

Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos

Mauricio Barría Jara

(Universidad de Chile / Universidad Arcis/ Universidad Diego Portales, Chile)

El propósito del siguiente artículo es iniciar una indagación sobre uno de los nuevos autores que ha surgido a fines de la década anterior y ha logrado presencia recién hace unos pocos años. Sin embargo es paradójica, pues la mayor parte de su obra ha sido puesta en escena en instancias de muestras de dramaturgia, pero para el público general sigue siendo desconocido. Por otra parte, se cometería una injusticia si no se tomara en cuenta que el autor seleccionado surge en el interior de un movimiento mayor y que, para ingresar a este análisis, es preciso partir por bosquejar una imagen de la sociedad chilena, en la cual se producen estas escrituras y que podrían clarificar de alguna manera sus ejes temáticos y formales.

Dramaturgia y política en la crisis del estado-nación

El así llamado *período de la transición* ha estado determinado fundamentalmente por la presencia de dos grandes temas. Primero, el de los derechos humanos en un doble sentido: hacer justicia en la medida de lo posible y la necesidad de construir una memoria del horror con el fin de no repetir tales circunstancias. En segundo lugar, el de la continuidad y perfeccionamiento de una economía neoliberal con matices más sociales, gestión que ha sido conducida por una coalición que lleva 19 años en el gobierno, sin interrupción, y cuyos principales ejes programáticos han sido igualdad, crecimiento y justicia. A pesar de que el foco ha estado en el desarrollo

económico como vía de superación de la pobreza, los avances no han implicado un mejoramiento sustantivo en las condiciones de vida de los ciudadanos: los índices de calidad en educación, de cobertura y atención de salud y el acceso descentralizado a la cultura, siguen siendo asuntos pendientes. En definitiva, hoy por hoy, todo se entiende bajo el marco de relaciones que impone el modelo neoliberal, y la producción artística en todos sus aspectos claramente ha sido definida por ello. El diseño de los fondos concursables, el aumento significativo de salas privadas en contraposición, al desarrollo nimio de espacios públicos son algunos ejemplos de ello. La década de los 2000, lejos de experimentar un cambio, a propósito de la promesa milenarista del *fin de siècle*, ha significado simplemente la continuidad de una política que tiende a evolucionar hacia lo mediático y espectacularizante, y a la disolución de la sociedad civil. Hoy no se percibe la experiencia de la dictadura con la misma densidad que en la década anterior, por lo que no constituye un factor aglutinante; se ha asumido como *natural* la necesidad de autogestión de los recursos, de producir por proyectos a corto plazo, en desmedro de un objetivo programático. Chile es hoy una sociedad que vive en la permanente actualidad y actualización de sus deseos, por lo que no se cansa de consumir lo mismo y necesitar lo mismo como en un ensayo pavloviano.

No obstante, resulta interesante el lento surgimiento de un tercer eje temático relacionado con el problema de las libertades y derechos ciudadanos. Discurso que inaugura pomposamente el gobierno de Ricardo Lagos (2000), pero que su inconsistencia la ha sufrido el presente gobierno. Basta con mencionar la reciente sanción del tribunal Constitucional de impedir la entrega de la llamada píldora anticonceptiva del día después en los consultorios del Estado, vulnerando con ello los derechos reproductivos de las ciudadanas y ciudadanos. Un país ambiguo, liberal al extremo en lo económico y conservador en lo civil.

Es bajo este cuadro que surge a mitad de los noventa un movimiento de nuevas y nuevos dramaturgos, al alero por sobre todo de los talleres de Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra. Emblemático será el taller organizado por la Biblioteca Nacional

durante 1997 y 1998, que impartirá de la Parra y culminará con una serie de publicaciones. Por otra parte, el apareamiento de eventos que promueven la escritura teatral es significativo durante esta década. La Muestra Nacional de Dramaturgia (1995), aunque en sus inicios congrega por sobre todo a la generación anterior, paulatinamente se va llenando de nuevos autores jóvenes, cuyas propuestas no siempre tienen una recepción favorable por parte de la crítica especializada. Ni tampoco la suerte de tener buenos montajes acordes a las nuevas exigencias de sus poéticas, que hayan hecho de estas nuevas autorías propuestas de impacto más general. Ejemplar, en este sentido es el caso de Juan Claudio Burgos. El autor que más veces ha estado en la Muestra, y sin embargo, representado comercialmente apenas un par de veces. Además de este evento, los Festivales de Teatro en Pequeño Formato realizados desde el año 1999 al 2001, en la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile y la iniciativa de la Muestra Off Dramaturgia (2002-2008) en la Sala Galpón 7, ambos eventos ideados y producidos por agrupaciones de autores dramáticos.

Ante cierta obstinación del mundo teatral y de los medios, de reconocer esta nueva dramaturgia, un importante grupo de ellos se organiza el año 2000, en una Asociación Gremial denominada ADN (Asociación de Dramaturgos Nacionales) para autogestionar e intervenir en las políticas culturales al respecto. Este dato es de una enorme relevancia, pues da cuenta de una manera de entender y enfrentar el trabajo del autor dramático ya no solo como el escritor solitario decimonónico, ni siquiera como el director de sus propios trabajos, tendencia bien común hoy en día, sino que lo entiende esencialmente como productor, en el sentido pleno en el que definía Walter Benjamín: el dramaturgo como generador de sociedad civil, queriendo participar en la construcción de la política cultural de su país, del nuestro. Evidentemente, no es el caso de todos, pero sí, de una parte importante de ellos.

Una razón, tal vez, de su lenta recepción ha sido la ineficacia de los modelos teóricos con que se comprendía el teatro en nuestro país hasta el siglo anterior, que insistían o en un tipo de lectura sociológica que intentaban hacer corresponder ilustrativamente los procesos históricos de Chile con los textos dramáticos, no tomando

en cuenta su calidad de obra de arte; o lecturas desde la teoría literaria modernista, que se orientaban casi exclusivamente al análisis temático o estilístico de género, sobreentendiendo que la forma dramática poseía una cierta calidad de canon atemporal. De hecho, cuando examinamos la escritura teórica reciente sobre teatro chileno¹, aunque esto ha ido cambiando de forma interesante, todavía es posible apreciar dos constantes. Por una parte, una cierta primacía del discurso descriptivo-explicativo para referirse a las obras y, por otra, la preferencia por autores (directores y dramaturgos) que han logrado un cierto impacto mediático o autores consagrados a los que se les dispensa una especie de homenaje patrimonial². Resalta la casi inexistencia de un discurso crítico (no descriptivo) propiamente tal que refiera a los procedimientos ejecutados por los artistas, centrándose los análisis por lo general en sus aspectos temáticos. Como consecuencia de este desentendimiento se generó la idea de que se trataba de autorías dispares, sin relación ni temática ni formal, dispersas en tanto proyectos literarios y lo más grave sin filiación histórica hasta el punto que se les suponía alienadas de la realidad y la contingencia nacional. Precisamente porque uno de los ejes dominantes en los estudios de la dramaturgia chilena ha sido la cuestión de la identidad.

