



Un mapa en el suelo: apuntes sobre las dramaturgias chilenas del Bicentenario¹

Cristián Opazo

(Pontificia Universidad Católica de Chile)

“¿Y este es el autor teatral?”
—A. Acevedo Hernández, *Memorias*

1. Escribir (en las ruinas de la ciudad letrada)

La acotación que abre el segundo acto de *El loco y la triste* (1981)² de Juan Radrigán, diagrama una escena que -de manera alegórica- vaticina el lugar que, en las dos décadas siguientes (1990-2010), ocuparían nuestros dramaturgos dentro del *tramado cultural* chileno. Sirva, pues, rescribir el pasaje en cuestión: “El Huinca está sentado sobre uno de los camastros, tratando de dibujar un mapa en el suelo con un palo” (110). A su lado, no tiene más compañía que Eva, “una prostituta coja (pie equino), ebria y enferma de soledad” (101). La acción -precario ejercicio escriturario- transcurre en una “casucha de población callampa recientemente erradicada... una verdadera ratonera, sórdida, agrietada” (101), donde “tablas, fierros [y unas] cajas de cartón” (101) hacen las veces de enseres domésticos. Huinca parece el último escribano de una ciudad donde -según su propia confesión- los hitos de la memoria obrera “yace[n][,ahora,] despatarrado[s], como si una bomba lo[s] hubiese

¹ Este trabajo es parte de *Dramaturgias chilenas de la post-dictadura*, proyecto FONDECYT 11070170, del que soy investigador responsable.

² Juan Radrigán, *El loco y la triste*, en *Hechos consumados, teatro, 11 obras*; Santiago, Lom, 1998; 101-35. Todas las citas del texto provienen de esta edición.

El loco y la triste fue estrenado en Valdivia, el 3 de julio de 1981, por la compañía Teatro Bufo. *El loco y la triste* -recordemos- escenifica los juegos de seducción entre una prostituta y un cirrótico en una choza, último vestigio de una *toma* obrera.

descuajeringado todo[s]" (101). Aquí -nótese la semiótica de la escena- quien escribe maneja un código gráfico ilegible a ojos de "los bacanes... que se acabronaron con el billete" (124). Más aún, para lidiar con las instituciones fiscales que "los bacanes" controlan, debe trocar su retórica de maestro "chasquilla" y -tal como cuenta Eva- "firmar con el deo gordo" (103). Humillado "como si no hubiera nació gente" (113), Huinca realiza su remedo mimético sin máquinas de escribir ni pliegos de papel; sus herramientas son un "palo" (101), un pedazo de "suelo" (101) y una ruma de "porquería" (107). Su cobijo material -por último- ya no es el conventillo (trinchera obrera en *Almas perdidas* [1915] de Acevedo Hernández), ni menos la universidad (en la que se conocen los hijos de la burguesía con los harapientos que vienen del otro lado del río, según *Los invasores* [1963] de Wolff); es, apenas, "una desvencijada cómoda, un antiguo velador [y] un jergón" (101).

Para los dramaturgos chilenos de las *nuevas generaciones*³, el acto de escribir también se halla signado por la experiencia de habitar un espacio devastado: las ruinas de la *ciudad letrada*, diré parafraseando a Rama⁴. Recuérdese, sin ir más lejos, que nuestros dramaturgos ejercen su oficio allí donde éste ha perdido su prestigio social a manos del *guionista* (oficio técnico asociado a la industria del entretenimiento), o, en el mejor de los casos, del *director de escena* (profesional más cercano al trabajo con el cuerpo que con la letra impresa). Y -añádase a esto- el que ellos producen sus textos dentro de una institucionalidad donde el amparo de la universidad republicana (sostén

