

Retornos (sobre teatro y hegemonía en Chile *después* de 2001)

Andrés Pereira Covarrubias
(Universidad de Buenos Aires)

1.

Una siniestra coincidencia histórica en la ambivalente fecha del *11 de septiembre* traslapó el atentado a las Torres Gemelas de 2001 sobre el Bombardeo a La Moneda de 1973, como si de súbito, en un giro espacio-temporal, el colosal y horroroso desplome hubiera ocurrido sobre las trágicas y humeantes ruinas de la memoria nacional, formando con ello -al volver hoy la mirada sobre el *texto* cultural de Chile- una suerte de palimpsesto simbólico, cuyas capas y pliegues obligan a un recorrido equívoco de idas y vueltas en el trazo de un mapa que nunca calzará (por suerte) con su territorio.

Se han hecho múltiples lecturas¹ sobre la caída de las Torres Gemelas como símbolo principal del derrumbe del sueño *post histórico* de Francis Fukuyama, que se edificara con la caída del muro de Berlín en 1989 (símbolo éste *universal* del derrumbe de los regímenes socialistas *reales*): erigiéndose triunfante la proclama del *fin de la historia* bajo los discursos de la democracia liberal y de la economía monetarista como matiz única de pensamiento, paradójicamente nuevos muros se levantaron por todo el globo durante la *feliz década de los noventa*, por nombrar algunos, entre Israel y Cisjordania, alrededor de la Unión Europea, en la frontera mexicana. Con los conocidos alcances y significados de todo esto, lo que la caída de las torres habría terminado por simbolizar tras el traumático *real* de su *hiperrealidad espectacular*, tendría que ver con el larvado despliegue de lo que ha constituido la verdadera dialéctica de la *globalización*, a saber: la segregación de personas a escala local y planetaria, cuya "división fundamental es la que se hace

¹ Referiremos aquí a la realizada en Slavoj Žižek, *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós 2009

entre los incluidos en la esfera de prosperidad económica (relativa) y los excluidos de ella”².

La ambivalencia que supone para nosotros el significante *11 de septiembre*, gatilla una relación que tensiona y se engarza con la serie *global* recién expuesta. En este rincón del planeta, tal fecha se corresponde con el fin del sueño chileno de un socialismo posible, y marca –tras el golpe de Estado– el inicio de la dictadura militar en 1973. Coincidencias de la historia, esta dictadura caerá diecisiete años más tarde justo después del muro de Berlín, cuando nuevamente vemos símbolos superponerse: vestido de un posmoderno *poncho a la medida*, después de una larga, violenta y profunda *reconfección* sociocultural, Chile abrazará –en una excepcional sincronía histórica– el novedoso sueño del *fin de la historia*, con su propia Transición a la democracia y una incontestable fe en el modelo económico instalado, que como «discurso cultural»³ se reproducirá «performativamente»⁴ durante los noventa y hasta el día de hoy.

Para cerrar el circuito esbozado, habría que volver entonces a los atentados de Nueva York, observando que ya no podremos leer los significados locales de ese acontecimiento –o de lo que en realidad ya venía aconteciendo desde hacía tiempo– sino como una ominosa *cita textual* a la historia reciente de Chile, una ostensible «cita de la violencia»⁵ que constituyera la realidad nacional. A modo de correlato de la articulación histórica y crítica del *orden hegemónico criollo*, las lecturas de este nuevo 11 de septiembre son una suerte de *puesta de abismo* de *las ocultas bases* de nuestro propio *edificio*, el cual pese a no haber colapsado como los del norte, sí ha sido amenazado en sus bases durante esta década, desde el lugar de la cultura, por lo que pensamos e interpretamos como *retornos* de una violencia estructural.

² *Ibíd.* p. 126.

³ Cf. Luis Cárcamo-Huechante, *Tramas del Mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio 2007.

⁴ A propósito de la noción de Judith Butler de *performatividad* como la “reiteración de una norma o conjunto de normas” que produce en la realidad social aquello que nombra, es importante agregar que en la medida en que esta norma adquiere la condición de *acto* en el presente, “oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición”. Dice Butler que este acto “no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad (e, inversamente, su teatralidad adquiere cierto carácter inevitable por la imposibilidad de revelar plenamente su historicidad)”. Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*; Buenos Aires, Paidós 2008; p. 34.

⁵ Cf. Nelly Richard, *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile, Cuarto Propio 2001.

Y entre tanto edificio y desplome simbólico, vemos que estos *violentos retornos* han encontrado en el arte y ciertas manifestaciones culturales su vía de expresión. Pese a la casi absoluta comprensión de la cultura como *espectáculo* y a la progresiva especialización de una crítica cuya mirada recursiva ha inhibido su potencial conflictivo, el arte aún tienen algo que decir más allá de los muros que intentan cercarlo. Y está, como plantea Eduardo Grüner,

en condiciones de hacerlo, porque *constitutivamente* el arte es una violencia hecha a la apariencia «natural», «normal» del universo. Solo que el *abandono del ser* de lo político por parte del pensamiento «oficial» obliga al arte a *concentrar* su interpelación, a transformarse progresivamente en la última trinchera del conflicto agónico.⁶

Así las cosas, hemos querido aproximarnos a esa trinchera y preguntarnos acerca de cómo pensar, distinguir y articular críticamente ciertas manifestaciones culturales chilenas de esta primera década de siglo, que bajo el lenguaje teatral han elaborado cáusticas y complejas interpelaciones discursivas sobre la realidad nacional; preguntarnos si acaso será hoy posible vincular interpretativamente, en un sentido *político*⁷ y *sintomático*⁸, estas propuestas *estéticas*⁹, que en su diferencia y desde una irreductibilidad semiótica parecen emerger en antagónica relación con los discursos dominantes de la *cultura nacional* y sus modos de representación. Cómo poder desplazarnos del significativo estudio de la especificidad de sus lenguajes, al esfuerzo transdisciplinar (casi indisciplinado) por significar la *opacidad* que estos lenguajes devuelven al *mundo de la vida*, para observarla como pista

⁶ Eduardo Grüner, *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós 2002; p. 318.

⁷ Entendemos por político el sentido (hermenéutico *sartreano*) que apunta a *destotalizar* los regímenes de verdad constituidos y/o institucionalizados por una cultura, y a *retotalizarlos* oponiéndolos a otras estrategias interpretativas. Véase Eduardo Grüner, "Foucault: una política de la interpretación", en Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Editorial El Cielo Por Asalto, 1995.

⁸ Populares firmas que autorizarían tal aproximación con recurso a la teoría psicoanalítica son, entre otras, las de Freud, Žižek y Jameson. Cf. Sigmund Freud, *Interpretación de los sueños, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva 1968. Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós 2005; Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires, Siglo XXI 2003.

⁹ Referimos a formas y materias que cobran todo su realce expresivo al trabajar con las ambigüedades, las indefiniciones y las paradojas que mantienen el sentido y la identidad en suspenso, deslizantes e inacabados. Cf. Richard, *Residuos y...*, ob.cit.

productiva, como metonimia problemática que ayude a construir fundamentos de una crítica de la *hegemonía*¹⁰ en Chile hoy.

2.

El debate abierto en el escenario de la crítica de la cultura, a propósito de los 30 años del golpe militar de 1973, ha mostrado que la remisión a ese *acontecimiento* sigue constituyendo una necesidad narrativa insoslayable para problematizar la posibilidad política del arte y de la *crítica de la representación* -o de las distintas figuraciones del poder- en la postdictadura. El enclave de los argumentos esgrimidos referido a la radicalidad de la violencia fundante de un nuevo sistema de representación y horizonte de sentido *otro*, en una dimensión de lo social absolutamente devastada, ha venido a situar la discusión de sus alcances en el plano del *acerca-del-relato-mismo* del Golpe. Tal ejercicio hermenéutico desde y para pensar la actualidad en Chile, tendiente a la puesta en crisis de las actuales estructuras materiales y simbólicas de la sociedad, ha tenido un vector clave y conflictivo de lectura, concernido a lo que podríamos llamar las *encrucijadas de la representación*, tanto en la articulación general de los símbolos sobre este refundado orden, como también en las relaciones específicas que el campo de las prácticas artísticas estableció durante la dictadura con la serie social, sobre todo en lo que respecta a la literatura, la plástica, la fotografía y la performance¹¹. Pero escasamente en lo que respecta al teatro, cuyos enfoques específicos, batiéndose con la naturaleza efímera del espectáculo teatral, se han centrado en general o en

¹⁰ Entenderemos este concepto como un objeto/discurso parcial que en el plano de lo social asume la representación de una universalidad que lo trasciende, definiendo con ello el campo de lo político. Según Ernesto Laclau, la teoría de la hegemonía presupone que lo *universal* es un objeto imposible y necesario -que siempre requiere la presencia de un residuo de particularidad-, y también, por otro lado, que la relación entre poder y emancipación no es de exclusión sino por el contrario, de implicación mutua (aunque contradictoria). Así la categoría de *hegemonía* definiría para Laclau el terreno mismo en que una relación política se constituye verdaderamente. Cf. Ernesto Laclau, Judith Butler, Slavoj Žižek, *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2000. También cf. Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemonía y Estrategia Socialista. Hacia una radicalización de la democracia*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2004.

