Chileno, 1997 Premio ML, Santiago, 1998 T/ Universidad Arturo Prat, Iquique, 2011	Raúl Osorio Iván Vera-Pinto	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile
1998	La Dionisea	T/ Estadio Croata, 2000 ²⁵ T/ FITAM, 2003 T/ Estocolmo, 2004	Rolando Valenzuela Jorge Lobos Enrique Durán	1999. En <i>Los últimos días del milenio</i> . RIL editores, Santiago de Chile

²⁵ La representación de esta obra, a cargo del director Rolando Valenzuela, llevó el nombre de *La luminosa herida del tiempo*.

	2006	<i>Fatiga de material</i>	P/ Teatro Municipal de Osorno, 2008	Christian Villarreal	2007. En Revista Tramoya N° 93. Universidad Veracruzana, México
	2003	<i>Fugitivos de la ausencia</i>	9ª MDN, 2003	Fernando González	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (01.02.2013)
Drouilly Hurtado, Mónica (s/d)	2010	<i>Toda acción pedagógica</i> ²⁶	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Duarte, Verónica ²⁷ (1972)	1995	<i>Mala leche</i>	2ª MDN, 1996 T/ Centro de extensión UC, 1997	Ramón Griffiero Sebastián Vila	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995- 1996</i> . SECC. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.03.2011)
	1999	<i>Mal</i>	T/ Salón Grez, Hospital Siquiátrico, 2001	Andrés Ulloa	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
	2000	<i>Juana de Arco o el misterio de la luz</i>	T/ Teatro UC, 2000	Horacio Videla	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
	2002	<i>Desierto</i>	“4 autores en torno a un tema: Viaje” UC, 2002	Verónica Duarte	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2004	<i>Hay que tomar para ahogar las penas</i>	3º Off de Dramaturgia, 2004	Verónica Duarte	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
	2007	<i>Aproximaciones sucesivas</i>	4º Off de Dramaturgia, 2007	Andrea Lagos	n/p
Escobar Vila, Benito (1971)	1996	<i>Game over</i> ²⁸	3ªMDN, 1997	Andrés Céspedes	1997. <i>III Muestra de dramaturgia nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (01.04.2013)
	1998	<i>Pedazos rotos de algo</i>	Premio CNL, 1998 5ª MDN, 1999 T/ Teatro Novedades y MAC 2002	Luis Ureta David Ojeda	1998. Cuadernos de taller N°51, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago. 2000. En Escobar Vila, Benito (et al.) <i>Pedazos rotos de algo. El coordinador, Cinema Utopia. Asesinato en la Calle Illinois. Hechos Consumados</i> . Vol.6. Pp.11-39. Casa de América, Madrid. 2001. Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras, 7 obras. Teatro chileno actual</i> . LOM. Santiago 2005. En www.archivodramaturgia.cl (12.09.2002) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (12.09.2012)

²⁶ El título completo de la obra es *Toda acción pedagógica constituye un acto de violencia simbólica*.

²⁷ La autora también es conocida como Coca Duarte.

²⁸ Obra escrita en conjunto con Roberto Jara.

					En www.dramaturgianacional.cl (12.09.2012)
	1999	Resistencia de materiales	1º FPF , 1999	Benito Escobar /Sergio Peña	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago.
	2000	Baile de rigor	2º FPF, 2000	Benito Escobar	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	Recurso de queja	3º FPF, 2001	Paula Aros	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	Cámara uno	Festival Monólogos de la ciudad, 2001	Leonardo Bustos	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (25.06.2011)
	2003	Nobleza obliga	T/ Galpón 7, 2004	Julio Pincheira	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (25.06.2011)
	2003	Bestia Parda	s/d	s/d	2003. En <i>Cruce de arterias: Dramaturgia (1997-2001)</i> JC Sáez. Santiago.
	2005	Ulises o no	11ª MDN, 2005 T/ Teatro del puente, 2007	Jimmy Dacarret	2006. <i>Ulises o no seguida de Frontera</i> . Editorial Ciertopez. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (10.09.2012)
	2006	Frontera	3ª Seminario de Dramaturgia, UACH, Valdivia, 2010 13º Lluvia de Teatro, Valdivia, 2011	Sergio Rosas Sergio Rosas/Javier Sánchez	2006. <i>Ulises o no seguida seguida de Frontera</i> . Editorial Ciertopez. Santiago.
	2008	Lumpen	Beca de creación Iberescena, 2007	s/d	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Espinoza, Marco (1973)	2004	Emilio en suspenso	n/e	n/e	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
	2003	Orfandad	T/ Museo Nacional de Bellas Artes ,2003.	Óscar Vásquez	2007. En Griffero, Ramón (ed.) <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7autores</i> . Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)
Faúndez, Víctor (1954)	2004	Qué tiempos aquellos...Fanta y Romo	T/ UTEM 2005 T/ U Mayor, 2012 Temporales Teatrales,	Juan Radrigán	2007. En <i>Ceremonia Negra</i> . Editorial Quimantú, Santiago de Chile.

			Puerto Montt, 2012 T/ Museo de la Memoria, 2013		
	2007	Carne Amarga	s/d	s/d	2007. En <i>Ceremonia Negra</i> . Editorial Quimantú, Santiago de Chile.
	2007	Lamentablemente danza de fantasmas inválidos	s/d	s/d	2007. En <i>Ceremonia Negra</i> . Editorial Quimantú, Santiago de Chile.
	2007	Leche negra	s/d	s/d	2007. En <i>Ceremonia Negra</i> . Editorial Quimantú, Santiago de Chile.
Figueroa, Cristian (1972)	1998	Mareos	s/d	s/d	1998. Cuadernos de Taller José Donoso N°52. DIBAM, Santiago.
	1998	Malacrianza	5ª MDN, 1999 Premio CNL, 2007. T/ MAC , 1999 T/ FITAM, 2000 T/Teatro Mauri, Valparaíso, 2009	Ramón Griffero Cristian Figueroa Andrés Hernández	2006. En <i>Malacrianza y otros crímenes</i> . Ciertopez. Santiago. 2010. En Barriá, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl
	2000	San Rafael o el misterio de los atorrantes	T/ Sala Galpón 7, 2001	Enrique Cid	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	El graznido	Festival Monólogos de la ciudad, 2001 T/ Teatro del Museo, Uruguay, 2011	Paly García Favio Zidán	2006. En <i>Malacrianza y otros crímenes</i> . Ciertopez. Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2003	La grieta sin grito	1º Festival de Dramaturgia breve, Universidad Finis Terrae, 2003 Premio UFT, 2003 Festival Lluvia de Teatro, Valdivia, 2009	Vanesa Montero Roberto Matamala	2006. En <i>Malacrianza y otros crímenes</i> . Ciertopez. Santiago
	2003	Viaje de huida	2º OFF de Dramaturgia, 2003	Andrés Hernández	2003. En Carrera, Ximena (et al.) <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> . Ediciones del Temple. Santiago de Chile
Figueroa Saravia, Milena (s/d)	2010	Somos peligrosos cuando no nos quieren	P/ Teatro La memoria, 2011.	Nicolás Fernandois	2010. En Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Fuentes, Mauricio (1974)	2004	La destreza de la lluvia	T/Teatro Municipal de Iquique, 2004	Jesús Urqueta	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)

			T/ MAC, Santiago, 2004 T/ New School University, USA, 2007	Martín Balmaceda	
	2004	<i>Vedetto</i>	3ª OFF de Dramaturgia, 2004	Jesús Urqueta	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
Fuguet, Alberto (1964)	1997	<i>Matiné, vermouth y noche</i> ²⁹	4ª MDN, 1998	Paulina García	1998. <i>IV Muestra de dramaturgia nacional 1997-1998</i> . SECC, Santiago.
Franco, Andrea (s/d)	2003	<i>Amargo</i>	Muestra de laboratorio Mito Drama, PUC, 2003	Paulina Bronfman	2004. Revista Apuntes de teatro Nº125, p.35. Universidad Católica de Chile. Santiago.
Gajardo, Jorge (1936)	2003	<i>Por una cabeza</i>	2º OFF de Dramaturgia, 2003 T/ Cine Arte de Viña del Mar, 2004	Fernando Gallardo	2003. En Carrera, Ximena (et al.) <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> . Ediciones del Temple. Santiago de Chile
Galemiri, Benjamín (1957)	1994	<i>Un dulce aire canalla</i>	1ªMDN, 1995 FITAM, 1996	Alejandro Goic	1995. <i>I Muestra de Dramaturgia Nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago
	1994	<i>El solitario</i>	FITAM, 1995	Alejandro Goic	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
	1995	<i>El seductor (Tartufo/Seducitor)</i>	2ª MDN, 1996 T/Sala Agustín Siré, 1996.	Alejandro Goic	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago 2001. En www.celcit.org.ar 2003. <i>Antología Esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A, Santiago. 2006. www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011) 2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (29.06.2011)
	1996	<i>El cielo falso</i>	3ª MDN, 1997 FITAM, 1998 T/ Sala Agustín Siré, 1998.	Alejandro Goic	1997. <i>III Muestra de dramaturgia nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. 2003. <i>Antología Esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A, Santiago. En www.celcit.org.ar (02.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (02.04.2011)
	1997	<i>Jethro o la guía de los perplejos</i>	FITAM, 1999	Alejandro Goic	2003. <i>Antología Esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A, Santiago.
	1998	<i>El amor intelectual</i>	5ª MDN, 1999	Alejandro Goic	En <i>Obras Completas I</i> . 2007. Uqbar Editores. Santiago

²⁹ Esta obra es una adaptación del cuento del mismo nombre de Alberto Fuguet.