Entendida ésta desde una diversidad de marcos conceptuales de cuños más o menos tradicionales, las preguntas gravitantes han girado en torno a la *chilenidad* de la escritura, estimándose su valor en cuánto son capaces de cargar con nuestra contingencia. Lagos, por ejemplo, en un artículo publicado en *telondefondo* en el que revisa de forma sistemática un conjunto de textos paradigmáticos del comienzo del siglo XX chileno, concluye de forma tajante:

¹ Asumo como fuente principal los artículos aparecidos en las Revistas Apuntes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (que es la de mayor continuidad en nuestro medio) y Teatrae de la Universidad Finisterrae.

² A manera de ejemplo, podemos destacar la seguidilla de nuevas antologías -todas muy necesarias sin duda- de los autores de los 50 publicadas por RIL Editores: Vodanovic, Wolf, Aguirre, Stuardo; y de algunos autores más recientes editadas por Francisco Alborno y su Frontera Sur: Griffero, Radrigán. De la Parra. La colección de ensayos editados por Carola Oyarzún por la Escuela de Literatura de la U. Católica sobre Wolff y Radrigán y que promete otros, etc.

Nuestra pretendida modernidad de fines del siglo XX se perfila, entonces, más como un movimiento *circular* o *pendular* que como un fenómeno inédito. A punto de iniciar el siglo XXI tendríamos que preguntarnos cuáles son hoy en día las obras y los autores que toman a sus contemporáneos como objeto de estudio de un análisis tan profundo y certero como el ofrecido por los autores que hemos denominado paradigmáticos en estas páginas. Me atrevo a afirmar que nos sobrarían los dedos de una mano al intentar responder esta interrogante³.

Pareciera que la dramaturgia debiera hablar sobre nosotros, con códigos reconocidamente nuestros y apelando a los imaginarios nacionales. ¿Cabe preguntarse, en primer lugar, de dónde emergen tales imaginarios; podríamos preguntarnos por ejemplo, hasta qué punto la idea de campo que proponía el teatro costumbrista de mediados del siglo XIX respondía al discurso de la clase patronal chilena, imaginario que la clase media en el siglo XX hace suyo plenamente en el melodrama, por ejemplo en la insatisfacción de una Marta en *Pueblecito* de Moock?

No obstante, el punto central a mi modo de ver, es que el proyecto de identidad en el caso chileno en particular, estuvo desde sus inicios vinculados a la idea modernoromántica del estado-nación. De este modo, la chilenidad no se identifica primariamente con la imagen vernácula de un pasado colonial hispánico, ni menos con la de una cultura originaria como la mapuche, cosa que no resiste refutación. Sostengo que la idea de chilenidad estuvo en el siglo XIX más bien asociada a ciertos valores republicanos que se pensaba fundarían otra forma de convivencia social y política diferente a esos valores coloniales y que eso nos separaría realmente de nuestro pasado hispánico⁴. Más allá de la lectura histórica que se haga del proceso de independencia, o como la epopeya de una clase oligárquica criolla que se autoimpone ser el relevo natural del poder monárquico, o sea que se entienda como una revolución que produjo una discontinuidad en la historia, ambas posturas fundan sus esperanzas

³ Soledad Lagos, "Modelos de identidad(es) y teatro chileno en las primeras tres décadas del siglo XX", en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 4 - Diciembre 2006, [http: www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org), p. 41

⁴ Sobre esto véase Jocelyn-Holt, "La idea de Nación en el pensamiento liberal chileno del siglo XIX, en *Opciones* nº 9, 1986; pero principalmente Mario Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Universitaria, Santiago, 1986.

en un sistema republicano y civilista, con un mayor peso en el principio de autoridad unitario a lo Portales, o con uno de corte más representativo, modelo que fue derrotado en la guerra civil de 1829. Esta visión política de la identidad, queda manifiesta en la tetralogía, que estrenara Ramón Griffero el año 2008, titulada *Chile bi 200*⁵. El montaje toma un conjunto de cuatro obras del siglo XIX y las presenta en un espectáculo único. Intentando generar un reconstrucción de las formas de actuación, tal vez algo fabuladas, lo interesante de este conjunto es la galería de imaginarios identitarios que revela: desde la idealización a lo Rousseau de lo indígena en *La Camila* de Camilo Henríquez, en las que los *indios* aparecen como los más modernos e ilustrados defensores de la libertad y la democracia, pasando por la efervescencia patrioterica y xenofóbica de un Segundo Lathrop en su obra *Tarapacá*, que Griffero, a pesar de trabajarla desde el recurso de la ironía, generó en el público más de un mal entendido, hasta la alegoría trágica de un Rafael Allende que augura el fin de una época en *La República del jauja*, producto de la pérdida de los valores republicanos del bien común. Lo interesante de esta antología escénica fue, que al igual que una especie de espejo invertido, nos enfrentó con una imagen de los rasgos más indeseable y pesadillescos: el racismo, el anti-indigenismo, el nacionalismo militarizado, la necesidad de un patrón de conducta normativo y autoritario, el miedo al desacuerdo. Reflejos inaceptables de la identidad chilena, que funcionan como ejes inconcientes de las conformaciones sociales y que encuentran una proyección en la condición aspiracional de la clase media, que desea relevar a la oligarquía reproduciendo sus conductas e intereses, tema recurrente de una parte de la dramaturgia chilena de la segunda mitad del siglo XX⁶, y que nos hace relativizar la

⁵ Estrenada en diciembre del 2008 en el Centro Cultural Matucana 100.

⁶ Basta pensar aquí en Isabel Sandoval. *Modas o Pueblecito* de Mook, en el que los llamados ideales contra modernizadores: como el valor del trabajo, del mérito y la vida campesina quedan puestos en cuestión en el silencio estremecedor de un Lalo frente al regreso glorioso de su hermano, o el de Rebeca ante la traición de su novio Juan Antonio que decide emparejarse con la ciudadana. Es posible apreciarlo en el gesto final de Amo y Señor de Luco, cuando el carnicero en una *anagnórisis* igualmente estremecedora afirma la única vía posible de sobrevivencia: transformarse en el patrón. (Aunque en este caso veo yo realmente un rendimiento crítico). O más recientemente en la *Trilogía de Viña* de Sergio Vodanovic, en la que la supuesta crítica solo es capaz de mostrar un imaginario positivo posible el de la oligarquía, siendo todos los otros imaginarios solo reacciones o caricaturas, pero no identidad positivas.

efectividad crítica de nuestros dramaturgos, incluso los incluidos en las generaciones del 50 y 60. ¿Hasta qué punto estuvieron a la altura de los cambios sociales que vivía Chile? Sobre esto Hans Ehrman comenta: "Son muchas las cosas que han sucedido en Chile en los últimos treinta años y es muy limitado el reflejo que hallaron en el teatro."⁷. Si la identidad cultural se construyó desde la idea política del Estado Nacional, es comprensible que la forma de generar esta *cultura* se impusiera por decreto y ley, a través de los procesos de escolarización modernizadores impulsados por los gobiernos republicanos en el siglo XX. Y a través de ello se naturalizaron como el imaginario dominante. El olvido de esta clave política nos hace creer que la identidad cultural es vernácula y no el resultado de un proceso conciente, que entre sus aristas comprende la diferencia de clase como horizonte. Lo chileno se convertía así, en una suerte de problema de Estado. Estar contra el Estado, contra el gobierno era traicionar a la patria. Discurso que aun hoy nos resulta reconocible. Creo que no había un mayor consenso sobre lo chileno antes que lo que hoy existe, la diferencia es nuestra propia autoconciencia como país.