¹¹ Existe una amplia producción textual crítica sobre los significados de la revolución que vivieron las artes visuales en Chile de fines de los 70 y hasta 1983 aproximadamente —conocida como *Escena de Avanzada*—, extendida también a la poesía y la narrativa de la llamada "Nueva Escena"; lo cual ha sido comprendido y discutido en clave *vanguardista*.

una exégesis de obras y poéticas -que considera el contexto sociohistórico como tema, a lo sumo condicionante de las estructuras internas de la obra- o bien en una aproximación desde el análisis de las modalidades de producción y recepción de estas, esquivando debates coyunturales que exigen sentidos, categorías y perspectivas susceptibles de permear o poner entre paréntesis el autorreferente saber académico y excluyente *discurso universitario*, en Chile además absolutamente desligado de su sentido público.

Es fundamental para nuestra lectura insistir en que el punto de partida del mencionado orden socio-simbólico se cifra en el hasta hoy estructuralmente inmóvil relato del *monetarismo* o *sistema económico de libre mercado*, el cual se legitimó durante los 17 años de dictadura militar mediante todos los dispositivos visibles y obscenos de poder, llegándose a confirmar y consagrar, en su reedición *democrática* durante la llamada *Transición chilena* de los noventa, ya no sólo como un discurso dominante sino como *un discurso cultural que se desplegó hegemónicamente en la sociedad*¹², a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias extendidas como prácticas específicas en el espacio público. Un giro económico-político que significó para el Chile de los setenta el temprano abandono del modelo de Estado benefactor (el más temprano producido en Latinoamérica) y una muy acelerada y profunda incorporación al *sistema de mercado -ajuste estructural* que incluso podemos observar se produce casi anticipando su implementación en los Estados Unidos de Reagan y en la Inglaterra de Thatcher-; lo cual hace que Chile se haya constituido, y se vea a sí mismo también, como un caso excepcional. Sin embargo, la excepcionalidad del proceso no reside en su celebrado *éxito* (relativo, exacerbadamente desigual y desinformado), sino en el «*shock*»¹³ *traumático* que implicó el revés de este *experimento*. Y es que el consabido *ajuste estructural* que fue implacablemente

¹² Cárcamo-Huechante, *op. cit.*; p. 17. La tesis que sostiene este autor es que el "ajuste estructural" — como se ha enunciado desde la retórica economicista y de las ciencias sociales el giro económico-político al sistema de libre mercado— operado en dictadura, fue también un "ajuste cultural" y/o "giro simbólico. Así en este proceso el libre mercado se habría constituido en un "discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad: un escenario de intensificada y espectacularizada circulación."

¹³ Aludimos a la idea de "shock" de Naomi Klein, quien relaciona el éxito en la implementación de las políticas económicas del libre mercado en algunos países, con impactos traumáticos en su psicología social en algún momento de su historia. Véase Naomi Klein, *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*; Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

puesto en marcha por la élite militar y tecnocrática chilena, lo fue bajo el imperio de un absoluto «estado de excepción» durante el período más represivo de la dictadura, entre 1973 y 1979. Cuando desde la catástrofe resulta imposible desvincular (o imprescindible volver una y otra vez a vincular como un ensamble) este *ajuste* político-económico –que, como decimos fue también un ajuste en el universo simbólico de la sociedad- con las casi 3.200 personas muertas y desaparecidas, y las más de 27.000 personas víctimas de prisión política y tortura¹⁴, en los 17 años de *exitosa neomodernización* nacional y sistemática violencia institucional. Ensamble *necesario* de violencia y progreso -en retrospectiva acaso una *escenificación* de lo que Walter Benjamin llama “violencia mítica”¹⁵-, que constituye hasta hoy los horriblos y *deshistorizados* cimientos sobre los cuales se erige incólume y *performática* la *hegemonía cultural* en Chile.

En este contexto observamos que la resistencia, cuestionamiento o desmantelamiento contra-hegemónico, de lo que se han hecho cargo de algún modo los discursos de la crítica cultural, muestra productivas divergencias de interpretación sobre la superficie del *acerca-del-relato-mismo*, con su principio constructivo de enunciados clavado en el acontecimiento del Golpe, como punto cero de la narración y categoría filosófica de primer orden. Y es ilustrativo traer aquí algunos ejes de este debate, entre la más determinante teórica del campo de la crítica cultural, Nelly Richard, y los contraargumentos del filósofo chileno Willy Thayer.

¹⁴ Datos extraídos del “Programa de Derechos Humanos” (www.ddhh.gov.cl) e “Informe de la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura” (www.comisiontortura.cl), del Ministerio del Interior de Chile.

¹⁵ Cf. Walter Benjamin, “Para una crítica de la violencia”; Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad Arcis. World Wide Web document, URL: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/violencia.pdf>, (1921). Benjamin desarrolla la noción de “violencia mítica”, diferenciándola de la “violencia divina”, como un medio para establecer el dominio de la ley o de los límites y confines del orden social legal, la cual significa la demanda de sacrificio y la mantención del poder sobre la “vida desnuda”. Sería esta violencia fundante del derecho, en la medida en que la creación de derecho es creación de poder, así la manifestación mítica de un acto de violencia inmediata se nos aparecería como profundamente idéntica a todo poder. Esto constituye para Benjamin la certeza del carácter “pernicioso de su función histórica” y por tanto de la necesidad de su destrucción, fundamento de lo que llamará “violencia divina”. Si bien la idea de “violencia mítica” puede volverse problemática para comprender el ensamble que arriba aludimos -problemática en el sentido aporético de la fundación del “derecho” en un Estado de no-derecho y de la violencia que esto supone, si lo comprendemos de modo lineal-, pensamos que es justamente esta contradicción y no-linealidad la que *realiza* o “escenifica” este concepto en un mismo plano temporal/social/institucional/discursivo. (A propósito de esta “escenificación” es importante recordar un dato: en 1980 se redactó y legitimó en Chile una nueva Constitución, la cual -reformas al margen- sigue estructuralmente íntegra y vigente hasta el día de hoy).

Dicha discusión se ha desplegado en un campo, que sobre el vector de la estética y en clave vanguardista para leer el arte de los 80 -también llamada *Escena de Avanzada-*, se abre por el lado de Richard, hacia un esfuerzo *deseante* por la *repolitización* subjetiva de los márgenes, pliegues y residuos de *la narración*, comprendiendo que no hay acontecimiento sin retorno, pues nada de lo que acontece quedaría fijo en el punto de la primera vez. Esta perspectiva plantea que entonces siempre habría “*desplazamientos de inscripción y contextos*, reactualizaciones que llevan el acontecimiento a ser simbolizado -y transformado- en las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escrituras”¹⁶. Así, en este *entre* de los descalces narrativos yacería la posibilidad política del arte, el lugar de su gesto vanguardista desde donde durante los 80, trabajando con las “fallas y accidentes de la representación”¹⁷, habría perforado y escindido la linealidad de una historia y una memoria pretendidamente indemnes.

Sin embargo, hacia el otro lado del vector estético, como lectura divergente de la épica coyuntural de los 80 y su clave vanguardista, encontramos en Thayer¹⁸ una voluntad crítica *imposible e interruptiva* que se despliega desde lo que ha llamado “la materialidad de un a priori nihilista”, esto es: el horizonte neoliberal como matriz *definitiva* de un relato *total*, que sobrevino a la *indecidibilidad* del acontecimiento del Golpe. Desde esta perspectiva tal acontecimiento vino a significar un radical *desmayo de la representación y del sujeto*, un *hundimiento en la ilimitación*, por lo que todos los discursos u operaciones que remitieran luego a esa *destrucción de la representación* quedarían entrampados en la recursividad del propio ejercicio bajo los límites de su posibilidad e historia, pues para la *destrucción de la representación* no existe lenguaje fuera de la representación misma. Así desde la *performatividad* actual de esa *indeferenciación primaria* en la que nos habría sumido la borrada del Golpe (y lo que él llama el “Golpe por segunda vez”, bajo la pragmática concertacionista de postdictadura), la resistencia no tendría que ver con superación alguna como plantea la clave *modernizadora* de Richard, sino con una *interrupción* tanto del nihilismo imperante como del activismo del *absoluto*

¹⁶ Nelly Richard, “Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?”, en *Revista de Crítica Cultural*, num. 28. Santiago 2004; p.32.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Willy Thayer, “Crítica, nihilismo e interrupción”, en *Revista Pensamiento de los Confines*, num. 15, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2004.

deseo vanguardista, ambas actitudes funcionales al vigente estado de las cosas. Es en esta *negatividad* en la que consistiría hoy la posibilidad política de leer *a posteriori* el arte de los 80, es decir, la *política de interpretación* posible para la crítica.

Estas confrontadas líneas de pensamiento -contrarrelatos de todos modos encontrados en una rivera común- son un ilustrativo recorte de cómo mediante una *política de lectura* de las simbolizaciones del arte, se han enfrentado no unívocamente las *encrucijadas de la representación* y sus gramáticas, aportando coordenadas teóricas fundamentales para observar la particular y vigente relación que existe entre arte y política en Chile (básicamente porque cierto arte lo sigue reclamando), dinamizar y extender las prácticas de la tan urgente imaginación crítica, además de lograr impedir una monumentalización y reciclaje de la memoria del trauma histórico.

Dos cuestiones clave que de esta breve discusión nos interesa volver productivas, dicen relación con:

- 1) La violencia originaria, constitutiva del orden socio-simbólico y del relato sobre la realidad en Chile, cuyo revés, articulado en el discurso económico-político del *libre mercado* y su proceso *neomodernizador*, ha devenido *hegemonía cultural* en el rellano de la postdictadura.
- 2) La posibilidad de la *crítica de la representación* en este horizonte de sentido -aún discutible y no definitivo en sus fronteras y reescrituras- y, con ello, los márgenes políticos para el arte y las expresiones culturales contemporáneas.