1998	<i>El libro de Rebeca</i>	T/ Estación Mapocho, 1999	Alejandro Trejo	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
2001	<i>Edipo asesor</i>	7ª MDN, 2001 T/ Teatro San Ginés, 2002	Luis Ureta	2001. Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras, 7 obras. Teatro chileno actual</i> . LOM. Santiago 2003. En <i>Antología esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A. Santiago. 2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago.
2002	<i>Los principios de la fe</i>	T/ Teatro Nacional, 2003	Adel Hakim	2003. <i>Antología Esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A, Santiago. 2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
2003	<i>Los desastres del amor</i>	T/. Celcit, Argentina, 2004 Proyecto Transatlántico, España 2005.	Nieves Olcoz	2003. <i>Antología Esencial</i> . Editorial Don Bosco S.A, Santiago.
2003	<i>Déjala sangrar</i>	T/ Teatro Nacional, 2005 Festival Quartieri dell'arte, 2006 T/Teatro San Martín, Buenos Aires, 2008	Adel Hakim Michela Andreozzi / Antonio Spadaro Patricio Contreras	2007. En <i>Obras completas I</i> . Uqbar Editores, Santiago. 2007. En Revista Tramoya N° 93. Universidad Veracruzana, México. 2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.) <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago.
2004	<i>Ese discreto ego culpable</i>	T/ Centro Cultural España, 2004	Alejandro Goic	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
2004	<i>Falso remake</i>	FITAM 2004 T/ Casa de la cultura de Algarrobo, 2005	Pablo Krögh/ Andrés García	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
2006	<i>Infamante Electra</i>	T/ Teatro Camino, 2006	Raúl Ruiz	2006. <i>Infamante Electra: Ese discreto ego culpable</i> . Cuarto Propio, Santiago. 2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
2006	<i>El neo-proceso</i>	T/ Teatro UC, 2006	Paulina García	2006. En <i>El lobby del odio y otras obras</i> . Editorial Catalonia, Santiago. 2006. Revista Apuntes de teatro N°128, Pp. 49-88. Universidad Católica de Chile, Santiago.
2006	<i>El lobby del odio</i>	T/ Théâtre des Quártiers d'Ivry, París, 2007	Adel Hakim	2006. En <i>El lobby del odio y otras obras</i> . Editorial Catalonia, Santiago.
2006	<i>Mil años de perdón</i>	FITAM, 2005	Alejandro Goic	2006. En <i>El lobby del odio y otras obras</i> . Editorial Catalonia, Santiago.
2006	<i>Baruch Spinoza o el amor intelectual a Dios</i>	T/ Théâtre National Chaillot, París, 2007	Raúl Ruiz	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago

	2007	<i>Bob Dylan o El encguecedor rayo de Tsinsumm</i>	s/d	s/d	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
	2007	<i>Romantikish o Liza Minnelli</i>	T/ Sala Finis Terrae, 2008	Benjamín Galemiri	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
	2007	<i>Las cáscaras del ser</i> ³⁰	s/d	s/d	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
	2007	<i>Falso travelling</i>	s/d	s/d	2007. En <i>Obras Completas I</i> . Uqbar Editores. Santiago
Gallegillos, María José (1970)	1995	<i>Mientras todos duermen</i>	2ª MDN, 1996	Cristian Campos	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago
García, Andrea (s/d)	2003	<i>Perséfone</i>	Muestra de laboratorio Mito Drama, PUC, 2003	Andrea García	2004. Revista Apuntes de teatro N°125, p.39. Universidad Católica, Santiago.
Garrido, Alejandra (s/d)	2006	<i>Pistolas de caramelo</i>	12ª MDN, 2006	Daniela Aguayo	2008. <i>Pistolas de caramelo</i> . CNCA. Santiago En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
Giadach, Andrea (1971)	2010	<i>La pobla Unión</i> ³¹	Beca de creación Iberescena, 2010	n/e	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Gómez, Celeste (1972)	1998	<i>Nevera</i>	5ª MDN, 1999 T/ Sala Shafer, Chillán, 2007	Paulina García Paula Acuña	1998. Cuadernos de Taller José Donoso N°53. DIBAM. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)
	2004	<i>Colores</i> ³²	s/d	s/d	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2004	<i>El condenado Herrera</i>	3º OFF Dramaturgia, 2004 T/ Sala Arte Bohemia, 2005	Celeste Gómez	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
Gómez, Sergio (1962)	1995	<i>Extrañas costumbres orales</i>	2ª MDN, 1996	Jaime Vadell	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago
González, Amada (s/d)	1995	<i>Mercado Persa</i>	2ª MDN, 1996	Raúl Osorio	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago
González, Antonio (s/d)	2003	<i>Plataforma de lanzamiento</i> ³³	2º OFF de dramaturgia, 2003	s/d	2003. Carrera, Ximena (et al.) En <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> . Ediciones del Temple. Santiago de Chile
González, Rodrigo (s/d)	2003	<i>Último vuelo</i>	9ª MDN, 2003 Festival DUOC, 2006 Festival Teatro La casa, 2007	Alejandro Trejo Rodrigo Alonso Molina	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)

³⁰ Esta obra tiene versiones en formato teatral y narrativo.

³¹ Obra escrita junto a la dramaturga Alejandra Moffat.

³² Esta obra fue ideada para un público infantil.

³³ Obra escrita junto a Mauricio Ibarra.

Griffero, Ramón (1952)	1994	La gorda	1ª MDN, 1995 Festival de Teatro semimontado, Casa de las Américas, Cuba, 2005	Alfredo Castro Raúl Martín	1995. <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago 2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. En www.grifero.cl (28.03.2011)
	1994	Río Abajo	T/Teatro Nacional, 1994 Premio APES, 1995 T/ Teatro Nacional Cuyo, 1997 T/ Teatro Arcis, 2004	Ramón Griffero	1996. <i>Río Abajo. Thunder river</i> . Dolmen. Santiago. 2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	1998	Almuerzo de medio día o brunch	5ª MDN, 1999 T/ Teatro Nacional, 1999	Fernando González Ramón Griffero	2002. Assaigs de Teatre. N°33-34. Barcelona. 2001. Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras 7 obras. Teatro Chileno Actual</i> . LOM editores. Santiago. 2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. En www.dramateatro.com , www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
	2002	Tus deseos en fragmentos	FITAM, 2004 Premio APES, 2004 Proyectos de itinerancia ³⁴	Ramón Griffero	2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. 2007. En Griffero, Ramón (Ed) <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7 autores</i> . Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago. 2007. En <i>Tus deseos en fragmentos. Fin del eclipse</i> . Cuarto propio, Santiago. 2004. En www.celcit.org.ar (27.03.2013) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	1999	Copas de la ira	T/ Museo Nacional de Bellas artes, 1999	Ricardo Balic	2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago.
	1994	Aseadoras de la ópera	T/ Universidad Arcis, 2010 Festival de Teatro semimontado, Casa de las Américas, Cuba, 2005	Carlos Bórquez Raúl Martín	2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. En www.griffero.cl (26.03.2013)
	1998	Ginecólogo de la legua	Festival de Teatro semimontado, Casa de las Américas, Cuba, 2005	Raúl Martín	2005. En <i>Diez obras de fin de siglo</i> . Ediciones Frontera sur. Santiago. En http://es.scribd.com/doc/14844529/Griffero-Monologo (26.03.2013)

³⁴ ³⁴ Esta obra, a Enero del 2004, completó 110 funciones en Santiago y regiones.

