



Pontificia Universidad Católica de Chile

Facultad de Letras

Doctorado en Literatura

“Poesía y teatro de los noventa:

El cuerpo y el grito como una metonimia del lenguaje silenciado”

Tesis presentada como requisito parcial para obtener el grado de Doctora en Literatura

Paulina Medel Fuenzalida

Profesora guía: Magda Sepúlveda Eriz

Profesor informante interno: Cristian Opazo

Profesora informante externa: Alicia Salomone/Martina Bortignon

Octubre 2018

Poesía y teatro de los noventa:

El cuerpo y el grito como una metonimia del lenguaje silenciado

Paulina Medel Fuenzalida

Registro de Propiedad Intelectual N° 299058

Resumen

La investigación que se presenta a continuación busca dar cuenta de fractura producida en los sujetos de los noventa, a partir de la poesía y teatro que surge en Chile durante la Transición a la democracia. Las voces que aparecen en ambas disciplinas se encuentran silenciadas desde el poder, por lo cual, a partir de la fisura que se produce en el cuerpo y el lenguaje, se construirán creando de formas de significar distintas.

El objetivo de esta investigación es lograr dar cuenta de la fractura que se produce en el sujeto de los noventa, tanto a nivel de territorio, como desde su subjetividad y el lenguaje que debe reconstruir. Asimismo, también se buscará generar un cruce entre la poesía y el teatro.

La presente tesis propone que la poesía y el teatro de los noventa en Chile presenta subjetividades que han sido desterritorializadas, las que no aceptan la castración dada por el poder que los ha marginado, por lo cual optan por re-territorializarse en un espacio alternativo al mundo simbólico. Este espacio está dado por el cuerpo, territorio en el que se refugia el sujeto para dar cuenta de sus fracturas al crear un nuevo lenguaje que desarticule la palabra y se construya por medio del sonido, el grito, la arcada. Este lenguaje se construye desde la analidad, pues en el placer que implica retener el significado se generará un lenguaje que rompa con la palabra y que signifique desde el cuerpo.

Se trabajará con algunos escritores del grupo de poetas denominados Náufragos (Javier Bello, Germán Carrasco, Alejandra del Río, Yanko González Cangas, Verónica Jiménez y Antonia Torres) y con compañías teatrales que tuvieron una prolífica producción en los noventa (Teatro la Memoria, Teatro Circo-imaginario, Teatro del Silencio y La Troppa), los que serán analizados a partir de las propuestas de Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, Julia Kristeva y Jacques Derrida.

De todo lo escrito, sólo amo lo que uno ha escrito con su sangre.

Escribe con sangre y sabrás que la sangre es espíritu.

(Así hablaba Zaratustra 41)

Dedicatoria

Dedicada a mi Lucas, por ti todo esfuerzo vale la pena. Iluminas mi camino y me impulsas
a ser más fuerte.

A Roberto Cabrera, por tu sabiduría, tu escucha y tu amistad.

A toda la generación que naufragó tras la Dictadura y que aún porta las cicatrices y la
injusticia.

Índice

	Página
Resumen	3
Dedicatoria	5
Índice	6
Agradecimientos	9
Introducción	10
1. La ciudad y la fractura: discusiones teóricas para llegar a puerto	22
1.1. La ciudad y la transición, el difícil tránsito de una nación sin memoria	22
1.2. El cuerpo como espacio de rebeldía: la fractura del yo y su recomposición	37
2. Los naufragos: Los académicos del margen	56
2.1. La instauración de una generación poética: Javier Bello, el naufrago mayor	56
2.2. Antologías: Las islas de cada naufrago se unen en un espacio público	63
2.3. La Crítica. Que el mar nos devuelva al naufrago, que las olas no lo lleven más allá del horizonte	72
2. 4. El lenguaje interdicto en <i>Las jaulas</i> de Javier Bello	78

2. 5. La voz que surge en la épica del silencio, en <i>Calas</i> de Germán Carrasco	93
2.6. <i>Escrito en braille</i> : tortura y memoria incrustadas sobre la piel	109
2.7. <i>Metales pesados</i> : Suena fuerte	128
2.8. <i>Islas flotantes</i> : El habla pestilente como reconstrucción de la memoria	149
2.9. Subjetividades que se construyen desde los fragmentos en <i>Estaciones aéreas</i> de Antonia Torres	163
3. Teatro de los 90: la rebelión del lenguaje	176
3.1. Crítica y teatro: Un panorama acerca de la <i>sin-voz</i> de los noventa	176
3.2. Teatro La Memoria: La reconstrucción de un imaginario del olvido	191
3.3. Andrés del Bosque y Teatrocirco Imaginario: la máscara como simulacro de subjetivade	217
3.4. Mauricio Celedón: El silencio como subversión	233
3.5. La Troppa: la abyección como espacio de rebeldía desde la mirada del niño	240
Conclusiones	257
Referencias bibliográficas	273

Anexos	289
Anexo 1: “Guernica”. Pablo Picasso	289
Anexo 2: “La balsa de la Medusa”. Théodore Géricault	290
Anexo 3: Dibujos de Antonin Artaud	291
Anexo 4: “Hijos de la miseria”. Criminal	293
Anexo 5: “Construcción con machete”. Patrick Hamilton	294
Anexo 6: “Bandera con bandera”. Voluspa Jarpa	295
Anexo 7: “Lot y sus hijas”. Lucas van Leyden	296

Agradecimientos

A Magda Sepúlveda, por su genialidad, por su paciencia de aguantarme cada vez que naufragué en este camino, por mostrarme a los naufragos y reconectarme con el teatro. Sin ella no habría encontrado mi rumbo en el área de las Letras, pues me mostró la poesía desde una postura que se hizo vital en mi vida.

A Cristian Opazo por creer en mí, por llenarme de entusiasmo cada vez que la inseguridad me atacaba, por su ayuda y guía constante.

A Paula Miranda, por su sensibilidad para abordar la vida y la poesía, por sus conversaciones espirituales, profundas y trascendentes, por ganarle a la vida siempre.

A Alicia Salomone por sus lecturas clarificadoras, su amabilidad, generosidad y talento.

Agradezco a la Universidad de Concepción, a Edison Díaz, por su hospitalidad, sus conversaciones profundas y las lecturas recomendadas, a Patricia Henríquez por sus saberes sobre teatro, a Marcia Martínez y Paulina Daza que me acogieron y entregaron amistad y generosidad.

A Andrés del Bosque, generoso y humilde dentro de su grandeza.

A Olga Salgado, por el libro que busqué por meses y al profesor Roberto Hozven por recomendarme la lectura clave para armar mi tesis.

A Marianne Leighton, cuyo talento y generosidad me permitió dar orden a mis ideas confusas.

A mi amiga Paula, por estar, por conversar, por ser.

A Luis, que me llevó a los abismos profundos de mi ser y sin querer, me enseñó que el desapego es la clave para despertar a mi guerrero interior.

A mis estudiantes, que fueron “utilizados” en las clases para reencontrar el camino perdido.

A mis padres por darme la posibilidad de estudiar y luchar, por sus experiencias, historias, ideología y por darme la vida.

Y al ser más importante, mi Lucas, por darme la fuerza interior para luchar día a día por los dos, por desafiarme, por apoyarme y ser la iluminación de mi vida. A mi Yakko por su protección. A mi Marce y mi Lu por rescatarme de la oscuridad. A mi Inti por ser mi sol.

Introducción

“A final de cuentas,
la locura es una afirmación acerca de categorías lógicas,
y su reversión a la estructura del pensamiento premoderno
representa una rebelión en contra del principio de realidad,
que ve como aplastando al espíritu humano.”
(Morris Berman 114)

La década de los noventa en Chile es una época enmarcada dentro de un proceso denominado de transición a la democracia, donde la nación busca reconstituirse en medio de un ambiente de inestabilidad y tensión tras 17 años de dictadura. Debido a los conflictos ocurridos durante el gobierno militar (dictadura, torturas, desapariciones y asesinatos, entre otros), una elaborada política de los acuerdos para volver a un proceso democrático, en medio de un sistema neoliberal aplicado en la nación sin ninguna restricción, el nuevo gobierno se vio en la obligación de rearmar una subjetividad alejada de la línea abarcada por la dictadura. Sin cambios constitucionales, amnistía a los delitos de lesa humanidad, cuerpos aún desaparecidos el Chile de los 90 busca dar vuelta la página y avanzar hacia el futuro de la mano de una economía. Sin embargo, se observa una modernización que avanza, una ciudad que se posiciona como un territorio en vías de desarrollo, pero con cuerpos que se quedaron perdidos en la herida, cuerpos dolientes en una escena en la que hablan a través de lo que el lenguaje no logra expresar.

Tanto el teatro como la poesía, desde sus diferentes espacios (uno más cercano al financiamiento de las instituciones de poder, el otro más alejado) dan cuenta de una subjetividad¹ fracturada, que se mueve entre la disonancia de un sistema que busca avanzar

¹ Para efectos de la presente investigación, se optará por el concepto de subjetividad para dar cuenta de la construcción de sujeto a partir de la relación con sí mismo. Stuart Hall en “¿Quién necesita identidad?” realiza una revisión de diversas teorías que abordan el concepto de identidad, y señala que la identidad se construye “a través de la relación con el Otro, la relación con lo que no es, con lo que le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo” (Hall 18), por lo cual se generan relaciones de “poder y exclusión” (Bhabha) en el cual el sujeto se constituye a partir de opuestos binarios dados por la hegemonía. A partir de las propuestas de

sin reparar las heridas dejadas por la dictadura y sus propias heridas. La fractura se va haciendo visible tanto en el teatro como en la poesía desde la imposibilidad del lenguaje de significar, con un cuerpo que contrapone su discurso al emitido por el habla y que evidencia un sujeto que se debate entre los conflictos de una construcción de subjetividades que destacan por el rechazo y la pulsión de vida y muerte. El teatro y la poesía de los 90 se sitúa en el espacio de la fractura, del dolor cubierto por una modernización que pretende construir una nueva nación sobre los cuerpos desaparecidos, muertos y torturados que gritan silenciosamente por justicia bajo el ruido de la ciudad. Es así como los poetas y teatristas expresan su discurso no a través de la palabra, sino a través del cuerpo, de las fracturas que han quedado marcadas en los cuerpos de los sujetos de los 90. Ellos hablan a través de la herida, pero se trata de un habla sin palabras, de un habla que es cuerpo, imagen, grito, que se aleja del sentido arbitrario.

“Guernica”², la conocida obra de Picasso que representa el dolor de los sujetos ante la sangre vertida por seres humanos contra seres humanos se configura como un emblema político del descontento frente a la tragedia de la guerra. Los habitantes de la bombardeada ciudad vasca de Guernica, tanto humanos como animales, ven sus vidas destruidas, sus cuerpos claman dolor, sus gestos dan cuenta de la injusticia de la guerra. No obstante, Picasso utiliza este referente para hablar de una batalla mucho más dolorosa para España: la Guerra Civil. Para el aclamado artista su pintura es un grito contra la opresión, la pérdida de justicia, la sangre derramada, y a la vez es una gesta a favor de la batalla que libraba el

Derrida, Butler y Lacan, Stuart Hall agrega que existe una crisis del concepto de identidad y de sujeto. Por ello, se incorpora el concepto de *subjetividad*, que da cuenta de un yo “incesantemente performativo” (20) que construye al sí mismo desde conceptos subjetivos en relación con su propia construcción, que incluye aquellas tachaduras dadas en el concepto de *identidad*.

² Ver Anexo 1

pueblo para liberarse. En “Guernica” los cuerpos se han transformado en trozos, en huesos rotos, en fragmentos dolientes que gritan desde su mudez. Las mujeres gritan el dolor de la muerte de sus hijos, hermanos, padres y esposos, corren sintiendo la quemadura en su cuerpo herido, observan pasmadas la impotencia de su fragilidad frente al fuego que arrasa. El caballo, que da cuenta de la libertad del espíritu está torcido y su rostro sufre la fragmentación del cuerpo. El toro, animal característico de la fuerza e instinto, así como también representación del pintor que observa sufriendo y luchando, se encuentra decapitado y solo podemos ver su cabeza. El hombre está crucificado y su cuerpo ha sido desmembrado. Así es la nación tras hechos de dolor, se encuentra partida, no hay nada más que muerte y dolor. El cubismo opera como una mimesis de la fractura que atraviesa la nación tras la división generada por el poder contra sus mismos ciudadanos. Y son los cuerpos los que hablan, pues el habla ha sido limitada y los signos que componen el lenguaje han sido usados hasta vaciar el sentido. Es por esto que la pintura se alza como un grito silencioso, como un cuerpo que habla lo que el habla ya no logra significar. Así como en “Guernica” los cuerpos están destrozados, los cuerpos de la ciudad de la transición a la democracia generan una fractura en su subjetividad, y a la vez, esos cuerpos fragmentados se constituyen como un reflejo de la misma desconexión de los cuerpos y entre los cuerpos de la urbe post dictadura.

La fractura de la ciudad de los 90, ya sea a partir de los poetas como de los teatristas, se extrapola a los habitantes del territorio. Sus voces silenciadas en la urbe se reproducen en el texto a partir de la fisura en el lenguaje y el desplazamiento de los significantes que subvierten el significado como una oposición de la voz del sujeto contra el Nombre del

Padre³ que les roba sus hablas a través del lenguaje que es más bien una proyección de un poder castrante al cual los cuerpos se resisten al fijarse en el goce y rechazo de la etapa anal. De este modo, el cuerpo pasa a constituirse como una metonimia del lenguaje silenciado y vacío, la voz es desplazada al cuerpo, a un cuerpo que retiene la instancia del placer frente a la excrecencia, rebelándose a pertenecer a un mundo simbólico que los destroza. Jacques Lacan afirma que el *estadio del espejo* da cuenta de la figura del infante previo a la entrada al lenguaje, que evidencia la disonancia entre la imagen de sí mismo que logra ver fragmentada (manos, dedos, piernas) y una imagen completa que le refleja el espejo de la cual se enamora, pues le devuelve el goce del estar unido a la Cosa y sentir el goce de la completitud. Las voces del teatro y la poesía de los 90 miran sus cuerpos fragmentados y los recomponen en la imagen. La escritura y la escena se transforma, como una alquimia, y realiza un desplazamiento para significarse como espejo que restituye el cuerpo fragmentado. De igual modo, de acuerdo con lo expresado por Derrida, la palabra, que es robada, es decir, que reproduce al Nombre del Padre, logra salir como un excremento, es decir, el cuerpo, con fisuras internas (ano-boca) expele una parte de sí que deviene en creación, la que además se constituye como un desecho- posesión. Al fijarse en el espacio de la *analidad*, el sujeto no solo no ingresa al espacio simbólico, sino que además retiene el cuerpo para así recomponerlo y devolverle la imagen completa, como lo hace el espejo.

El cuestionamiento de la hegemonía de la palabra ya fue realizado por Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, manifiesto teatral vanguardista que defiende la importancia del

³ Nombre del Padre (*Noms-du-Père*): concepto propuesto por Jacques Lacan en “Clase 8” de *Seminario 5*, para designar la ley que se articula a nivel de significante, la cual sería más bien un padre simbólico. Este concepto se basa en los planteamientos de Freud a partir del mito de Edipo, en el cual es relevante el asesinato de esta figura, pues quien promulga la ley sería el padre muerto, es decir, el Nombre del Padre.

espectáculo como un todo, como un cuerpo sin órganos que se constituye como una metafísica del ser. De este modo, ya en 1938 se constató la necesidad de que el arte regresara a sus orígenes, más que una mimesis o la palabra a la que había *evolucionado* de acuerdo con el pensamiento racional moderno, y ese origen radica en un espacio sagrado y ritual que apela a que el teatro devuelva al sujeto a su completitud desde la reconexión con lo primigenio. Kristeva rescata el gesto de Artaud al rebelarse contra la hegemonía de la palabra como una rebelión contra un poder que habla a través de los sujetos en la medida que ingresa al espacio simbólico. El sujeto unario se configura desde la carencia, por lo que el planteamiento artaudiano busca rebelarse contra esa carencia, esa fractura a través de la recuperación del cuerpo y la elaboración de una nueva significación alejada de la lengua. Para la autora, la *negación* constituye una forma de revivir constantemente la escena del rechazo (*fort-da*) en la cual el sujeto se reconstituye al recuperar el cuerpo como espacio comunicativo esencial, alejado de las sintaxis y significaciones de la lengua articulada que se encuentra impregnada por la castración de 'A'.