3.

El planteamiento de Idelber Avelar¹⁹, de que a la escena antidictatorial de los 80, habitada por una *afirmación de lo imposible*, sobrevino la figura de una *imposibilidad de afirmación* que impregnó de melancolía los años de la Transición chilena como síntoma social de duelo, retraimiento solitario y depresivo, falta de energía y paralización de la voluntad -ánimo *a todas luces* relacionado con el llamado *nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación*²⁰-; tuvo su correlato en el teatro de los noventa, en lo que María de la Luz Hurtado ha llamado "traslación simbólica de la realidad" o "autorreflexión desde la escena". Señala Hurtado que alejadas de la contingencia y del relato informativo sobre el pasado próximo, aunque "sin ocultar o evadir el enfrentamiento de la memoria histórica reciente", las creaciones teatrales de los noventa habrían metaforizado esta realidad en un ámbito transpuesto que la englobara y proyectara en el espacio y el tiempo²¹. En un escenario muy distinto, queremos plantear que a partir de este siglo, bajo una otra figura que provisoriamente identificaremos como *negaciones de lo posible* por su intolerancia fundamental con los límites de lo establecido — imaginando categorías alternativas a las caducadas del discurso posmoderno y ensayando perspectivas porfiadas de una especificidad disciplinar—, podemos retomar energías y ecos *vanguardistas* (por qué no, si de grandes relatos de nuevo se trata). Creemos así será posible vincular, interpretativamente, producciones que en el paisaje teatral de este nuevo siglo plantean núcleos problemáticos de

¹⁹ Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción posdictatorial y el trabajo de duelo*; Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.

²⁰ Cf. Richard, "Lo político y ...", ob. cit.

²¹ María de la Luz Hurtado, "Chile, 1973-2003. Treinta años del otro 11 de Septiembre. Paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática.". *Revista Primer Acto*. num. 299, 2003; p.63. Dice aquí Hurtado: "Lo que tienen en común las creaciones teatrales de los 90 es un alejarse del relato informativo o documental sobre la contingencia y el próximo pasado. Estos temas se plantean como parte de un saber y de una experiencia personal que coexiste en la memoria con otros recuerdos de variada índole. Existe en el trasfondo de la creación teatral de estos últimos años una conciencia profunda del daño moral e institucional sufrido por la cultura chilena y latinoamericana en muchos ámbitos, como también, de la inutilidad, desinterés y descreimiento que otrora animaron dichas luchas. Frente a ello, la pregunta por la propia identidad aparece como vital. Hay una necesidad de tal sensibilidad emocional y psíquica de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, haciendo explotar las contingencias para remontarse a los factores originarios, que pareciera necesario remitirse al mito y al rito para poder asirlos."

*contingencia*²², en conflictiva relación con los discursos dominantes de la *cultura chilena*, a saber, de identidad nacional y libre mercado.

Considerando como punto de partida el campo crítico esbozado en los párrafos anteriores, y en base a ciertos presupuestos de la teoría de la *performatividad* en relación con categorías filosóficas de una violencia originaria de *lo social*, creemos que estas manifestaciones culturales, la violencia en su interpelación a las representaciones dominantes y su denuncia del carácter *no reconciliado* de la sociedad, provocan al pensamiento interpretarlas -dentro de un "corpus estético generacional"- como retornos simbólicos, irreductibles y subversivos (acaso erupciones de *violencia estética*) de una violencia naturalizada, fundante y constitutiva de la hegemonía cultural en Chile, que señalan sintomáticamente un *trauma originario*, un *malestar* estructurante en el proceso sociohistórico de la tardía Transición chilena.²³

Podríamos pensar que en el lenguaje de estas manifestaciones, en esa suerte de "trama de relaciones de sentido" que cada obra articula y expresa -siempre de modo antagónico respecto de la hegemonía-, se manifestaría a la vez una "matriz de producción *ausente*"²⁴ operando como *proceso de simbolización*

²² Queremos coincidir y reforzar aquí lo planteado por Mauricio Barría, quien intentando producir nexos a propósito de la producción dramaturgica de fines del siglo XX e inicios del XXI, detecta algunos procedimientos recurrentes que cruzados con ejes temáticos lo llevan a establecer una categoría provisional: La de "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". Interesante nos resulta además su mención, dentro de un corpus más vasto, de dos autores pertinentes a nuestra investigación: Alexis Moreno y Luis Barrales con su "H.P. Hans Pozo" (texto que a su modo de ver logra producir una distancia crítica eficaz que toma como material una noticia de la crónica roja y de alto impacto público, para lograr "denunciar como las versiones mediáticas de estos sucesos son un *constructo* ideológico generado con fines de control social". Cf. Mauricio Barría (2009). "Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos: Estrategias alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos", *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org), 2009, año 5, N° 10, diciembre 2009, [Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]; ISSN 1669-6301.

²³ Todo esto a modo de hipótesis de una investigación que considera el campo de discusión entre Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, en torno a las ideas de "performatividad política" y "hegemonía", relacionadas con propuestas de filosofías políticas llamadas "malditas", sobre la violencia originaria de *lo social* (Girard, Bataille, Adorno/Horkheimer, Benjamin, Canetti, Freud, Lacan); de lo cual este escrito es solo un ensayo preliminar.

²⁴ Cf. Fernando Silberstein, *Vacío y creación. La experiencia creativa en tres artistas rosarinos*, Rosario, UNR Editora, C. Académica 2008. Nos resulta muy sugestiva la propuesta teórica de Silberstein, quien desde la psicología del arte, articula la noción de "punto de vista" de Merleau Ponty, de "terceridad" de Charles S. Peirce, del "Edipo" de Sigmund Freud y de "Vacío" de François Cheng, para fundamentar la existencia de una "ausencia constitutiva" o "matriz de producción ausente" que subyacería en el proceso de creación artística de una obra; expresándose en su lenguaje, como la trama de relaciones de sentido de su propia enunciación. Lo interesante para nosotros sería poder pensar el modo de articular estos conceptos desde una perspectiva sociocultural, en relación a un conjunto de obras que comparten un

cultural, común a estas poéticas contemporáneas en un contexto sociohistórico específico. Y en razón de que estas ideas entran de algún modo en diálogo con miradas de la psicología del arte -hacia una suerte de *psicología sociocultural del arte-*, esto nos llevará al recurrente problema de enfrentar la brecha entre la individualidad y la dimensión de las prácticas sociales, específicamente referido a la aplicabilidad de nociones psicoanalíticas en los procesos socioideológicos (para lo cual sí se han planteado estrategias teóricas). Sin embargo, no nos queremos demorar mucho más en ese debate señalando que el problema significa para nosotros una discusión siempre abierta con respuestas contingentes. De tal modo que si de signos y lenguaje se trata esto del arte -y ya desde la "sociolingüística" marxista de Volóshinov²⁵ conocemos las relaciones entre los signos lingüísticos, la *cadena ideológica* y las conciencias individuales-, el teatro elegido, que supone procesos de creación colectiva, funde conciencias (e *inconscientes*, por supuesto) individuales en un espacio de creación sémica que constituye finalmente un entramado socioideológico, de *performatividad política*, por lo cual aquí el recurso a categorías del psicoanálisis constituirá un ensayo posible sobre su aplicabilidad.

Dicho esto, traemos acá una lectura de Slavoj Žižek sobre el concepto hegeliano de *universalidad concreta* que nos resulta productiva para pensar la solidaridad que proponemos respecto a la oposición asistémica del lenguaje preformativo de las obras, en tanto prácticas artístico-sociales:

La diferencia [en la relación dialéctica entre lo Universal y lo Particular] no se basa en un contenido particular (como la tradicional *differentia specifica*), sino en el aspecto de lo Universal. Lo Universal no es el continente abarcador del contenido particular, el pacífico contexto del conflicto de particularidades; lo Universal "como tal" es el sitio de un insoportable antagonismo, la autocontradicción y (la multiplicidad de) sus especies particulares no son en última instancia sino intentos por obstruir/reconciliar/manejar este antagonismo. En otras palabras, lo Universal nombra el sitio de un Problema-Callejón sin salida, de una Pregunta urgente, y los Particulares son las ensayadas pero fallidas Respuestas a este Problema.²⁶

contexto sociohistórico específico y por tanto una "legalidad" de signos determinada; problema que en todo caso constituye solo un punto de partida abierto a la discusión.

²⁵ Cf. Valentín Nikólaievich Volóshinov, *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*; Buenos Aires, Ediciones Godoy, 2009.

²⁶ Slavoj Žižek, *Visión de paralaje*; Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2006; p. 55.

De más estará decir que la complejidad e interés que suscitan estos trabajos no reside solo en su contenido temático ni solo en su muy específico juego de formas y recursos. Tampoco somos ingenuos respecto de la compleja y determinante relación que existe entre la obra, las prácticas artísticas y los campos sociales. Lo que por ahora nos interesa es únicamente poner énfasis en la irreductibilidad de *puestas en escena* radicalmente atravesadas por una *violencia* como modo estético de intervenir y desmembrar las estructuras de los discursos sociales, hasta *(de)volverlos opacos* al mundo de la vida: indescifrables, indecibles e indecidibles. Y ello no en función de un estetizado deconstructivismo posmoderno, ni *solamente* como modalidades de lo que Hans-Thies Lehmann llamó *teatro posdramático*²⁷. Tampoco como solo un heterogéneo resultado artístico de *nómadas micropolíticas de autonomía contra-hegemónicas*²⁸, que desde una perspectiva sociologizante *pluralista* evocarían, en todo caso, una variedad de posiciones del sujeto del mismo actor social. (Descreemos, cabe agregar, de toda aproximación a una supuesta eficacia *política* del teatro como *modalidad productivo-receptiva*²⁹, que considerando un helénico y subversivo *entre* arendtiano imagina la *comunicación*, un pacto, una *desalienación* de los sujetos participantes en el *hecho teatral*; momento crítico que -captado de ese modo- sabemos es tan evanescente como el espectáculo mismo.