	2007	<i>Fin del eclipse</i>	T/ Teatro Universidad Católica, 2007 FITAM, 2008 T/Teatro La memoria, 2008	Ramón Griffero	2007. Revista de Teatro Apuntes N°129. Universidad Católica, Santiago. 2007. Revista Conjunto N° 144, p.70. Casa de las Américas, La Habana. 2007. En <i>Tus deseos en fragmentos. Fin del eclipse</i> . Cuarto propio, Santiago.
Gutiérrez Rosado, Constanza (1984)	2005	<i>Lo intenso y lo triste</i>	11ª MDN, 2005	Horacio Videla	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (18.04.2011) En www.yumpu.com.es (12.06.2013)
Guzmán, Luis Ariel (1950)	1993	<i>Los amores del amor</i>	Proyecto de itinerancia, 1994-1995	Luis Ariel Guzmán	1995. <i>Los amores del amor</i> . Ediciones Teatro Luna. División de Cultura Ministerio de Educación de Chile. Valdivia. 2011. En Matamala Elorz, Roberto (ed). <i>Teatro de los ríos. Una antología de la dramaturgia valdiviana contemporánea</i> . El Kultrún, Valdivia.
	1995	<i>La repartija</i>	Proyecto de itinerancia, 1995-1996	Luis Ariel Guzmán	1995. <i>La repartija</i> . Ediciones Teatro Luna, Valdivia.
	1999	<i>Alegrías de mar</i>	Proyecto de itinerancia, 2000	Luis Ariel Guzmán	1999. <i>Alegrías de mar</i> . Ediciones Teatro Luna, Valdivia.
	2001	<i>El camino de la garza</i>	Proyecto de itinerancia, 2001	Luis Ariel Guzmán	2001. <i>El camino de la garza</i> . Ediciones Teatro Luna. División de Cultura Ministerio de Educación de Chile, Valdivia.
Harcha, Ana (1976)	2000	<i>Ah, sí, no sé, no, mejor no, no, no, ja, ja, ja</i>	2º FPF, 2000	Ana Harcha	2005. En www.archivodramaturgia.cl (23.05.2011)
	2002	<i>Kínder</i> ³⁵	T/ Sala Galpón 7, 2002 Premio Altazor, 2003	Francisca Bernardi/Ana Harcha	2003. En Revista Apuntes de Teatro N° 123-124, p.43. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (23.05.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (23.05.2011)
	1998	<i>Tango</i>	2º Festival UC de autores jóvenes, 1998 T/ Club de tango Cachafaz, 2009 Festival Iberoamericano de Mar del Plata 2010	Verónica García-Huidobro Catalina de la Parra	1998. Revista Apuntes de Teatro N°114, p.56. Universidad Católica de Chile. Santiago.

³⁵ Esta obra fue una creación conjunta entre Ana Harcha y Francisca Bernardi.

			Festival de teatro del sur 2010 T/ Teatro Real, Argentina, 2013	Cristina Gómez Comini	
2001	Lulú		1º Festival Monólogos de la ciudad, 2001 T/ Sala Galpón 7, 2003	Felipe Hurtado Ana María Harcha	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2004. En <i>Perro seguida de Lulú</i> . Ciertopez. Santiago de Chile. 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago.
1999	Perro		1º FPF, 1999. T/ Sala Galpón7, 2000. FITAM,2001	Ana Harcha	1998. Cuadernos de taller N°54, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago. 2001. Ambrosini, Mª Julieta (et al.) <i>Teatro, Mujer y Latinoamérica</i> , Editorial FONCA y CONACULTA, Ciudad de México. 2004. En <i>Perro seguida de Lulú</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
2006	Gogo, una mujer normal adicta a bailar	s/d		s/d	2008. Revista Dado Roto. N°3 Pp.60-62, Barcelona. 2008. www.algundiaenalgunaparte.wordpress.com (7.03.2013)
2006	Atravieso la ciudad ³⁶	s/d		s/d	2006. En <i>Ciudades</i> , colección <i>Acotaciones en la Caja Negra</i> N° 5, Valencia, España.
2007	Smoking Point		13ª MDN, 2008	Francisca Bernardi	En www.dramaturgianacional.cl (20.04.2011)
2007	Pequeñas operaciones domésticas		Specific Place Project ³⁷ , Valencia, 2007	Ana Harcha	2008. En Revista Stichomythia N°7, Pp.160-185 Universidad de Valencia. En www.parnaseo.uv.es
Heim, Ronald (1986)	2009	Nuestra Madre	14ª MDN, 2010	Aliocha de la Sotta	En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Hidalgo, Claudia (s/d)	2008	No le quites los ojos	s/d	s/d	2008. En Contador, Roberto (et al.) <i>La palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.

³⁶ El título completo de la obra es *Atravieso la ciudad montado sobre mi bicicleta porque no aguanto las bromas ni las broncas de mis parientes*.

³⁷ Los montajes de esta obra se realizaron en departamentos de uso común, para un máximo de 10 espectadores por función.

Ibarra, Mauricio (s/d)	2003	Plataforma lanzamiento ³⁸	de 2° OFF de Dramaturgia, 2003	s/d	2003. En Carrera, Ximena (et al.) <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> . Ediciones del Temple. Santiago de Chile
Infante, Manuela (1980)	2002	Prat	T/Sala Sergio Aguirre, 2002 T/ Sala El Trolley, 2002 FITAM, 2003	Manuela Infante/ María José Parga	2004. En <i>Prat seguida de Juana</i> . Ciertopez, Santiago de Chile. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
	2004	Juana	T/ Sala Galpón 7, 2004 FITAM, 2005	Manuela Infante	2004. En <i>Prat seguida de Juana</i> . Ciertopez, Santiago de Chile. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
	2005	Narciso	T/ Sala Sonoro, 2005 Premio Altazor ,2006 T/ Matucana 100, 2009	Manuela Infante	2011. <i>Narciso</i> . En Audioteca de dramaturgia chilena N°22. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013)
	2006	Rey planta	T/Universidad Mayor, 2006 FITAM, 2007 Festival Internacional de nueva dramaturgia, Italia, 2008.	Juan Pablo Peragallo	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011) 2009. En Hurtado, M ^a de la Luz; Martínez, Vivian (comp.) <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2 ^a edición. Santiago. 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, M ^a de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago.
Ipinza , Berioska (1976)	2000	Artículo 10	2° FPF, 2000	Berioska Ipinza	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	Mal de Altura	3° FPF, 2001	Elvira López	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
	2001	Rayo	1° Encuentro Internacional de Dramaturgia Contemporánea ADN, 2001	Berioska Ipinza	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
Jara, Pedro Guillermo (1951)	2003	Confesiones	Proyecto de itinerancia, 2003	Roberto Matamala	2003. En <i>Minimales</i> . Conarte, Valdivia.
Jara, Rolando (1969)	1996	Game over ³⁹	3ª MND, 1997	Andrés Céspedes	1997. III <i>Muestra de Dramaturgia Nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (13.04.2011)
	2001	Costas de hielo	7ª MDN T/ UNIACC,2007	Roberto Ancavil Gala Fernández	1998. Cuadernos de taller N°55, Talleres literarios José Donoso. DIBAM, Santiago. 2001. VII <i>Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, Santiago.

³⁸ Obra escrita junto a Antonio González.

³⁹ Obra escrita en conjunto con Benito Escobar Vila.

					2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011) En www.dramaturgianacional.cl (26.06.2011)
	2002	La bilis negra	8ª MDN, 2002	Roberto Ancavil	2003. <i>VIII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC. Santiago
	2003	Proyecto Fausto	9ª MDN, 2003 T/ Goethe Institut, 2004	Roberto Ancavil	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (13.04.2011)
	2004	Polen	10ª MDN, 2004	Roberto Ancavil	2005. En www.archivodramaturgia.cl (16.04.2011) 2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (16.04.2011)
	2010	Hombre acosado por demonios ante un espejo ⁴⁰	T/ Teatro de la Universidad Católica, 2010	Luis Ureta	2010. Revista Apuntes de Teatro N° 132, p.75. Santiago.
Kalawski, Andrés (1977)	2001	Más que nada	7ª MDN, 2001 T/ Estación Mapocho, 2001	Francisco Albornoz Compañía Tateshh	2001. <i>VII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
	2001	Maquinaria	3º FPF, 2001	Francisco Albornoz	2010. En <i>Chile, Logo y Maquinaria</i> . Sangría Editora. Santiago.
	2001	Discurso de un animal que se arrastra	LD/ “Dramaturgia en voz alta” ADN, 2001 T/ Taller riereta.net, Barcelona, 2002 T/ Teatro UC , 2003	Francisco Albornoz Beatriz Liebe Raimundo Guzmán	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2002	Logo	“Cuatro autores en torno a un tema: viaje”, UC, 2002	Francisco Albornoz	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011) 2010. <i>Chile, Logo y Maquinaria</i> . Sangría Editora. Santiago.
	2004	Chile	T/ Sala Galpón 7	Matías Oviedo	2010. <i>Chile, Logo y Maquinaria</i> . Sangría Editora. Santiago.
	2008	A chilean story ⁴¹	Premio Municipal, Santiago, 2010 T/ Universidad Austral, Valdivia, 2012	Margarita Posek	2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.) <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago.
	Kurapel, Alberto (1949) ⁴²				

⁴⁰ Este texto corresponde a una reescritura de *Los invasores* de Egon Woolf.