¿Qué ocurre entonces con una dramaturgia en la época de la crisis del estado-nación, cuando la idea misma de identidad se difumina por acción de un orden globalizado? Más todavía, cuando el modelo que impusiera la dictadura militar y continuaran los gobiernos de la Concertación propició la lógica radical de los procedimientos, es decir, del mercado, de la técnica y del imperio de la racionalidad instrumental. ¿Y qué es eso, sino el advenimiento definitivo de la modernidad? Aquí, entonces que la sollicitación de Lagos antes citada se transforme en un emplazamiento nostálgico y atemporal. Chile nunca fue el mismo, después de la dictadura de Pinochet y es esa extrañeza, la que a mi modo de ver, se ha plasmado en la dramaturgia chilena de los 90 y de los 2000. Pero para comprender su valor es urgente girar el foco de análisis de los tópicos hacia una perspectiva histórica-formal tal como la plantea la teoría crítica del siglo XX.

⁷ En Revista *Ercilla*, 1969. Citado en Helena Castedo-Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1982; p.22.

El urgente del giro hacia los recursos.

Sabemos que la historia del arte moderno esta signada por la emergencia de los recursos. En la *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger⁸ propone a la vanguardia histórica como el momento culminante de la historia del arte moderno y, lejos de implicar una discontinuidad, sería el instante de su autocrítica, en la que se develaría su propio carácter institucional - o convencional, si asumimos las rectificaciones que sobre esta tesis ha hecho Foster⁹.

El momento de autocrítica supondría el agotamiento de la autonomía que define al arte burgués, pero a su vez su conversión en paradoja, a saber, mientras que el proceso de autonomía del arte le significó la pérdida de su relación con la praxis vital de una comunidad, le otorgó la distancia para generar un potencial crítico de esta misma praxis. Esta paradoja se resolvió precisamente en la acentuación de la investigación formal como negatividad. Así es posible entender que la crítica al arte burgués que propugnaran los dadaístas coincidiera con una crítica a la ideología burguesa, a sus modos de vida y formas de convivencia, pero se realizaba al transgredir las formas de representación de estos imaginarios. En el caso del teatro, el uso paródico del melodrama, o de las formas caídas del arte total wagneriano en el teatro de Roger Vitrac o Ribemont-Dessaignes son buenos ejemplos. Sin autonomía, no hay distancia crítica de modo que la obra de arte se conformaría positivamente con la sociedad que la produce. Lo notable es que lo mismo que se le cuestionaba al arte burgués resultó ser la condición de posibilidad de su proyección histórica. Prueba de esta continuidad la entrega Lyotard, cuando afirma que es la estética de lo sublime en el Romanticismo lo que inaugura esta emergencia de los recursos, en el intento de expresar lo inexpresable (el acontecimiento dirá Lyotard): "El artista intenta combinaciones que permiten el acontecimiento (...) La obra no se somete a modelos, trata de presentar lo que hay de impresentable; no imita la naturaleza, es un

⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1997

⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001; p. 17-19

artefacto, un simulacro.”¹⁰ En el Romanticismo el arte se convierte en una reflexión de sus propias posibilidades de representar lo irrepresentable, lo que se proyecta en la vanguardia en la reflexión de los propios recursos: “hacer ver lo que hace ver y no lo que es visible”¹¹.

Desde este punto lo que se juega en el concepto de arte moderno es la *forma* de la representación más que la idea de mimesis de la realidad. ¿Cómo se representa algo para que parezca lo más real, hoy incluso más real que lo real? Hiperreal, lo denominará Baudrillard, a propósito del fin del arte como ilusión.

Así entonces, la pregunta por los procedimientos no es formalismo artístico. Adorno es claro cuando afirma: “Forma es lo que hace que las obras de arte se presenten críticas en sí mismas”.¹² La forma mediatiza la recepción de la obra, tornándola una experiencia compleja, un proceso complejo. Ahora bien, los contenidos no se manifiestan a través de una forma como si éstos fuesen anteriores, y la forma un simple vehículo, la forma es ya contenido sedimentado y aquello que determina lo manifestado. Hay pues una permanente tensión entre forma y contenido, en cuya dinámica acontece histórica. *Los procedimientos son apelados por las urgencias temáticas de una determinada época*, la necesidad de referir a la complejidad de un presente es lo que nos obliga a plasmar en otras formas las ideas, tan históricas como las audiencias a las cuales se dirige el autor. Se puede hablar de formalismo o incluso de esteticismo, cuando se concibe que la forma es de alguna manera atemporal y canónica. El clasicismo es el ejemplo paradigmático de ello. Un arte que se pretende acabado en tanto ha conquistado la técnica perfecta de la representación es arte clásico y esteticista: el arte burgués precrítico.

¹⁰ François Lyotard, “Lo sublime y la vanguardia” en *Lo Inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998; p.95-110. La cita es de p. 105.

¹¹ Idem; p. 106. Sobre este mismo problema, véase además: Rojas, Sergio, “Los recursos de a trascendencia (En torno a la estética de lo sublime)”, en *Materiales para una historia de la objetividad*, Santiago. Blanca Montaña, 2000

¹² Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus ediciones, 1971, p.192

Si nos damos a la tarea de producir nexos en esta producción dramática de fines del siglo XX e inicios del XXI antes comentada, es posible detectar algunos procedimientos recurrentes que cruzados con ejes temáticos me podrían llevar a aventurar dos categorías provisionales¹³:

1º. Una dramaturgia que habla de la contingencia y actualidad hiperreal, en la que lo televisivo pasaría ser el modelo de representación. Lo que se encuentra aquí es el uso y tematización ejemplar de la representación televisiva, que va desde el guiño paródico a la crítica de los medios: En el primer grupo, encontramos *La Mujer Gallina* (2002) y *Todos saben quien fue* (2001) de Alejandro Moreno, ambos textos surgidos de noticias que generaron un gran impacto mediático y fueron objeto de tratamiento sistemático hasta el aburrimiento en los noticiarios.