Pensamos de otro modo: que lo político para la crítica -al igual que para el arte en tanto estrategia de interpretación- no está en los objetos del mundo, sino en el mundo que con los objetos se construye, en otras palabras, que no se trata para el arte de una subversión *política* sino -como diría Grüner³⁰- de una subversión *de la política, de la construcción imaginaria -ideológica-* sobre la idea de *comunicación entre* ciudadanos universales y equivalentes). Nuestro ensayo va más bien en función de evocar un *enigmático sentido común*, que apunta, en último

²⁷ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

²⁸ Cf. Camila van Diest y F. Carvajal, *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio 2009.

²⁹ Cf. Federico Irazábal, *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*, Buenos Aires, Biblos 2004. Si bien los objetos de análisis de Irazábal son textos dramáticos, sirve pensar esta misma aproximación para textos espectaculares.

³⁰ Grüner, *El fin de las pequeñas historias...*; op. cit.

término, desde la incomunicabilidad del arte al esquivo rostro de una *economía política* neutral y total.

Sería este el sentido con el que quisiéramos articular las *violencias estéticas*; violencias que reclaman ser comprendidas (sobre todo en Chile) como una suerte de operaciones artístico-criollas de *desplazamiento y condensación*³¹, las cuales en camino inverso se identifican en un "antagonismo básico"³² y señalan, amenazantes, los límites de *lo posible*. Una frontera tras la cual yacería la matriz *ausente* ("una historia reprimida") que habilitaría los procesos de simbolización en la estructura sistémica, y cuya violencia *forcluyente*³³ estableció en un momento histórico específico, la *legalidad*³⁴ de los signos sociales para la hegemonía cultural del *libre mercado*. Retomando a Žižek pensamos que la *performatividad "micropolítica"* que suponen estas prácticas teatrales, actualizaría *la universalidad real del capitalismo*, como aquella experiencia de negatividad, "de la inadecuación a uno mismo de una identidad particular"³⁵: diferentes identidades subjetivas, colectivas y culturales, socavadas todas *desde dentro* por el poder corrosivo de esta *matriz neutral y universal de relaciones sociales*. Y he aquí -de nuevo- el sentido político de vincular estas manifestaciones *inadecuadas*, identificadas en este *antagonismo básico*, pues todo tendría que ver en última instancia con una estrategia (mínima, trágica tal vez, pero necesaria) para la lucha emancipadora, al menos desde el mundo de la significación.

³¹ Leyes con que Freud explica el mecanismo de los sueños, que comprendido como síntoma le da la pauta de la existencia del Inconciente. Dice Freud, en términos generales, que las cadenas asociativas de los sueños muestran dos grandes tipos de organización: la "ley de desplazamiento" y la "Ley de condensación". El "acento psíquico" iría en los sueños *desplazándose* de una representación a otra, hasta quedar condensadas en una sola idea, en una sola imagen, que constituye un símbolo propio del sujeto, expresado en el contenido manifiesto del sueño. Cf. Sigmund Freud, *Interpretación de los sueños...*; op. cit.

³² Cf. Žižek, *Sobre la violencia...*, op. cit.

³³ Hacemos referencia a la noción psicoanalítica de *Verwerfung*, que carga a los posibles *retornos* que acá aludimos de un sentido amenazante. Traducida como "forclusión", dice Butler que la *Verwerfung* que funda al sujeto produce la socialidad a través del repudio de un significante primario, que en la teoría lacaniana produce el registro de lo real. Este significante no puede volver a entrar en el campo de lo simbólico-social sin provocar la amenaza de psicosis, es decir, la disolución del sujeto mismo, evidenciando consecuentemente la poca solidez de su fundación. Cf. Butler, *Cuerpos que...*, op. cit.

³⁴ Aludo a la noción de "legalidad del signo" de Charles S. Peirce. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*; Barcelona, Lumen 1981. Umberto Eco, *La estructura ausente*; Barcelona, Lumen, 2da. Parte, 1968.

³⁵ Žižek, *Sobre la violencia...*, op. cit.; p. 188.

4.

La aventura que intentamos brevemente esbozar surge como una forma de relacionar los conceptos teóricos con dispositivos de análisis, entendidos estos como mediaciones *en acto* entre la estética y la política. El punto de partida material se corresponderá entonces con un corpus de *puestas en escena* de distintas compañías y autores, que inician su actividad teatral durante esta década en Santiago de Chile. Dentro de estas podemos identificar trabajos de las compañías *Teatro La María*³⁶ y *Teatro de Chile*³⁷; la obra de Guillermo Calderón³⁸,

³⁶ *Teatro La María* nace en 1999, encabezada por los actores Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno, ambos egresados de la escuela de teatro de la Universidad de Chile. Hasta la fecha han llevado a escena catorce montajes (con *Caín* (2009) como último estreno en cartelera), desarrollando con ello un proyecto artístico que la ha posicionado en un lugar referencial dentro campo teatral. Dentro de su producción, caracterizada por una violencia tanto en los ejes temáticos como en su búsqueda desde la representación actoral, destacamos una violencia *política-mnémica* —la que más interesa a nuestro estudio— en la “Tercera Obra” (2005). Esta pieza, basada en “Terror y Miserias del Tercer Reich” de Bertolt Brecht, hacía estallar sin piedad los discursos sobre la memoria y el trauma histórico, al punto de volverlos indefinibles e indeterminables. La violencia propia de su línea poética, desde la exacerbación radical de los recursos de lenguaje y martirizando la convención teatral hasta sus límites, alcanzó en esta obra toda su densidad política al retornar sobre los dilemas de la representación del terror que fundó nuestra realidad social en dictadura.

³⁷ *Teatro de Chile* inicia su trayectoria el año 2001, integrada por actores y diseñadores de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Con Manuela Infante a la cabeza, la compañía ha realizado un trabajo sistemático específicamente en lo que respecta a la representación como problema artístico. Su primer montaje, *Prat* (2002), sirve como una suerte de manifiesto de lo que será su poética en los trabajos posteriores, sobre todo en *Juana* (2004), *Rey Planta* (2006) y *Cristo* (2008). Fuertemente influenciada por fundamentos teóricos del postestructuralismo y del deconstructivismo, la línea del grupo se trazará reflexionando en torno al status representacional de la realidad. De ahí que sus obras pudieren ser comprendidas como ejercicios estéticos “posmodernos”. Antes de eso, sin embargo, es preciso recordar los alcances y significados políticos de su obra *Prat* como puesta fundacional, que en medio de una ya madura Transición democrática, franqueó los límites de su “autonomía relativa” para vulnerar e interpelar otras esferas de lo social (entre sus consecuencias, costando la renuncia de la directora del Fondo para el Desarrollo de las Artes –Fondart-, del Ministerio de Educación, provocando un encendido y polémico debate en los medios de comunicación, y la movilización de grupos neonazis y ultranacionalistas que hostilizaron violentamente a la compañía): Una experimentación artística sobre la figura de Arturo Prat, héroe de guerra y representación clave en el discurso oficial de identidad nacional, discurso a su vez tributario del imaginario militar que fue revitalizado durante dictadura. Así esta propuesta teatral develó a su paso las conservadoras y autoritarias estructuras socioculturales, arraigadas “por la razón o por la fuerza” en Chile, y se parece mucho más a un eco vívido de neovanguardia que retoma la lucha por la significación, que a un giro posmoderno deshistorizante. Es más, desde nuestra perspectiva y considerando que sus sucesivos trabajos vienen a violentar la comprensión de la realidad sociohistórica en tanto construcción —trabajos menos “politizados” pero igualmente políticos—, bien cabe incluirlos dentro de los inquietantes retornos de contra-cultura de los que venimos hablando.

³⁸ Estamos preparando un trabajo de próxima publicación sobre la propuesta teatral de Calderón, cuyas obras, concebidas en un inicio como independientes unas de otras, constituyen retroactivamente una serie orgánica. Considerando a “Neva” como “hipótesis”, estas puestas en su conjunto ensayan sobre las fronteras internas y las dialécticas discursivas entre el teatro y la política; así, en una dinámica simultánea con la contingencia social, las obras llegan a discutir los discursos dominantes de identidad nacional (“Diciembre”) y de educación/mercado (“Clase”).

compuesta por *Neva* (2006), *Clase* (2007) y *Diciembre* (2008); y dos obras específicas: *Simulacro* (2008) del *Colectivo Teatral La Resentida y H.P. (Hans Pozo)* (2007) de la compañía *La Nacional*. Es a propósito de estas dos últimas *puestas en escena* que quisiéramos continuar nuestra reflexión, observando cómo los discursos de *identidad nacional* y *libre mercado* fueron aquí puestos en juego de tal modo que las pudimos pensar como *violencias estéticas*.

5.

De cara al bicentenario de la República, la obra *Simulacro*³⁹, ópera prima de la compañía, de creación colectiva y dirigida por Marco Layera, aparece como un eclipse de los mediáticos preparativos oficiales y lanza una contranarrativa *excéntrica* y desquiciante que obliga a preguntarse por los motivos del festejo.