El presente trabajo más que establecer un cruce entre la generación de los '90 denominada por Javier Bello como "Los náufragos" y cuatro representantes del teatro post dictadura que retoman el cuerpo como espacio pulsional (Teatro La Memoria, Teatrocirco Imaginario, Teatro del silencio y La troppa) busca evidenciar una escena de escritura que, así como señala Artaud, muestra al ser en crisis frente a una sociedad que funciona desde el olvido y el progreso. Tanto el teatro como la poesía nos enfrenta a la fractura que la modernidad busca cubrir, pero que, sin embargo, nos configura como una nación que reprime el dolor, que se fija en una etapa pre-verbal y que no puede incorporarse a un espacio simbólico, por lo que se busca el progreso en medio de infantes que no asumen su fractura.

La primera parte de esta tesis aborda el contexto post dictadura, desde el escenario “post”, es decir, se busca construir un imaginario urbano del territorio en el cual se vieron creando los artistas de los 90. La ciudad con la cual se encuentran tras la esperanza de apertura que significó el término de la dictadura es más bien un territorio en disputa, en el cual, en pos de lograr una transición que una desde un discurso alejado de tendencias políticas marcadas, con lo que termina silenciando las voces disidentes y cuestionadoras. La imagen de la nación se encuentra quebrada entre la trasgresión a los derechos humanos sin justicia y un modelo económico heredado de la dictadura, por lo que se busca blanquear la idea de Chile que se tiene afuera, sin resolver las fisuras internas, con la finalidad de que Chile crezca económicamente en un ámbito internacional. Las formas de habitar la ciudad de antaño se han transformado, y la nación Estado se transforma a una nación Mercado (Moulián) donde los habitantes son más bien consumidores, por lo que la pertenencia a este territorio se da más bien desde la transacción de capital.

Los habitantes se ven obligados a construir el imaginario urbano desde otra arista. Ya no se recorre, sino que se ‘consume’, el espacio del afuera es un lugar lleno de miedo, violencia, delincuencia, por lo que el territorio se construye en forma virtual y potenciando un sistema económico neoliberal que margina y aísla del proyecto nacional. En paralelo a la modernización que avanza en Chile (como señala Bernardo Subercaseaux, modernidad sin modernización), los ciudadanos se repliegan a sus casas, espacio simbólico de protección, que para poetas y teatristas se rearticula como un espacio de disidencia.

El segundo capítulo aborda teóricamente la fractura desde la lectura de Derrida y Kristeva sobre el teatro de Artaud. La fractura se produce desde el momento mismo en que el sujeto ingresa al mundo simbólico: es expulsado y se observa carente y roto. El lenguaje del Padre está compuesto de palabras *robadas*, es decir, de lexemas y estructuras que

reproducen la voz de la castración, por ende, les impera asumirse como seres fragmentados. Por lo mismo, se desafía al lenguaje desprendiéndose de su significado, las palabras *robadas* pasan a ser palabras *sopladas*, es decir, formas sin sentido, que más bien son gritos y ruidos. En la palabra *soplada* a su vez se incorpora el cuerpo como espacio para construir un nuevo significado. Entrar al lenguaje implica superar la etapa anal, soltar lo que mi cuerpo desecha, ya sea con placer o asco. Al desafiar el lenguaje, el sujeto retiene al *yo* en una etapa primigenia previa a la entrada al lenguaje, desde donde se constituye como un sujeto rebelde, que desafía las normas de significancia. A su vez, la obra, la creación, no se vuelve excremento, pues no es expulsada y se retiene en un cuerpo que no deja que se degrade en escritura. “La obra, como el excremento, supone la separación y se produce en allá. Procede por lo tanto del espíritu separado del cuerpo puro. Es una cosa del espíritu y encontrar un cuerpo sin mancha es hacerse un cuerpo sin obra” (“La palabra soplada” 103). Es así como la vuelta a la etapa previa a la superación del complejo de Edipo es más bien una forma de desafiar la norma, el orden, y reconstruir el *yo* en una instancia previa a la fractura.

El segundo capítulo de la presente tesis se enfoca en desarrollar el panorama de la poesía de los 90, específicamente se estudiará la generación denominada por Javier Bello *Los naufragos*, a partir del análisis de las escrituras de Germán Carrasco, Alejandra del Río, Yanko González, Verónica Jiménez, Antonia Torres y el mismo Javier Bello. Se puede establecer que la generación poética de los 90 ha ido desarrollando una forma particular de instalarse en la ciudad a partir de un espacio de resistencia dado por lo que se ha denominado un aislamiento. Este aislamiento, según los análisis que se han realizado en la presente investigación, se puede observar en un afuera, en la construcción de imágenes que dan cuenta de un sujeto que no pertenece a la nueva urbe y que prefiere aislarse o

deambular por la ciudad como un extranjero. La ciudad es plasmada desde una ausencia de la misma, por lo cual, los náufragos construirán un espacio del 'yo', un territorio que los apartará tanto del centro como del espacio 'marginal' del campo literario. Los sujetos deambulan por una ciudad que los ha desterritorializado, en la que transitan desde un recorrido fragmentado, como diapositivas que van pasando. El sujeto se posicionará desde un espacio construido desde el trauma, que adscribe a la ciudad dentro del dolor que desea aislar (Sepúlveda).

Este retorno al "yo" se dará por medio de una escritura que se encierra en sí mismo a partir de un lenguaje académico, con una búsqueda de recursos lingüísticos y estilísticos elaborados. ¿Pero cómo se relaciona con la fractura del habla que plantea la teoría artaudiana como regreso a la esencia y rescate del cuerpo? La escritura de los náufragos, que se observa como un habla depositaria del Nombre del Padre, en realidad se desentiende de las estructuras sintácticas que den cuenta de un orden, se desliga de las generaciones poéticas que la preceden (neovanguardia y generación N.N), por lo que el lenguaje será el espacio dentro del cual está fracturado y desde el cual se gesta la resistencia y el retorno al yo. El habla se desarticula hasta una instancia pre-verbal, por lo que la letra se va conformando por medio de ruidos, sonidos, glosolalias, en el cual se produce el goce desde la emisión dada por la boca, tanto para producir los ruidos o los silencios. Por medio de esta habla, la voz náufraga se apropia de su cuerpo, crea este territorio desde la pulsión anal que es pulsión de muerte y de nueva vida a la vez. Los náufragos se sitúan en el espacio del rechazo que reproduce a su vez el rechazo que el poder construyó hacia ellos, y lo transforma en pulsión de vida, alejada de la castración que ha destrozado su cuerpo, el que deben recomponer. En la creación del ruido dado por la palabra que no se emite se encuentra el cuerpo y la reconstitución del yo.

En cuanto al espacio de *afuera*, se observa trizado, solo es visibilizado por partes, como imágenes quebradas que se deben recomponer en un imaginario. El lenguaje del afuera, en su articulación desde la hegemonía de la palabra, ha perdido la significancia, por lo que vacía al sujeto, quien opta por el rechazo. Esto también implica alejarse de instancias ordenadas y mecanizadas, que responden a políticas económicas del poder que margina. Es por ello que los sujetos no desean participar del mercado, se oponen a la mecánica de publicación de la novela, en grandes editoriales y con mega producciones escriturales. Debido a esto, los sujetos de la poesía y del teatro de los '90 configurarán voces que no desean pertenecer a un mundo simbólico, que no se relacionan en forma espontánea con un mercado, lo que los lleva a construir subjetividades que muestran las fisuras de un espacio que los margina y aísla. Así como los poetas configuran voces aisladas, que no desean significar desde la palabra articulada, los teatristas crean voces tan fracturadas como las anteriores, sujetos fantasmales que deambulan por una ciudad que no los acepta, conformando una interesante gesta, al pensar el teatro como aquel espacio generador de un patrimonio cultural⁴. En ambos casos, teatro y poesía, se configura desde una épica del cuerpo y del silencio.

Tal como afirmara Alejandro Portes a partir de la metáfora del neoliberalismo como una marea que levanta algunos botes y hunde a otros, se puede observar en el grupo poético cómo los sujetos 'náufragos' se perdieron en este mar llamado 'neoliberalismo' y su barco no logró llegar a buen puerto, sino que fue arrojado a su propio aislamiento, su no ingreso implica el naufragio. En el caso de la poesía, esta se construye desde un habla que ha perdido la capacidad de significar por medio de la palabra y se instala en una sonoridad que

⁴ Cabe destacar que los teatristas estudiados montaron sus trabajos con fondos del Estado.

es explosión, expulsión, que retiene, redonda, y cuerpos que se expresan, observan, resuenan y que es receptor de una nueva significancia a partir de un retorno a un lenguaje pre-verbal.

La tercera parte, aborda la fractura que se evidencia a través de las obras de teatro que se crean, montan y estrenan entre 1990 y 1999 por teatristas que crecieron artísticamente durante la dictadura, ya sea en el exilio (Celedón) o formándose profesionalmente en instituciones censuradas, como sucedía con la Universidad de Chile y en la Universidad Católica, instituciones insertas en un contexto velado (Teatro la Memoria, Andrés del Bosque, La Toppa). En el momento en que comenzó la transición, el teatro se expuso frente a la ciudad de Santiago, encargado de lograr la apertura de una ciudad que estaba cerrada y que intentaba abrirse, aun cuando, las posibilidades financieras y de costumbre cultural de la ciudadanía se habían perdido. Los montajes volvieron al espacio físico del teatro, como un lugar abierto, lugar público. El teatro se masifica, se fortalece, dialoga con otras formas de puestas en escena. Las facultades de teatro comienzan a florecer y masificarse, teatros se inauguran y reinauguran, las obras de teatro comienzan a hablar sobre el pasado traumático, de modo que los sujetos realicen una especie de catarsis frente al escenario, como en *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra o *Río abajo* de Ramón Griffero, donde se escenifica la dictadura, y a la vez se interroga sobre el individuo que debe reconstruir y reparar los traumas que han quedado. Al igual que la poesía, el sujeto del teatro no logra adecuarse a un sistema neoliberal que los convierte en colonia de Estados Unidos, a una nación sin memoria, a las cicatrices enterradas y silenciadas y se evaden por medio de drogas, es un Chile “post dictadura, re-democratizado, traumatizado” (Bravo-Elizondo 169). El teatro se hace cargo de discutir con un país que calla. Si en la poesía el

sujeto se recluye, en el teatro el sujeto sufre una ruptura desde el cuerpo, la voz y la estructura de los mismos textos.

Me parece interesante y necesario aportar a la configuración de la ciudad que se fue construyendo en la transición, entre este grupo de escritores de poesía que se encuentran tan náufragos como su nombre lo indica y las compañías teatrales que, si bien desde la escena no se han replegados en un espacio personal, desde el cuerpo y el discurso se escenifican en un margen y una subjetividad fracturada. Los poetas son sujetos sin cuerpo, que buscan en la letra su territorio, pero que, sin embargo, a través de una retórica ambigua, desaparecen y naufragan a su propia isla. Las compañías teatrales llevan a escena a sujetos sin cuerpo, sin subjetividad ni territorio, y desde una ruptura con la estructura aristotélica del teatro y de la significación del lenguaje van dando cuenta de una marginación desde el nombre y el cuerpo. Tanto el teatro como la poesía configuran la fractura de una ciudad destruida, que busca reconstruirse desde una apariencia que no conforma un territorio aunado.

1. La ciudad y la fractura: discusiones teóricas para llegar a puerto

1.1. La ciudad y la transición, el difícil tránsito de una nación sin memoria

La ciudad de los '90 se presenta inmersa en un conflicto para la constitución de un imaginario urbano: los habitantes del territorio deben rearmar una ciudad que se encuentra fracturada. La dictadura militar produjo una ruptura en la urbe en cuanto que configuró un aparato represivo que aunaba todos los poderes del Estado y cerraba los espacios públicos que conformaban la ciudad. Por ello, para los habitantes de esta ciudad pos golpe, pos calcinación, pos bombardeo, pos muerte, la ciudad se transforma en un territorio en disputa, al cual no logran acceder puesto que sus voces son acalladas. Los ciudadanos del Chile de los 90 deben lidiar con una configuración de país que ha sido quebrada, tanto por la trasgresión a los derechos humanos, como por la implementación de modelos económicos que marcarán más las brechas y obligarán a los ciudadanos a buscar nuevos mundos simbólicos en los cuales interactuar, que buscarán blanquear la ciudad para implantar un proyecto de modernización. La trascendencia de la dictadura se plasmará en este aspecto, puesto que una vez que termina el gobierno militar, los gobiernos de la Concertación seguirán moldeados de acuerdo con la herencia dejada por la dictadura. Por esta razón se produce una inestabilidad latente para los sujetos: están en un proceso de transición, pero esta transición se moviliza a partir de patrones dejados por la dictadura.

Los imaginarios urbanos se establecen a partir de los modos de habitar la ciudad. El imaginario de una ciudad, es decir, como la imaginamos, como la vivenciamos, está derivado del uso que se le dé al espacio urbano, el cual, a partir de la modernidad se va limitando. La ciudad, según García Canclini, se ha configurado como un “lugar para ser

imaginado” (109). Magda Sepúlveda afirma que “la ciudad es un espacio físico y un espacio simbólico” (“Luces en la ciudad...”). Es decir, además de que este espacio físico está construido por casas, edificios, calles, industrias, se configuran con imágenes que se generan de los mismos habitantes en su habitar del territorio. Es por ello, que el hecho de recorrerla se transforma en un modo de apropiación de un imaginario de ciudad, que pasa a ser un patrimonio visible e intangible “Al recorrer las zonas que desconocemos, nos cruzamos con múltiples actores, imaginamos cómo viven ‘los otros’ en escenarios distintos de nuestros barrios y centros de trabajo” (García Canclini 110). Al recorrer este espacio se establece una marca que lo convierte en territorio que se representará a través de imágenes como fotografías, postales, grabaciones, y a través del lenguaje.

El imaginario de ciudad se construirá a partir de un proceso donde predomina lo ordenado, educado y cortés. Raymond Williams, en *Marxismo y literatura* da cuenta del concepto de ‘civilización’, para referirse al sentido de ubicar a los hombres dentro de una organización social, apoyada por los términos ‘civis’ y ‘civitas’. Es decir, la ciudad se presenta como un espacio donde predomina la racionalidad y un código de leyes que regirá a sus habitantes. En *Campo y ciudad*, el autor realizará un análisis sobre cómo se fue gestando un imaginario ciudadano desde y en oposición a lo rural. Mientras que el campo se refería a la idea de “un estilo de vida natural: de paz, inocencia y virtud simple” (Williams 25), la ciudad fue concebida como “un centro de progreso: de erudición, de comunicación, de luces” (25) así como también, en un aspecto negativo, como un espacio hostil, “un lugar de ruido, de vida mundana y de ambición” (25). En busca de un desarrollo económico, las urbes se establecen como los centros de poder económico político y

cultural, donde los trabajadores se convierten el cuerpo sacrificado a partir de una explotación excesiva.

En América Latina, el proceso de modernización se dará a fines del siglo XIX con una primigenia implantación del capitalismo, que a medida que se va desarrollando se vuelve desigual. Así como Williams describe el proceso de migración en Londres, en nuestro continente hay incremento de habitantes en las ciudades, por lo que los beneficios que se esperan de este espacio moderno y económico no se dan y, por el contrario, se exagera las fronteras entre los sujetos. Tal como señala Alejandro Portes en “La ciudad bajo el libre mercado. La urbanización en América Latina durante los años del experimento neoliberal”, en un principio, debido a un modelo de industrialización por substitución de importaciones, la ciudad se vio urbanizada en forma acelerada, pero con problemas: una población que iba creciendo aceleradamente y que conlleva desigualdad y pobreza. La economía fue creciendo, sin embargo, las condiciones de los migrantes eran precarias, produciendo asentamientos en lugares periféricos y dividiendo la ciudad en clases, de forma cada vez más marcada. A fines del siglo XX habrá una evolución de las ciudades en América Latina producto de un cambio en el modelo hegemónico de la región: de un modelo de industrialización por substitución de importaciones se pasará al modelo neoliberal de “apertura de mercados”.