³ Bajo este rótulo sitúo las dos camadas de dramaturgos nacidos en los periodos 1949-1964 y 1965-1979, y que conforman, por ende, las generaciones de 1987 y 2002. Según Goic, las generaciones de dramaturgos chilenos surgidas en los últimos 100 años son: 1927 (superrealista), 1942 (neorrealista), 1957 (irrealista), 1972 (novísimos); además de 1987 y 2002 (cuyos rasgos distintivos aún no han sido precisados por la crítica literaria) (Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*; Valparaíso, Universitarias, 1972). El adjetivo *nuevas*, en tanto, es un préstamo tomado del estudio que Rodrigo Cánovas dedica a la narrativa chilena producida por autores de la generación de 1987. Cánovas suplementa la clasificación de Goic poniendo atención en las subjetividades que reproducen los textos de su corpus (e.g. Díaz Eterovic, Fuguet y Oses, entre otros). Luego, indica que lo que hace *novedosas* tales escrituras es su insistencia en la experiencia de la orfandad (Rodrigo Cánovas, *Novela chilena, nuevas generaciones, el abordaje de los huérfanos*; Santiago, UC; 1997; 39-47). ¿Qué es lo que hace *novedosa* la propuesta de los dramaturgos de la post-dictadura? ¿Cuáles son las subjetividades más representadas por ellas? Éstos son dos de los interrogantes que animan esta discusión.

⁴ Ángel Rama, *La ciudad letrada*; Santiago, Tajarar, 2004; 81-83.

de la revolución de los teatros universitarios), cede su lugar a la universidad-empresa, a los fondos concursables, a los talleres de dramaturgia particulares, a las productoras de guiones para cine, publicidad y TV, o a el anonimato de publicaciones diseminadas por el tan infinito como desagregado *cyber-espacio*.

El militarismo trocó el carácter de la universidad: desde institución generadora del pensamiento humanista que cimienta el poder hacia empresa productora de técnicos, que sirven ancilarmente a las elites económicas. Esta tesis es compartida por Avelar⁵ y Beatriz Sarlo⁶, quienes observan una genealogía en decadencia: desde la universidad mentada por Andrés Bello hacia aquella defendida por José Joaquín Brunner. Soledad Lagos ilustra bien este quiebre institucional al reparar en los vericuetos de las nuevas legislaciones: "[a] partir de... 1973 [por ejemplo], contar con una red de teatros subvencionados... se volvió una utopía. Los teatros independientes, [estuvieron] sujetos desde 1974 al pago del impuesto del 20% de los ingresos... En estas condiciones la lucha por la supervivencia determinó un proceso de selección... darwinista⁷"

Los nombres de los dramaturgos de las nuevas generaciones son, entre otros: Luis Barrales (1978), Mauricio Barría (1967), Francisca Bernardi (1975), Juan Claudio Burgos (1966), Guillermo Calderón, Alfredo Castro (1952), Coca Duarte (1972), Marco Antonio de la Parra (1952), Benito Escobar (1971), Cristián Figueroa (1972), Mauricio Fuentes (1974), Benjamín Galemiri (1957), Ramón Griffero (1952), Ana Harcha (1976), Manuela Infante (1980), Rolando Jara (1975), Daniela Lillo (1968), Lucía Maza (1974), Alejandro Moreno (1975), Alexis Moreno (1977), Andrea Moro (1979), Manuela Oyarzún (1978), Rodrigo Pérez (1972), Flavia Radrigán (1964), Javier Riveros (1981), Marcelo Sánchez (1966) y Cristián Soto (1974).⁸

⁵ Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota*; Santiago, Cuarto Propio, 2000.

⁶ Beatriz Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna*; Buenos Aires; Ariel, 1994.

⁷ Soledad Lagos, "Carencia"; Frankfurt, Iberoamericana, 1994; 125.

⁸ La circulación de los textos dramáticos y críticos de estos autores teatrales es parcial y fragmentada; sin embargo, hay algunas iniciativas que es necesario resaltar: las revistas *Apuntes y Teatrae*, la colección *Dramaturgia chilena contemporánea* (editorial CertoPez), y el reciente especial de la revista *Theater der Zeit: Chile: Vom Rand ins Zentrum*.