La apelación a una *identidad nacional* con reconocimiento simbólico en torno una cultura común, está históricamente vinculada con la construcción moderna de los Estados nacionales -como delimitación territorial y política que fragmentó el mundo para ordenar su espacio cada vez más *desterritorializado* por la tendencia global de la economía- constituyendo la cita hasta el día de hoy un instrumento ideológico de primera importancia. A grandes rasgos, esta apelación tendió a demostrar a la lucha independentista que las *culturas locales* podían aspirar a su autonomía respecto de las *madres patrias* (España y Portugal). Sin embargo, en tanto *ficción de autonomía*, la inspiración anticolonial de "la Nación" fue tomada paradójicamente de la cultura de nuevas *madres patrias* informales: "nuevas metrópolis neocoloniales, poscoloniales e 'imperialistas' cuya penetración económica (y por vía indirecta, política) necesariamente tenía que acompañarse de lo que en una época se llamó «colonización cultural»"⁴⁰.

³⁹ Hasta la fecha la obra continúa exhibiéndose, no de modo estable, pero sí en giras y funciones especiales. A partir de noviembre de 2009, financiados por FONDART, el grupo estará de gira por el sur de Chile realizando 12 funciones desde Talca a Puerto Montt. El 30 y 31 de enero de 2010 estarán en Valparaíso, en el marco del séptimo festival de Teatro Porteño Independiente.

⁴⁰ Grüner, op. cit., 2002, p. 252. Agrega el autor que la idea de Nación, utilizada por el propio imperio europeo como emblema de una "superioridad" nacional que justificara el colonialismo, no dejó de tener importantes efectos simbólicos en la resistencia al imperio.

Por supuesto, el problema es hartó más complejo y extenso; sin embargo, lo dicho nos sirve para enunciar el estatuto ambivalente y *ficcional* del origen de la identidad nacional y su carácter de proceso de construcción social históricamente determinado, permitiendo observar que la iteración histórica de este *simulacro* abre un terreno lável para abordar (o desbordar) los poderosos y anquilosados imaginarios que lo protegen. Aquí otro **Simulacro**, en una operación artística similar al *Prat de Teatro de Chile*⁴¹ (no tanto en los medios como sí en los fines), hace estallar las representaciones dominantes de la identidad y llega a provocar un cortocircuito en lo que Louis Althusser, en otro tiempo, habría llamado "la interpelación de la ideología dominante".⁴²

Es interesante observar que el título de la obra, en tanto aglutinador sémico condensador de las posibilidades de sentido a las que se abre la *puesta en escena*, apele tanto a la idea de la identidad como *constructo ficticio* (como simulacro) -eje en torno a lo cual va a girar centrífugamente-; como también a la categoría baudrillardiana de *hiperrealidad*: signo bajo el cual *la realidad* se transforma en *espectáculo*, como consecuencia de la producción mediática o mediatizada de realidades (antes inexistentes) ya sin criterios de autenticidad. Es contra esto, acentuando su *dimensión preformativa*, que la obra va a intentar resistirse: lo que Óscar Cornago⁴³ llama una *estética de la inmediatez* como estrategia de oposición, según la cual el arte/presencia intenta develar los artificios de las imágenes y la perversión de los *simulacros*. Se trataría de una forma de resistencia que plantea un *no-poder* y se levanta contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad, contra todo sistema de producción de sentido con pretensiones de universalidad, contra los mecanismos hegemónicos que regulan los sistemas estéticos y sociales, en definitiva, en este caso particular, también contra todo bicentenario e idea republicana de identidad.

Esta doble dimensión contenida en el título *Simulacro*, estructura el despliegue del montaje hacia dicha línea estética, a través de fragmentos o cuadros independientes que ponen en juego y *contaminan* imaginarios sociales de *lo*

⁴¹ Brevemente comentada en una nota al pie más arriba (37).

⁴² Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁴³ Cf. Oscar Cornago, *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*; Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005.

chileno, con recurso a elementos del folclor (la cueca, las humitas, por ejemplo), a un machismo *heteronormativo*⁴⁴ dominante y al proceso de construcción de *los otros* internos y externos; cuadros en donde a través de la interpretación radicalizada del texto se provoca el desborde de los cuerpos y se hace emerger la dimensión preformativa de la palabra.

Un elemento transversal articula todos estos cuadros *excéntricos* en relación al discurso de la identidad nacional: El oso panda, como fuga del sentido, como interpretación contingente. La representación del oso panda a través de un ser humano disfrazado es, a la vez, su negación como representación, y evidencia -oso panda mediante- que el ejercicio de su significación constituirá siempre, *obligatoriamente*, una representación. El cuadro inicial de la obra, en que vemos a un actor dando golpes reales con un bate de béisbol al oso que yace en el suelo (hasta llegar *metafóricamente* a los doscientos), abre la brecha entre el disfraz y el ser humano que hay dentro (no hay modo de no pensar en él): opaco, insondable, inaccesible. Una brecha que nos lleva a la distancia entre la identidad simbólica y la identidad psicológica, explicada por Jacques Lacan bajo el concepto de *castración simbólica*. Esta noción, cuyo significante es el *falo*, apunta a la introducción de una distancia entre lo que *es* el sujeto *en lo inmediato* (el humano dentro del oso panda) y lo que *se le confiere* (el disfraz de oso) por estar constituido en un orden simbólico (el lenguaje teatral), orden al cual solo se entra si ocurre la *castración* y se asume una máscara, un disfraz, un rol; en definitiva una renuncia a un *yo* que se separa definitivamente de su identidad simbólica⁴⁵. Podemos agregar que esta identidad está determinada histórica e ideológicamente, y se corresponde con la *interpelación* althusseriana a la que aludíamos más arriba, como el modo en que el discurso cultural dominante, en este caso el de identidad nacional vigente, *interpela* y construye los cuerpos humanos en tanto *ciudadanos chilenos*. Será en realidad este cuerpo *indescifrable*, el que dentro de un opaco y asexuado disfraz de oso panda, transitará y articulará las escenas del espectáculo, trágicamente

⁴⁴ Cf. Butler, *Cuerpos que...*, ob. cit.

⁴⁵ Cf. Slavoj Žižek, *Cómo leer a Lacan*; Buenos Aires, Paidós, 2008.

determinado por el siguiente sino: "El oso no es oso, El oso no puede, no puede ser oso, no puede ser panda, no puede ser nada, nada de nada."⁴⁶



Simulacro. Fotografía: Colectivo Teatral La Resentida

El ritual folclórico de la cueca chilena -danza nacional oficial-, constituye en tanto rito lo que Marcel Mauss⁴⁷ señalaría como una dimensión simbólica activa, operante, creadora de efectos reales por medio un lenguaje desplegado en el ámbito de la sensibilidad. Despojado este baile del contexto de su llamada *eficacia simbólica* y trasladada a la *dimensión performativa* del espacio escénico de la obra *Simulacro*, es de tal modo que se llegan a significar sus mecanismos rituales, que esta cueca y sus componentes devienen *perversos*: un cuadro donde el *zapateo* es representado con una extralimitación física que raya en la tortura, y, en otro momento, sus personajes arquetípicos (el huaso y la china) son transmutados en "huaso"-sádico y "china"-travesti-masquista.

Es productivo para esto último reproducir aquí el elocuente texto de esta escena, donde ELLA es representada por un actor travestido de china con labios rojos y guantes de boxeo, y ÉL por un actor desnudo, con *slip sado* de cuero negro

⁴⁶ *Simulacro* (extracto de la obra).

⁴⁷ Cf. Marcel Mauss, *Lo sagrado y lo profano*; Obras I, Barral, Barcelona, 1970.

y una *chupalla* (sombrero de huaso), ambos atravesados por palabras que funden y cifran imaginarios nacionales de identidad, de poder, de margen, de sexualidad:

ELLA: Estoy desespera, angustia./Quiero sentirme chilena./Quiero que me hagan sentir, sentir, sentir chilena./Ayer, me baile una cueca así, cortita, juleta y desarma./Hoy día en la mañana, me tome una chicha asa, aguachenta y desabría./Y ahora, reciencito, reciencito, reciencito no más, me hice un trabajito asá, con dos meses de gestación, cochinito, sangriento y poblacional./¿Usted se ha hecho un trabajito asá, con dos meses de gestación, cochinito, sangriento y poblacional?/Necesito un hombre que me toquete, que me mechonee, que me pisotee, que me manosee, que me manotee, que me basuree, que me ningunee, que me vulneree, que me flagelee, necesito un hombre ¡CHILENO!

EL: Yo soy un hombre, un hombre nacido y criado en esta tierra. Un hombre de carne. Y me gustan las mujeres, todas las mujeres. Y cada vez que las monto, más grande hago mi patria:/Y más fuerte tiqui tiqui ti./Y más fuerte tiqui tiqui ti./Y más fuerte tiqui tiqui ti./Y me gusta verles sus caritas cuando sangran, cuando sangran rojo copihue, cuando sangran rojo aruacano, cuando sangran rojo merquén, cuando sangran rojo, ese rojo que tiñe el emblema de mi nación./Y a ella.../A mí distinguida presidenta, a mi perita de agua dulce nacional, también le quiero sacar sangre, sangre presidencial, y a todos los que votaron por ella, sangre de ministros, sangre de senadores, sangre de autoridad. Sangre republicana./Esa sangre que se coagula y levanta este pene chileno./Pene feroz, pene grande, pene que somete, pene que domina, pene que destruye y abomina /Les quiero hacer el amor a todos, y pegarles una sífilis, una gonorrea, un SIDA./Eso, eso es señores, un SIDA./Pero un SIDA Chileno eso sí ayayay, un SIDA de mi tierra eso sí ayayay, un SIDA guerrero indomable eso sí ayayay, el mejor de todos los SIDAS./¡Viva Chile mierda!