El modelo neoliberal provocará ganancias rápidas, sin embargo, los problemas sociales se acentuarán. Portes destaca la metáfora neoliberal de una “marea que levanta todos los botes”, la cual, sin embargo, levantó a unos y hundió a otros. Esta metáfora es bastante significativa, tomando en cuenta la noción de ‘Náufragos’, entregada por Bello, donde los sujetos no son capaces de ser llevados por esta marea a su puerto, sino que su

bote se hunde y se encuentran aislados de un modelo social. El sistema neoliberal traería como consecuencia la primacía urbana, grandes tasas de desempleo y aumento del empleo informal, pobreza y desigualdad, y aumento de la delincuencia y victimización. Tras un periodo de ajuste debiera haberse generado una reducción de la demanda laboral, no obstante, esto no ocurrió. El crecimiento del proletariado urbano formal y de la clase. Portes afirma que el libre mercado es una máquina para la creación y reproducción de la desigualdad.

La configuración de una ciudad dentro del modelo neoliberal se ha gestado desde el mercado. La ciudad es conformada, por García Canclini, como una localización permanente, relativamente extensa y densa de individuos socialmente heterogéneos. Se delimita la concepción de la ciudad a partir de una multiculturalidad que dialoga dentro de ella, en una heterogeneidad que se establece desde diversidades étnicas y regionales, así como en los desiguales accesos a bienes modernos. El imaginario de ciudad tiene notable influencia del proceso de migración como un espacio de diálogo, de interrelación y de la construcción de un espacio dado desde un *No-lugar*⁵, es decir, espacios donde los sujetos circulan, pero que son anónimos, es decir, no se construyen vínculos, ni subjetividad, ni historia, los no-lugares son espacios que se reducen a una transacción de mercado. Marc Augé los define como aquellos

espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden

⁵ Concepto desarrollado por el antropólogo francés Augé en: Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria (Augé 98).

Es así como, desde un aspecto económico, la ciudad de los 90 es señalada como resultado del desarrollo industrial y de la concentración capitalista. En este aspecto tiene gran importancia los procesos de hibridización a partir de los tratados de libre comercio e integración económica y sociocultural: tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, el MERCOSUR. Este tipo de dinámicas se encuentran en un estado de crecimiento permanente. El sujeto del mercado se puede identificar con la noción de ‘consumidor’, el cual será validado por medio de las transacciones que realice. A la vez, el material simbólico, entendido como patrimonio cultural se establecerá en relación con sus usos sociales. Por lo cual, los patrimonios culturales se encuentran en permanente estado de negociación, lo que desembocará en sujetos que no se configuran desde un pasado, sino por medio del diálogo.

En el área cultural, las ciudades latinoamericanas promueven desde los discursos la innovación cultural y social, el crecimiento educación, las innovaciones tecnológicas, sin embargo, los gobiernos retiran financiamiento a la cultura. En las editoriales prospera la producción de libros y revistas nacionales, así como traducciones de obras importantes en humanidades y ciencias sociales, sin embargo, las cifras de ventas se derrumban (García Canclini 80), así como en el cine se evidencia una caída de la producción, en contraste con la masificación de películas provenientes de Estados Unidos. La televisión y el video tendrán un espacio destacado: “Somos subdesarrollados en la producción endógena para los medios electrónicos, pero no en el consumo audiovisual” (38). Aumentan las inversiones en

las transnacionales de la comunicación como Televisa o Red O 'Globo, así como también se incrementa el número de canales de televisión. La televisión fue un espacio propicio para admitir más participación ciudadana dentro de las estructuras políticas, pero, por otra parte, se observa un aumento en el desinterés de los votantes. Se evidencia en las votaciones electorales que los sujetos no saben por quién votar o jóvenes no se inscriben. En Chile se comprueba esta realidad, los jóvenes están desinteresados en manifestar su opinión en las urnas, la sensación de abulia y apatía se extiende, lo que se comprueba en la frase coloquial “no estoy ni ahí”⁶. Tras un período netamente político, de luchas sociales y búsqueda de reivindicaciones que se generó en los 80, los jóvenes del Santiago de los 90 construyen su espacio desde la reclusión al territorio personal. Martín Hopenhayn, quien describe las características de los jóvenes de los 90, los cuales se sienten excluidos de la política y el empleo, perciben los canales de movilización social inciertos, están bombardeados por un mayor consumo de imágenes y menor consumo de bienes palpables, y están sumergidos en un creciente desarraigo existencial compuesto por cambio de valores y territorios

La “internacionalización” es un vocablo utilizado constantemente dentro de las políticas de gobierno enfocadas en la modernización de las sociedades, por lo cual, hay una búsqueda de “apertura de las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes y mensajes de otras culturas” (García Canclini 42). Se expande una cultura masiva: se utilizan “citas de un imaginario multilocalizado que la televisión y la publicidad agrupan: los ídolos de cine hollywoodense y de la música pop, los logotipos de jeans y tarjetas de crédito, los héroes deportivos y políticos de varios países” (42). La gran paradoja se observa en que se promueve un mayor comercio entre los países de América Latina y de

⁶ Frase mencionada por primera vez por el tenista Marcelo Ríos, a mediados de los 90, en una entrevista en el programa Zoom Deportivo de Televisión Nacional de Chile.

estos con las metrópolis, pero se produce muchísimo menos, hay menos bienes culturales para intercambiar. García Canclini llama a repensar el papel del Estado como árbitro o garante para que las necesidades de las sociedades en cuanto a información, recreación e innovación no se encuentren subordinadas siempre al lucro, puesto que lo moderno busca no reducir al lucro la educación, el arte, los derechos humanos, la investigación.

En la década de los 80 comienza el proceso de neoliberalismo de Chile, tanto de la mano de los ‘Chicago boys’⁷ como por las medidas⁸ aplicadas por el ministro del trabajo José Piñera que permitan llevar a cabo políticas de libre mercado para que Chile logre acceder al primer mundo. El Gobierno militar pasa a ser una empresa demoledora de los modelos de la Unidad Popular, en la denominada etapa terrorista de la dictadura revolucionaria, que según Tomás Moulián⁹ el derecho y el saber se imponen privilegiando castigos.

Tras el término de la dictadura, en primera instancia con el triunfo del NO¹⁰ y posteriormente con la elección del demócratacristiano Patricio Aylwin¹¹, las políticas económicas heredadas de la dictadura dejaron imposibilitados de acción a los gobiernos concertacionistas, por lo cual, por una parte, se intentaba ‘dar vuelta la página’ y rearmar el

⁷ Nombre dado a los estudiantes que fueron de intercambio a partir del convenio entre la Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chicago. Todos ellos se convirtieron en discípulos de Morgan Friedman, el cual, según *La doctrina del shock* de Naomi Klein (2008), fue partícipe del proceso de libre mercado en Chile, lo que provocó una gran inflación, y la potenciación de las diferencias de ingresos.

⁸ Las medidas modernizadoras que impuso la dictadura fueron: apertura de la economía chilena (rebaja aduanera, promulgación de ley que permite la libre entrada de capitales extranjeros), un nuevo código laboral (eliminación de normativas que restringen el despido de trabajadores, permitir la existencia de empresas subcontratistas, reducir influencia de movimiento sindical, reducir derecho a huelga), privatización de la seguridad social (AFP), creación de las Isapres, introducción del mercado en la educación, Constitución de 1980.(Pascual)

⁹ Moulián, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones/ Arcis, 1997, página 165.

¹⁰ Plebiscito del 5 de octubre de 1988.

¹¹ Fue electo en 1989 y asumió la Presidencia de la República el 11 de marzo de 1990.

país y por otro lado se hacía imposible no continuar con un sistema político, económico y cultural derivado de la dictadura. La ciudad se estructura desde un imaginario económico.

las ciudades parecen imposibles de imaginar fuera de lo que ha llegado a constituirse en una intensificada cultura de mercado. En el caso chileno, particularmente durante los años ochenta, los discursos económicos dominantes promovían la legitimación ciudadana de la idea de Mercado. [...]La Nación-Estado, en su doble forma mayúscula, ha dado paso a la *nación-mercado*, signada por ciudadanías que se traman a partir de las economías simbólicas del intercambio y del consumo (Cárcamo-Huechante, 99).

Por ello, bajo la Nación-Mercado, los sujetos serán objetos de transacción, lo que provocará la anulación de ideologías del pasado. Chile se transforma en un país ambiguo, los discursos políticos de la derecha e izquierda ya no están tan marcados y ahora pasan a denominarse 'centro-izquierda' y 'centro-derecha'. El país del olvido busca tapar con un velo los dolores y las heridas que quedaron como una forma de no dividir al país, de no quebrar el mercado-país, sin embargo, estas fracturas se encuentran escondidas, pero permanecen en el imaginario. Se producen contradicciones que vuelven más inestables a sus ciudadanos.

Nelly Richard sostiene que la Transición hacia la democracia, iniciada en 1990, diseñó su horizonte político del consenso:

en base a ciertas gramáticas de la modernización, de la concertación y de la resignación, que crearon la imagen dilatada de una temporalidad uniforme y de plazo indefinido, sin urgencia de cambio ni fracturas utópicas, sin

rupturas de planos no sobresaltos de secuencias, sin narratividad, ni suspenso
(209)

Se buscaba conservar el equilibrio, nada debía alterar lo programado, dando la idea de un `presente sin riesgos ni incertidumbres' a través de una democracia vigilada. Había un exceso de carencia de sucesos, censurando la discusión sobre un pasado, por medio de una configuración de un hoy constante y rápido, sin huella ni memoria. Neutralizaba el conflicto producido por el hecho de recordar. Todo este clima de supuesta tranquilidad se vio afectada tras la detención de Pinochet en octubre de 1998 en Londres (una de las primeras ciudades urbanizadas, según el estudio de Williams). Tras este hecho se generó una gran máquina política que trataba de ordenar el caos dado por flujos de expresividad de ambos lados de la política.

Los sucesos de Londres, para Richard, daban cuenta de una ciudad dividida: Las mujeres pinochetistas bajaron a las calles, pero no del centro de Santiago, sino de un territorio re-estratificado de la ciudad post dictadura, donde ricos y pobres se encuentran separados por fronteras municipales. Ellas se movilizaban por estrategias de consumo, chantaje por trueque, exaltación publicitaria de la figura de Pinochet por medio de posters, chapitas, calcomanías. En la otra frontera, las mujeres familiares de los DD rememoraban los años de dictadura apareciendo con fotos en blanco y negro de sus familiares, opuesto no solo a la modernidad, sino trayendo a la palestra el pasado traumado y el duelo incompleto de esta ciudad fracturada.

De esta forma, Richard establece que la transición ha promovido una “*política como imagen y espectáculo*”, para neutralizar el trauma postdictatorial, para “*distraer la atención de los que falta* (los cuerpos y la verdad) con todo lo que *sobra*: las gratificaciones mercantiles y su estilismo publicitario de lo nuevo”. Es una ciudad simulacro, donde las

relaciones entre los sujetos se establecen a partir de una visión que se dirige al futuro y que niega al pasado. Es una ciudad espectáculo, donde los acontecimientos ocurren en la vitrina generada por la televisión. Es una ciudad desigual, donde las diferencias son camufladas mediante el maquillaje de las soluciones momentáneas cortoplacistas. Es una ciudad traumada, que no desea reinstalarse en el espacio tachado y por ende los sujetos se encuentran inestables.

Rossana Reguillo, en “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea”, señala que, dentro de un nuevo orden político y económico de libre mercado, las ciudades del mundo globalizado se ven fragmentadas por el incremento de la violencia, que es a la vez un dispositivo de control social. Entre los habitantes crece la incertidumbre producto del miedo que suple la noción de ciudadano por la ‘víctima’ (portavoz de los agravios y el dedo que señala la procedencia del mal” (Reguillo 162). Es por ello que el miedo fragmenta, encapsula, aísla. Frente al miedo, los medios de comunicación adquieren un lugar relevante pues a “través de la lente de la cámara, el espectador se convierte en testigo y copartícipe del milagro, la televisión ‘democratiza’. [...] Desplaza el saber de los expertos y valoriza la voz de los profanos. (164). Frente al temor en una ciudad de las víctimas, se generan narrativas que dan cuenta de un pasado en el que el control ejercido por instituciones fuertes hace sujetos dóciles y temerosos de Dios, donde se impedía la propagación del mal, como fuerza disuasiva y fuerza punitiva. Reguillo señala que el “repliegue a lo privado aparece como la vía para contrarrestar la inseguridad.” (175). Por ello, se desemboca en un proceso de individualización, donde los sujetos se repliegan a lo privado, con nuevos espacios de socialización.

La ciudad es trazada a partir de diversas perspectivas, sin embargo, muchas de ellas coinciden en que la nueva ciudad se conforma desde un repliegue al espacio privado. Lucía

Guerra en “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana” afirma que aquel que camina por la ciudad es “un lector que se apropia de ciertos fragmentos del texto urbano para reactualizarlos desde su propia subjetividad” (Guerra 287) por lo cual la ciudad es un espacio lleno de múltiples significaciones. Por ello, Guerra incluye los fragmentos urbanos alejados de los márgenes oficiales, específicamente la casa, este espacio donde se recicla la historia oficial desde una perspectiva femenina. La casa se configura en oposición a la calle, y para Guerra es importante porque “es el lugar del retorno del ‘ser para sí’ de un *homoviator* que en su viaje cotidiano por la ciudad se enfrentó con un Afuera lleno de imprevistos [...] en la experiencia del ‘ser para lo otro’” (297). La casa cuestiona la noción de ciudad, asociada a la calle y a la vez es un constituyente fundamental de la ciudad, sin embargo, ha sido relegada a asumir el lugar de “una celda dentro del diseño extenso de la colmena urbana, donde lo público posee una prioridad para los brochazos más sólidos que se han establecido en el signo ciudad” (298).

Tras el golpe de Estado el teatro vivió un proceso oscuro por el fin del financiamiento a las compañías apoyadas por el gobierno derrocado, por la censura, la represión, el exilio, y la intervención militar en los teatros universitarios, donde se escogía el repertorio de las salas (por lo general obras clásicas). A pesar de este sombrío escenario, las compañías independientes comenzaron a hacer resistencia; María de la Luz Hurtado señala que “el teatro acompañó muy cercanamente la discusión crítica, la denuncia, la expresión de una sensibilidad herida por los rotundos cambios culturales y de proyecto social que vivía el país” (“Teatro chileno hoy y mañana: Historicidad y autorreflexión” 135). A mediados de la década de los 80, teatro chileno irá desarrollando una prolífera actividad teatral nutrida de las experiencias y aprendizajes de artistas que trabajaron en el exilio. Los temas de las obras cuestionaban (en un inicio metafóricamente para pasar a ser

más frontal) a la dictadura militar y se sumergían en conflictos de subjetividad e injusticia debido a la censura, la pobreza, la drogadicción y la impunidad. Es así como surgieron directores y compañías teatrales que se canonizaron en los '90 como Andrés Pérez y El Gran Circo Teatro, Ramón Griffero y El Trolley, Mauricio Celedón y Teatro del Silencio, Alfredo Castro y Teatro de la Memoria, entre otros. A partir de este momento, que se desarrolló más durante la transición, el teatro nacional renovó los temas y le dio cabida a la experimentación:

Nuevos paradigmas estéticos se fueron desarrollando, en una explosión de formas expresivas preñadas de ambigüedad, de poesía, cruzando las perspectivas personales con las históricas. Fue una difícil transición la de redefinir el rol del teatro y volver a plantearse sus necesidades y modos de expresión. El oficiante del teatro vuelve la mirada hacia sí y se reconoce como un sujeto en estado de conflicto y autorreflexión (136).

El teatro debió encontrar su rol durante la transición, por medio del rescate de la memoria. De esta forma, uno de los cuestionamientos principales girará en torno al sujeto inmerso en la ciudad fracturada.

En este contexto es donde aparece la poesía de los denominados 'náufragos', poetas nacidos entre 1967 y 1979¹² que crecieron en dictadura y ahora son los hijos de un sistema que se ha acabado pero que no ha desaparecido¹³. Este contexto también dará cabida a la

¹² Estas fechas son propuestas por Francisca Lange, en las cuales profundizaré más adelante.

¹³ Javier Bello configura a los náufragos de forma similar al concepto de *generación* es abordado por Julius Petersen en *Filosofía de la ciencia literaria* (1930). Petersen da cuenta de ocho factores que permiten designar a una generación: herencia, fecha de nacimiento, elementos educativos, comunidad personal, experiencias generacionales comunes, caudillaje, lenguaje generacional, agotamiento de la generación anterior. Su propuesta tiene variados detractores, debido a que limita las posibilidades de integración de autores que pertenezcan desde lo escritural, pero no desde los factores designados. Para la presente investigación, se hace mención a este concepto de generación de acuerdo con la propuesta del poeta chileno y de otros críticos que han abordado a los náufragos.

aparición de diversos directores teatrales que, sin conformar una generación, buscarán reconstruir una memoria dentro del espacio teatral. Los poetas, específicamente, crecieron en el período, denominado por Tomás Moulián, del “transformismo”, en el cual se implementó el neoliberalismo. La televisión tendrá gran importancia a partir de este período. Para Rossana Reguillo

La televisión se convierte en el nuevo espacio de gestión de la creencia.