La escena *profética* de *El loco y la triste* -no la perdamos de vista- muestra que la escritura del Huinca se aparta de las caligrafías dictatoriales y se afana en representar los derroteros que lo lleven a él y a su compañera hacia un “otro lao” (135) donde “los’ tan esperando” (135). Esta escritura “iletrada” parece ser -según la ley de valores del texto- el único dispositivo semiótico capaz de burlar el control de esas “máquinas [que] te van a perseguir pa onde vai” (135). De manera análoga, los trabajos de nuestros dramaturgos también enseñan movimientos heterogéneos, uniformes, esta vez, desde el engranaje mecanicista de las historias del drama (máquinas textuales que producen categorías de inclusión/ exclusión). Así, estas escrituras cifradas entre medio de los escombros, exhiben gestos que ponen en crisis nuestros aparatos de lectura crítica: precursores *influidos* por sus epígonos (e.g. Jorge Díaz imprimiendo a su propio epitafio, *Exit* [2007], una teatralidad que evoca las imágenes mentadas por Benjamín Galemiri), escépticos posmodernos nostálgicos de jerarquías modernas (e.g. reivindicación del prestigio social del profesor y del mito frente-populista, en *La pequeña historia de Chile* [1994] de Marco Antonio de la Parra), o dramaturgos de neo-vanguardia que miman el canon de la narrativa hispanoamericana (e.g. *Casa de luna* [1997] de Juan Claudio Burgos, en diálogo con la retórica neo-barroca de José Donoso, Diamela Eltit y Severo Sarduy).

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

El trabajo de las nuevas generaciones -propongo en breve- no es consecuencia de la evolución lineal de las estéticas dramáticas; por el contrario, forma parte de un

enjambre de discursos en constante cambio y transformación: arte plástico, cine, discursos políticos, filosofía, teoría-crítica, *mass-media*, mitología popular, prensa y teatro. Parece ser más provechoso, por ende, emprender su estudio desde *ficciones críticas* tales como *cartografía* y *subjetividad*. Desafíos u objetivos generales de esta empresa crítica serían: en el nivel textual, 1) trazar una *cartografía* de las *subjetividades* que emergen en las nuevas escrituras dramáticas. Y, en el nivel cultural, 2) cartografiar la representación que los mismos dramaturgos hacen -tanto en sus textos dramáticos como en sus intervenciones públicas- de su lugar de enunciación (espacio psíquico), de las condiciones de producción de su escritura (marco institucional), y de la función social que a ellos les compete en el campo cultural chileno de la post-dictadura (compromiso político). La urgencia de esta investigación obedece a la ausencia de reflexiones de *largo aliento* sobre dramaturgias chilenas actuales. Las referencias críticas de autores como Galemiri, Griffero o Pérez, cuando no son fruto de esfuerzos aislados (artículos, fragmentos, ponencias), forman parte de taxonomías que imponen una ratio euro-céntrica (post-modernidad, Lyotard) a todos los objetos de arte producidos después 1980.

En el escenario del Bicentenario, las nuevas escrituras dramáticas re-producen tres subjetividades⁹: *elegías obreras* (enunciación que mienta la clausura de las utopías vindicativas de las capas bajas y medias), *hagiografías lumpen* (enunciación que figura los deseos de individuos no asimilables al proyecto cívico de la transición), y *paisajes de la globalización* (enunciación que diagrama los *flujos* del mercado global y su incidencia en la *ribera* local). Estas tres subjetividades no solo son modos de *componer textos dramáticos*, también son maneras de reubicar (políticamente) al dramaturgo (y al intelectual) en el campo cultural chileno: ya sea como sujeto del duelo post-dictatorial (elegías obreras), como profeta menor que re-piensa el centro

⁹ Emile Benveniste, "L'Appareil formel de l'enonciation," en *Langages* 17; Paris, Seuil, 1970; 12-18. Benveniste explica que la categoría de subjetividad se deduce de la de *enunciación*: acto individual de utilización de la lengua, de producción de un discurso, según Benveniste (1970:12-18). En la enunciación, el individuo se constituye como sujeto (en oposición a un *otro*), delimita sus coordenadas (espaciales, temporales), fija posiciones (ideológicas, históricas, políticas), manifiesta una manera singular de disponer los signos de la cultura (alta y baja, letrada y popular, global y local). A este haz de relaciones surgidas en el acto de una enunciación las denomino, pues, *subjetividad*.

desde los márgenes (hagiografías lumpen), o como ciudadano que resiste a la globalización transformando las frías mercancías en soportes de la memoria (paisajes de la globalización).