⁴¹ Hemos consignado la obra bajo su nombre original, vale decir, con el título que ganó el Premio Municipal; pues luego aparecerá en la antología que edita María de la Luz Hurtado y en su posterior montaje por la Compañía de Teatro de la Universidad Austral, bajo el nombre de *The day was truly chilean*.

Lambeth Vicent , Jennifer (s/d)	2010	Para cerrar los ojos	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Layseca Rojas , Sebastián (1974)	2010	Punga	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Leonart, Marcelo (1970)	1996	Encadenados	3ª MDN, 1997	Viviana Steiner	1997. III <i>Muestra de Dramaturgia Nacional. (1996-1997)</i> . SECC, Santiago.
	2004	Grita ⁴³	T/ Sala Galpón 7, 2004 FITAM,2005	Marcelo Leonart	2011. <i>Grita</i> . En Audioteca de dramaturgia chilena N° 21. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013)
Lillo, Daniela (1968)	2001	Carita de emperaora	T/ Teatro Lo Castillo, 2001	Felipe Hurtado	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	Con flores amarillas	T/ Sala Galpón 7, 2001	Luis Dubó	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011) 2006. www.escenachilena.cl (25.06.2011)
López Montaner, Ana (1981)	2004	Medea o la desesperada conquista del fraude	3º OFF de Dramaturgia, 2004 T/ Teatro Lastarria 90, 2007 ⁴⁴	Ana López Montaner	n/p
	2005	Vida de otros	1º Festival de dramaturgia breve UC, 2005 T/ Teatro de bolsillo, 2007 ⁴⁵	Gustavo Valdivieso	2005. Revista Apuntes de Teatro N° 126-127.Especial, Pp. 168-172. Universidad Católica de Chile, Santiago.
	2005	La persecución	T/ Sala Sonoro, 2005	Ana López Montaner	2007. <i>La persecución</i> . Ediciones Animita Cartonera. Santiago.
	2006	El thriller de Antígona	T/ Teatro Lastarria 90, 2006	Ana López Montaner	2009. En Hurtado, Mª de la Luz; Martínez, Vivian (comp.) <i>Antología Chilena del 2000: Nuevas escrituras</i> . Cuarto Propio. 2ª edición. Santiago.
López Saez, Andrea (1971)	2004	Por los siglos de los siglos	10ª MDN, 2004	Mateo Iribarren	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)
	2004	La puta eme	Premio “Juegos literarios Gabriela Mistral”, 2004	s/d	En www.teatrodespejo.siteweb.com (02.04.2013)
Marras, Sergio (1950)	1996	La edad media	3ª MDN, 1997 Premio CNL, 1996	Willy Semler	1997. 3ª <i>Muestra de Dramaturgia Nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)

⁴² El verdadero nombre de este autor es Alberto Sendra.

⁴³ La obra posee una versión fílmica presentada en la Competencia Latinoamericana del Festival de Cine de Santiago, SANFIC, de 2009.

⁴⁴ Este montaje fue titulado como *Futuro Zombie*.

⁴⁵ Obra presentada en fusión con un texto de Marco Antonio de la Parra. El espectáculo se tituló *Tristán e Isolda, vida de otros*.

	2001	<i>Sauna</i>	4ª MDN, 1998	Nicolás Fontaine	En www.dramaturgianacional.cl (09.04.2011)
Matamala Roberto (1950)	1994	<i>Juanito Madera</i> ⁴⁶	1ª MDN, 1995	Ariel Guzmán	1995. <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago
	2008	<i>Elogio de la catástrofe. Welu witrau.</i>	n/e	n/e	2011. En Matamala Elorz, Roberto (ed). <i>Teatro de los ríos. Una antología de la dramaturgia valdiviana contemporánea</i> Ediciones El Kultrún, Valdivia.
Mc Manus, Jaime (1964)	2007	<i>El avión rojo o el utópico indestructible</i>	13ª MDN, 2008 T/Teatro de la Universidad Católica, 2009	Hernán Lacalle	2009. <i>Obras ganadoras XIII Concurso de dramaturgia nacional 2007</i> . CNCA. Santiago. En www.consejodelacultura.cl , www.dramaturgianacional.cl (20.04.2011)
Miranda, Raúl (s/d)	2006	<i>Vanitas</i>	E/Auditorio Goethe Institut, 2009	Raúl Miranda	2006. En Gestos N°42. Universidad de Irvine, USA.
Moffat, Alejandra (1982)	2005	<i>Buffalito que camina con jeans apretados y chaqueta de cuero.</i>	11ª MDN, 2005	Álvaro Viguera	2005. Apuntes de Teatro N° 126-127, Especial, Pp. 145-150. Universidad Católica de Chile. 2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (18.04.2011)
	2010	<i>La pobla Unión</i> ⁴⁷	Beca de creación Iberescena, 2010	s/d	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Moreno Jashés, Alejandro (1975)	1998	<i>Medea</i>	5ª MDN, 1999 T/ Sala Sergio Aguirre, UCH, 1999	Rodrigo Pérez Alejandro Moreno Jashés	2003. <i>V Muestra de dramaturgia nacional 1998-1999</i> , SECC. Santiago En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
	1998	<i>Cuec@</i>	Festival de Nuevas Tendencias, 1998 T/ Plaza del MAC, 2002 ⁴⁸	Compañía El hijo, dirección colectiva	2005. En www.archivodramaturgia.cl (25.06.2011)
	2001	<i>Todos saben quién fue</i>	7ª MDN, 2001 T/ Carpa del Gran Circo Teatro, 2003	Ramón Griffiero Iván Álvarez de Araya	2001. <i>VII Muestra de dramaturgia nacional 2000-2001</i> . SECC, Santiago. 2004. En <i>La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue</i> . Ciertopez, Santiago.
	2003	<i>La mujer gallina</i>	T/ Matucana 100, 2003 FITAM, 2004 Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte,	Alejandro Moreno /Claudia Celedón	2004. En <i>La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue</i> . Ciertopez, Santiago. 2006. En www.escenachilena.cl (29.06.2011)

⁴⁶ Inicialmente esta obra fue pensada como un montaje para niños. Además posee versión narrativa: *Juanito Madera, el cuento* Ediciones El kultrún, Valdivia, 2002.

⁴⁷ Obra escrita junto a Alejandra Giadach.

⁴⁸ El montaje de esta obra hizo itinerancia en varias plazas públicas de las comunas de Santiago.

			2004 Itinerancia internacional 2004		
	2004	<i>Sala de urgencias</i>	FITAM 2004 T/ Sala Galpón 7 ⁴⁹ , 2004	Dirección colectiva Teatro El hijo.	2004. En <i>La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue</i> . Ciertopez, Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (28.06.2011)
	2004	<i>Tengo un nombre y quiero otro</i>	T/ Teatro Nacional, Proyecto “5 veces Neruda”, 2004	Manuela Oyarzún	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2006	<i>Berlín no es tuyo</i>	T/ Royal Court Theater, 2006 T/ Teatro la palabra., 2011	Juan Pablo Peragallo	2011. <i>Berlín no es tuyo</i> . Sangría Editora. Santiago.
	2008	<i>Jhonny Deep (Juanito profundo)</i>	T/Camden People’s theatre, Londres, 2008	s/d	2010. <i>Jhonny Deep y la vagina de Laura Ingalls</i> . Sangría. Santiago.
	2008	<i>Norte</i>	T/ Universidad Mayor, 2008 FITAM, 2009	Víctor Carrasco	2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, M ^a de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago.
	2009	<i>La vagina de Laura Ingalls</i>	T/ MAC, 2009	Claudia Celedón y Manuela Oyarzún	2010. En <i>Jhonny Deep y la vagina de Laura Ingalls</i> . Sangría. Santiago.
	2009	<i>La amante fascista</i>	14 ^a MDN FITAM, 2010 Festival de teatro del Bío Bío, 2012	Víctor Carrasco	2011. <i>La amante fascista</i> . Editorial Sangría. Santiago. 2012. En <i>XIV-XV Muestra de dramaturgia nacional</i> . CNCA. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Moreno, Alexis (1977)	1999	<i>El apocalipsis de mi vida</i>	1° Festival de Dramaturgia Víctor Jara, 1999 T/ Sala Sergio Aguirre, UCH, 2000	Alexis Moreno	2006. En <i>Trilogía Negra</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
	2001	<i>Trauma</i>	T/ MAC, 2001 FITAM, 2004	Alexis Moreno	2002. En Revista Apuntes de teatro. N°121, p.81. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2006. En <i>Trilogía Negra</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
	2002	<i>Lástima</i>	T/ Sala Sergio Aguirre, 2002 FITAM, 2004	Alexandra Von Hummel. Alexis Moreno	2006. En <i>Trilogía Negra</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
	2002	<i>Sin corazón</i>	T/ Sala Agustín Siré, 2002 T/ MAC, 2003	Alexis Moreno	2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011)

⁴⁹ En esta ocasión el montaje fue titulado *Sala de urgencias 2.0*.