[...]A través de la lente de la cámara, el espectador se convierte en testigo y copartícipe del milagro, la televisión democratiza, y ya no hay un predestinario, todos son los elegidos (Reguillo 164).

Es por ello, que en el Chile de los 80, es la televisión la que toma el lugar público, los sujetos recorren los territorios a partir de este espacio virtual, se comunican con imágenes lejanas de las que no reciben retroalimentación. Los sujetos se aíslan en el espacio privado. Por ello, la generación de los 90 está conformada por sujetos que se alejan de la política, que optan por aislarse. Como un náufrago, se encuentran asilados en su isla, construyen este territorio apartado que les permitirá reflexionar sobre su propio yo, dialogar con su soledad y encontrarse rodeados por océano, por esta agua profundas que los mantienen a la deriva. Son jóvenes que no salen de este territorio seguro pero apartado, desde el cual, el egreso implicará un riesgo de ahogarse, implicará el trabajo de construir una barca que los lleve nuevamente a las tierras de la ciudad, a un espacio común, un espacio en que cohabiten con otros ‘yo’. Sin embargo, el náufrago, permanecerá aferrado a este pequeño espacio de tierra rodeado de un agua que no desea cruzar.

La generación poética se opone a la escena teatral de los 90. El inicio de la transición ayudó a que se desarrollaran las prácticas teatrales que venían marcando un espacio desde los 80, de modo que se produjo una mayor apertura del imaginario nacional a

nuevas posibilidades. El teatro nacional estará marcado por la influencia del teatro europeo, por los conocimientos adquiridos por los artistas en el exilio, a su vez que los teatros se llenaron de nuevas propuestas. Por otra parte, se establecieron festivales, encuentros teatrales y fondos concursables, que promovían el desarrollo del teatro, como: FONDART (1992), Festival de Nuevas Tendencias del Teatro y el Festival Mundial de Teatro de las Naciones (1993), Teatro al aire libre en el Parque Bustamante y el primer Festival de Teatro a Mil (1994), Muestra Nacional de Dramaturgia (1995). María de la Luz Hurtado afirma que, así como para la nación fue difícil asumir los cambios, para el teatro fue un trabajo arduo definir el rol del teatro “y volver a plantearse sus necesidades y modos de expresión”. Debido a ello, el teatrista debe volcar la mirada hacia sí mismo y reconocer su estado de conflicto. Desde fines de los 80, próximo al inicio del gobierno de la Concertación, Hurtado señala que

se produjo un teatro simbólico y hermético y, a medida que transcurrían los casi dieciocho años de estos gobiernos y que los problemas del modelo neoliberal y de la política de consensos afloraron, los temas no resueltos de la memoria y la equidad fueron reemergiendo en un teatro crítico más referencial y realista (“Teatro chileno hoy y mañana: Historicidad y autorreflexión” 135).

La función de lo teatral se volcará en una actualización de la memoria “desde y a partir de ejes válidos en el presente”. Es decir, el teatro tomará un rol preponderante en el rescate de la memoria.

Las tendencias culturales que marcaron a los sujetos de los 80 están dados por las políticas neoliberales plasmadas en una pérdida de carácter público revolucionario, la tutela burocrática sobre producciones de diversa índole, disciplinamiento, funcionalización en pro

del mercado, despolitización y el desarrollo de una cultura contestataria, produjeron en la ciudadanía la pérdida de densidad de los discursos públicos, frontales, complejos o livianos. A partir de lo anterior, la ciudad se configurará como un espacio en que los sujetos de la poesía de los '90 se encuentran distanciados, sin embargo, asumirán el imaginario de ciudad individualista y de mercado de la urbe neoliberal.

1.2. El cuerpo como espacio de rebeldía: la fractura del yo y su recomposición

Tiempos hubo en que el alma abominada del cuerpo;
y en aquel entonces esta abominación era lo supremo.
Lo quería ella flaco, repugnante y raquíico.
Así entendía escaparte de él y de la tierra.
¡Ah!, pero esa alma era aún flaca, asquerosa y raquíica;
¡y la crueldad era su placer! (Nietzsche 14-15)

En el filme *Nynf()maniac* de Lars von Trier Joe, la protagonista, es una ninfómana (y no adicta al sexo, como ella misma se define) que desde pequeña aprendió a usar el cuerpo a modo de fuente de placer constante, como placebo para remediar la profunda soledad de su alma. Jerome es el único hombre de quien logra enamorarse (además de desvirgarla), y en dos momentos de la película, la joven le pide/suplica: “Fill all my holes” (llena todos mis agujeros). Con este diálogo, Joe da cuenta de la incompletitud en la cual está frente a un cuerpo cuyos orificios (boca, vagina, ano) son roturas que pueden ser cubiertas por otro. El cuerpo, de este modo es un espacio que debe ser llenado por alguien externo al yo desde el placer sexual, logrando de este modo calmar el vacío que lleva a la ninfómana a copular con 10 hombres diariamente, e incluso herir su vulva hasta el sangramiento dejándola imposibilitada de obtener placer a través del contacto con otro cuerpo. Ya desde su título *Nynf()maniac* evidencia el espacio del vacío por medio de los paréntesis que reemplazan el fonema /o/ y se extiende hasta los orificios que Joe solicita a su amante/amado llenar. La protagonista del filme de von Trier señala que su ninfomanía no se relaciona solamente con un cuerpo deseante, sino más bien es un espacio de rebeldía contra un sistema que norma el cuerpo femenino y lo reprime. Tras una terapia para curar su “problema”, que implica controlar la pulsión sexual, Joe cuestiona a la sociedad y decide tomar su rol discordante y vivir en disonancia con el poder.

Menciono la obra de von Trier para observar dos aspectos: el cuerpo roto que necesita ser llenado y el cuerpo como espacio de rebeldía al no asumir la castración. En *El Anti Edipo* Gilles Deleuze y Félix Guattari aseveran que

toda posición de deseo, por pequeña que sea, tiene motivos para poner en cuestión el orden establecido de una sociedad: no es que el deseo sea asocial, sino al contrario. Es perturbador: no hay máquina deseante que pueda establecerse sin hacer saltar sectores sociales enteros. Piensen lo que piensen algunos revolucionarios, el deseo en su esencia es revolucionario —el deseo, ¡no la fiesta! — y ninguna sociedad puede soportar una posición de deseo verdadero sin que sus estructuras de explotación, avasallamiento y jerarquía no se vean comprometidas. Si una sociedad se confunde con sus estructuras (hipótesis divertida), entonces, sí, el deseo la amenaza de forma esencial. Para una sociedad tiene, pues, una importancia vital la represión del deseo, y aún algo mejor que la represión, lograr que la represión, la jerarquía, la explotación, el avasallamiento mismos sean deseados (*El Anti Edipo* 121-122)

El sujeto deseante debe ser un cuerpo normado para insertarse en la sociedad, escindir sus deseos. Sin embargo, así como Edipo, estos sujetos que son desterritorializados al no aceptar la castración optan por re-territorializarse en un espacio alternativo al mundo simbólico. Que es lo que hace Joe, y a la vez lo que ocurre en poetas y teatristas de los 90 en Chile.

La fractura a nivel de cuerpo y subjetividad producida tras el quiebre del sistema político y que se extiende a los individuos que habitan el territorio tiene una raíz mucho más profunda en la conformación del sujeto, como alguien cuyos agujeros deben ser

cubiertos, no a modo de *imbunche*, sino como el retorno al espacio de completitud, pues se cubren a través de la satisfacción de un deseo. Además de un cuerpo lleno de heridas, llagas, cicatrices y fisuras, el sujeto realiza su acto de rebeldía al desafiar el significado, en oponerse al lenguaje del Nombre del Padre. Deleuze y Guattari agregan:

Examinemos, pues, los modelos freudianos del lenguaje, sin dejar de recordar que las nociones de poder y de interdicto remiten a la figura paterna, al asesinato del padre y a la institución del interdicto simbólico. Para cada ser humano la instancia de la función paterna, de la función de autoridad se halla dada de manera inmanente en nuestra aptitud al lenguaje.

(60)

Es decir, al momento de ingresar al lenguaje, el sujeto acepta introyectar el poder dentro de sí. En este sentido, los filósofo y psicoanalista franceses consideran que la literatura se asumiría como un espacio en constante discusión entre el *superyó* y el *ello* y se instala como una “dinámica más compleja que abarca tanto la pulsión como el sacrificio, y abordar de otra manera el lazo social y el lugar de la literatura en aquel lazo” (61). Al desplazar, vaciar, trastocar los significados, al darle un espacio al cuerpo, a los gritos, a los gestos, o a partir de un sobreuso que es vacío, la rebeldía se da desde esta re-territorialización que implica desafiar al lenguaje y darle importancia al cuerpo y la ritualidad ancestral en la escena de la poesía y del teatro. Ya sea a través de cuerpos marginales, cuerpos llenos de cicatrices, cuerpos nonatos, cuerpos escindidos del proyecto nacional, el cuerpo pasa a ser el espacio en el cual se refugia el sujeto de la transición para dar cuenta de las fracturas que lleva a nivel de subjetividad, de las cuales la palabra no es capaz de elaborar un discurso que le permita recomponer la fisura.

A lo largo de sus escritos, sobre todo en el ensayo teórico *El teatro y su doble*, el teatrista francés Antonin Artaud¹⁴ (1896-1948) reflexiona en torno a la necesidad de replantear la escena teatral, en el que se da una especie de hegemonía de la palabra, desde el teatro clásico hasta el teatro burgués, donde lo propiamente teatral, el cuerpo, el gesto, la imagen, queda relegado como acompañamiento del texto. De este modo, para Artaud el teatro se plantea como un espacio de crisis para el sujeto, el que tiene la misión de remecer al espectador más que obnubilarlo y abstraerlo de sí mismo.

Artaud realiza una analogía entre el teatro y la peste, señalando que en ambas situaciones el sujeto se encuentra frente a una crisis de la razón. Mientras en la peste el sujeto se ve rodeado de cadáveres y de sus propias visiones, en el teatro los cadáveres se encuentran en los espectadores a quienes hay que remecer, perturbar sus sentidos y generar una transformación del ser en su esencia, desatando conflictos y liberándolo del adormecimiento.

El teatro como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total, que solo termina con la muerte o una curación extrema, asimismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde el punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza. (Artaud 36)

¹⁴ Antonin Artaud fue un poeta, ensayista, actor, director teatral francés quien tuvo una gran influencia en la renovación de la escena teatral a partir del siglo XX.

Para Antonin Artaud, la peste obliga al sujeto a enfrentar la vida y la muerte desde la propia crisis, y revela la propia podredumbre, lo que es valorado por el teatrista francés, a diferencia de la ciudad normada propuesta por Foucault, en la cual el apeestado es confinado al exilio, con el fin de mantener la higiene de la urbe. El espacio que trae la peste a la urbe obliga a los sujetos a salir del orden y el adormecimiento debe ser un teatro que vuelva a la esencia, que remezca a los sujetos, así como la peste remece a la urbe. Es un teatro activo, que destruye, que deviene en crueldad, en un conflicto con las estructuras anquilosadas, un teatro que vuelve a su rol activo al darle importancia a lo teatral, definido por Artaud como “aquello que no puede expresarse con palabras” (41), es decir, un lenguaje de la escena.

El lenguaje teatral vuelve a lo primitivo, al teatro original, aquel que se instala como una necesidad de expresión sin reglas. Los cuerpos se expresan por medio del cuerpo, los gestos, la danza, los gritos, desde un lenguaje de los sentidos que es poético, más allá de la palabra, desde un cuerpo que se expresa desde mensajes descifrables con los propios cuerpos. Esta poesía de la escena no se remite a mímicas, ademanes o entonaciones que buscan apoyar la palabra, sino a un lenguaje primitivo y teatral, una poesía metafísica y anárquica en la medida que cuestiona la relación significado-significante, la arbitrariedad del lenguaje hablado y la expresividad de este, que es desorden, caos y destrucción (cfr. 48). Para Artaud

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de

desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias, podría decirse alimenticias, contra sus orígenes de bestia acosada, es en fin considerar e, lenguaje como forma de *encantamiento*(52)

La búsqueda de una poesía metafísica¹⁵ ha sido lograda, según el autor, en el teatro oriental (teatro balinés). Para el filósofo y teatrista, el teatro balinés vuelve a lo primitivo por medio de un lenguaje escénico críptico y profundamente teatral, que no se basa en el lenguaje hablado, sino más bien logra remecer al espectador por medio de una *metafísica en acción*. Para Artaud, esto significa lograr que el lenguaje se exprese de forma excepcional, que perturbe al cuerpo, que pueda desgarrar y expresarse más allá de lo arbitrario, de modo que el teatro logra constituirse como un espacio sagrado. La instancia religiosa y mística se obtiene a partir de una escena transgresora, construida por cuerpos que danzan, gesticulan, cantan, gritan en una instancia ceremonial, más allá de la mera entretenición que se observa en el teatro occidental. Es ahí donde se produce la alquimia a la que debe apuntar al teatro: transformar el estado espiritual en cuerpo por medio del gesto, como un juego de espejos que transforme la voz y el movimiento, que exprese y obligue al espíritu a alcanzar lo poético.

En esta búsqueda de devolverle al teatro su esencia primitiva, de encontrar su propio lenguaje, Artaud señala que hay que entender que el teatro es un arte en sí mismo y no una

¹⁵ Artaud aborda este concepto para dar cuenta de una poesía que se aleja del dominio del lenguaje hablado, el que, a partir de sonoridades, gritos, luces, gestos, que apunten a remecer los sentidos sean capaces de construir un nuevo sentido, conformando signos a modo de jeroglíficos, de imágenes que llevarán a crear otro lenguaje.

rama de la literatura; en este aspecto aclara que no significa que se elimine la palabra, sino que se reducirá su importancia en la escena

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetiva de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. (84)

Es así como la ruptura de la hegemonía del texto en el teatro permite recobrar el lenguaje esencial del teatro primitivo, que se encuentra “a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (101), que se posiciona en la escena teatral tal como en los sueños, es decir, más que exponer emociones y acciones es un lenguaje cifrado, con mayores posibilidades expresivas que las que están limitadas por la palabra.

Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero solo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de estos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias, en relación con todos los órganos y en todos los niveles. (101-102)

Artaud indica que el arte además de lo visible conlleva una especie de doble (*sombra*), que extiende los propios límites de la obra al ver la escena más allá de lo concreto, desde una metafísica. La cultura moderna ha establecido una idea petrificada y limitada del arte, donde se construye una cultura “sin sombra” que vacía el espíritu de los sujetos. El lenguaje con su gramática y sintaxis es una manera de limitar al sujeto, y el teatro, al igual que el sujeto, también ha sido desprendido de sus sombras al imperar la palabra sobre el gesto, los sonidos, los gritos. Para Artaud es necesario que el teatro retorne a su esencia, que sea un espacio de transformación y transgresión, en que el espectador se vea en crisis, pero incorporando todos sus sentidos, todo su ser, todo su mundo psíquico por medio de un lenguaje previo a la palabra.

No se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea solo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro solo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida (83)

Lo que propone Artaud es que se encuentre un lenguaje mucho más expansivo, que permite significar por medio del énfasis de la entonación, de la indagación en sonidos guturales, onomatopeyas, el movimiento de los cuerpos, la danza espontánea y delirante, el sonido de los cuerpos, objetos que suenan y expresan, construyendo un nuevo alfabeto, un lenguaje del espacio.