2. Elegías obreras

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

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

Dentro de esta subjetividad convergen -entre muchas otras- *Cuerpo* (2005), *Madre* (2006) y *Padre* (2006) de Rodrigo Pérez (tríptico sobre las mutilaciones que el poder autoritario infringe a la anatomía patria); *Malacrianza* (1998) y *San Rafael o el misterio de los atorrantes* (2001) de Cristián Figueroa (cuadros vivos que, como una continuidad natural del trabajo de Radrigán de los años 80, exploran los *imaginarios* de la extrema pobreza); *La Moneda en llamas* (2003) de Ramón Griffero (ensayo sobre el estatuto de la memoria obrera en la transición); *El Apocalipsis de mi vida* (2000) y *Sin corazón* (2002) de Alexis Moreno (sátiras *pop* sobre la orfandad ideológica de la clase media); y la adaptación libre de *Mano de obra* (2007) hecha por Alfredo Castro (novela

de Diamela Eltit transformada en versión perversa de un *reality show* sobre el proto-fascismo que inicia la *utopía* neoliberal de Milton Friedman y sus epígonos criollos).

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

En el ocaso de los héroes de antaño (relación tensa con la tradición dramaturgic criolla), los elegiítas obreros buscan nuevas alianzas (afectivas, políticas, textuales) para hacer frente a la alienación, la amnesia y la anomia post-dictatoriales. De las reflexiones de W. Benjamín (*Ángelus Novus, Iluminaciones*), recogen la inquisición sobre las concomitancias entre literatura y capitalismo: ¿tiene ingerencia en los asuntos de la polis el teatro que reniega del teatro y finge ser cine *Clase B*? (pregunta apuntada en la trilogía *Patria* de Pérez). En la narrativa de Diamela Eltit, en tanto, los autores hallan una genealogía literaria donde guarecerse (*Mano de obra*, de Castro, mima sus estrategias retóricas). A partir de ritos mortuorios populares (e.g. la

Cueca sola, el *tecito* familiar), los dramaturgos construyen una teatralidad del duelo articulada desde una semiótica genuinamente criolla (*Madre* [2004] y *Provincia señalada* [2003] de Pérez y Riveros, respectivamente).

Cabe destacar que los textos de todos estos autores dramáticos, más allá de sus predilecciones estéticas, comparten dos características transversales: en primer lugar, la plena conciencia de que ellos habitan un espacio *post-aurático*. A partir de esta conciencia, conciben al teatrista como un obrero que, de manera análoga a esos subalternos que son los objetos de sus representaciones, trabaja con materiales de *construcción*; atrás ha quedado, para estos obreros de la escena, la imagen del dramaturgo como *vate* o *iluminado* que no realiza un trabajo asalariado sino, muy por el contrario, *escucha* el llamado de su *vocación*). En segundo lugar, esta concepción del teatro, ha suscitado reacomodos con la tradición: *reacomodos*, toda vez que los nuevos textos *obreros* se construyen sobre la base de materiales heterogéneos, que rompen la *higiene* de las fuentes literarias. Soledad Lagos, sin ir más lejos, cuenta que “[en *Provincia señalada*] [e]l director... Rodrigo Pérez...trabajó con materiales como el libro *El infierno* de Luz Arce, o la última entrevista que se le hizo a Ingrid Olderock, ligada a los servicios de inteligencia de la policía y famosa por su crueldad con las víctimas de la tortura.”¹⁰

3. Hagiografías urbanas

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

Alexis Moreno, *La mujer gallina*

La hagiografía cristiana es un relato de excepciones: utilización virtuosa de la palabra que unge la vida de hombres píos. Su versión perversa, la hagiografía lumpen,

¹⁰ Soledad Lagos, “Trilogía Patria,” en *Apuntes* 128; Santiago, UC, 2006; 125.