Por otra parte, encontramos el recurso a la cita televisiva. En *Perro* (1999) de Ana Harcha y en *Kinder* (2002) de la misma Harcha y Francisca Bernardi. Es la narración fragmentada del video clip y un tipo de lenguaje que limita con la jerga de una generación autodenominada *hijos de la dictadura* y que crecieron viendo TV. En el caso de Alexis Moreno y su *Trilogía Negra* (1999-2002), la cita se hace al lenguaje melodramático de la teleserie, el cual se parodia grotescamente. Finalmente algo

¹³ Importante es señalar que esto es apenas un esbozo que cabría fundamentar en términos más estrictos. Sin embargo, un lugar para esta discusión la tenemos en mi texto "Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia- complejo, temáticos, escrituras, y búsquedas estéticas." Edición especial Revista Theater der Zeit: *Chile. Vom Rand ins Zentrum*. Septiembre 2008, que editara Soledad Lagos en conjunto con Harald Müller. Un dossier que da cuenta de las principales autorías teatrales de los últimos años en Chile y sus vínculos con la cooperación alemana. Por otra parte, textos que realicen una visión panorámica. Hago especial mención al prólogo de María de la Luz Hurtado a la *Antología de teatro chileno contemporáneo*: "Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma", La Habana, Casa de las Américas: 2008. Aquí logra identificar una serie de rasgos temático-formales de alguno de los autores de esta generación. Particularmente remito al análisis que hace de Burgos. De la misma autora: "Chile, 1973-2003. treinta años del otro 11 de septiembre. Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática." Revista Primer Acto, nº 299 (II) 2003. pgs. 5-72. En este artículo Hurtado hace un recorrido sumario de la historia de nuestro teatro para aterrizar finalmente en el último período. Hay un examen sobre los inicios de esta generación aludida, refiriéndose por sobre todo a algunos espectáculos de fines de los 90. Luego está: "De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90, Revista Apuntes nº 112, septiembre 1997. En el que hay una alusión somera que se despliega en el artículo anterior. Finalmente destaco un par de textos de Roberto Matamala: "El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI", (Para *Estudios Filológicos* 2006) y "Pedazos rotos de lago: la compleja enunciación en el drama de Escobar", Revista Apuntes, nº 129, 2007. Roberto Matamala dirige un magister en literatura en la Universidad Austral de Chile, que el año recién pasado organizó el Primer Seminario dedicado exclusivamente al análisis de estas nuevas autorías dramáticas. Este año se repetirá. Las actas del seminario están prontas a salir publicadas

similar, aunque de forma mucho más sutil, en *Malacrianza* (1998) de Cristián Figueroa, autor que más se enmarcaría a una tradición del melodrama popular chileno. En el segundo grupo tenemos *Ulises o no* de Benito Escobar (2006), una sátira a la línea programática de la televisión en dictadura que se proyectaría de la misma manera en los medios actuales: aquí el objeto de la parodia es la figura del emblemático Don Francisco, conductor de "Sábados Gigantes". Finalmente, sin pretender ser exhaustivos en estas menciones destacan dos textos a mi modo de ver que logran producir una distancia crítica eficaz, *La grieta sin grito* (2004) del mismo Figueroa y *HP. Hans Pozo* (2007) de Luís Barrales, en las cuales, tomando como material una noticia de la crónica roja y de alto impacto público, logran denunciar cómo las versiones mediáticas de estos sucesos son un constructo ideológico generado con fines de control social.

En muchos casos, esta urgencia de la contingencia noticiosa ha ido en desmedro de la memoria y la actualización de las formas ha sucedido a partir de conceptos de moda.

2º. Una dramaturgia que trabaja con la memoria. Destacan en este grupo el uso de lo testimonial para referirse al pasado dictatorial y el recurso a estrategias de tipo alegórico en las que se logra, a mi juicio, pensar el presente desde esta memoria.

Dentro del primer grupo, destacaría la *Trilogía de la Sangre* que inaugura el último decenio del siglo XX del Teatro de la Memoria, el ejercicio de dramaturgismo de Soledad Lagos para la *Trilogía la Patria: Cuerpo, Madre y Padre* (2005-2006) y un texto de Javier Riveros *Provincia Señalada* (2004).

Dentro del segundo grupo habría que hacer notar que lo alegórico está presente también en la Trilogía Testimonial del Teatro de la Memoria. El uso del testimonio como alegoría de la memoria ha sido un recurso permanente en el caso de las artes visuales y la literatura chilena posdictadura.

Pero el conjunto de obras que me interesa destacar no trabaja sobre lo testimonial, sino sobre ficción, y encuentro en esto su potencia. Por de pronto mencionaría, *Brunch. Almuerzo al mediodía* (1999) de Ramón Griffero, y *Pedazos rotos*

de algo (1998) de Benito Escobar¹⁴. Tal vez, algunos textos de Marco Antonio de la Parra como la *Tierra insomne*, incluso la conocida *Pequeña historia de Chile*, entre otras. Pero claramente es lo que distingue transversalmente la obra de Juan Claudio Burgos. No es posible, en esta oportunidad referirme en extenso a este conjunto de textos; por ahora, apenas me detendré un instante y de forma provisoria en el análisis de un caso ejemplar: *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO*.

Estrategias alegóricas en un texto de Juan Claudio Burgos.

La tensión histórica que determina la obra de arte, a la que refería líneas atrás, emplaza a la obra en un horizonte de comprensión productivo que Benjamín entendió bajo el concepto de técnica¹⁵. La técnica, es el modo en que la obra se encuentra en determinadas relaciones de producción que definen una época. En tanto componente de la fuerza productiva se constituye ella misma en una herramienta crítica de estas relaciones, precisamente, porque la técnica refiere a la materialidad de este proceso productivo. La actividad artística entendida como trabajo, seculariza máximamente la obra exhibiéndola como artefacto. Es en este punto, en que la noción de alegoría se hace imprescindible. En su ya citado texto, Burger señala que Benjamín veía en la alegoría un instrumento hermenéutico para comprender la operación de la vanguardia artística. Dispositivo que consistía en aislar un elemento de la totalidad de su contexto vital, por medio de lo cual, consigue desfuncionalizarlo¹⁶. A diferencia del símbolo que reúne, la alegoría fragmenta. De este modo, rompe la idea de un sentido totalizante, enfatizando el carácter artificial del mismo, a través del montaje o del collage. Pérdida del sentido original, fracaso de un sentido total. Es esta vivencia la que define el sentir barroco como melancolía y bajo esta óptica la recepción de toda obra alegórica. La concepción benjaminiana de la obra supone algo más que una apertura a la posibilidad de sentidos, antes, es la experiencia del fracaso del sentido, como una imagen de la

¹⁴ A pesar que Matamala sostiene que no es una obra política. Cf. artículo revista *Apuntes*

¹⁵ Walter Benjamin, "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1998

¹⁶ Burger op.cit. p.131.

historia, la obra se manifiesta desde su derrota, por lo tanto su fuerza radica en su opacidad (negatividad diría Adorno), en producir la desaparición antes que la explicitación, el silencio antes que el signo. Lo anterior sucede porque la alegoría en tanto técnica apela a una doble dimensión estética y social.