Artaud denomina a su estilo *teatro de la crueldad*, donde crueldad no responde al significado atribuido arbitrariamente, sino más bien significa teatro difícil y cruel, tanto para el espectador como para el sujeto de teatro. Según RAE, *crueldad* significa “(i)nhumanidad, fiereza de ánimo, impiedad” y también “(a)cción cruel e inhumana”. Sin

embargo, para Antonin Artaud la *crueledad* de su teatro no puede ser más humano, pues al romper con el lenguaje busca volver a lo más primitivo del ser, el horror de mostrar lo peor del sujeto obliga a reflexionar sobre su propia inmundicia, remece la psique más que ser un placebo o morfina¹⁶, no busca entretener, sino perturbar

no es la que podamos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando muestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso, ante todo. (102)

La crueldad es consciencia, es ansias de vida, de una sangre que fluye, es un teatro que remece a un sujeto que se encuentra abstraído de sí mismo, es muerte y vida, es acción y movimiento. Para Artaud el arte no es imitación de la vida, sino más bien la vida imita lo trascendente. Así como en la analogía de la peste, el teatro persigue la propia destrucción del ser para quitar sus máscaras y transgredir los propios límites, de modo que el teatro es un espacio profundamente destructor y alquimista, que remece al espectador al mostrar su esencia desprovista de artefactos y prótesis arbitrarias. Por ello, la acción teatral son más bien múltiples fragmentos que funcionan como una totalidad, son imágenes jeroglíficas que conectan al espectador con las emociones develan la propia interioridad más allá de las palabras.

¹⁶ Artaud critica directamente al teatro burgués, el cual, al mostrar la vida de los personajes, como seres al que los espectadores espían por el ojo de la cerradura, lo que se provoca es más bien obnubilar al público, en vez de remecerlo y hacerlo reaccionar.

Para los teatristas de los 90 la relación con Artaud es mucho más cercana, desde la posibilidad escénica que les presenta su disciplina. Por lo mismo, Teatro La Memoria es una compañía que trabaja directamente con la propuesta artaudiana, donde el texto es parte de un montaje, en el que los diálogos no dialogan y revelan lo que la sociedad margina. El teatro del silencio calla la palabra, para significar con el cuerpo y el gesto, construyendo un lenguaje del movimiento de los elementos que confluyen en la escena; rescata a Rimbaud, el poeta maldito y rebelde, pero su poesía es escena. Andrés del Bosque rescata la marginalidad del payaso y su cuerpo circense construye un lenguaje desde el silencio. En el caso de La Troppa, el texto es una parte más de un montaje altamente visual que expone lo peor del ser humano en las instancias de conflicto.

La poesía se vería mucho más conflictuada frente al manifiesto de Artaud. Sin embargo, más allá de la letra, los poetas dan cuenta del naufragio del significado a partir de los cuerpos esparcidos en la marea, glosolalias y cuerpos que resuenan. Es así como Bello construye un habla interdicha que retiene en la medida que resuena, las palabras se vacían de significado y significan en la medida que se retienen en la boca reproduciendo un habla primigenia. La voz de Carrasco desde el silencio (paréntesis, pausas, *sotto voce*) produce un cuerpo que escucha su sonido y el sonido de la ciudad, mientras se observa como parte del ruido. Alejandra del Río construye una voz que es cicatriz, que percibe a través de los sentidos exceptuando la vista; no habla ni mira, pues la hace ver las fisuras que porta en su cuerpo, sin embargo, su cuerpo vivencia el dolor y reconstruye un habla desde este cuerpo que es cicatriz. González Cangas se reconecta con el cuerpo marginal rockero pastabasero, que porta en su andar la fisura, pero rechaza verla con los ojos de Padre, es ruido, gritos y aullidos, desde la cual el cuerpo emerge irreverente. La voz de *Islas flotantes* (Verónica Jiménez) se opone a la dualidad y su subjetividad integra el sacrificio y la traición

(Abel/Caín), además de sobrevivir en tanto nuevo alfabeto que significa en su propio cuerpo. Por último, la voz de Antonia Torres da cuenta de un cuerpo que se ha perdido, pero que en esta pérdida encuentra un habla y una letra que se retiene en la cavidad bucal para resonar desde dentro.

Jacques Derrida en el capítulo de *El pensamiento de Antonin Artaud* titulado “La palabra soplada” comienza aseverando que el teatrero francés es “una esencia universal del pensamiento” (“La palabra soplada” 88) más allá del aporte artístico, crítico y su historial clínico. Derrida sostiene que en Artaud se observa la esquizofrenia desde un enfoque más bien antropológico, ya que en su teatro se presenta como una estructura que nos abre a la verdad del sujeto. En cuanto a esta verdad, la propuesta de Artaud da cuenta de la disociación en la que se encuentra el sujeto en sociedad y que a través de la vuelta al cuerpo y la rebeldía contra la predominancia del lenguaje en la escena busca recomponer la subjetividad fracturada del ser. Para Derrida, en el teatro artaudiano se enseña la unidad anterior a la disociación, lo que evidencia que Artaud busca “disminuir en su raíz algo que imposibilita la unidad de ser a través de la completitud que logra en su arte” (92). A partir del discurso de los gritos y la predominancia del cuerpo como una resonancia del ser en su unidad, la existencia es en cuanto habla que es cuerpo (cfr.92). Artaud destruye la dualidad, así impide que la palabra alejada del cuerpo fuera *soplada, robada*.

Derrida sostiene que para Artaud al emitir la palabra el emisor se desprende de ella y pasa a ser *robada* “significación de la que soy despojado porque ella es significación” (93) al adquirir sentido en otro es *robada*. Para explicar el concepto *soplada*, Derrida acude

al ejemplo del ‘apuntador’¹⁷. El apuntador media entre el texto escrito por el dramaturgo y la interpretación del actor. De este modo, el actor se ha despojado de la significación, “el cuerpo está a la orden de un extraño” (94). Al mismo tiempo, *soplada* incluye la acepción ‘inspirada’ según otra voz (cfr.94), es la “fuerza del vacío, torbellino de aliento de alguien que sopla y aspira hacia sí y me roba aquello mismo que deja venir hacia mí y que yo creí poder decir *en mi nombre*” (94), la palabra deviene desde la potencia y el origen, no desde el significado, sin conciencia de lo que se está significando. Derrida asevera que para Artaud el origen y ausencia de la palabra es lo que permite expresarse, puesto que las palabras desde que son palabras ya no le pertenecen al hablante, sino que son más bien la repetición de otro “el robo se produce como el enigma originario” (96). Al ser llamado ‘sujeto parlante’ el ser ya no es en su esencia, sino que es en cuanto a otro que lo articula de acuerdo con la lengua, ya que es en el campo cultural donde se toma las palabras y la sintaxis. Por otro lado, el acto de la escritura “agujerea el acto de habla o de la escritura” (97) y por ese agujero el sujeto escapa de sí mismo (*analidad*). La letra es robada porque siempre está abierta, lleva en sí misma la “autonomía del significante”. Si para Artaud existe una división forma y fuerza, en su teatro estas separaciones se reducen al mermar la supremacía de la palabra.

Frente a esto, Derrida sostiene que Artaud propone un teatro que restaura el cuerpo desgarrado “una metafísica de la carne, determinando al ser como vida, al espíritu como cuerpo propio, pensamiento no separado, espíritu ‘oscuro’” (99). La metafísica de la carne

¹⁷ El apuntador es el rol desempeñado en el teatro clásico y moderno para recordarle a los actores sus textos. El apuntador tenía un espacio oculto en la parte delantera del escenario, ocupando una cavidad subterránea que le permitía “soplar” los textos a los actores sin que el espectador lo note.

también está dirigida por la angustia de la desposesión y eso se escenifica por medio del grito que proviene de las entrañas. En cuanto a la carne

Preguntémonos más bien lo que puede significar para Artaud la diferencia en la carne. Mi cuerpo me ha sido robado por la fractura. El Otro, el Ladrón y el gran Furtivo, tiene un nombre propio: Dios. Su historia ha tenido un lugar. Ha tenido un lugar. El lugar de la fractura no pudo ser sino la abertura de un orificio. Orificio del nacimiento, orificio de la defecación a los cuales remiten, como a su origen, todos los otros huecos. (99-100)

Derrida da cuenta de la presencia de otro (Dios) que ha sido quién ha desgarrado el cuerpo generando orificios. El sujeto en la medida que se abre a este otro es fracturado a partir de sus orificios (ano), al ser desgarrado de su completitud ha perdido el cuerpo.

Desde que tengo relación con mi cuerpo, después de mi nacimiento, ya no soy mi cuerpo. Desde que tengo un cuerpo ya no lo soy, por lo tanto no lo tengo más. Esta privación instituye e instruye mi relación con mi vida. Así mi cuerpo me fue robado desde siempre. (100)

¿A qué clase de nacimiento hace referencia Artaud? No se trata únicamente de un nacimiento físico, en el cual ya es fracturado al privarlo de la completitud, sino más bien a la entrada del sujeto a la cultura. Artaud lo relaciona con Dios a aquel ser que priva al sujeto de su propia naturaleza y que lo fragmentará a través del habla, que no da cuenta de un lenguaje propio, sino de un lenguaje que reproduce la voz de otro a partir del proceso de significación. Llama a Dios *Demiurgo* como la metáfora del ser y de su desposesión de sí mismo a través del habla. Asimismo, la historia de Dios es la historia de la Obra como excremento, como una obra que *roba* de sí mismo al sujeto que ya ha sido robado a través del lenguaje. Una manera de no fracturarse es que el artista conserve la obra en sí

(*analidad*), impedirle que se degrade como escritura. La obra como excremento no tiene vida, ni forma, ni fuerza; fuera del cuerpo cae, por lo que es obra muerta. Por ello, el teatro puede devolver el cuerpo robado a través de la destrucción del teatro clásico, la reducción del órgano como parte. En un teatro del órgano

un teatro de palabras, vale decir de interpretación, de registro, de traducción, de derivación a partir de un texto preestablecido, de una tabla escrita por un Dios-Autor y único detentador de la primera palabra. De un amo guardando la palabra robada que únicamente presta a sus esclavos, a sus directores, a sus actores (107)

Derrida sostiene que Artaud llama a construir un teatro para volverse analfabetos, que no esté sometido a la palabra. Es ahí donde radica la *crueldad* de su teatro. Para que el teatro no esté sometido a esta estructura del lenguaje (sintaxis, significancia), ni tampoco se pierda en una improvisación espontánea sin claridad, se genera la necesidad de ‘otro lenguaje’ y ‘otra escritura’. Según el filósofo argelino, Artaud propone un sistema de signos no dirigidos por la institución de la voz a través de superposición de imágenes, silencios, gritos, ritmos y no solo por la palabra o el cuerpo inspirado, una gramática universal de la crueldad (cfr.114-115), es decir, una escritura del inconsciente.

En este aspecto, la poesía y el teatro de la transición construyen una poética del inconsciente a partir de un lenguaje ‘otro’. Asimismo, opera como la retención de la excrecencia la opacidad que vuelve indescifrable la palabra desde la significancia establecida e incluso desde la metaforización de las imágenes que se construyen. Esto devela el goce del yo con su propio excremento, que vendría a ser la obra, la cual es expulsada y retenida a la vez.

Por su parte, Julia Kristeva en “El sujeto en proceso” da cuenta de la conformación del sujeto desde la carencia, la que se refleja en el lenguaje. El sujeto unario,

sometido a la ley del Uno, que se manifiesta como el Nombre del Padre, este sujeto de la filiación o sujeto-hijo es, en efecto, lo no-dicho, o, si se prefiere, la verdad del sujeto de la ciencia, pero también del sujeto sujetado por el organismo social (“El sujeto en proceso” 9).

A través de su entrada al lenguaje, el sujeto se conforma de acuerdo con una represión social desde instancias preverbales. Para Kristeva la propuesta de Artaud se encuentra en el momento previo a la entrada al lenguaje al rechazar la función simbólica y las pulsiones reprimidas para situarse en un cuerpo que pasa a conformar una “topografía de su división” (11) en el cuerpo a-simbolizado, en la *cora*. Se trata de un sujeto que “funciona a partir de la reiteración de la ruptura, de la separación que es una multiplicidad de rechazos (*re-jets*) que aseguran la renovación hasta el infinito de su funcionamiento (11).

Kristeva define los términos *negatividad* (Hegel) y *negación* para abordar la postura teatral de Artaud. La *negatividad* consiste en la “pulverización de la unidad subjetiva y su mediación hacia un orden objetivo” (11), es decir, la *negatividad* da cuenta en la pérdida del sujeto como unidad para ser parte de un orden macro que lo completará como sujeto en un sistema en cierta forma opresor-organizador. Por otra parte, el capitalismo exige y consolida el momento paranoide del sujeto, donde la unidad precluye al otro y se pone en su lugar. La vanguardia literaria, por su parte, presenta a un sujeto en proceso atacando todos los *estasis* de un sujeto unario, de modo similar al proceso esquizofrénico, que ataca las estructuras de dominación, por lo que se instala contra la *negatividad*.

A diferencia de la *negatividad*, Kristeva define el concepto de *negación* como una dicotomía, una forma de pensar polarizado. En la medida que la *negación* es dicotomía, la

negatividad es heteronomía, que plantea la producción del sentido significante lingüístico y lógico del sujeto unario a partir de las leyes objetivas de una materialidad que lo produce mediante un salto cualitativo (cfr.18). La *negación*, por su parte, es función simbólica, el Nombre del Padre, por lo cual, se instala como el rechazo¹⁸. Cuando el infante comienza a decir “no”, (alrededor de los 15 meses, estadio del espejo), a través de un lenguaje holofrástico, se encuentra en una instancia previa a la incorporación la función sintáctica y un manejo léxico. El *fort-da*, o pulsión de rechazo, da cuenta de la separación del sujeto del objeto, en el que se saca al objeto del cuerpo por medio de la *negación*. Kristeva señala que en esta etapa la función simbólica será disociada del placer y la construye como un *superyó*, de modo que se excluye el placer de la función semiótica pre simbólica del rechazo, analidad, pulsión de muerte. Para Kristeva, en Artaud la pulsión anal actúa sobre el cuerpo del sujeto en su subversión de la función simbólica. Asimismo, la fase anal previa al conflicto edípico y separación del *yo* del *ello* da cuenta de un sadismo oral. La pulsión atraviesa el esfínter y produce el placer al separarse del cuerpo, lo que es rechazada por un afuera. Kristeva sostiene que para el sujeto en proceso la separación no es carencia, sino descarga/placer. En esta etapa el objeto rechazado se separa como un otro (identificación con uno de los padres) que deviene en signo, en otras palabras, deviene en la imposición del *superyó*. Para el esquizofrénico, no se logra establecer el sujeto real simbolizado. El rechazo se vuelve *fort-da* y el placer que se provoca en el esfínter se fija en el cuerpo. La entrada al lenguaje implica supresión de la *analidad*, la separación definitiva del objeto, mientras que Artaud es la *analidad* no sublimada.

¹⁸ Kristeva define el concepto de *rechazo*, señalando que funciona como una práctica significante, en cuanto experiencia de los límites. El rechazo está dado por el rechazo y deseo de la Cosa (*fort-da*)

El superyó y su lenguaje lineal, que caracteriza el encadenamiento de los sintagmas en sujeto y predicado, son combatidos por un retorno del placer oral y glótico: la succión o la expulsión. La fusión en el seno materno o su rechazo parecen estar en la base de esta erotización del aparato vocal y, a través de él, de la introducción en el orden del lenguaje de una sobrecarga de placer que se marca por una redistribución del orden fonemático, de la estructura morfológica e incluso la sintaxis. (28)

De este modo, la predominancia del cuerpo por sobre el lenguaje da cuenta de un rechazo pulsional del sujeto. La cavidad bucal y la glotis pasan a separarse del código de la lengua para emitir sonidos portadores de la pulsión libidinal, de forma que el rechazo deviene en placer estético desde el ano hasta la boca. Es así como reinventa lo real y lo semiotiza. La función simbólica ya no se considera como supracorporal, suprabiológica y supramaterial. “Desde esa óptica parece que es el rechazo – anal, sádico, agresivo, mortal – quien *pone* ‘el objeto’ y el ‘signo’ y constituye lo real donde se encuentra la realidad fantasmática u objetiva” (30). Es así como la fijación del sujeto artaudiano en el rechazo, lo deja en un espacio fuera del mundo simbólico, donde construirá su propia forma de significación desde una figura que recupera el cuerpo para sí, pero lo aleja del orden simbólico (fantasma).