corresponde a un empleo obtuso de la letra que elogia el vía crucis de los *infames*: alcohólicos, cesantes, lisiados, locos, mujeres, prostitutas, tráfugas, travestis, viejos. Bajo semejante rótulo, caben: *Brunch o almuerzo de medio día* (1999), *Éxtasis o la senda de la santidad* (1993) y *Tus deseos en fragmentos* (2002) de Ramón Griffero; *La mujer gallina* (2003) de Alejandro Moreno; *Casa de luna* (1997), *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2004) y *Tratado del príncipe, las manos bermejas y la torre* (2001) de Juan Claudio Burgos; *Mortaja* (2002) de Cristián Figueroa; *Prat* (2002) de Manuela Infante; *Historia de la sangre* (1990) de Alfredo Castro, Francesa Lombardo y Rodrigo Pérez; y las adaptaciones de *La manzana de Adán* (libro artefacto de Claudia Donoso y Paz Errázuriz) y *Patatas de perro* (novela de Carlos Droguett) del propio Alfredo Castro, estrenadas en 1989 y 2000, respectivamente.

Estas escrituras dramáticas son hagiográficas, porque citan la textura *escatológica* de los libros sagrados y su decodificación latinoamericana (e.g. marianismo, santería). Pero, al mismo tiempo, son escrituras lumpen porque representan prácticas de sujetos que ponen en crisis el sistema de reglas que informa la civilidad neoliberal: condenados a muerte que declaman profecías redentoras (*Brunch*), travestis vestidos de virginidad pagana (*La manzana de Adán*), o jóvenes soldados que descubren que, para el Estado, erotismo y violencia son los mismo (*Hombre con pie sobre una espalda de niño*).

A diferencia de las hagiografías cristianas que anuncian milagros (la *parusía* o advenimiento glorioso de la salvación), sus versiones lumpen profieren anatemas: en las tradiciones culturales de Chile, el deseo deviene represión (*Tus deseos en fragmentos*), y el heroísmo conduce la castración (*Prat*). En *Éxtasis o la senda de la santidad* -recordemos- los espacios tradicionalmente consagrados a la enseñanza, hoy día, son enclaves de un aprendizaje abyecto. En los distintos cuadros que la informan, academias militares, escuelas fiscales y parroquias vecinales siempre están sumidas en un estado de excepción: en ellos, por una parte, los adultos consuman fantasías prescritas en otros ámbitos (coprofagia, incesto, sodomía), y, por otra, los pupilos comprenden que el deseo sólo puede ser mentado bajo los códigos de la violencia y la

represión (estatal o eclesiástica). Sirva anotar un ejemplo donde el protagonista de este *Éxtasis* estiliza -en el sentido que Bakhtin imprime al término- el discurso *salvacionista* de sus preceptores:

Me dejó en calzoncillos, así contra el muro, las manos abiertas, me apretó las muñecas, sus ojos brillaban. Luego comenzó a afeitarme el pubis... Pero cuando estaba contra el muro y comenzó a clavarme seis alfileres en forma de cruz divisé una estampa de la última cena en la pared, y mientras mordía mis testículos pensé que era un león pagano, y descubrí que el fin de mi existencia era ser un mártir.¹¹

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

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

¹¹ Ramón Griffero, *Éxtasis o las sendas de la santidad*; Santiago, Frontera Sur, 2004; 56.

4. Paisajes de la globalización

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

Francisca Bernardi, *Zinder*

La globalización transfigura las geografías soñadas en la modernidad. Las fronteras trazadas a cordel y regla, son excedidas por canales informáticos, corrientes políticas descentralizadas, flujos de capitales transnacionales, mareas tecnológicas u oleadas de inmigrantes. De ahí que Arjun Appadurai utilice la metáfora de paisaje marino para hablar de las dinámicas del nuevo orden, post-colonial, post-nacional. Recuérdese que, según el antropólogo, la multiplicidad de discursos artísticos, económicos, ideológicos, políticos o tecnológicos que intersectan el actual orden cultural, encuentran en los paisajes marinos y su diversidad de corrientes y bandadas simultáneas, su figura dilecta.¹² Dentro de la discusión sobre las nuevas generaciones, *paisajes de la globalización* son los textos que exhiben una retórica que supera las oposiciones centro/ periferia, nacional/ internacional, moderno/ post-moderno, norte/ sur o tradición/ vanguardia. Sitúo, entonces, en esta posición a: *Nadia* (2000) y *Kínder* (2002) de Francisca Bernardi; *El coordinador* (1993), *Edipo asesor* (2000) e *Infamante Electra* (2005) de Benjamín Galemiri; *Lulú* (2003) de Ana María Harcha; y *Santiago High Tech* (2002) de Cristián Soto, entre algunos de los títulos considerados.