Lo que estos imaginarios desatados realizan violentamente en su *puesta en escena*, constituye lo que podríamos identificar como una *perversión* simbólica sobre los significantes materiales de la cueca transplantada. Pues lo que sucede en el entrecruzamiento de este discurso, con la cueca-tortura y la transmutación de los arquetipos folclóricos, -pensando otra vez desde Lacan- es precisamente la *puesta en escena* del desplazamiento libidinal de la «perversión sádica»⁴⁸. Esta figura que

⁴⁸ Esta noción lacaniana alude al desplazamiento de la atención libidinal hacia un *objeto parcial* que actúa como reemplazo del acto imposible-irrepresentable mismo, de ese *algo* (*la Jouissance*, *el abismo del goce traumático-excesivo*) que se resiste a la simbolización, causando brechas y rupturas en la dimensión de lo simbólico. Dice Lacan que la perversión "es un efecto invertido del fantasma. El sujeto se determina a sí mismo como objeto, en su encuentro con la división de la subjetividad. [...] Justamente

explica un modo de constitución psíquica de la subjetividad, viene a poner teóricamente sobre el espacio teatral al lacaniano *gran Otro*, a esa *voluntad ajena* de la cual el sujeto se hace objeto y corresponde al motivo por el que se organizaría en él la pulsión sado-masoquista, encarnada en ELLA y en ÉL, como también observable en el cuadro de la actriz obligada a bailar la cueca hasta la tortura. *Voluntad ajena trascendente* que en *Simulacro* se corresponde con la *idea de Nación*, y que se relacionaría con la frenética convocatoria a su celebración (a su *goce* podremos decir) en el bicentenario republicano. Así, la identificación de la estructura de la *perversión* en este recurso de experimentación teatral, funciona para hacer aparecer una brecha entre el *chileno* perverso y su identidad simbólica que lo interpela, delatando junto con los símbolos puestos en juego la *violencia excluyente y supresiva* que implica -en nuestro contexto nacional- la reiteración, la asunción -en alguna medida inevitable- del discurso de identidad, como también la amenaza del *retorno destructivo* de aquello que fue suprimido y excluido para su constitución, dentro de los mismos términos de su legitimidad discursiva⁴⁹.

Por otro lado estas ideas son reforzadas con la representación de la "alegoría del travestismo"⁵⁰ (en sí misma una teatralización subversiva) en el personaje de ELLA. Interpretando un texto que podríamos definir como *nacionalista-machista-heteronormativo* -discurso que mediante su fuerza constitutiva de identidades (en Chile nacional/machista/heterosexual) *significa sexualmente* la materialidad de los cuerpos y jerarquiza los géneros en un espacio socio-simbólico nacional-, lo que este recurso propone es dejar en escena el puro acto de desestabilización del ideal normativo identitario y su incapacidad, como discurso normativo ideal y excluyente,

porque el sujeto se hace objeto de una voluntad ajena [del lenguaje, del gran Otro o, para el caso que nos ocupa, de la "Nación"], ocurre que no sólo se cierra sino también se constituye la pulsión sado-masoquista [...] el sádico ocupa él mismo el lugar del objeto, pero sin saberlo, en provecho de otro, y ejerce su acción de perverso sádico en aras del goce de ese otro." Jacques Lacan, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Seminario 11*, Buenos Aires, Paidós 1991; p. 192.

⁴⁹ Cf. Butler, *Cuerpos que...*; ob. cit.

⁵⁰ Butler propone que el travestismo ofrece una alegoría de algunas prácticas incorporativas del género, específicamente una alegoría de la *melancolía heterosexual* (en el sentido psicoanalítico de "melancolía"), "mediante la cual se forma el género masculino partiendo de la negación a lamentar lo masculino como un objeto posible de amor; a su vez, el género femenino se forma (se adopta, se asume) a través de la fantasía incorporativa que excluye lo femenino como objeto posible de amor, una exclusión nunca deplorada, pero 'preservada' mediante la intensificación de la identificación femenina misma." Butler, *Cuerpos que importan...*; op. cit.; pp. 330-331. La resignificación de la norma heterosexual en la figura del travesti por tanto sería la puesta en evidencia de la debilidad de la norma y su incapacidad para "legislar" por completo sobre sus propios ideales normativos.

de adecuarse totalmente a los cuerpos que significa. Suspendiendo así su contenido, su significado subversivo específico, este complejo ejercicio va trenzando las distintas y obscenas violencias que se ponen en juego sobre los cuerpos, a través de las prácticas incorporativas de identidad nacional/sexual.



Simulacro.

Fotografía: *Colectivo Teatral La Resentida*

A propósito de los elementos que serían constitutivos de esta identidad, es interesante observar cómo la construcción de “los otros”⁵¹ -necesaria para la afirmación el *uno* identitario *trascendente*-, también es problematizada en la obra. Enfatizando los significados de la *negación* que esta afirmación conlleva, los *otros* que propone *Simulacro* son articulados como un margen *irrepresentable* que se interioriza asumiendo esta imposibilidad. Dos estrategias escénicas autoconscientes⁵² realizan esta idea: una, la forma pantomímica de narrar la historia del bodeguero peruano -ícono éste del inmigrante ilegal en Chile, que (como en todo el mundo) es discriminado, condenado a la desesperanza económica y explotado laboralmente bajo condiciones desreguladas infrahumanas que, por

⁵¹ Jorge Larraín establece que toda identidad cultural, en tanto proceso social de construcción discursiva históricamente determinado, posee tres elementos constitutivos, a saber: Categorías sociales compartidas, lo material y la existencia de “otros”. Cf. Jorge Larraín, *Identidad chilena*; Santiago de Chile, LOM ediciones, 2001.

⁵² Modo que también veremos se realiza en “H.P. (Hans Pozo)”.

supuesto, son oficialmente *desconocidas*-; voz subjetiva del personaje que es raptada por los otros actores, que articulan su relato a través de un efecto de doblaje⁵³. La segunda estrategia, tiene que ver con un distanciamiento y delación del lugar de la enunciación teatral, en la representación del *flaite*⁵⁴ porteño (de Valparaíso) cerca del final de la obra: aquel *otro* interior, pero excluido del sistema, irrepresentable en el discurso, que desde el margen social sirve para delinear los límites que configuran la identidad de aquel *uno* incluido en la esfera de prosperidad económica; lugar de la enunciación que la obra reconoce de sí misma, llegándose a delatar *casi* como un althusseriano aparato ideológico del Estado. Este recurso (en realidad el recurso de la obra entera) opera como panfleto autodestructivo, que niega y suspende la enunciación teatral en un sinsentido político, provocando un vacío, un *hoyo negro* del discurso que amenaza con tragarse a cualquier significado aventurero. Para terminar, podremos imaginar un poco estas ideas con la lectura del siguiente extracto de la obra:

ACTOR: ¿Viste que puedo actuar de pobre? Si no es tan difícil...
(DE FLAITE) Además para qué vamos a hacer arte nosotros, si están ustedes, los "artistas", no, perdón, perdóname, los "ACTORES". Los reveladores del espíritu humano, los obreros de esta gran máquina liberadora llamada teatro. Los que se ponen en el lugar del otro y denuncian la injusticia social de este país de mierda. ¡Vale compañeros artistas! Buena onda, GRACIAS... ¡MONOS CULIADOS! ¿Cuándo he visto a alguno de ustedes chuchas de su madre allá arriba donde vivo yo? ¡NUNCA! Porque tienen su revolución "social y artística", allá, bien lejitos de uno, en sus teatros burgueses, en sus aulas mercantiles, en sus poéticas vanguardistas, en sus restaurantes de autor [...] Pero espérate, o sea me vai a decir que mi GOBIERNO le pasa cinco palos, a unos güeones, para que se junten a hacer "ARTE". Para que un gil se suba

⁵³ "NARRADOR: Actor numero dos, no siga con el chiste que ya fue suficiente. Bodeguero, a usted lo mataron injustamente, por ser cholo, y de manera absurda, usted debería sentir rabia bodeguero, levántese, sienta rabia, mire a esa gente que está frente a usted, esa gente viene al teatro y se ríe de su historia, a ellos no les importa su historia. Llénese de rabia, porque su hijo va a ser un cholo guacho, hijo de un cholo bodeguero muerto, un cholo guacho que no va a poder estudiar, y va a tener que lavar baños públicos, y va a tener las manos con olor a cloro, a humedad y a pobreza, un cholo guacho que va a tener que salir a fumar pasta base con los cholos guachos de la calle, y va a terminar robando, en la cárcel, como un cholo guacho, encerrado, manoseado y moreteado [...] ¡Vamos reaccione bodeguero! Vamos cholito de mierda, cholito de mierdesita, de la mierda mas mierdesita que existe, la mierdesita peruanita, ieso cholito, sienta rabia!... ¡No puedes pegarle a ese actor!, ¡no puedes romper esa silla!, ¡no puedes!, eso cholito cochinito, ¡siente rabia!... ¡No puedes pegarle al público!, porque esto es TEATRO y es MENTIRA, pero tu historia es VERDAD y nadie hizo nada." *Simulacro* (texto dramático).