	2004	<i>Superhéroes</i>	T/ Espacio Bunster, Matucana 100, 2005	Alexis Moreno	2011. <i>Superhéroes</i> . En Audioteca de dramaturgia chilena N°20. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013)
	2002	<i>El ataúd (o lo que vino después)</i>	Taller integrado , Sala Agustín Siré, UCH, 2002	Alexis Moreno	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2006	<i>La corrupción del alma</i>	12ª MDN,2006	Angélica Riquelme	2008. <i>La corrupción del alma</i> . SECC. Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
	2007	<i>Abel</i>	T/Universidad Mayor, 2007	Alexis Moreno/ Alexandra Von Hummel	2007. En Griffiero, Ramón (ed.) <i>Dramaturgia chilena contemporánea.7autores</i> . Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago.
	2009	<i>Caín</i>	T/Universidad Mayor, 2009	Alexis Moreno	2011 .En <i>Elementos estéticos del romanticismo en la obra "Caín" de Alexis Moreno: un acercamiento al teatro del terror</i> . Tesis para optar al título de actor. Javier Ibarra Letelier. Universidad de Chile. En www.tesis.uchile.cl (31.01.2013)
Moro, Andrea (1979)	2002	<i>No soy la novia</i>	Festival de dramaturgia breve, Finis Terrae, 2002 T/Sala Lastarria 90, 2003	Pablo Casals	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2006. En <i>No soy la novia seguida de La escalera</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
	2004	<i>La escalera</i>	T/ Sala Lastarria 90, 2004 T/ MAC, Matucana 100 2004 FITAM , 2005	Pablo Casals	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2006. En <i>No soy la novia seguida de La escalera</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
	2005	<i>Camino al infierno</i>	5º Festival de dramaturgia en voz alta, 2005	Cristian Keim	2006. En <i>No soy la novia seguida de La escalera</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
Muñoz Reyes, Catalina (s/d)	2010	<i>Sangre derramada</i>	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Navarrete, Mauricio (s/d)	2000	<i>Creencias desempleadas</i>	s/d	s/d	2000. En Revista Apuntes de teatro. N°118, p.89. Universidad Católica de Chile. Santiago.
Noguera Berger, Emilia (1983)	2007	<i>Suspender</i>	T/ Sala Sidarte, 2007 Premio de dramaturgia en Festival para directores teatrales, UCH, 2008	Sebastián Jaña	n/p
	2009	<i>Un niño</i>	14ª MDN, 2010 T/ Teatro Camino, 2011 T/ GAM, 2012	Diego Noguera	En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Ocampo Fernando ,	2010	<i>Velando una cuna errante</i>	P/Teatro La memoria, 2011 P/Sala Enrique Nosvainer,	Nicolás Fernandois Fernando Ocampo	2010. En Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago

(1986) ⁵⁰			UCH, 2011 T/ GAM ⁵¹ , 2012		de Chile.
Oróstegui, Patricio (1942)	2006	Mapu-che	12ª MDN, 2006	Claudia Sotomayor	2006. <i>XII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, CNCA, Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
Ortega, Christian (s/d)	1994	Viejas	1ª MDN, 1995 T/ Centro Cultural Monte Carmelo, 1995 Proyecto de itinerancia , 1995 T/ Centro cultural Gabriela Mistral, Villa Alemana, 2013	Jaime Vadell Patricia León	1995. <i>I Muestra Nacional de dramaturgia: 1994-1995</i> . SECC. Santiago
Ortiz Torres, Mariángela (1979) ⁵²	2010	Pequeñas muertas	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Oyarzúa, Nelson (1977)	2002	Amor en Lota	9ª MDN, 2003 Premio Dramaturgia del sur, 2002 T/ Teatro Facetas, 2006 Proyecto de itinerancia regional , 2008 T/ Sala Artistas del acero, Concepción, 2009	Alexis Moreno Mario Hortón Nelson Oyarzúa	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (12.04.2011)
Oyarzún, Manuela (1978)	2005	Tracey-ridícula	11ª MDN, 2005	Fernando González	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD ROM, CNCA, Santiago 2006. En www.esenachilena.uchile.cl (30.03.2011) En www.dramaturgianacional.cl (30.03.2011)
	2006	Cabeza de ovni	FITAM, 2007 T/ Centro Mori, 2007 Proyecto de itinerancia, 2007	Manuela Oyarzún	2006. En www.esenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
Palma, José (1980)	2002	Diarrea	8ª MDN, 2002 FITAM, 2004	Alexis Moreno	2003. En <i>VIII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. Santiago

⁵⁰ Fernando Ocampo es de nacionalidad mexicana, sin embargo, reside en el país hace más de cinco años.

⁵¹ La temporada en GAM corresponde a una instalación escénica urbana. Ocampo, arquitecto de formación, trabaja junto los integrantes del Colectivo MOODLAB una visión del teatro desde nuevos formatos visuales y espaciales.

⁵² Mariángela Ortiz es de nacionalidad peruana, sin embargo, radica en Chile hace más de diez años.

					2005. En www.archivodramaturgia.cl (30.03.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (30.03.2011)
	2005	Titanic	T/ Sala Galpón 7, 2005	José Palma	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011)
Paredes, Pablo (1982)	2007	Curarse	13ª MDN, 2008 T/ Sala Antonio Acevedo Hernández, UCINF, 2011	Marcelo Alonso Sebastián Jaña	2005. En www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)
	2010	Las analfabetas	T/ Teatro Mori, 2010 FITAM, 2011 Premio Altazor 2011	Nicolás Zarate	2011. Revista Apuntes de Teatro N°134, Pp.105-126. Universidad Católica de Chile, Santiago.
Pavez, Eduardo (1983)	2004	Ocaso de cenizas	10ª MDN, 2004 FITAM, 2005	Aldo Droguett Andrés Céspedes	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (16.04.2011)
	2005	Fantasma de parafina	11ª MDN, 2005 T/ Teatro Facetas, 2006 T/ Universidad Arcis, 2007	Arturo Rossel Omar Morán	2005. En Revista Apuntes de Teatro N° 126-127. Especial, p.109. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (18.04.2011)
	2006	Animales domésticos	12ª MDN, 2006	Ricardo Balic	2008. <i>XII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. CNCA, Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
	2007	Parkour	13ª MDN T/Sala Tennyson Ferrada, 2011 P/ Sala Artistas del acero, Concepción, 2012	Alejandro Goic Eduardo Pavez	2009. En <i>Obras ganadoras XIII Concurso de dramaturgia nacional 2007</i> . CNCA, Santiago En www.consejodelacultura.cl , www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)
	2009	Maljut ⁵³	14ª MDN, 2010 T/ Matucana 100, 2010	Rodrigo Canales	2012. En <i>XIV y XV Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . CNCA. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Pérez Alvarado, Carolina (s/d)	2008	Desarmados	s/d	s/d	2008. En Contador, Roberto (et al.) <i>La palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.
Pérez, Mónica (s/d)	1999	Voces en el barro	6ª MDN, 2000 Proyecto de itinerancia regional, 2000 T/ Ex cárcel de Valparaíso, 2002	Andrés Pérez Myriam Espinoza	En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)

⁵³ Esta obra fue escrita originalmente para un público infantil.