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

¹² Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, Minneapolis: Minnesota UP, 1995, p. 9-15.

(conflictos globales resueltos con mitos locales, dilemas criollos expuestos como mitos clásicos).

Tal como lo hace Charles Baudelaire en el umbral de la modernidad (1860, aprox.), los *paisajistas de la globalización* crean un público objetivo (no es casual el tecnicismo). Se trata de adultos jóvenes y jóvenes cuyos intereses están más cerca del logotipo publicitario que de la cultura letrada¹³. A diferencia de los dramaturgos de antaño -en tanto- ellos no son ni los *cronistas del dolor* que documentan los calvarios de la experiencia autoritaria (Radrigán), ni los representantes de una burguesía atormentada por la culpa (Wolff). Tanto en sus obras como en sus intervenciones públicas, este grupo de autores teatrales prefiere asumir el rol de ágiles agentes culturales, intelectuales *fast-track*, que usan los medios y las redes de la informática para posicionar sus trabajos.

En el nivel tropológico, la figura recurrente de estas escrituras es la aporía, literalmente duda irreducible sobre las capacidades de la letra para articular un relato homogéneo de la memoria. Esta textura es la que exhibe, por ejemplo, *Kínder: 29 tracks* (cuadros) tan certeros, intensos y volátiles como una melodía pop: “?? Mi gatito se llama Félix/ ?? Veo televisión por cable/ ?? Estudio de noche/ ?? Espío a mi madre.”¹⁴ Aquí, en cada ejercicio predicativo, tanto el nombre (huella de un sujeto) como el verbo (cifra de una acción), están siempre doblemente determinados por un signo de interrogación (seña ya sea de amnesia o afasia; en todo caso, síntomas de un trauma irrepresentable).

Partida

Concluyo, pues, que elegías obreras, hagiografías lumpen y paisajes de la globalización son tres formas de diagramar la escena post-dictatorial: desde el duelo, desde los márgenes o desde las redes que conectan la aldea global. Reclamar la

¹³ Recuérdese que buena parte de sus aficionados son los niños que disfrutaban de los Atari 800 XL importados durante el *boom* económico de 1980, que ellos son los púberes que crecieron junto al Nintendo y el Walkman, y que son ellos quienes inauguran el TV Cable y el Internet locales.

¹⁴ Francisca Bernardi y Ana María Harcha, *Kínder*; Santiago, www.escenachilena.cl

dramaturgia como objeto dilecto de los estudios literarios no es una impostura nostálgica: ¿quién podría discutir el aporte de actores y directores de escena a las artes de la representación?, inclusive, ¿quién podría desconocer que los montajes dirigidos por Andrés Pérez restituyeron el estatuto literario de las décimas de Roberto Parra? Preguntarse por el lugar que ocupa la letra en el oficio teatral es preguntarse por la huella precaria que va fijando nuestro lugar en la vastedad de una escena que vamos descubriendo a tientas.

cmopazo@uc.cl

Abstract

In this paper I chart cartography of Chilean drama: 1990-2008. I suggest that today's playwrights write from three main subjectivities: *working class elegies* (or question on XX Century socialist utopias), *urban hagiographies* (or question on ethnic/ sexual differences), and *globalization landscapes* (or question on the relation between local cultures and global processes).

Palabras clave: Dramaturgia chilena contemporánea – Cultura chilena - Bicentenario-chileno -Subjetividades –literatura chilena

Keywords: Chilean contemporary Dramaturgy - Chilean Culture- Chilean Bicentennial - Subjectivities -Chilean literature