Esto funda la diferencia entre obra orgánica e inorgánica. La primera que alude al clasicismo para el cual el material es desde siempre portador de un significado que debemos descifrar, pero que en definitiva se encuentra ahí, más o menos disponible, frente a la vanguardia la que trabaja sobre el montaje de fragmentos intentando zurcir un significado cuyas fallas se cuelan por las cicatrices de su tejido. Ésta es la perspectiva productiva de una estética en Benjamín. La obra son recursos materiales que se conjugan para crear un simulacro de sentido, no una verdad. Materiales que se montan a través de un determinada técnica, un procedimiento. Mientras la obra orgánica quiere ocultar su artificio, la obra inorgánica se ofrece como artefacto¹⁷.

Ruina y sacrificio

Estrenada en el marco de la XI Muestra de Dramaturgia Nacional el año 2005, que se realizó en el teatro de la Universidad Católica y dirigida por Ricardo Balic, *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO*¹⁸, ha sido el montaje de mayor impacto de Burgos, gracias al cual, de alguna forma, certificó su presencia medial.

El texto está escrito en una larga tirada de frases que asemejan una corriente de conciencia, pero, a diferencia de la técnica literaria, ésta no es reclamada desde el interior de una subjetividad urgida por su necesidad de sentido, se trata aquí, más bien del derrame de una conciencia producido por intervención de una *acción exterior*: una bota militar aplastando el cráneo de un niño:

¹⁷ Id. p. 136

¹⁸ La edición que citaré es la única impresa hasta hoy y se encuentra en Revista Apuntes, nº 126-127 de 2005.

mientras un chico SE PREPARA PARA RECIBIR EL CUERPO DE CRISTO en una pequeña iglesia de pueblo, entre mármol, imágenes de oropel, gladiolos y padres, la figura de un soldado de infantería oprime su cabeza y lo obliga a fantasear, hasta que la iglesia de mármol, las imágenes de oropel, los gladiolos y padres se acomodan para un fogonazo de flash, una calurosa mañana de diciembre (Síntesis argumental)¹⁹.

La figura gatillante funciona como imagen dialéctica de una situación dramática reducida al límite de su grado cero. Podríamos incluso hablar aquí de una figura-acción, de una especie de *punctum*²⁰ dramático.

El derrame sin interrupción va sucediendo a través de la reiteración de figuras o tropos demandados por una lógica pulsional propia: por una parte, acciones como mirar, ser pisado, penetrado, por otra, fragmentos de cuerpo: espalda, tronco, mano, sexo, finalmente, temas: la religiosidad, la guerra y, por sobre todo, la memoria:

no lo sé, sólo sé que es uno más,
perdí la cuenta de todos los que han pasado
sobre mi espaldita de chico mártir,
sobre mi espalda de sansebastián niño,
mi espalda como mi cabeza no tienen memoria,
si pudiera ver mi trajecito, el que estrené esta mañana
[...]
un tropel de hombres elefante ha estado sobre mí, (137)

Acciones todas ellas que se articulan como variaciones de la única situación desencadenante y remiten a la figura-acción del título - de hecho ya el título funciona suficientemente como acotación inicial²¹.

No hay indicación de personajes, aunque sí la propuesta de un *dramatis personae* ("un niño zafio, un soldado zafio, un padre zafio y una madre zafia en una iglesia catedral toda de mármol, en el fragor de la dictadura a comienzos de los años ochenta"; p.135) que invita a imaginar este texto como una polifonía, es decir, como un

¹⁹ Burgos, op. Cit p.135

²⁰ Parafraseando el concepto que Barthes concibiera para pensar la estructura mínima-material de la fotografía

²¹ Hay que advertir que la síntesis citada es una obligación impuesta por el concurso a los autores que presentan textos.

flujo polifónico de voces que se entrelazan espacial y temporalmente. A este respecto el director de la puesta señala: "Del texto [...] me atrajo los planos narrativos espaciales del lenguaje, donde los tiempos no se entremezclan a partir de una especialidad temporal sino que estos tiempos escénicos están contruidos a partir de la palabra."²²

Es la materialidad de este derrame dimensional de la conciencia como voces, lo que hace de este texto no mera literatura, sino una escritura performativa y teatral, en la que acontecen personajes que no logran constituirse en una unidad, en un sí mismo:

como si quisieran que se dislocara mi voz en trocitos
de palabras, (138)

Personajes arruinados de un relato intermitente. Ya estas primeras observaciones nos indican la pertinencia de acudir a la noción de alegoría para estudiar esta obra.

Como señalábamos anteriormente, la alegoría no esconde su carácter supletorio y convencional, por el contrario, dice Benjamín, es "expresión de la convención"²³ A través de este procedimiento de fragmentación, la alegoría cuestiona la integridad del símbolo y la concepción totalitaria del lenguaje bajo la que se comprende, según la cual, el lenguaje es pleno y eficaz en su afán comunicativo del mundo: "En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el *eidós* se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca."²⁴ Es la mirada puesta en el detalle lo que rompe con la presunción totalizante del significado, provocando la diseminación del mismo, como una permanente remisión a algo-otro. En *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO*, la alegoría se vuelve figura,

²² Ricardo Balic, "Pensamientos a partir de *HOMBREconpiesSOBREunaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos." En *Revista Apuntes* nº 126-127, 2005; p.161

²³ Walter Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1991; p. 168.

²⁴ *Idem*, p.169

en la referencia ya no de cuerpos, sino de pedazos de cuerpo; ya no de largas epopeyas sino de breves instantes de vida. *Close up* anatómicos de la memoria, que llevan a construir un discurso en el que se disloca tiempo y espacio para aludir a la operación de esta memoria como la experiencia íntima de este niño en el día de su primera comunión:

hablaban de un animal, de un animal grande y con zapatos de militar, me hablaban en una lengua que no entendía, incapaz de comprender lo que las voces de los santos, de los hombres de dios me anunciaban, yo una anunciación fallida, una contra-anunciación incapaz de entender los signos y las letras donde venía escrito la venida de este hombre, de este perro que cubre mi cabeza con su peso, no me lo decía nadie, nadie, ni mi madre con esos tacones años setenta y ese traje rojo y ese chaleco blanco, ni mi padre, con su traje gris y su corbata roja, y su camisa y su pelo engominado, no se daban cuenta de nada, yo con las manos juntas, una palma sobre otra palma, una sobre otra, una palma delgada sobre otra palma delgada, hablaba con los hombres santos que presidían ese lugar donde reposa el cuerpo consagrado de cristo, el cuerpo que recibiría de manos del sacerdote, un cuerpo que entraría en mi cuerpo luego de zafarme de esta bota de perro, de hombre perro, que aprisionaba mi cabeza, ¿cómo podré ir al altar y coger con mi lengua roja un trozo del cuerpo untado en su sangre? ¿cómo lo voy a hacer, si estoy aquí, aprisionado, encerrado entre las botas de este hombre que huele mal? (143)

No hay pues *un* significado posible, como tampoco hay obras, sino solo viajes hacia eso que el propio autor denomina "artefactos incompletos e impuros que llamamos obra"²⁵. Efectivamente, mientras la potencia del símbolo radica en una crítica al producto acabado, la alegoría insiste en el proceso siempre incompleto de la cosa.