Petit-Laurent Eliecery, Cristián (1974)	2010	<i>Suspendidos por mal tiempo</i>	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. En Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Pincheira, Julio (1963)	2004	<i>Ni ahí</i>	10ª MDN, 2004	Cristian Keim	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (15.04.2011)
Pinto, Alejandra (s/d)	2008	<i>Nuestra Familia</i>	s/d	s/d	2008. En Contador, Roberto (et al.) <i>La palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.
Pizarro, Carolina (s/d)	2007	<i>Evacuación</i>	13ª MDN, 2008	Claudio Pueller	2009. En <i>Obras ganadoras XIII Concurso de dramaturgia nacional 2007</i> , CNCA, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl
Poseck, Margarita (1957)	2003	<i>El olvido</i>	Proyecto de itinerancia, 2003	Roberto Matamala	2003. En <i>Minimales</i> . Conarte, Valdivia.
Pulgares Ramírez, Erick (1985)	2010	<i>Santa venganza</i>	T/ Centro Cultural Mujica 360, Rancagua, 2010	Erick Pulgares	2011. <i>Teatro Mínimo</i> . Selección de dramaturgia Sexta región. Editorial Arte Grafica, Rancagua. CD-ROM.
Quintanilla, Hernán (1940)	2010	<i>La lola</i>	P/ Teatro Municipal de Rengo, 2011	Hernán Quintanilla	2011. <i>Teatro Mínimo</i> . Selección de dramaturgia Sexta región. Editorial Arte Grafica, Rancagua. CD-ROM.
Quiroz, Juan Carlos (s/d)	2001	<i>El anticristo y los malditos del lunes 13.</i>	7ª MDN, 2001	Alberto Olguín	2001. <i>VII Muestra de dramaturgia nacional (2000-2001)</i> . SECC, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl , En www.ebookbrowse.com (05.04.2013)
Radrigán, Flavia (1964)	1999	<i>Miradas lastimeras no quiero</i>	Premio Gabriela Mistral, 1999 T/ Mesón Nerudiano, 2002 IV Festival de Teatro, Mar del Plata, 2010 T/ Teatro de bolsillo, 2009	Ricardo Balic Ingrid Leyton	2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2006. <i>Miradas lastimeras no quiero</i> . Ciertopez Santiago de Chile.
	2002	<i>Lo que importa no es el muerto</i>	1º OFF de Dramaturgia, 2002 T/ Sala Galpón 7, 2003 FITAM 2004	Marco Espinoza Flavia Radrigán	2006. En <i>Miradas lastimeras no quiero</i> . Ciertopez Santiago de Chile.
	2002	<i>Qué rosa más horrible</i>	Premio FNL, 2002	s/d	n/p
	2005	<i>Un ser perfectamente ridículo</i>	T/ Proyecto “5 veces Neruda”, 2004 Premio ML, 2006	Gustavo Meza	2006. En <i>Miradas lastimeras no quiero</i> . Ciertopez Santiago de Chile

	2009	<i>El descanso de las velas</i>	Premio FNL, 2010 T/ Instituto profesional Arcos, 2011 ⁵⁴	Marco Espinoza	2009. En <i>El nombre del padre y de la hija</i> . Editorial Cuarto Propio, Santiago. En www.dramangular.com (05.04.2013)
Radrigán, Juan ⁵⁵ (1937)	1994	<i>El encuetramiento</i> ⁵⁶	1ª MDN, 1995	Willy Semler	1995. <i>I Muestra de dramaturgia nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago 2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago. 2004. En www.memoriachilena.cl (28.03.2011)
	1996	<i>Parábola de los fantasmas borrachos</i>	3ªMDN, 1997 T/Teatro Nacional, 1997 Premio Apes 1997	Raúl Osorio Rodrigo Pérez	1997. <i>III Muestra de Dramaturgia Nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. 1999. En Revista apuntes de teatro N°115, p.37.Universidad Católica de Chile. 2001. En Álvarez, Pablo (et al.) <i>7 muestras, 7 obras. Teatro chileno actual</i> . LOM. Santiago 2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)
	1997	<i>El príncipe desolado</i>	4ª MDN, 1998	Rodrigo Pérez	1998. En Revista Gestos N°26. Pp. 133-159. Universidad de California. 2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago. 2006. En www.esenachilena.uchile.cl (06.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (06.04.2011)
	1999	<i>Perra celestial</i>	T/ UCH, 1999 T/ Sala Don Pedro, 2001	Rodrigo Pérez	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago.
	2000	<i>Medea mapuche</i>	FITAM, 2001 V Festival de Teatro, Valparaíso, 2001	Rodrigo Pérez	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago. En www.es.scribd.com (07.04.2013)
	2001	<i>Exilio de la mujer desnuda</i>	T/Corporación educacional Pedro Aguirre Cerda, 2001 T/ Sala Don Pedro, 2001 T/ Lastarria 90, 2011 FITAM, 2012	Juan Radrigán Cristian Torres	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago.

⁵⁴ Este montaje llevó por título “*Difícil cosa entender por qué se quiere llorar o acabar con todo (y mucho más explicarlo)*”.

⁵⁵ Premio Nacional Artes de la Representación (2011)

⁵⁶ *El encuetramiento* es una ópera con libreto de Juan Radrigán, puesta en metro musical por Patricio Solovera.

	2002	<i>Digo siempre adiós y me quedo</i>	T/ Teatro UC, 2003	Rodrigo Pérez	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago.
	2002	<i>Esperpentos rabiosamente inmortales</i>	8ª MDN, 2002 IV Festival iberoamericano de Teatro, Mar del Plata, 2010 Proyecto de itinerancia regional, 2010	Luis Ureta Marco Antonio de la Parra	2003. En <i>VIII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. Santiago 2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago.
	2004	<i>El desaparecido</i>	Festival ENTEPOLA, 2012 ⁵⁷ T/ UPLA, 2012 ⁵⁸ FITAM, 2013	Teatro Pasmí Paula González	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago.
	2004	<i>Beckett y Godot</i>	T/ Teatro UC, 2005 Premio Altazor, 2005	Andrea Ubal	2004. En <i>Crónicas del amor furioso</i> . Ediciones Frontera sur, Santiago. 2009. En www.celcit.org.ar (07.04.2013)
	2007	<i>Oratorio de la lluvia negra</i>	FITAM, 2012 T/ Teatro la memoria, 2012	Rodrigo Pérez	2007. En Grifféro, Ramón (ed.) <i>Dramaturgia chilena contemporánea. 7 autores</i> . Casa de las Américas, La Habana/ Universidad ARCIS, Santiago.
	2009	<i>Bailando para ojos muertos</i>	T/ Sala ATEVA, Valparaíso, 2012 T/ Teatro de la palabra, 2013	Arnaldo Berríos Víctor Carrasco	2009. En <i>El nombre del padre y de la hija</i> . Editorial Cuarto Propio, Santiago.
	2009	<i>Amores de cantina</i>	14ª MDN, 2010 Premio CCA, 2011 T/ Teatro Nescafé de las artes, 2011 FITAM, 2012	Mariana Muñoz	2012. En <i>XIV y XV Muestra de dramaturgia nacional</i> . CNCA. Santiago En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Radrigán, Valeria (1980)	2003	<i>El transcurrir</i>	Muestra de laboratorio Mito Drama, UC, 2003	Valeria Radrigán	2004. Revista Apuntes de Teatro N°125, Pp.25-34. Universidad Católica de Chile, Santiago.
Reyes, Camilo (1960)	2002	<i>Furia</i>	8ª MDN, 2002	Cristian Marambio	2003. En <i>VIII Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . SECC. Santiago
Riedemann, Clemente (1953)	1996	<i>Cantata del Lago Llanquihue</i>	n/e	n/e	2011. En Matamala Elorz, Roberto (ed.) <i>Teatro de los ríos. Una antología de la dramaturgia valdiviana contemporánea</i> . El Kultrún, Valdivia.

⁵⁷ Este montaje llevó como título *La búsqueda*.

⁵⁸ Este es el montaje más conocido de la obra, titulado *Galvarino*, sin embargo, es una mezcla entre el texto de Radrigán y el testimonio de Marisol Ancamil, joven mapuche cuyo hermano fue asesinado en Rusia por un grupo de neonazis.