Frente a esto, Kristeva señala que el sujeto en proceso tiene dos opciones. La primera implica ir más allá del rechazo, vivirlo como una realidad reificada y estar bajo la ley del Padre. La segunda, y es la que se observa en el teatro de Artaud, consiste en volver constantemente sobre el rechazo, y así el cuerpo doliente se instala en la escena como un testimonio del estallido pulsional de la unidad. Es así como la instancia comunicativa con otro es más bien un “injerto de transferencia” (51), que desplaza la motilidad del rechazo a

partir del cuerpo, a partir de los elementos no verbales (kinésico o gráfico). Esta *cora* fragmentada y reordenada es realizada mejor por la danza, el teatro gestual o la pintura, que por las palabras. La práctica teatral de Artaud, las pinturas que realizó en su estadía en el psiquiátrico de Rodez¹⁹ o sus últimos escritos, testimonian esta “disposición no verbal sino ‘lógica’ (en el sentido de ‘ligante’) del rechazo.” (53) Es así como esta escena libera la *cora* “la palabra deviene en pulsión que emerge a través de la enunciación, y el texto no tiene otra justificación que dar lugar a esta música de las pulsiones” (53), la emisión de un nuevo sistema comunicativo que emerge desde el cuerpo a través de un lenguaje que no coincide con la lengua articulada desde el Nombre del Padre, ni con sus códigos ni sistemas. Kristeva señala que así se produce una “voluntad del sentido”, donde se ligan “las rupturas de un cuerpo en separación intensa y constituye, mediante un rodeo, una formulación separada, quebrada, ‘mal formulada’, ‘confusa’” (55). El lenguaje pasa a ser un desplazamiento de la pulsión y que le da al sujeto la sensación de que ya no siente sus miembros fragmentados, por medio del desvanecimiento del significante que deviene en pulsión de muerte. El lenguaje ya no es lenguaje, sino que se construye un espacio en el que lo reprimido puede retornar. Las estructuras sintácticas perpetúan la represión mediante la sublimación, por lo cual, el sujeto fragmentado no entra en ellas.

Kristeva afirma que el sujeto en proceso, de este modo, se instala en un espacio en el que la pulsión anal designa la potencia de rechazo y de creación, de forma que transforma las pulsiones destructoras de muerte en lo que él llama una pulsión de vida. En esta escena que renueva la mirada del teatro es donde la palabra deviene en pulsión que

¹⁹ Ver Anexo 3

construye un nuevo espacio para significar lejos de la fragmentación del cuerpo y la subjetividad.

En la escena teatral y poética de transición, se transforma la escena de fragmentación del yo para así construir un espacio imaginario en el cual la voz transforma la pulsión de muerte en pulsión de vida. En la medida que estos cuerpos naufragan en la nueva urbe, resisten a través del rechazo y de la pulsión anal, y son sus cuerpos los que dan cuenta de la fractura de la ciudad, de la historia y la subjetividad.

2. Los náufragos: Los académicos del margen

2.1. La instauración de una generación poética: Javier Bello, el náufrago mayor

A partir de su tesis de Magister titulada *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*, Javier Bello será el encargado de informar sobre la aparición de una nueva generación de poetas de los '90 de la que él mismo forma parte: 'Los náufragos'. La poesía de este grupo se da a partir del término de la dictadura militar y el inicio de la transición a la democracia, contexto de suma incertidumbre y necesidad de reparar las fracturas dejadas por los militares.

Para Bello, el golpe de Estado de 1973 se puede considerar como un punto de referencia importante para la interpretación de la poesía escrita posterior a esa fecha, puesto que se trataría de un hecho histórico que se configura como un punto de cambio para la poesía chilena, debido al exilio e intraexilio de los poetas. Para Bello el quiebre del espacio poético se produce al no ocurrir un relevo generacional. La generación de los '70, denominada por Bello como 'neovanguardistas', aparece como una nueva promoción poética que rompía con el discurso del poder y según Javier Bello con la generación precedente. Esta ruptura se podrá ver a nivel textual debido a que buscan alejarse de una retórica contingente y de la representación maniqueísta de la realidad, con lo cual marcarán el panorama general de los discursos, interviniendo en el 'cuerpo doloroso' de la realidad a través de diferentes manifestaciones artísticas.

Posteriormente, surgen dos grupos de poetas clasificados por Bello, por una parte ‘Los bárbaros’²⁰ y por otra Andrés Morales²¹. Para Bello, en Morales se puede ver la representación muda y solitaria de la parálisis del sistema comunicativo a través de la coerción endecasilábica. Por su parte, ‘Los bárbaros’ (grupo conformado por Guillermo Valenzuela, Sergio Parra, Víctor Hugo Díaz y Malú Urriola) buscan recuperar en la fragmentación de “los restos del territorio social” de 1973, el lenguaje de la tribu, disperso en códigos ciudadanos, con lo que, a opinión de Bello, dispersa más el lenguaje de sus propios textos. Probablemente la denominación ‘bárbaros’ se refiera a los recursos primitivos que les entrega la lengua. Ambos grupos de poetas se hacen cargo del contexto que intenta aflojar las ‘marcas y las heridas de ese ‘cuerpo’ anestesiado hasta que desaparezcan, lo que los ubica dentro de una transición, que se caracteriza por un clima de indeterminación cultural y estética, donde se eligen representaciones que no estén ligadas a la realidad, donde no exista una relación de dependencia entre realidad y arte. Es decir, Bello une a estos dos ‘grupos’ a partir de un vacío y una herida de la que buscan evadirse.

Bello afirmará que con la transición se da una necesidad de consenso como una forma de construir una democracia que culmine con la reconciliación nacional. Se busca religar los fragmentos de lo que quedó tras la dictadura por lo que se instaurará un clima de aparente libertad discursiva, que promoverá un desplazamiento discursivo, por la pérdida de oposiciones determinantes, es decir, no habrá diferencias mayores entre los discursos de los diferentes sectores políticos. Para Bello, esta hibridización de los discursos dará pie a un

²⁰ Llama la atención el interés de Javier Bello de denominar a las generaciones. ‘neovanguardia’, ‘los bárbaros’, los náufragos’.

²¹ Andrés Morales será una figura importante para la generación de ‘Los náufragos’, puesto que será el profesor del taller de la Universidad de Chile, desde donde salieron Bello, Germán Carrasco o Alejandra del Río. A mí parecer, Andrés Morales será una especie de ‘padre generoso’ de los poetas de los ’90, por lo cual su presencia dentro de los grupos posteriores a la neovanguardia es relevante, ya que su postura probablemente tenga alguna influencia en sus alumnos.

desorden general o “espacio de desconcierto”, que inevitablemente se proyectará hacia la construcción del espacio en la poesía náufraga, pues metaforizarán este espacio. Es por ello, que esta generación se nombrará a partir de la imagen de jóvenes que se contemplan perdidos, ‘peregrinos’, ‘caminantes’, ‘navegantes’, ‘argonautas’ y principalmente “náufragos”. Resulta decidora esta definición de Bello sobre un grupo que se encuentra perdido, y que su desconcierto se deba a un país que no encuentra un orden tras la dictadura. Tal vez esta misma indefinición de los discursos políticos se traspase a la poesía, como una poesía sin un discurso ideológico claro.

Según Bello, la característica principal de ‘Los náufragos’ es que sus integrantes carecen de “la solidaridad y voluntad de conocimiento que unía [...] a las formaciones poéticas grupales de los años 60” (*Poetas chilenos de los noventa* 5). Están desconectados, sus lugares de encuentro se dan en los talleres de la Fundación Neruda, concursos de poesía como “Juegos Literarios Gabriela Mistral”, y el Concurso de Poesía de la Federación de Estudiantes de la Universidad Católica de Chile, pero no existe una noción de grupo, ni funcionan colectivamente. Tampoco se observa un interés rupturista como el de la ‘neovanguardia’, que propusieron un quiebre estético con el discurso dominante, según esto, Bello definirá a esta generación a partir de la figura del náufrago que permanece aislado de sus pares y de la contingencia. Otra característica que entrega Bello es que los Náufragos cuentan con un grado de formalización destacable: emergen desde el área académica. Los integrantes del Grupo Códice se unieron a partir del taller dirigido por Morales dentro de la Universidad de Chile, entidad que financió la revista *Licantropía*; además realizaron trabajos de taller en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma universidad donde publicaron la antología *Códices*. Otro grupo es el “Movimiento por los caídos en brazos de Morfeo” de la Facultad Ingeniería de la Universidad de Chile y su

Centro de Estudios Humanísticos, publica en forma independiente a la institución la revista *Jerigonza* (1995). En la Universidad Católica se reunió alrededor del Campus Oriente y Campus San Joaquín, el grupo integrado por Andrés Anwandter, David Preiss, Cristóbal Joannon, entre otros. Cristián Basso, Mario Ortega y Carlos Baier mantuvieron un grupo-taller en la Universidad Andrés Bello y publican una antología *22 voces de la novísima poesía chilena* (Santiago: Editorial Tiempo Nuevo, 1994). Fuera de Santiago, en la Facultad de Lenguas de la Universidad de Concepción Floridor Pérez guió un taller que llevó a la publicación de la antología *Taller* y la revista *Difusión*. El Campus Chillán de la misma universidad cuenta con un grupo de escritores que publican la revista *La Barca*, cuyo director es el narrador Julio Mondaca. Por último, en la Universidad Católica de Valparaíso circularon poetas de la carrera de Castellano, como Marcelo Pellegrini, Alejandra Rebolledo, Pedro Antonio Araya y Juan José Daneri, de los cuales los dos primeros son editores del periódico de literatura *Botella al Mar*. Bello asegura que todos los talleres estaban apegados a la rigurosidad literaria más que al espectáculo, a un trabajo literario apoyado por fondos económicos universitarios que no influían en los escritos que se generaban. Es decir, se oponían a la neovanguardia, que salía a las calles a presentar sus *performances*, y a los Novísimos, que promueven actividades poéticas como el encuentro poético “Poquita fe”.

Otro aspecto del contexto histórico de los poetas de los '90 guarda relación con la aparición de las producciones culturales posmodernas a partir de la entrada del capitalismo, lo que influye, según Bello, en que los Náufragos se constituyen como una generación abierta, cuya apertura se dará por la libertad de elección de la escritura que se realizará, es decir, funcionarán según las políticas de libre mercado, habrá libertad de transacción. Mientras la narrativa ejecuta una apropiación posmoderna de la tradición, como elemento

de producción de sus historias, calificadas por Bello como “superficialidades posmodernas”, los poetas, por el contrario, optan por la profundidad y el silencio; le dan sentido al texto como el lugar de la re-narración mítica, donde se despliega su problemática principal: el “yo”. Para Bello la presencia de un “yo” da cuenta que los sujetos se encuentran dentro de los cuestionamientos de la modernidad, que sufren la fragmentación de su utopía, la desintegración dentro de la época posmoderna. Bello efectúa una crítica bastante dura contra la narrativa por su superficialidad posmoderna de la que para él la poesía no cae, sin embargo, a mí parecer, sí integra los ‘valores’ de la posmodernidad, a partir de su desvinculamiento de ideologías, y a su vez, incorpora al neoliberalismo a partir de la configuración de sujetos individualistas. La escritura centrada en el “yo” acentúa el carácter individualista de esta generación, preocupada por encontrar respuestas para sí, sin reparar en el otro. Bello afirma que se instalan dentro de la *heterotopía* como un espacio cerrado que contiene el goce o la tragedia, donde se dará lugar la reconstrucción de los espacios exteriores (país, nación, ciudad). En este espacio reconstruido el “yo” poético no sufre la fragmentación total, sino que se deforma. Por otra parte, la ciudad se configura como el gran espacio opuesto a la *heterotopía* y se encuentra en los poetas ya sea por ausencia o presencia. Para Bello, los náufragos se encierran en su isla a analizar su propia existencia y configuran el espacio a través de su espacio interno. La *heterotopía* pasa a ser el refugio mítico y mitificado de encuentro de los sujetos perdidos que reproducen el afuera. Dentro del contexto posmoderno, los poetas de los ’90 ubican sus textos bajo el concepto de marginalidad alejándose de la producción estética como mercancía, de la urgencia por producir un objeto de consumo, a través de una búsqueda formal y temática no novedosa, que dificulta su entrada al mercado.

Esta generación se encuentra con una sensación de detención temporal en el proceso general de ruptura de la poesía, producto de la duda acerca de la necesidad del progreso y del cambio, rasgo definitivo de una generación a la cual Bello trata de dar un orden crítico y antológico. El tiempo se ha detenido ante el vacío de los cambios, que guarda relación con la imagen temporal de estos poetas como náufragos

Un concepto importante para entender la escritura de los Náufragos está dado por lo que Bello denomina “estar en el secreto”, concepto ligado a intersubjetividad más que a la objetividad del espacio público. Es un espacio de libertad que juega con los límites de la lectura, puesto que la escritura se construirá como “un placer o un dolor, un don o un castigo, una condenación o una salvación”, que se comunicará con el lector como un secreto: el acto de lectura. Este acto irá desde el acto de la escritura hacia el ámbito de lo interpersonal e intersubjetivo, puesto que, a la luz de Rimbaud, el “yo” dejará de ser un “yo” para ser “otro”, con lo que se genera un canal de comunicación entre un “otro” textual con el "otro" lector, y a la vez con el “otro” leído perteneciente a la tradición. El “estar en el secreto” es el punto de encuentro entre lector y poeta. El lector a la vez lee a otros poetas y otras obras que pertenecerían a una determinada tradición que cobra vida en la lectura, lo que permite entrar en el “secreto”, se crea un nuevo espacio a partir de la poesía, una relación con otros poetas a partir de lo que Bello denominará “fantasmagoría”, es decir, la construcción de una imagen en un espacio creado. Bello elabora un término para darle una característica a su tipo de escritura, sin embargo, su término solo se refiere al acto de lectura y a la presencia de intertextualidad, que no sería una característica particular, sino una característica de cualquier texto literario.

Como se señaló anteriormente, los Náufragos está formado por una serie de poetas que no se pueden llamar grupo, que no pretenden conformar una generación, ni tampoco

una ruptura, pero que tienen como eje unitario una marcada individualidad. La condición del que se encuentra perdido es similar a la de los Náufragos que han sido desviados de su "camino", por lo que se encuentra la presencia de un entorno que erosiona a este sujeto perdido, el cual debe hacer del margen su propio centro. Frente a esto, la *heterotopía* pasará a representar el lugar donde se realiza la "lectura secreta", el lugar donde los Náufragos generarán su escritura a partir de las de sus predecesores.

Bello forma parte de 'los náufragos' y a la vez dicta las pautas para reconocerlos. Es interesante observar como una escritura descrita como individualista, centrada en el 'Yo', no-contextual es elaborada a partir del Yo de Bello, el náufrago asumido, el náufrago primero que identificará cada isla con los náufragos que lo igualan.

2.2. Antologías: Las islas de cada náufrago se unen en un espacio público.

Los náufragos pueden considerarse como la generación de las antologías. Sus primeros ejercicios escriturales públicos se dan de la mano de un editor, que es parte de esta generación o que ayudó en su formación como poetas, el cual los reúne en un libro. Otros antologadores son críticos que buscan dar cuenta de una generación que se encuentra perdida, son antologadores-rescatadores, quienes sacan al náufrago de su isla e intentan analizarlo de acuerdo con la época. Cabe destacar que muchas de estas antologías posteriores a la tesis de Bello se basan en sus postulados. Las antologías previas, por el contrario, simplemente buscan recopilar poemas o publicar a los ganadores de algún concurso poético de importancia, sin indagar en las conexiones entre los poetas seleccionados.

La antología desde varios aspectos es un fenómeno interesante. Primero, avala lo afirmado por Bello que las configura como el punto de reunión de esta generación. No son instancias poéticas donde los artistas debatan en persona acerca de sus posturas y divergencias, sino que son espacios impersonales. Por lo tanto, refuerzan la idea de náufrago. Por otra parte, mostrará sujetos que ingresan en un mercado previo a la publicación de sus poemarios. Aunque se manifiesten disconformes con la postura de los narradores de escribir para editoriales globalizadas, de escribir para un mercado literario, realizan un simulacro de mercado al publicar libros que reúnan varios poetas, en ediciones que aparentan la calidad de la impresión de las grandes editoriales.