⁵⁴ Neologismo chileno para referir al lumpen ciudadano, como todo signo lingüístico, cargado de prejuicios socioideológicos de la región. Una variante histórica del *roto* chileno.

arriba de un trapecio a hablar en mapuche, porque hay una supuesta crisis de identidad... ¡Mi crisis va por otro lado po' loco!, y después me quieren cobrar por ir a ver a esos güeones arriba de un escenario personificando al POBRE, interpretando al MARGINAL, cuando es evidente que ese payaso no ha pasado un puto día de hambre en su vida. ¡Pico en el ojo conchetumadre! Cuando apenas me alcanza el sueldo pa comer, ¡pico en el ojo conchetumadre! [...] Ah no, es que a mi no me la van a dar, a mi no me van a dar un fondo, porque yo no soy artista, y ustedes lo que quieren ver es arte... ¡A mí el ARTE no me sirve de NADA!



Simulacro. Fotografía: Colectivo Teatral La Resentida

6.

H.P. (Hans Pozo) (2007) es el segundo trabajo de la compañía *La Nacional* (grupo egresado de la Escuela de teatro de la Universidad Arcis), dirigido por Isidora Stevenson, con Luis Barrales a cargo de la dramaturgia. La obra, concebida como trabajo de creación conjunta entre escritura y escena, llevó a las tablas el caso policial de Hans Pozo, un joven marginal de Santiago que en 2006, víctima del

mercado sexual, asesinado, descuartizado y esparcido por distintos puntos de la ciudad. La *obscenidad* con que los medios trataron el hecho⁵⁵ -mecanismo que sabemos es soporte de la ilusión de su transparencia, funcional además al vigente *dictum* de la *crisis de la representación*-; esa *obscenidad*, decíamos, fue puesta aquí *en escena*, a través de una estética fusión de procedimientos de *crueledad artaudiana* y *distanciamiento brechtiano*.

La obra entra de este modo a disputar en la esfera pública la noción de *representación* (resuena aquí la mentada *lucha por la significación*) sobre las versiones, sobre los discursos que reconstruyen los hechos y que silenciosamente *construyen* la realidad nacional. Pero *H.P.* no lo hace con una otra versión artístico-discursiva creyente de los pactos teatrales/sociales de la comunicabilidad, del consenso y de la transparencia, sino con una *inversión* de los discursos que *producen* estos pactos, a través de la noticia policial de Hans Pozo. Este ejercicio llega así a escenificar trágicamente una imposibilidad de representar, de acceder al horror fundamental que significa (y significó) descuartizamiento de un joven marginal, como metonimia de lo social: a aquella violencia obscena y excluyente que habilita un margen (de nuevo aquí lo mismo que en *Simulacro*) resistente a la simbolización social, política, teatral, pero cuya existencia es condición -hace más de tres décadas- de la performatividad de *un discurso*, aquel que en *H.P.* es teatralmente subvertido y vuelto contra sí mismo hasta colapsar (Brecht y Artaud en *dialéctica negativa*), en tanto *discurso cultural* y como representación teatral.

Es interesante observar que este *discurso cultural* (el de libre mercado) - como hemos visto, devenido *hegemónico* en Chile-, se empalma con la versión *neoliberal* de identidad que comienza a ser dominante en el país durante los noventa, luego de los fuertes procesos sociales sufridos en dictadura; versión que, influida por la particular apropiación de un postmodernismo "que apoya la modernidad", reduce la identidad a un "no-problema" o la reemplaza por una nueva de carácter neoliberal⁵⁶. Tenemos entonces que si la crítica del sistema de mercado supone consigo un insoslayable cuestionamiento por la identidad nacional, de más

⁵⁵ Además del tratamiento de la noticia por los canales de televisión y por la prensa escrita, hay que agregar la circulación por Internet de fotos filtradas de los restos mutilados de Hans Pozo.

⁵⁶ Dice Larraín que por el contrario, en Europa el postmodernismo representará una opción cultural por la pluralidad de identidades, en contra del monismo reduccionista de la modernidad. Cf. Larraín, *Identidad chilena....*; op. cit.

estaría hacer notar que el *retorno* a través del arte del problema identitario, en las dos obras que nos ocupan (como también en las otras por ahora abandonadas) justifica de sobra el vincularlas desde su particular elaboración respecto a este entramado discursivo. Cobran así sentido dentro de esta trama los signos teatrales de *H.P.*; y claramente el recurso a los imaginarios de identidad y elementos folclóricos (cueca, música, las décimas de la dramaturgia) potencian lo que pensamos se juega también en esta obra.

Dicho esto, podemos observar que el modo de organización y expresión de sus signos entra en claro diálogo con la ya descrita *estética de la inmediatez* de *Simulacro*. Desde este paradigma *performativo* que enmarca su afinidad con lo posdramático⁵⁷, *H.P.* abre dos vectores de representación que funcionarán paralelamente, sin poder reducirse el uno al otro, planteando respecto de su referente un triángulo que apuesta a la hipótesis básica de esta modalidad teatral, de que no todo puede representarse: Por un lado el vuelo poético del texto, que experimenta atravesando diversos registros de escritura, impidiendo con ello su interpretación orgánica con una coherencia lineal; por otro, los cuerpos que transitan entre un exceso *cruel* y desbordado, y un distanciamiento del verosímil de sus personajes, estos como dos modos claves y significativos de representar imposiblemente el texto. La declaración que realiza cerca del principio de la obra justamente el actor distanciado de su personaje HP., que parodia las indicaciones de la directora, traza explicativamente los códigos estilísticos sobre los cuales se articulará su lenguaje: “[...] ¿estás loca? ¿a qué quieres que vaya a la marta brunett? ¿quieres que me descuarten de verdad? / lo dijo artaud, hay que degollarse internamente / ¿esto no estaba inspirado más en brecht? / es un sincretismo entre brecht y artaud / [...]”⁵⁸. Desde aquí entonces veremos producirse una relación triádica de pura fragmentación e inadecuación: de los cuerpos con su referente, de los cuerpos con el texto y del texto con el mundo. Una suerte de viaje imposible hacia una *unidad* descuartizada y perdida.

⁵⁷ Cf. Oscar Cornago, “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en *Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*, ed. José Antonio Sánchez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha 2005.

⁵⁸ *H.P.* (*Hans Pozo*), extracto de la puesta en escena.



H.P. Fotografía: Teatro La Nacional

Apelar en este contexto a la *crueledad* de Artaud, como ese desborde de los cuerpos orgánicos cuyo gesto visceralmente violento busca impactar al público más allá de su conciencia y moral (*fascinado* ante el horror de un acto que hace participar víctima y victimario de la misma violencia), nos evoca algo relacionado con *lo esencial*, con aquello que el Nietzsche de *El origen de la tragedia* llamó la “unidad primordial”, unidad de la cual habríamos sido en algún momento *cruelemente* separados (¿por Apolo, por el lenguaje, por el disfraz de oso panda, etcétera?). Y no es arbitraria esta relación entre Nietzsche y Artaud, pues como plantea Camille Dumoulié⁵⁹, ambos —cada uno a su modo— dan testimonio de una experiencia límite al replantear radicalmente cuestiones del teatro y la representación, de lo trágico y lo sagrado, del signo y la escritura, del cuerpo y la conciencia, en dos momentos de crisis del pensamiento contemporáneo. Ahora bien, sin lugar a dudas el planteamiento de esta *crueledad* en *H.P.* está relacionado con *una búsqueda ética* de algo que sería inaccesible, algo que permanece oculto por una realidad, bajo la cual —mediante el acto de la *crueledad*— se revelaría “un desgarramiento sangrante que anuncia la epifanía de lo real”⁶⁰. Y si el proyecto intelectual de Nietzsche consistió (para Foucault a propósito del *discurso* que Occidente ha construido sobre la moral) en demostrar que estamos consagrados a la tarea de interpretar, no porque existan significados primarios y enigmáticos que

⁵⁹ Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueledad*; México, Siglo XXI, 1996.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

descifrar, sino porque *no hay otra cosa* que interpretaciones, “porque nunca cesa de haber por encima de todo lo que habla el gran tejido de las interpretaciones violentas”⁶¹; lo que la dimensión *ética de la crueldad* obliga al sujeto es a hacerse un *verdadero intérprete* del sentido de la crueldad, “[...] no porque él se apodere de una verdad en reposo para proferirla, sino porque él pronuncia la interpretación que toda verdad tiene por función recubrir”⁶². Por eso en realidad en *H.P.* este gesto artaudiano va menos dirigido a un pacto con el público o a un efecto para *la mirada*, que *a su propia mirada como efecto*, como producto, como la *interpretación pronunciada* que *las verdades* -entramados discursivos- quieren recubrir; pues no habría, *en verdad*, nada que interpretar.

Una escena clave que gatilla estas asociaciones fue la búsqueda absolutamente desbordada del actor que interpretaba al HELADERO (el supuesto asesino), para representar -en insoportable tensión cuerpo, texto y referente- el momento del asesinato y la mutilación de Hans Pozo, momento en que el recurso teatral de *la crueldad* escenifica la *interpretación* de un descuartizamiento (ya dijimos *social*), la imposibilidad de acceso a un horror fundamental, *real* y la violencia irrepresentable que constituyó la experiencia misma de aquel *acontecimiento*:

EL HELADERO

primero la cabeza. dos disparos en la nuca. se oye reventando un saco de agua, de sangre, de sesos. quedan los ojos abiertos mirándote, enormes más enormes en espanto. hay partes del cuerpo sumamente blandas. esa de ellas es la nariz. se la arrancamos de cuajo, con torpeza de cuchillo cartonero. ahora espantan las capas de sebo bajo la piel, los nervios que tiemblan por acto reflejo. no sabrás nunca lo duro que es cortar una cervical. gotas nuestras de sudor brotan de la frente, las axilas, la entrepierna. casi estamos vencidos-derribados cuando se rinde la espina dorsal y brota médula espinal. es un pequeño triunfo. llegar a tu centro mismo, HP. saber que después de eso no hay nada que pueda ser más íntimo tuyo, saber que ya buscaste en todo y si el alma existe debió estar en ese líquido espeso encerrado en un cilindro de vértebras y calcio. y empiezo a dejar de reconocerte.[...] ⁶³

⁶¹ Foucault, *Nietzsche, Freud...*; op. cit.; p. 45.