Rivera, Raúl (1926)	1995	<i>El arte de la Fuga</i>	2ª MDN, 1996 TT/, Puerto Montt, 1997 Proyecto de itinerancia, 1997	Horacio Videla	1996. <i>II Muestra de dramaturgia nacional 1995-1996</i> . SECC. Santiago. 1996. <i>El arte de la fuga</i> . Montaje Videoteca UC. CD-ROM
Riveros, Javier (1981)	2002	<i>Bendita sea tu pureza</i>	IV Festival de Dramaturgia Víctor Jara, 2002	Paula Aros	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2003	<i>Provincia señalada</i>	T/ Matucana 100, 2004	Rodrigo Pérez	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2004	<i>Por mi pobreza</i>	IV Festival de Dramaturgia Breve, 2004 T/ Matucana 100, 2004 T/ Galpón 7, 2004	Eduardo Díaz	n/p
	2004	<i>Pain</i>	Examen de egreso Universidad Mayor, 2004 T/ Sala Galpón 7, 2005	Rodrigo Pérez Eduardo Díaz	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
	2003	<i>Que no me vean llorar</i>	P/ Sala Agustín Siré, 2003 V Festival Víctor Jara, 2004	Javier Riveros	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (29.06.2011)
Roa Lucero, Mauricio (1977)	2005	<i>Se omite</i>	12ª MDN, 2006 T/ St. Domingo 711, 2005 Festival de vanguardias, Teatral, 2006 T/ Centro cultural Norte-Sur, 2007	Alexei Vergara Cristian Cheuque Mauricio Roa Lucero	2006. <i>XII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC. CNCA. Santiago. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
	2010	<i>Se ordena la despedía...</i>	Beca de creación Iberescena, 2009 T/ “Lecturas 100”, Matucana 100, 2012.	Simón Silva	En www.iberescena.org (01.02.2013) En www.es.scribd.com (07.04.2013)
Rojas, Claudio	1996	<i>Muertos de risa</i> ⁵⁹	3ªMDN, 1997	Jaime Vadell	1997. <i>III Muestra de Dramaturgia Nacional (1996-1997)</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (30.03.2011)
Rosas, Sergio (1982)	2003	<i>Variaciones sobre un tema de Kubrick</i>	Proyecto de itinerancia, 2003 ⁶⁰	Roberto Matamala	2003. En <i>Minimales</i> . Conarte, Valdivia.
	2009	<i>Espectro</i>	Proyecto de itinerancia regional, 2010-2011	Margarita Poseck	2011. En Matamala Elorz, Roberto (ed) <i>Teatro de los ríos. Una antología de la dramaturgia valdiviana contemporánea</i> . El Kultrún, Valdivia.

⁵⁹ Obra escrita en conjunto con Mario Valdovinos.

⁶⁰ El espectáculo en el cual se inserta la presentación de esta obra y otras dos piezas breves -*La confesión* de Pedro Guillermo Jara y *El olvido* de Margarita Poseck-, lleva por nombre *Minimales*.

Rosel, Arturo (1964)	2003	Condenados locatarios	9ª MDN, 2003	Aldo Parodi	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
San Martín, Pablo (1986)	2009	Madre nuestra que estás en la cama	14ª MDN, 2010	Francisca Bernardi	2012. XIV y XV <i>Muestra de Dramaturgia Nacional</i> . CNCA. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (20.04.2011)
Sánchez, Francisco (1971)	2009	Pedro de Valdivia: La gesta inconclusa ⁶¹	T/ Sala Finis Terrae, 2008 Premio JNM, 2009 FITAM, 2010 T/ Internacional 2010	Sebastián Vila Francisco Sánchez	2009. En Revista Apuntes de Teatro N° 131, pp. 75-88. Universidad Católica de Chile, Santiago.
	2010	Último parlamento	Beca de creación Iberescena, 2010	Andrés del Bosque ⁶²	En www.iberescena.org (01.02.2013)
Sánchez, Marcelo (1966)	1994	Signos Vitales	1ª MDN, 1995	Ramón Griffero	1995. En <i>I Muestra de Dramaturgia Nacional 1994-1995</i> . SECC. Santiago. 2004. En <i>Dramaturgia</i> . Universidad del Desarrollo. Facultad de comunicaciones. Santiago.
	1995	Antes del mar	2ª MDN, 1996	José Andrés Peña	1996. <i>II Muestra de Dramaturgia nacional: 1995-1996</i> . SECC. Santiago.
	1998	Cadáver	1ºFPF, 1999 LD/ <i>Teatro para no dormir</i> , 1998 P/ Centro cultural Naitún, 1999	Cristian Figueroa	2004. En <i>Dramaturgia</i> . Universidad del Desarrollo. Facultad de comunicaciones. Santiago. 2006. En www.esnachilena.uchile.cl (26.06.2011)
	1998	Batman	LD/ <i>Feria Internacional del Libro</i> , 1998 T/ U. de Valparaíso, 2001 ⁶³ T/Teatro Mauri, Valparaíso, 2001	Gabriela Martina	1998. <i>Batman</i> . En Cuadernos de Taller N°56. Talleres Literarios José Donoso. DIBAM
	1998	Música para dos	n/e	n/e	1998. <i>Música para dos</i> . En Cuadernos de Taller N°56. Talleres Literarios José Donoso. DIBAM
	2000	Extramuros	T/Teatro Camino, 2000 FITAM, 2001	Claudio Pueller Pablo Llao	2004. En <i>Dramaturgia</i> . Universidad del Desarrollo. Facultad de comunicaciones. Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011) 2006. En www.esnachilena.uchile.cl (26.06.2011)

⁶¹ A pesar de que la información oficial indica como autor de esta obra a Francisco Sánchez, dejamos constancia de que también existe algún registro sobre su adaptación, a partir de un texto del autor austriaco Fritz Hochwälder.

⁶² Del Bosque prepara en estos días el montaje del unipersonal basado en esta obra de Sánchez.

⁶³ Esta versión llevó por título *Batman o asaltos a un olimpo catódico*.

	2002	Residuos Berlín Valparaíso	1° OFF de Dramaturgia, 2002.	Javier Chávez	2004. En <i>Dramaturgia</i> . Universidad del Desarrollo. Facultad de comunicaciones. Santiago. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (26.06.2011) 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.06.2011)
	2002	Puro Chile	4° FPF, 2002	Hernán Lacalle	2004. En <i>Dramaturgia</i> . Universidad del Desarrollo. Facultad de comunicaciones. Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.06.2011)
	2003	Retroceder. Actualizar. Reiniciar	P/ “La moneda arde en llamas”, 2003	s/d	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.06.2011)
	2004	En nombre de Enrique Maluenda	3° OFF de Dramaturgia, 2004	Javier Chávez	n/p
	2006	Filoctetes (La herida y el arco)	n/e	n/e	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.06.2011)
	2006	De aquí y de allá (7 monólogos)	n/e	n/e	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (26.06.2011)
Schälchli, Daniela (1983)	2008	Bórrame	s/d	s/d	2008. En Contador, Roberto (et al.) <i>Palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.
Schepeler Ossandón, Gregorio (1977)	2010	La chiquilla Matilda	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Schneider Fernández, Esteban (s/d)	2010	Adiós señor presidente	P/ Teatro La memoria, 2011	Nicolás Fernandois	2010. Acuña, Felipe (et al.) <i>Capital dramático. Doce textos tercermundistas</i> . Mosquito comunicaciones. Santiago de Chile.
Schultz, Jorge (1981)	2006	Asfixia	12ª MDN, 2006 FITAM, 2007 T/ Sala Finis Terrae, 2010	Alejandra Gutiérrez	2006. <i>XII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC, CNCA, Santiago. 2007. En Revista Tramoya N° 93. Universidad Veracruzana, México. En www.consejodelacultura.cl (20.04.2011)
Schulz, Ely (s/d)	2002	Niña Flor	8ª MDN, 2002	Horacio Videla	2003. En <i>VIII Muestra de dramaturgia nacional</i> . SECC. Santiago
Selman, Leyla (1976)	2003	Amador Ausente	9ª MDN, 2003 T/ Centro cultural La nueva concepción, 2011	Cristian Marambio Cristóbal Troncoso	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD ROM, CNCA, Santiago En www.dramaturgianacional.cl (12.04.2010)
Simonetti, Franco (s/d)	2007	Santa Candela ⁶⁴	T/ Casona de Villavicencio 323, 2009	Daniel González Muniz	2008. Contador, Roberto (et al.) En <i>Palabra sucia</i> . Editorial Quimantú. Santiago de Chile.

⁶⁴ La adaptación del texto fue presentada bajo el nombre de *Casa de tolerancia*. Esta versión dará origen a una película del mismo nombre, dirigida por francés Bertrand Bonello.