Una de las primeras antologías correspondientes a la poesía de los '90 es *Códices: antología poética del taller literario 1989-1992*. Esta antología es importante por dos aspectos: se escribe en los últimos meses de la dictadura y los primeros de la transición y

también porque el prefacio fue escrito por Andrés Morales. Morales, profesor del taller de estos poetas señalará que los poetas de este libro pertenecen a una renovación cultural ‘natural’ ocurrida entre 1989 y 1992, dada por los talleres dictados en diferentes instituciones, entre estos el suyo, en la Universidad de Chile. Para Morales, la necesidad del taller radica en que ayuda a la formación de un poeta, aunque, según su opinión, en ocasiones también puede arruinarla. Para Morales, sus talleres en la Universidad de Chile “son experiencia junto a y no sobre a, a cargo o frente a” (5), por lo cual se convierte en una instancia enriquecedora más para él como guía del taller que para “los dementes que aún quieren escribir poesía” (“Así que pasen cuatro años” 5). La relevancia de llevar a cabo un taller estaría en la ausencia de paternalismo. Esta última afirmación resulta llamativa, en el hecho de que este poeta podría considerarse una especie de padre de los jóvenes poetas de *Códices*. Los antologadores son Javier Bello y Rolando Carrasco, y los poetas que aparecen son: Miguel Vera, Daniel Osorio, Cristián Cisternas, Cristián Roa, Ernesto González, Patricio Flores, Antonio lobos (1890-90); Germán Carrasco, Marcelo Castillo, Rolando Carrasco, Javier Bello (1991); Verónica Jiménez, Alejandra del Río, Cristián Comte, Roberto Robertson (1992).

En 1994 es publicada la antología *Zonas de emergencia: poesía-crítica poetas jóvenes de la Xa. Región*, cuyos compiladores son Bernardo Colipán y Jorge Velásquez. Esta antología es producida a partir del “Primer encuentro regional de poesía joven”, realizado entre el 30 de septiembre y el 2 de octubre, cuyo objetivo era “ampliar un poco más el mapa literario del sur de Chile” (5). Para los compiladores, la escritura del sur da cuenta de un proceso poético en formación, determinado por búsquedas y aperturas “donde se asumen como soportes literarios, lenguajes significativos de la poesía chilena contemporánea” (5). Los compiladores se interesan en abrir una discusión sobre cómo el

sujeto-poeta, situado en una periferia y codifica una experiencia vital. En dicho encuentro, afirman Colipán y Velásquez, se dará el desarrollo de un diálogo interpromocional, ya que participaron escritores invitados de distintas edades, por ello, se generó un espacio de reflexión y crítica por una parte y un espacio de creación y lectura, por otra. Lo interesante de esta antología es que trata acerca de poesía no centralizada en Santiago, y que se genera a partir de un encuentro personal entre los poetas, muy distinto a la idea planteada por Bello acerca de la generación, pero que, sin embargo, es él quien la cita como antología con poetas náufragos.

Colipán y Velásquez, al igual que Morales, destacan la importancia de los talleres y el autotaller, como instancia de autocrítica, autocensura, pues se generará una instancia de crítica y estudios literarios, como parte de su labor como intelectuales y creadores.

Dentro de la misma antología se encuentra el artículo “La poesía joven del sur de Chile. Notas para una arqueología precoz” de Bernardo Colipán, donde se busca realizar un acercamiento a este fenómeno de la poesía del sur. Para Colipán la denominación ‘poesía joven o promoción emergente’ es utilizada desde mediados de los años ’70 en los encuentros del grupo Trilce, espacio importante para la promoción de jóvenes poetas de provincia, desde donde se realiza un debate acerca del monopolio cultural que proviene de y por la capital. Colipán afirma que la aparición de una cantidad importante de antologías²² además de revistas y folletos dan cuenta de cómo un conjunto de jóvenes poetas en “Estado de emergencia” experimentan, desarrollan, incursionan en una variada índole de registros poéticos.

²² *Palabra inaugural, 1993, Domingo 7 1992*

Bernardo Colipán afirma que tras el golpe de Estado el campo cultural se vio obligado a replantear la búsqueda de un imaginario poético, tras la ruptura que se generó. En la década del '90 se observa un imaginario que da cuenta de la existencia de espacios que han sido fracturados producto de la invención de una modalidad y experiencia de industria cultural que altera las condiciones de vida de una cultura tradicional como es la de Chiloé. Colipán destaca al poeta Jaime Huenún, que a partir del concepto de etnoculturalidad construye espacio poético y donde se generan estrategias textuales dentro de una zona determinada por el ámbito cultural huilliche. Se encuentra en esta antología una poesía que busca alejarse en forma crítica de los centros urbanos de la ciudad-mercado. Para el antologador se evidencia un “proceso de búsqueda y renovación escritural, que intenta resituar las prácticas poéticas desarrolladas en el periodo del régimen militar”.

Los poetas de la compilación, según Colipán, escriben desde la periferia (geográfica y cultural) y despliegan una praxis que se territorializa en un escenario dominado por la experiencia de modernidad. La heterogeneidad cultural ha traído como consecuencia una participación segmentada en un mercado nacional e internacional, por lo que en las culturas locales se produce una desestructuración de sus representaciones colectivas, generando “anhelos de identificación pérdidas de utopía y desdibujamiento y fragmentación de una memoria local (141). Colipán, por lo tanto, ubicará a los poetas del sur como sujetos que buscan reformular una subjetividad, poetas que indagan en formas nuevas subversivas al poder, por lo tanto, la poesía del sur será mucho más confrontacional que la poesía de la capital.

El segundo análisis dentro de esta compilación es la de Galindo, “Poesía del sur: nuevas voces y nuevos problemas”. Galindo criticará a la poesía de los '60, manifestando que no hay ruptura sino una continuidad con el fin de alcanzar rápidamente

institucionalidad literaria. Se puede encontrar a escritores que tratan lenguaje poético con propiedad y rigor, pero a su juicio falta más riesgo y mayor creatividad. Para el crítico, con la antipoesía parriana se puede ver una creación interesante, con una reincorporación de claves literarias, donde elementos ‘de lo viejo’ irrumpen ‘en lo nuevo’. La pregunta que se hace Galindo apunta a la dirección que ha tomado la poesía, para dónde va, lo que se ha convertido en un problema que no es fácil resolver.

Lo más notable de este ensayo es la postura de Óscar Galindo acerca de la nueva poesía. Para este encontrarse con un grupo nuevo de escritores significaría un enriquecimiento, sin embargo, este enriquecimiento no se producirá si abunda en el campo literario de la poesía el facilismo escritural. Galindo se cuestiona la búsqueda por el aplauso fácil, con” humoradas que los [poetas] anteriores hacen complejo”. El poeta que se enmarca en este espacio facilista, donde antes de escribir desea ver su publicación, ojalá con premio, sin pasar por las reflexiones sobre qué es lo que mueve a escribir. Frente a este tipo de nuevo poeta, Galindo resalta la escritura de Yanko González, que representaría la joven poesía emergente del ‘sur de Chile y otros horizontes’. Para Galindo, González elaborará una poesía que reúne elementos occidentales, se trata de una creación dominada por el barroco.

Con respecto al encuentro de poesía del sur, Galindo manifiesta que en estos autores se evidencia un respeto por la poética del sur de Chile, pero también la ausencia de una *ars poética* común, lo que refleja la pérdida de identidad cultural por avasallamiento de modernidad histórica y cultural y por una modernización que ha producido homogeneidad de cultura. El poeta debe moverse dentro de un mercado allanante, un mercado que impone la aldea mundo, lo que ha hecho a los sujetos volver a tribalizarse para zafarse de la etiqueta impuesta por la transnacionalidad de lo simbólico en esta fase del capitalismo

tardío. Para Galindo el poeta del sur buscará rebelarse contra un sistema. Por lo tanto, creo que la poesía del Sur también se marginaría del grupo a estudiar, ya que no se alejan a un espacio protegido, un espacio del Yo, sino que buscan dialogar con una nación que los margina y los transa.

Otra antología se titula *Ocio increíble: Primer Concurso Nacional de Poesía Joven Enrique Lihn: selección ganadores*. Acá, el prólogo (que no tiene el nombre de su autor) destaca la marginalidad del oficio de poeta. Por ello, esta antología se publica como un interés por conocer obras incipientes y editadas, de modo que la figura del poeta en sociedad como un tipo humano anónimo, improductivo, peligroso en su ocio tenga un espacio para dialogar tanto con la tradición como con la modernidad. En esta antología se publicaron los tres primeros lugares del concurso, los cuales fueron obtenidos por Germán Carrasco (1° lugar), Pedro Montealegre (2° lugar) y María José Ferrada (3° lugar).

Una de las últimas antologías es la de Francisca Lange Diecinueve (*poetas chilenos de los noventa*), publicada en 2006. El criterio utilizado por Lange para armar esta compilación radica en que los poetas sean chilenos, que hayan vivido su infancia y parte de su adolescencia durante la dictadura militar y que su primer poemario haya sido publicado durante la década de los 90. La acotación de Lange me parece acertada, ya que intenta dar cuenta de un campo cultural a través de las experiencias que les permitan escribir sobre vivencias comunes producidas en la ciudad. El eje más importante tiene que ver con las circunstancias sociopolíticas de la dictadura (73-90) aunque la compiladora buscará también rescatar a cada poeta como individuo en sí: “su inclusión como referente único significa ignorar las particularidades específicas de cada autor de este grupo” (12). A pesar de que Lange trata de aminorar el hecho político que sucedió en la ciudad, este se tornará decidor para intentar construir la idea de esta generación, ya que, debido al contexto

sociopolítico económico y cultural, existe una serie de tensiones que “mantienen en una permanente contrariedad lo que conocemos como identidad nacional” (12), es decir, los autores que se antologarán están marcados por un escenario contextual que los hace preguntarse constantemente sobre su subjetividad(es) sin llegar a respuestas, lo que concuerda notablemente con Javier Bello.

Según Lange, las tendencias culturales que marcaron a los sujetos de los 80 están dados por una pérdida de carácter público revolucionario, la tutela burocrática sobre producciones de diversa índole, disciplinamiento, funcionalización en pro del mercado, despolitización y el desarrollo de una cultura contestataria, produjeron en la ciudadanía la pérdida de densidad de los discursos públicos, frontales, complejos o livianos. Posterior a 1980 se introyectaron los ideales de la sociedad de consumo, por lo cual, para Lange, la televisión pasará a conformar un rol de gran importancia en cuanto referente generacional. La televisión construirá una cultura sublimada en la dialéctica del terror sobre la que se construyó una espectacularización inmediata, y el registro de un espacio idealizado, para la primera generación televisiva. El mercado también influirá en la operación editorial bajo criterios de marketing, educación despolitizada. El régimen fomentó el carácter evasivista a través de la mitificación de la gesta militar, un ideal paradisíaco de familia y la infancia perfecta.

Un aspecto que cabe resaltar de la introducción de Lange tiene que ver con buscar una respuesta a la denominación ‘Náufrago’, que a juicio de la compiladora radica en tres aspectos: no concentrarse por y para una tradición anterior, variedad de influencias externas, carencia de discurso contingente. Estas características están dadas por el contexto histórico del que Lange no quería encasillar a sus escogidos: el regreso a la democracia. Este hecho provocó un cambio en discurso público de la clase política y de los medios de

comunicación; cambios y reformas políticas, blanqueamiento de los discursos oficiales (gobierno elegido por el pueblo que se basa en el modelo económico dictatorial): Por otra parte, hay un mercado editorial que privilegia la narrativa, por lo cual emergen en poesía nuevas editoriales. La poesía sale del orden marginal, no se inserta en el mercado, sino que ocupa lugar intermedio, un lugar náufrago que desembocará en una generación apática y poco comprometida, una generación cargada de silencio apolítico en un escenario que exigía participación. Ellos optan por privilegiar el lenguaje, a partir de un imaginario a primera vista disperso que, sin embargo, se discute a sí mismo, dialogando con otras culturas con las que cohabita. Este diálogo con otras culturas es un punto de divergencia con Bello, para quien los náufragos no hacen referencia a un 'afuera'.

Francisca Lange afirmará que estos poetas han sido considerados 'académicos inteligentes', por el hecho de pertenecer a una clase disciplinada. Ellos darán cuenta de lo político, que se manifiesta tanto en la escritura como en los modos de pensar la experiencia y lo literario, por lo cual van articulando espacios estéticos enfrentados a la memoria propia y colectiva, es decir, harán referencia a una política desde un Yo, el cual se mostrará en la escritura por medio de recursos literarios que llegarán a rescatar la memoria. Son poetas que no se encasillan, que se mantienen en una investigación poética permanente.

A mí parecer, Lange logra un estudio acertado de los náufragos, puesto que los acerca a una poética de ciudad desde la resistencia a pertenecer a esta. La poética es un reflejo de una ciudad que ha perdido el carácter público y que recorre la urbe desde lo privado. Los poetas náufragos realizan la "construcción de un lenguaje ausente" (Lange 20) que da cuenta de una ciudad que desde la ausencia busca configurar un territorio moderno. Es una escritura más académica, más literaria, pero que, en una aparente ambigüedad, buscan desentrañar a una generación marcada por la inestabilidad, marcada por un pasado

doloroso y un futuro incierto, en el cual deambulan perdidos en una inmensidad que no los protege.

Las antologías anteriormente señaladas fueron escogidas porque buscan dar cuenta de una generación. Una generación de taller, una generación que busca el reconocimiento aceleradamente, una generación que se desliga de poetas previos, pero que escogen recursos clásicos, una generación de la televisión, de la transición, de la confusión. Dentro del libro mismo los compiladores buscan justificar el hecho de ser publicados, de escoger a poetas tan jóvenes y en forma tan rápida.

2.3. La Crítica. Que el mar nos devuelva al náufrago, que las olas no lo lleven más allá del horizonte

Según Andrés Morales en “Breve visión de la poesía chilena actual”, la poesía desde fines de los ‘80 en adelante se caracteriza por las “oleadas” de poetas que por su veloz inicio y vigencia en el campo literario hace difícil una categorización. Dentro de este contexto Morales distingue a la “generación de los ochenta” (o del 87, o “de la dictadura”, o “N.N.”), la “generación de los noventa” y, la generación post 2000, que para Morales aún es una ‘novísima’ generación, sin rotular, “que comienza a dar sus primeros frutos en libros o revistas de escasa circulación”.

Morales señala que la generación del 87 o ‘NN’, significó la radicalización, del discurso político y social. A partir de esta época se empezó a vislumbrar una apertura política que permitió recuperar la democracia, y en estos poetas, específicamente, se observaría un intento de reparación del entramado cultural del país; con una gran cantidad de ediciones de libros (ya sea auto editados o en pequeñas editoriales), de revistas de baja circulación y, fundamentalmente, la aparición de Talleres Literarios en instituciones como la Sociedad de Escritores de Chile y la Biblioteca Nacional u organizados por estudiantes y poetas, tanto en universidades como en forma privada. Es interesante este dato aportado por Morales, puesto que la generación de los ‘90 se caracteriza, como se ha señalado anteriormente, por poetas que participan en talleres y que crean sus propias editoriales, lo cual significaría que el terreno fue preparándose con anterioridad por la generación ‘NN’ a la que Bello denomina ‘los bárbaros’.

Morales destaca la promoción que se autodenomina “de los noventa”, la que estaba compuesta por un grupo “heterogéneo en sus búsquedas y procedimientos”, que se forma

casi completamente en las universidades. Este grupo, para Morales se caracteriza por un tipo de escritura que busca “a sus referentes en otras literaturas (neohelénica, francesa, anglosajona) más que en la propia tradición chilena o de la lengua castellana”. Morales destaca la tesis de Bello, puesto que realiza un estudio sobre “poetas desarraigados, huérfanos de su propia tradición”, por ende, Bello se posicionaría como el rescatador de estos huérfanos, como el hermano mayor que debe encontrar el espacio dentro de un campo literario. Morales afirma que estos poetas se consolidan bastante rápido y ocupan un espacio en la palestra literaria. Ellos publican prontamente sus primeros libros, articulan encuentros, antologías y talleres donde pueden mostrar “el notable talento que poseen. A su vez, también resalta el trabajo realizado en regiones donde se ha ido” incrementando su gravitación en el género”, como Concepción, Valparaíso, Temuco y Valdivia.