²⁵ Juan Claudio Burgos, "Hacia la escritura definitiva" *En Revista Apuntes* nº 126-127 2005, p. 154

Así entonces, lo que define centralmente a la alegoría es la idea de fugacidad del tiempo. Mientras el símbolo presupone una totalidad instantánea, la alegoría sucede como una serie progresiva de momentos. El símbolo es objeto, la alegoría relato, por ello fragmento y montaje. Esta idea le permite a Benjamín establecer la ambigüedad con la que la modernidad construyó la idea de naturaleza: por una parte la naturaleza grandiosa y potente que esconde la sublimidad de lo divino, frente a una naturaleza caída, sentida como una eterna caducidad y ruina, que coincide con la historia humana como acaecer finito²⁶. Por ello en definitiva: "la visión perfecta de esta nueva entidad era la ruina"²⁷

En la obra de Burgos es posible apreciar esta idea de la ruina como un eje transversal, en primer lugar, a propósito de la catástrofe de nuestra propia historia a la que alude el texto. Como lo expresa Ibacache: "...una subversiva alegoría sobre la parálisis de un pueblo oprimido frente al abuso de poder"²⁸ Un texto que trata sobre un país arruinado por obra de la violencia desatada de una Dictadura militar. Violencia que se extiende metonímicamente hacia otros ámbitos sociales: "el abuso de poder sobre los desvalidos, a partir de la institucionalidad religiosa, militar y familiar; todo esto dentro de un marco de homo erotismo y la auto represión del individuo de su propio deseo."²⁹

Pero es también ruina del lugar de enunciación. No hay personajes, sólo quedan voces que retumban en las paredes craneanas de un sujeto devenido anónimo a causa de la violencia infringida, un niño despojado de su nombre propio a la fuerza.

porque hablar de mí les entretiene, lo hacen todos,
mi nombre, pronunciar mi nombre es el cosquilleo
de placer que precede al orgasmo,
se afanan en hablar porque los hace crecer,
tensionar músculos, su cuerpo, todo lo que son,

²⁶ Benjamin, ob.cit. p.173

²⁷ id. 172

²⁸ Javier Ibacache, "Diez dramaturgos chilenos: de la generación del '50 a la novísima escritura para la escena", en *Alternatives théâtrales* 96-97. Le Manège Mons, centre dramatique- Matucana 100, Santiago 2007; p. 29

²⁹ Balic, ob. cit. 161



les gusta sentirse duros y preparados para el
ataque,
sólo con decir mi nombre, nada más,
sólo mi nombre los vuelve guerreros y los pone
duros y los saca del trabajo,
lo hacen para huir,
no tienen más imaginación que la que les da mi
nombre,
imaginan lo más fácil, lo que les produce placer,
nada más, lo que tienen a mano,
cogen un chico y lo hacen con el chico,
ese chico ahora soy yo, (139-140)

Esta expropiación se proyecta, a su vez, al espectador como representante de
una sociedad civil fragmentada e indolente:

en el oscuro es donde ocurre
lo que queréis ver,
lo que necesitáis ver,
lo que habéis venido a ver
porque queréis ver algo,
porque queréis escuchar algo,
porque queréis divertirlos con algo,
porque venís a reír con algo,
con algo, con algo por pequeño que sea,
un cuerpo,
pedazos,
algo, algo,
algo que se mueva,
algo duro, vacío, maloliente,
algo para imaginar,
algo, algo, algo que ver
y luego apretar las piernas,
y frotarse el sexo,
y frotarse el sexo hasta estallar,
queréis ver algo,
algo, algo sanguinolento y vacío,
que os ponga duros, (136)

Por esto el texto no son cadencias accionadas por una voz interior como lo sería
la corriente conciencia de la literatura moderna, fascinada en su propia compulsión de
orden normativo y que proclama su radical autonomía en este ejercicio al terminar de

imponer su forma a la totalidad del mundo existente. Por el contrario: lo que hay aquí es la ruina de esta conciencia totalizadora: el día después de su orgiástico desmembramiento/partición. Una bota sobre la espalda, una bota que revienta el cráneo de un niño zafio desparramando su materia gris por el suelo provocando que de sus pestilentes restos afloren como hedores las voces antes atrapadas en su cabeza, como hedores fluyen las voces de su memoria: la madre, el padre, una antigua comunidad que ya no existe producto de la guerra. En cada voz resuenan otras voces, voces sobre voces, que susurran desde afuera, extrañadas de su otrora condición de policía interior que garantizaba la unidad de un sujeto.

estoy con un zapato sobre mi nuca, el tener el zapato sobre mi nuca me impide hablar de una manera normal, por eso mi acento, por eso esta tonalidad extraña carente de sentido, por eso esta imposibilidad de comprender lo que me ocurre, por eso esta imposibilidad de callar, por eso esta manera arbitraria de contar, por eso esta reiteración de los acontecimientos, desde el zapato, bajo el zapato, los horrores de la conmoción afectan el cauce lógico de los acontecimientos, desde aquí, bajo el zapato, bajo el peso del hombre que coloca la punta de su bota sobre mi nuca, de aquí, bajo el peso del hombre que punza mi cabeza, que hunde el peso de su cuerpo sobre las cavidades trucas de mi nuca, sobre la parte más endeble de mi cabeza, que el hueso del cráneo no alcanza a cubrir, donde quedan al descubierto órganos sensibles y delicados de mi cuerpo, desde aquí, el punto donde siento la justa presión que aviva el dolor y el placer, desde este mismo lugar, cuando todo parece que va a oscurecerse, desde aquí abajo, doblo la cabeza y veo al hombre que me oprime por primera vez, lo veo y no alcanzo a mirarlo a los ojos, no alcanzo, sólo sé que es un hombre, porque el peso de su zapato sobre mi nuca no es el peso liviano de una mujer, he tenido sobre mí muchas mujeres,

el peso de mi madre, sé perfectamente que lo que tengo sobre mí no es una mujer, no es la delicadeza de una mujer, ni el buen gusto de una mujer, es la pesadez y el mal gusto de un hombre, de un hombre que no sabe y que sólo hace lo que su cuerpo le dicta,

[...]

por eso apenas se entiende lo que digo, por eso no hablo como hablo con otros, por el peso, como si los santos o las flores de los santos de este templo de mármol cubierto de lodo, donde ahora yazgo, se me hubiesen venido de golpe dentro de la boca, como si tuviera santos, flores, calas, rosas, crisantemos, gladiolos, etcétera, dentro de la boca, como si fuera un niño que escupe rosas, calas, crisantemos, gladiolos, etcétera, por la boca y las figuritas de yeso de los santos que me custodian los flancos, como si fuera figurita de yeso pintado que expulsa santos y flores, por la boca, por eso este borbotón, porque figuritas, flores salen de mi boca con mucha fuerza, con una fuerza que los hace estrellar sobre la muralla, sobre las paredes de esta catedral, que no es catedral, sino pequeña y pobre iglesia de pueblo, de ciudad casi pueblo, adonde entró sin aviso este perro con botas que presiona mi cabeza, (144)