⁶² Foucault, *Nietzsche, Freud...*; op. cit.; p. 45.

⁶³ *H.P. (Hans Pozo)*, extracto de la puesta en escena.



H.P. Fotografía: Teatro La Nacional

Y si de sincretismo se trataba todo esto, hubo un recurso plástico-teatral en *H.P.* que *daba el pase* a Brecht y, en diálogo con lo que venimos planteando, cerraba el espectáculo y su sentido circular. Este recurso era el *grito mudo* de la madre de HP., que remitía a la puesta en escena de *Madre Coraje y sus hijos* dirigida por el mismo autor, cuya indicación a la actriz que interpretaba Madre Coraje (la mujer de Brecht), fue justamente -cuenta la historia- que sobre el borde del escenario diera un grito mudo, como recurso de distanciamiento y emoción a la vez. Sin embargo, sabemos que la figura del grito mudo no es patrimonio exclusivo de la historia del teatro; lo encontramos también, por ejemplo, en *El grito* (1893) de Edvard Munch y en *Retrato del Papa Inocencio X según Velázquez* (1953) de Francis Bacon, donde también sobre la tela podemos observar un gesto que provocaría la suspensión del *sentido* del grito para conservar su *efecto*⁶⁴. Al elegir estas obras artísticas (incluyendo *H.P.*) la representación del grito y no la del horror que sería su origen, lo que están realizando claramente es dejar al horror *fuera de escena*, sin articulación, como un trazo de violencia excluyente por antonomasia. Así podremos afirmar que si aquí el horror es *obsceno*, y se resiste -como venimos diciendo- a que se lo represente más que ahí donde no está, es porque justamente el trazo (la articulación, el sentido, el discurso) solo por esa exclusión puede representar. Y en *H.P.* el gesto es solo y únicamente estético, porque en estricto

⁶⁴ Cf. Eduardo Grüner, *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*, Buenos Aires, Norma 2006.

rigor, en el teatro el grito y su sonido sí pueden coexistir; y que sea solo estético significa, de nuevo, que estamos hablando de estrategias (políticas) interpretativas, todas expuestas -incluso la de sí misma- al descuartizamiento simbólico de sus propias violencias.

Aunque este procedimiento brechtiano constituye un nudo que articula las dos claves estilísticas, e ilustra en el distanciamiento de un grito cruel-ausente la *suspensión del sentido* (lo que supone ser aquí también —como en *Simulacro*— el gesto de toda la obra), los otros recursos de distanciamiento irán en función de *dislocar* su clásica función marxista, aquella de develar las complejas relaciones sociales de explotación y dominio naturalizadas por el *fetichismo de la mercancía*. El particular modo en que se produce el distanciamiento en *H.P.* tiene que ver con la aparición de un gesto, tras el momento crítico de la distancia, que delata su lugar de enunciación y se sabotea a sí mismo, reconociendo con esto la imposibilidad de representar a este referente marginal y de *redimirse* como obra que tiende un puente hacia el excluido. Aquí no habrá puente posible para nadie. Una estrategia escénica y textual para esto (algo similar realiza *Simulacro* en la escena del *bodeguero peruano*) es la denigración violenta a aquel irreductible: operación discursiva que constituye al fin y al cabo una proyección que se vuelve contra sí y hace colapsar el contenido del discurso -de nuevo la suspensión del *sentido* para afirmar su *efecto-*, en un giro de la función del distanciamiento brechtiano para develar algo así como el “fetichismo de la comunicación”, efecto de una política (aquí hegemónica) de la interpretación: *comunicación*, efecto de una política (aquí hegemónica) de la interpretación:

Hazte la víctima no más, marginal de mierda, llora porque no tuviste oportunidades, quéjate de todo no más marginal de mierda, de tu papi alcohólico, de tu mami buena pa’ parir, de que te abusaron cuando cabro chico, de que dormían cinco en tu cama, que teníaí frío, que teníaí hambre, que teníaí sueño, que te violó tu hermano grande y tú violaste a tu hermano chico, cámbiate el nombre, marginal de mierda, si decís que la culpa es de llamarse brian, quédate calla’o y sólo sonríte si decís que la culpa es de no saber hablar o cállate no más, marginal de mierda [...] tú podís surgir, y te va a gustar el sushi marginal de mierda y aunque no te guste vai a poder decir que si te gusta y tenis que dejar de vestirse como maleante centroamericano, marginal de mierda, ensaya frente la espejo, la ch se dice ch, no sh, no se dice la toballa, ni la

azúcar, ni la calor, y espalda se escribe con L no con R y uno se ubica no se gana y a los desconocidos nos se les trata de tíos, eso es en España, [...] intenta civilizarte marginal de mierda. no, sabís que no, contigo no hay caso, tenías razón, vos siempre vai a ser un marginal de mierda, tendriai que nacer de nuevo y en la otra esquina del plano de santiago, mejor olvidate, no te acordís que tuvimos esta charla, ignora todo lo que te dije, evádelo, omítelo, oRvídalo y raspa de acá, vírate y dame la espaRda. fúmate un mono. ahí tenis mil pesos, no salga a asaltar, que le vaya bien socito.⁶⁵



H.P. Fotografía: Teatro La Nacional

7.

Después de lo desarrollado podemos pensar que la performatividad de este *entramado discursivo* ya no puede —parafraseando a Butler— disimular su historicidad tras su *teatralización*, porque justamente es la *teatralización* de su *teatralidad* en *H.P.*, la que la devuelve violentamente como una *estrategia* contingente, histórica y socialmente situada y operativa. Estrategia sistémica que nos ha hecho aparecer hasta el día de hoy en Chile a la política, a las comunicaciones y al lenguaje como si fueran algo contrario a la violencia, como un estadio superior, un pacto hobbesiano *-político dirán-*, de referencia básica para que un acto sea percibido *en realidad* violento. Lo interesante de los *arte-factos* *Simulacro* y *H.P.*, es que en este contexto nos aproximan con violencia *algo*

⁶⁵ *H.P.* (*Hans Pozo*), extracto de la puesta en escena.

insoportable e irrepresentable pero que insiste continuamente en *retornar* (por fortuna solo fueron *evanescentes* obras de teatro, *solo una pesadilla*, podríamos acotar); *algo* traumático reprimido que se relaciona con que en Chile *la violencia, nuestros muertos y el descuartizamiento social*, son precisamente las *condiciones de posibilidad* para la política, para la articulación estratégica de las comunicaciones *transparentes* y para la gramática ubicua de los discursos de libre mercado y de identidad nacional. Y las *violencias estéticas* de *Simulacro* y *H.P.* (ahora sabemos que percibimos sus violencias *en realidad solo aparentemente*) arrastran mucho consigo en su vórtice -incluso a sí mismas-, arrojando la enunciación crítico-teatral al necesario silencio de la perplejidad. Desde el ojo del huracán, estos gestos autorreflexivos llevarían a cabo una política de la *sustracción*, una *negación de lo posible*, una *des-obra* -diría Thayer- que interrumpe la *indiferenciación homogeneizante de la pluralidad neoliberal*⁶⁶, y ubica a la crítica en la incómoda posición de su *falsa actividad*, que se empeña por intentar *hacer algo* para que en realidad nada cambie.

pereirandres@gmail.com

Fichas Técnicas

Simulacro

Compañía: *La Re-sentida*.

Dirección: Marco Layera.

Dramaturgia: Colectiva.

Elenco: Benjamín Westfall, Nicolás Herrera, Carolina Palacios, Pedro Muñoz, Marco Layera.

Equipo Técnico: Paola Arancibia, Andres Ulloa.

Duración: 75 minutos.

Contacto: cpgest@gmail.com

⁶⁶ Cf. Thayer, "Crítica, nihilismo..."; op. cit.

H.P. (Hans Pozo)

Compañía: *La Nacional*

Dirección: Isidora Stevenson

Dramaturgia: Luis Barrales.

Elenco: Sebastián Ibacache, María José Bello, Rodrigo Soto, Evelyn Ortiz, Paulina Dagnino.

Diseño Integral: Fernando Briones.

Música: Daniel Marabolí.

Gráfica / Fotografía / Luces: Daniela Valenzuela.

Abstract

The paper proposes theoretical coordinates to interpret, in a *political* and *symptomatic* sense, works by young theatrical creatives that during the first decade of this century have developed sophisticated aesthetic joints on the dominant discourses of Chilean culture: National identity and neoliberalism. Artistic proposals that could be understood as symbolic threatening returns of naturalized violence, founding of the cultural hegemony in Chile today. Based on these assumptions an approach is being rehearsed on the works *Simulacro* of the *Colectivo Teatral La Resentida* and *H.P. (Hans Pozo)* of the company *La Nacional*.

Palabras clave: teatro chileno contemporáneo – hegemonía cultural – violencia estética - identidad nacional – neoliberalismo- *Colectivo Teatral La Resentida- La Nacional- Simulacro- H.P. (Hans Pozo)*

Keywords: contemporary Chilean Theater - cultural hegemony - aesthetic violence - national identity – neoliberalism- *Colectivo Teatral La Resentida- La Nacional- Simulacro- H.P. (Hans Pozo)*