Soto, Cristian (1974)	1998	<i>Nemesio Pelao ¿Qué es lo que te ha pasao?</i>	Premio Concurso de dramaturgia de Valparaíso, 1998 T/ Teatro San Ginés, 1999	Andrés Pérez	2001. En Revista Apuntes de teatro N° 119/120, Pp.105-124. Universidad Católica de Chile, Santiago. 2002. Revista Conjunto N°124. Casa de las Américas, La Habana.
	2002	<i>Santiago high tech</i>	T/ Sala Galpón 7, 2002 T/ Théâtre de la place, París, 2010	Cristian Soto	2004. En <i>Santiago High tech seguida de La maría cochina tratada en libre comercio</i> . Ciertopez. Santiago de Chile. 2005. En www.archivodramaturgia.cl (28.06.2011) 2010. En Barría, Mauricio; Hurtado, Mª de la Luz. (comp.) <i>Antología: Un siglo de dramaturgia chilena</i> . Tomo IV. Comisión Bicentenario. Santiago. 2011. <i>Santiago high tech</i> . En Audioteca de dramaturgia chilena N°19. En www.escueladeespectadores.cl (15.03.2013)
	2003	<i>La maría cochina tratada en libre comercio</i>	FITAM, 2004 T/ Anfiteatro del Museo de Bellas Artes, 2005 T/ Centro cultural Montecarmelo, 2011	Cristian Soto Daniela Aguayo	2004. En <i>Santiago High tech seguida de La maría cochina tratada en libre comercio</i> . Ciertopez. Santiago de Chile.
Stranger, Inés Margarita (1957)	1998	<i>Tálamo</i>	Premio Concurso Dramaturgia La Matriz, Valparaíso, 1996. T/ Unión de Reyes, Cuba, 2007.	Pedro Vera	2007. <i>Cariño malo. Malinche. Tálamo</i> . Editorial Cuarto Propio, Santiago. 2012. En www.celcit.org.ar (21.03.2013)
	2002	<i>Valdivia</i>	Premio FNL, 2006 T/ Teatro de la Universidad Católica, 2009.	Macarena Baeza	2012. En www.celcit.org.ar (21.03.2013)
Trujillo Joaquín (1983)	Silva, 2003	<i>Emma fumante o la nueva Gog derrumbada</i>	2º OFF de Dramaturgia, 2003	s/d	2003. En <i>Muestra OFF de Dramaturgia</i> . Ediciones del Temple. Santiago de Chile 2004. En www.letras.s5.com .Proyecto Patrimonio. (09.04.2013)
Valdovinos, Mario (1957)	1996	<i>Muertos de risa</i> ⁶⁵	3ªMDN, 1997	Jaime Vadell	1997. <i>III Muestra de Dramaturgia Nacional 1996-1997</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (30.03.2011)
	1998	<i>Al fondo del paraíso</i>	T/ Coyhaique, 1998 T/Cachafaz Tango Bar, 2008	Mario Valdovinos	2007. En Valdovinos, Mario. <i>Luz Nupcial. Al fondo del paraíso</i> . RIL Editores, Santiago.

⁶⁵ Obra escrita en conjunto con Claudio Rojas.

			T/ Universidad Finis Terrae, 2009		
	2007	Luz Nupcial	Festival Emergente Activo, 2010 T/ Universidad Finis Terrae, 2010	Mario Valdovinos	2007. En Valdovinos, Mario. <i>Luz Nupcial. Al fondo del paraíso</i> . RIL Editores, Santiago
Valenzuela, Cristóbal (1982)	2009	Golpe, segunda parte y final.	14ª MDN, 2010 T/ Teatro Virgen, Valparaíso, 2011	Rodrigo Achondo Cristian Valenzuela	En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Valenzuela Valdés, Sergio (1978)	2005	Callejera⁶⁶	11ª MDN, 2005	Paulina Urrutia	2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (21.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (21.04.2011)
Velasco A, Andrea (1981)	2007	El sobre azul	13ª MDN, 2008 T/ Lastarria 90, 2009	Néstor Cantillana Andrea Velasco	En www.dramaturgianacional.cl (20.04.2011)
Vial, Maha ⁶⁷ (s/d)	2007	El paso de la chaucha Brujas, la lala y otras historias urbanas	T/ Centro cultural 787, Valdivia, 2007 Proyecto de itinerancia regional, 2008 ⁶⁸	Claudia Rosales	2011. En Matamala Elorz, Roberto (ed) <i>Teatro de los ríos. Una antología de la dramaturgia valdiviana contemporánea</i> Ediciones Kultrún, Valdivia.
Villagra Román, Nelson (1963)	1998	Estela	s/d	s/d	1998. Cuadernos de taller N°32, Talleres literarios José Donoso, DIBAM, Santiago
Villalobos Zamora, Fernando (1972)	1996	El patio	3ªMDN, 1997	Ramón Griffiero	1997. <i>III Muestra de dramaturgia nacional 1996-1997</i> . SECC. Santiago. En www.dramaturgianacional.cl (30.03.2011)
	1996	La cocinita	Festival Parque araucano, 1996 Premio ML, 1996 FITAM, 1997 T/ Teatro Puente, 2004	Fernando Villalobos	n/p
	1998	Palomitas de maíz	5ª MDN, 1999 FITAM, 2000	Marcos Guzmán Fernando Villalobos	1999. <i>V Muestra de dramaturgia nacional 1998-1999</i> . SECC. Santiago En www.dramaturgianacional.cl (07.04.2011)

⁶⁶ Con el apoyo de Fondart 2006, este espectáculo fue presentado en distintas azoteas de Santiago. El proyecto se centra en el traspaso del texto dramático a una coreografía.

⁶⁷ Si bien el trabajo escritural de la obra es realizado por Maha Vial –seudónimo de Magali Segura-, también da cuenta de la creación colectiva de la Compañía Gran Bufanda Teatro.

⁶⁸ El proyecto de esta obra fue concebido con el fin de recrear personajes callejeros de Valdivia, por tanto, la compañía se propuso presentar la obra en espacios culturales de importancia patrimonial y con público reducido, debido a que los espectadores deben acompañar a los actores en su deambular por las distintas habitaciones que dicho espacio ofrezca.

	1998	<i>Los secretos íntimos de una sirvienta doméstica</i>	FITAM, 1998	Fernando Villalobos	2011. En <i>El teatro chileno ha muerto</i> . Autoedición, Santiago.
	2002	<i>Rouge con huevo</i>	s/d	s/d	2011. En <i>El teatro chileno ha muerto</i> . Autoedición, Santiago.
	2004	<i>Las uñas del murciélago</i>	T/ Sala Galpón7, 2004	Fernando Villalobos	2011. En <i>El escenario enfermo</i> . Autoedición. Santiago
	2010	<i>Aburridas de ser famosas</i>	s/d	s/d	2011. En <i>El escenario enfermo</i> . Autoedición. Santiago
	2010	<i>Los amores de un pulpo ciego</i>	n/e	n/e	2011. En <i>El teatro chileno ha muerto</i> . Autoedición, Santiago.
Waas, Andrés ⁶⁹ (1973)	2008	<i>Quitralutos: Alegoría de una catástrofe</i>	Proyecto de itinerancia, UACH, Valdivia, 2008	Margarita Poseck	2010. En <i>Así fue el terremoto del 60</i> . Socovesa S.A., Ediciones Kultrún, Valdivia. ⁷⁰
Wolff, Egon (1926)	1994	<i>Cicatrices</i>	s/d	s/d	1995. En Wolff, Egon. <i>Invitación a comer. Cicatrices</i> . Editorial Universitaria, Santiago 2002. En Wolff, Egon. <i>Antología de obras teatrales</i> . RIL Editores, Santiago. 2007. En Revista Tramoya N° 93. Universidad Veracruzana, México.
	2000	<i>Encrucijada</i>	T/ Teatro Apoquindo, 2000 P/ DUOC, Viña del Mar, 2000 Premio JNM, 2000	Loreto Valenzuela	2006. En www.escenachilena.uchile.cl (11.04.2013)
	2000	<i>Tras una puerta cerrada</i>	T/ Teatro del puente, 2011	Felipe Arellano	2002. En Wolff, Egon. <i>Antología de obras teatrales</i> . RIL Editores, Santiago.
	2003	<i>La recomendación</i>	9ª MDN, 2003	Carla Achiardi	2004. En <i>Flores de papel. La recomendación</i> . RIL Editores. Santiago. 2006. En <i>Muestra de dramaturgia nacional 2003-2004-2005</i> . CD-ROM, CNCA, Santiago. 2006. En www.escenachilena.uchile.cl (11.04.2011) En www.dramaturgianacional.cl (11.04.2011)

⁶⁹ Andrés Waas es el seudónimo de Rodrigo González.

⁷⁰ La publicación de este texto obedece a la mención honrosa recibida por la versión narrativa del autor, adaptada para el concurso *Así fue el terremoto del 60*.

Abreviaturas y Siglas

(ed):	edición de
(et al.):	“y otros autores”
(comp):	compilación de
n/e:	No estrenada
n/p:	No publicado
s/d :	Sin datos
E/:	Estreno
P/:	Presentación
T/:	Temporada
TT:	Temporales de teatro
ADN:	Asociación de Dramaturgos Nacionales
APES:	Asociación de Periodistas de espectáculos
CCA:	Círculo de Críticos de Arte
CNCA:	Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
CNL:	Consejo Nacional del Libro
DIBAM :	Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
FPF:	Festival de Teatro en Pequeño Formato
JNM:	José Nuez Martín (Premio)
LMDA:	La Máquina del Arte (Compañía)
MDN:	Muestra de Dramaturgia Nacional
ML:	Municipal de Literatura de Santiago (Premio)
SECC:	Secretaría de Comunicación y Cultura.