Pero a esta ruina del personaje le va acoplada una más radical: la de la idea misma de subjetividad. Teatro de subjetividades arruinadas, en las que el drama ya no consiste en el relato de un sacrificio, sino en el momento posterior a la ejecución del verdugo, el drama en este teatro consiste en no poder recomponer(se) el relato de su memoria, de no ser capaz de contar la muerte. Esta imposibilidad de narrar es lo que caracteriza al sujeto contemporáneo, a esta subjetividad escindida que es el sujeto posmoderno. Esta urgencia de volver a narrar es el tema de un importante conjunto de obras de la dramaturgia contemporánea y que el teórico Jean-Pierre Sarrazac ha denominado teatro rapsódico. Desde mi perspectiva hacia lo que cabría volver la

mirada es a la figura sacrificial que estaría en los orígenes del teatro y de esta idea de subjetividad³⁰. Detengámonos un momento en esto.

En términos generales la función del ritual en las culturas tradicionales era la reintegración del individuo al colectivo³¹. Se pretendía a través de un procedimiento simbólico manipular las contradicciones sociales a nivel de esquema cognitivo y emotivo y resolver en el plano imaginario los conflictos que se gestarían al interior de las relaciones materiales de producción. Los diversos niveles en los cuales trabajaría el ritual tenderían a la protección o salvaguarda de lo colectivo ante la inminente irrupción de lo individual. De algún modo, el orden colectivo se concebiría como realidad inmanente a la naturaleza en lo que el elemento construido o humano de la regla estaría borrado o sublimado como cosa sagrada. La individualidad, consistiría pues, en la pulsión devastadora o catastrófica no sólo del orden comunitario, sino natural. Lo incondicionado, lo monstruoso en este sentido sería la diferenciación. La catástrofe como la denomina Nietzsche en *El Origen Tragedia* es pues el aparecer de este individuo que rompe los límites de lo establecido, a través de una *hybris*, la desmesura humana que, sin embargo, es inevitable. Esta paradoja, a saber, la necesaria trasgresión que afirma lo humano, al mismo tiempo que lo pierde es lo que vendría a definir la tragedia:

³⁰ Cf. María de la Luz Hurtado, "Teatro chileno de los años ochenta: de la parodia del poder a la subjetividad" en *Revista Assaig de Teatre*, nº 33, 2002, p. 67-73. En este artículo Hurtado observa con agudeza un desplazamiento que ha sufrido el teatro de los ochenta y que se acentuaría en los noventa, en relación con el abandono de los discursos sobre el poder que van siendo reemplazados paulatinamente por discursos de la subjetividad. Interesante aquí, es que este repliegue a la subjetividad, a lo íntimo, es un síntoma traumático de la dictadura y coincide una vez más, con una condición epocal, llamada posmodernidad. Pero precisamente, lo posmoderno apelaba al fin del sujeto, a la quiebra de la subjetividad. El retorno a lo subjetivo habría que diferenciarlo de la crisis y de la crítica que comienza a gestarse por sobre todo en esta nueva generación. Quiero decir, que mientras para un de la Parra, todavía es posible hablar del sujeto burgués, por ejemplo en *La vida privada*, a pesar de sus indicios de fragmentación, en esta obra todavía es posible hallar personajes y tramas reconocibles, que no realistas. Cosa que no ocurre en *Pedazos rotos de algo* de Benito Escobar o en *El café o los indocumentados* de Burgos, en estos textos ya no hay posibilidad de contener la diáspora de la subjetividad. La fractura se ha tomado nuestras vidas. Tal vez, aquí habría sido interesante diferenciar subjetividad como intimidad a subjetividad como constructo ideológico de la modernidad.

³¹ Para este punto véase, Scarduelli, *Dioses, espíritus, ancestros*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988 y Jean Cazeneuve, *Sociología del Rito*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1972.

Pocas civilizaciones han mostrado, al grado que la nuestra, esa fascinación por el sufrimiento infligido, por el espectáculo del individuo ajusticiado en público. (...) todos los personajes de nuestro teatro eran, por diferentes conceptos, criminales, asesinos, herejes. Seres que una individualidad exacerbada desligaba de la imagen común de la especie y del "claroscuro de la vida cotidiana. (...) por ese camino, en el transcurso del largo lamento que le atribuye el poeta, el individuo viene, también, a morir en público. Dar al público la satisfacción extraña de sentirse cerca y de alejarse a la vez, de querer y de destruir, de dejarse fascinar y de juzgar o castigar. También en eso ve Europa la imagen individual del hombre como un mal que hay que destruir. (...) ¿Por qué ese proceso contra el individuo congénito a la aparición del teatro en occidente?³²

Pero, si de acuerdo con Duvignaud, lo que acontece en la escena teatral es el sacrificio del individuo, lo que tenemos acá es la alegorización del sacrificio, su conversión en artefacto, en procedimiento, y su fin como tema, pues, la individualidad a la que refiere Duvignaud esta signada modernamente por la exigencia de una diferencia específica. Bajo este paradigma el individuo sea el redentor o el criminal, en tanto sujeto sacrificial es elevado a la condición de héroe: de personaje literario. En la obra de Burgos, por el contrario, el niño sacrificado, que es una de las posibles figuras sacrificiales o chivos expiatorios que propone la obra, no reviste la jerarquía de tal, ni como víctima ni como victimario. Un niño zafio, alguien cualquiera, que llega a *ser* en virtud de la operación sacrificial en que consiste la obra comentada. *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO* no es la historia de la destrucción de una identidad previamente armada, es la historia de la destrucción de algo que solo vino a configurarse durante el procedimiento escénico mismo, en el propio proceso performativo. No hay héroes en el teatro de Burgos, porque no hay héroes en la vida, en nuestra historia cotidiana, solo gente corriente, solo zafios. Los héroes son los habitantes de la hiperrealidad televisiva, las obras que construyen héroes o que los desmontan desde este punto de vista hacen lo mismo: emular lo televisivo.

³² Jean Duvignaud, *El sacrificio inútil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983; p.171-4

Cuerpo y tiempo

Pero hay todavía algo más. La obra de Burgos se caracteriza por un tipo de sustracción de los componentes de la representación teatral. Sanchís Sinisterra habla de sustracción al referirse a los dispositivos ejecutados por la dramaturgia de Beckett en relación con la acción, movimiento, personaje y espacio³³. En este caso, el término más adecuado lo propone José Luis Brea, en *Nuevas Estrategias Alegóricas*³⁴. En él este teórico del arte revisa una serie de estrategias alegóricas que habría elaborado el arte contemporáneo, y que autorizarían poder relevar el concepto de posmodernidad por el de neobarroco. Identificando finalmente un conjunto de tres familias de procedimientos de este tipo: estrategias de yuxtaposición, de desplazamiento y de suspensión. Es la última la que reviste un interés para el presente análisis y que Brea define de la siguiente manera: "El procedimiento alegórico consistiría, aquí, en el silenciamiento, la interrupción de la enunciación, en su enmudecimiento, en su corte y suspensión - si se quiere, apuntando en la línea del desnudamiento del espacio mismo de la representación expuesto en su grado cero (...)"³⁵

La suspensión de la enunciación que define el minimal se operacionaliza a través de recursos como la secuencialización, seriación "(...)" que determina un ritmo interno de la enunciación, requiriendo su prolongación virtual más allá de la interrupción, en una exploración maquinal..."³⁶

En el caso de Burgos, el recurso de serie o tirada como hemos mencionado genera una alteración del propio relato al punto de su anulación o desaparición. La letanía desnuda su propia condición secuencial exponiendo la anatomía de su relato. La situación dramática reducida al mínimo muta en acontecimiento -en lo irrepresentable- que logra expresión en este *punctum* dramático del título, pero que convierte al texto en el infinito ejercicio de un *arte de la fuga*, en la reiteración sin fin de un

³³ José Sanchís Sinisterra, *La escena sin límites*, Madrid, Ñaque editora, 2002; p.122-127.

³⁴ José Luis, Brea, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

³⁵ Idem; p. 59.

³⁶ Idem; p. 60.

procedimiento, en cuya repetición va tornándose intensidad. El texto dramático ya no se deja comprender desde el análisis estructural de su intriga y peripecias, sino desde su pulsionalidad, que acontece en la voz encarnada de un actor y el tímpano vibrante de un espectador, como una superficie de intensidades:

Entendido así, la categoría de *lo dramático tendría primeramente, una dimensión puramente sensorial*, y en segundo lugar semántica. Entendida así, dramático sería una secuencia de acciones sensoriales en función de una progresión de intensidades, determinadas por un cierto diagrama o esquema de tiempo³⁷.

La sensorialidad -más que poeticidad- del texto de Burgos termina por realzar la figura del cuerpo como la función diagramática. Pero cuerpo aquí no es la carnalidad de una crueldad artaudiana, ni la organicidad de un cuerpo biológico. Cuerpo es lo que ha sido suspendido por la elocuencia literaria del texto, pero al hacerlo desaparecer lo amplifica. La suspensión en forma de bucle autorreferencial pone en escena el propio espacio de la representación³⁸. Por otra parte Benjamín escribe: "De ahí la ostentación de la factura, que, en Calderón especialmente, se deja ver igual que la labor de albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido."³⁹. Pareciera que el cuerpo aparece sólo en su desaparecimiento, solo ante su ausencia acude a nosotros como insistencia. La explicitación del cuerpo, en cambio, pareciera generar el efecto contrario, como en una escena porno, el exceso de realidad lo disuelve como simulacro de alta resolución. Pero en la imagen benjaminiana lo que resuena es la fugacidad del tiempo. Aparece la factura al caer los revestimientos producto de la historia, de la duración. Así, las estrategias alegóricas de suspensión de la representación transforman la obra en tiempo de exposición en una experiencia puramente duracional.

³⁷ Mauricio Barría, "Dramaturgia y Sonido", en *Actas seminario oscilaciones*. Ediciones del Departamento de Artes Visuales, de la Universidad de Chile (en prensa)

³⁸ Brea, ob.cit., 60

³⁹ Benjamín, *El origen del drama ...*, ob. cit.; p.172.

El cuerpo en la obra de Burgos opera como un silencio, continuamente el autor intenta impedir que logremos configurar la imagen de los personajes o imaginar al niño sometido a la brutalidad. Los cuerpos son un suceder inacabado, choqueantes, huyen de nuestra mirada, de nuestra vigilancia, para no asirlos, para no consumirlos. A pesar de que los estemos *viendo* en la escena, no vemos al niño, vemos actores. La fuerza de la violencia se realiza al no explicitarse. De este modo lo que logra producir el montaje de *HOMBRE con pies SOBRE una espalda de NIÑO* es la presencia sofocante del tiempo, del transcurso del tiempo. Las voces hablan sin parar, las cadencias textuales se siguen sin detención. No hay peripecia, solo esta interminable profusión de variaciones de una imagen única, de una escena sin tiempo, que deviene en la puesta pura duración. Cuerpo es la persistencia en la duración.

Vivimos en un mundo en el que la idea de progreso ya no rige nuestros proyectos ni ordena nuestras vidas, un mundo en que producto de las tecnologías de la información, el desarrollo de la comunicación y la velocidad las dimensiones se acortan, el trabajo ya no requiere de lugar, y el tiempo deviene en actualidad. Como suspendidos bajo hielo, la historia ha dejado de transcurrir, todo se perpetúa en la delgadez del presente. El tiempo se detiene, el tiempo desaparece para dar lugar a la constante actualización, sentimos no perder nada: el mundo es plenamente disponible. En este mundo sin tiempo, Burgos nos devuelve la duración, la dificultad que pone en relieve el tiempo a través de esa permanente remisión a algo otro. Pero el tiempo no es el del un relato, el tiempo de una experiencia de los actores que profieren estas largas tiradas textuales, sino también el de una escucha, más aún: el de un cuerpo que pone en marcha la acción de escuchar; el tiempo le atraviesa al espectador en palabras que se abstienen de explicar el cuerpo y, de este modo, sucede en el actor y el espectador.

La alegoría nos devuelve la densidad de la duración y el presente de la memoria:

no tengo metáforas, no se me viene a la cabeza
ninguna historia o figura capaz de hablar de todo
esto, ninguna metáfora donde esconder el acto de
ser pisoteado por un hombre,
esto que escucháis es verdadero,
es parte de la historia de mi país,
este mi país verdadero que me escucháis, (144)

Esta exploración está todavía en curso. Me pareció importante detenerme en ella, a pesar de su precariedad, pues creo que este análisis puede funcionar como enfoque paradigmático de un conjunto mayor de obras, tanto de Burgos, como de otros autores chilenos contemporáneos, pero sobre todo porque este barroquismo es una constante de la escritura en nuestro país y es curioso el olvido que de esto se ha hecho en el campo teatral.

nbarriajara@hotmail.com

Abstract

Among the group of new Chilean playwrights it can be appreciated the use of allegorical strategies to speak of dictatorial past and think the present of that memory. The following article delves into one of the authors: Juan Claudio Burgos from the analysis of the text: *Hombre con pies sobre espalda de niño* (2006). To introduce the study of this author it has been necessary to clarify the political, generational and theatrical context where that emerges.

Palabras clave: Dramaturgia chilena contemporánea - Burgos - Estrategias alegóricas - Benjamín

Keys words: Chilean contemporary Dramaturgy -Burgos -allegorical strategies - Benjamin