En “Poesía de los noventa”, Morales vuelve al tema de la orfandad de estos poetas. Afirma que esta ‘huerfanía o disgregación del grupo’ es una característica de una generación que es conformada por “poetas separados que no poseen ni un programa común, ni una intencionalidad, ni menos una puesta en escena que proponga un cambio radical frente a sus colegas de la llamada *generación de los ochenta* “. Los poetas de los noventa (a los que aún no denomina Bello como los náufragos) son poetas aislados, que no tienen voluntad de constituirse como un grupo y que “no “hacen suyo” el escenario literario para contradecir, contrarrestar o, simple y llanamente, “ir en contra” de la promoción precedente”. Es decir, además de aislarse, Morales señala que los poetas náufragos han perdido el carácter de lucha que caracterizaba a los poetas anteriores, de modo que no sólo se aíslan de sus pares, sino también de su contexto. Dentro de esta idea, se puede mencionar el hecho de que Germán Carrasco, poeta incluido en la generación de los Náufragos, se distancia de ella al no autorizar su participación en *Diecinueve (poetas de los*

noventa) antología realizada por Francisca Lange (2006). El escritor califica a este texto como

ese libro con olor a privada, a grupete, a ‘ponme aquí que yo te consigo esto acá’; ‘si me pones, escribes en este medio que hay platita o un cursito o ahí arreglamos’, en fin, no importa que los autores no hayan publicado un solo libro o no le hayan empatado a nadie, como vi la lista, me parece que hay inclusiones que obedecen a cuestiones extra literarias (El Periodista)

Desde su autoexclusión, que puede ser interpretada como un gesto de rebeldía frente a un concepto de grupo poético, se puede observar que se integra aún más a los Náufragos, pues, como los denomina Andrés Morales se trata de “poetas separados que no poseen ni un programa común, ni una intencionalidad, ni menos una puesta en escena que proponga un cambio radical frente a sus colegas de la llamada *generación de los ochenta*”. Por ello, el gesto de separación de Carrasco cumpliría con una de las características de ‘Los náufragos’, ser un poeta que se aísla de lo que pudiera conformar una generación. La opinión de Carrasco coincide con la crítica de Oscar Galindo, quien sostiene que muchos poetas que conforman este grupo son publicados antes de escribir un libro. Si bien es cierto, Carrasco también fue publicado en *Códices*, en *Poesía chilena para el siglo XXI. Veinticinco poetas, 25 año* publicada por Dibam, su crítica puede ser válida por el hecho de que muchos de los poetas que se insertan en este grupo tuvieron publicaciones posteriores a su aparición en el campo cultural.

Patricia Espinosa en “La poesía chilena en el periodo 1987-2005” afirma que los poetas de los noventa se caracterizan por la soledad absoluta

en términos de posible lenguaje de tribu, un regreso a la conciencia extrema del estar realizando poesía y la adopción de registros ligados definitivamente

a la intertextualidad, principalmente de poetas anglosajones, subversión del binarismo alta/baja cultura, desconcierto, inseguridad y la cristalización de la poesía a partir de un excedente de sentido solo recuperable mediante la escritura. (s/p)

Destaca la exacerbada presencia del desencanto, que es calificado por Espinosa como no violento, pero sí muy irónico y cínico. Por otra parte, no encuentra la presencia de meta relatos y “la opción por la pequeña tragicidad de lo cotidiano”. Con la ausencia de meta relatos y heroísmo trágico, las voces se vuelcan hacia una poesía centrada en un ‘yo’ que expone “la vivencia fragmentada de su registro experiencial”. Espinosa afirma que estos autores aluden a otro en el texto, al cual le hablan, apelan a otro que solo está inscrito en la escritura. Esto último es muy revelador de ‘Los naufragos’, puesto que, a la luz de lo afirmado por Espinosa, se aislarían y solo se relacionarían con un ‘otro’ ficticio. Cabe destacar también, que Espinosa en su artículo se refiere extensamente a los poetas ‘novísimos’ como escritores de su interés, más que a ‘los naufragos’.

En *Ciudad Quiltra* (2013) Magda Sepúlveda repara en la poesía publicada en Transición como escrituras que apelan a un “ex Chile” y otras que apuntan al hueco. Dentro de las primeras, destaca a distintas promociones de poetas (Cuevas, Zurita, E.Hernández, Prado, Formoso y Pinos) “Ellos dan cuenta del fin de un ideal político que unía a pobladores y estudiantes en pos de un nuevo amanecer” (123). Este actante social colectivo es marginado, olvidado y muerto con el inicio de la Transición, debido a la permanencia y proyección del sistema neoliberal que da muerte a la comunidad y considera a las familias como islas. El colectivo se configurará dentro de un espacio onírico (Zurita, *La vida nueva*; Formoso, *El cementerio más hermoso de Chile*) como sujetos derrotados (E. Hernández,

Santiago Waria) sujetos absorbidos como maquinaria, que resisten poniendo el cuerpo (*Job*, Nadia Prado), el delincuente que es producto del sistema (Jaime Pinos, *Criminal*).

Por otra parte, la académica destaca al grupo de poetas los náufragos, quienes entran a la escena de escritura en el contexto de la Transición, la cual “estuvo marcada por la tensión de dejar atrás – olvidar, derrumbar, reprimir – y traer hacia delante, recordar, construir y exhibir” (155), por medio de hechos que remecieron a la opinión pública debido a una mirada que se estaba generando de la posdictadura: el iceberg de la Expo Sevilla (1992), la exposición de Juan Domingo Dávila *Rota* y la instalación “La casa de vidrio”. Estas tres instancias que daban a entender que había que dejar atrás el pasado en pos de una modernización. Frente a estos hechos que potencian una mirada hacia adelante, un grupo de poetas da cuenta de una escritura que devela la crisis del relato frente a la irrupción de esta modernización, con autores²³ que “no han sido inscritos o discutidos suficientemente por la crítica literaria nacional, pese a haber obtenido importantes galardones” (156). Magda Sepúlveda destaca la nominación dada por Javier Bello debido a las resonancias culturales que tiene: la película *Los náufragos* de Miguel Littín, la novela *Nombre de Torero* de Luis Sepúlveda, la obra dramática *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra (1994). A partir de esta última, la autora relaciona la idea del naufragio con la pérdida del mapa por parte de los personajes, por lo que estos poetas se definen y “ocupan el lugar del hueco” (159), como ciudadanos “sin tiempo, sin historia; caracterizados solo por fragmentos que son comparados a la despensa de una casa abandonada” (159), generando

²³ como Javier Bello, Matías Ayala, Andrés Andwanter, Germán Carrasco, Verónica Jiménez, Alejandro Zambra, Armando Roa, Alejandra del Río, Marcelo Novoa, Marcelo Pellegrini, Kurt Folch, Rafael Rubio y Antonia Torres

un lenguaje lleno de silencios que reflejan una sintomatología del desastre tras la pérdida del territorio.

El valor de *Ciudad Quiltra* radica en la mirada de la poesía de los naufragos como conformadores de una escena de escritura que busca construirse como un sustituto para lidiar con la angustia generada por la pérdida del territorio. De este modo, la académica le adjudica a la escena del naufragio una escritura que se configura también en el cuerpo, por medio de la necesidad de combatir la angustia que comprime al sujeto de la Transición por medio de la generación de una letra que es también sustituto, y que devela un cuerpo que porta con la memoria de una historia pasada, que está perdida en el territorio, pero no en los habitantes. Al conectar la imagen del naufragio, que forma parte de la poesía de este grupo de escritores, con otros referentes de la época a través de la metáfora se da cuenta de la posición del cuerpo frente al territorio, como un espacio de resistencia frente al olvido.

2.4. El lenguaje interdicto en *Las jaulas* de Javier Bello

Javier Bello en su tesis de Magíster *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología* señala, entre las características de los poetas “Náufragos”, su bagaje académico, lo que promueve una escritura más exigente en cuanto al uso de recursos retóricos. Respecto a su propia escritura, esta se caracteriza por la predominancia de versos de arte mayor, gran opacidad en las imágenes que se construyen, que dan como resultado un texto críptico, con el uso de palabras que se alejan de un lenguaje cercano a los hablantes. La escritura de este poeta evidencia un exigente manejo del lenguaje, tanto en la forma, el contenido y en su sonoridad. Bello construye un espacio desde el cual se pronuncia la voz de sus poemas, alejado de la precariedad de la urbe neoliberal del Chile de los 90.

Dentro de este mapa que va configurando la ciudad, todo sujeto que no se adecue a los límites de la modernización tendrá que permanecer en un espacio excluyente, debido a la imposibilidad de integración al proyecto. Sin embargo, en *Las jaulas* (1998) de Javier Bello, la voz da cuenta de un lenguaje que es sanción en sí mismo, signos que se encuentran vacíos, un lenguaje que es más bien ruido y que revela la crisis de la palabra. El hablante se construye como un sujeto que habla un lenguaje interdicto, por lo que para significar y para construir su propia subjetividad desde el rechazo a la palabra, que lo fractura e inmoviliza, se constituye desde su propia habla, a partir de la destrucción de los signos impuestos. El cuerpo, para la voz es un espacio de resistencia, por medio de la subversión de los signos.

Respecto a la escritura de Javier Bello, llama la atención la poca recepción crítica que existe de su obra, destacando algunas reseñas y el capítulo “Hospederías y naufragios” (en el análisis “Espectros urbanos. Javier Bello”) de *Ciudad Quiltra* (Sepúlveda). Sin

embargo, predominan artículos que abordan su tesis de Magíster donde propone la mencionada generación a la que él mismo adscribe, sin profundizar en su poesía. Es llamativo, pues el mismo Bello es un lector prolífico de la poesía de sus compañeros de generación, lo que se evidencia en reseñas y artículos.

En “La herida de lo ambiguo”, el mismo Bello, a modo de prólogo, describe su poesía como oscura y sobrecargada, señalando que “tal oscuridad no tiene su origen (ni termina) en lo barroco, sino que impone relaciones y relecturas desde el romanticismo, el modernismo, el surrealismo, hasta la poesía actual” (“La herida de lo ambiguo”). De este modo, Bello repara en el carácter disidente y revolucionario del barroco, su condición de resistencia frente a un pensamiento económico. A su vez, la abundancia de vocabulario sería más bien una forma de silencio, pues ubica a la voz en el espacio de “lo no dicho, lo acallado, lo molesto, lo abyecto, que es lo mismo que decir lo asesinado, lo que no se puede nombrar, lo que no puede representarse en el escenario”. Su carácter silenciado da cuenta de la influencia de Lihn al configurarse como “poesía situada”, pues el exceso de lexemas se posiciona como un cuestionamiento de la escritura frente a la represión que existe en el habla. Es interesante el ejercicio que realiza Javier Bello de distanciar al escritor del crítico, pues analiza su poética, sin cruzarla con las intenciones de escritura.

Juan Cameron, por su parte, en la reseña “La escritura exuberante de Javier Bello” destaca la relevancia de poeta náufrago para la literatura chilena. Resalta el manejo del lenguaje de su poesía en *El Fulgor del vacío*,²⁴

Haría bien a la joven poesía chilena tomar ese impulso avasallador que su verso aporta, su fluidez y encadenamiento semántico, su sonoridad y respeto

²⁴ Poemario publicado por la editorial Cuarto Propio, que congrega textos de sus poemarios *Las jaulas*, *La rosa del mundo* y *Los pobladores del entresueño*.

por el ritmo y, sobre todo, ese placer por la escritura que emerge como una constancia de su trabajo.

Cameron resalta la capacidad de Bello de construir campos semánticos que hagan referencia a lo indecible, a partir de una abundancia léxica, pero también considera una característica importante de su poesía la sonoridad que esta crea.

En *Ciudad Quiltra*, Magda Sepúlveda también analiza *El fulgor del vacío* reparando en un hablante que se presenta como un sujeto que “ve esos fantasmas y establece una complicidad con ellos” (173). Sepúlveda le da valor a la palabra “fulgor”, que guarda relación con un espejismo frente al que se encuentra la voz, que le permite ver a los pobladores que ya no están en la urbe, como muertos que se aparecen y a quienes el hablante logra oír, oler y sentir. Se define como “gran escuchador” que elige estar con estos sujetos espectrales que son las huellas de los actantes urbanos que fueron desapareciendo en dictadura y que aún permanecen como murmullo. Es así como el hablante de Bello se posiciona como una especie de Orfeo, que puede transitar por aquellas zonas en las que habitan los muertos, por lo que su voz se mira en los ojos de los muertos y su escritura “se vuelve un ‘hospicio’, un lugar para los pobres y menesterosos, para los relegados de la historia” (173). Para Sepúlveda, la poesía de Bello es una opción política, desde el intento de reconstruir la memoria mirando a los que ya no están. Destaco la mirada de Magda Sepúlveda en la sensorialidad de un hablante, que desde el cuerpo y sus sentidos rescata una memoria enterrada bajo otro espectro que sería el olvido y un enfoque hacia el futuro.

En la reseña que escribe Grínor Rojo del poemario *Letrero de albergue* (2006), coincide con Cameron al señalar que la poesía de Bello es una contribución para la poesía chilena y a la vez indica que la escritura del poeta náufrago tiene ciertos tópicos que cruzan su poética, como lo es la influencia de la naturaleza, la muerte y una escritura barroca

Por cierto, si Lezama es o parece ser el principal antecedente de este empecinado barroquismo de Bello, [...] se advierte también en el trabajo del poeta el influjo de la línea más fuerte de la poesía española de todos los tiempos, la que une a los máximos vates del XVII con García Lorca o Alberti. El común denominador es el exceso. En un tiempo poético chileno y latinoamericano, en el que la poesía tiende a hacer alarde de escasez, al relegitimar el gusto la plétora deviene, sin duda, en un acto de sedicioso atrevimiento. (“Javier Bello: El lujo de la forma”)

En todos ellos hay un aspecto en común: el exceso. Por lo tanto, para Rojo, este exceso es un gesto de insurrección por parte del poeta, en medio de un campo cultural latinoamericano que apunta a la escasez.

Tanto en la lectura que entrega Bello de su propia poesía, como Cameron y Rojo, se observa la presencia de una poesía que, desde el exceso, tanto en la retórica como en su sonoridad, va generando una ruptura de los signos y sus categorías lingüísticas, sintácticas y semánticas, que develan una discordancia frente a un poder oficial con el cual se conflictúa. Magda Sepúlveda, por su parte, logra ampliar los recursos retóricos a un posicionamiento desde el cuerpo.

En “Filosofía de la composición”, Edgar Allan Poe señala que la principal consideración a la hora de escribir es buscar causar un efecto en el lector, cuidando la originalidad. Ejemplifica este procedimiento con su poema “El cuervo”, al develar el proceso mediante el cual fue creado, que obedecería a la búsqueda de creación de un efecto. Para ello, repara en tres aspectos a destacar: la melancolía como emoción que permite crear un buen objeto, la reiteración de un estribillo (“nevermore”) y la fonética de este estribillo.

Tal como se lo usa habitualmente, el estribillo o refrán no sólo está limitado al poema lírico, sino que todo su efecto se basa en la monotonía, tanto de sonido como de pensamiento. El placer nace solamente de la sensación de identidad y de repetición. (Poe 70)

Poe da cuenta de la importancia de la sonoridad del poema como un efecto placentero, que no solo se da a nivel estético, sino también se extiende a lo intelectual. Es así como el placer se da en una dinámica de ir y venir de los sonidos que se reiteran, sonidos de los cuales la voz siente el goce de separarse y volver a tenerlos, es decir, una especie de *fort-da*. Para armar esta dinámica de placer, Poe señala que reparó en una estructura rítmica de versos octosílabos y heptasílabos, acompañados de un quinto verso tetrasílabo, en el que se generara la repetición, a partir del efecto que produciría la palabra “nevermore”, la que a su vez cumplía con dos elementos que producían el efecto deseado: el fonema /o/, que a juicio de Poe sería la vocal más sonora, junto a una líquida vibrante /r/, la consonante que “mejor prolonga el sonido” (71). De este modo, la reiteración no solo se da a nivel semántico, sino también desde el uso de sonidos que produzcan melancolía.

El modo en que Poe devela el proceso de creación del cuervo repara en la reiteración como la forma de producir un efecto estético, que a la vez da cuenta de un énfasis en otros aspectos de poema más allá de las palabras. El goce que produce la reiteración, tanto de sonidos como de una palabra que va en función de un sonido (nevermore), revela un proceso en el cual se construye otro lenguaje que se revela contra una tradición enfocada en la palabra. Desde una visión artaudiana, el mecanismo de creación poética que plantea Poe alude a una metafísica del lenguaje, es decir

hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la

capacidad de producir un estremecimiento físico, es dividirlo y distribuirlo activamente en el espacio, es usar las entonaciones de una manera absolutamente concreta y restituirles el poder de desgarrar y de manifestar realmente algo, es volverse contra el lenguaje y sus fuentes bajamente utilitarias (Artaud 52)

la creación de efectos, de este modo, permite construir un lenguaje que abarque diferentes niveles, a partir del efecto que este mismo configura. A su vez, Kristeva agrega que este enfoque en la construcción de un nuevo lenguaje a partir del rechazo por la palabra designa la pulsión anal, pues actúa sobre el cuerpo del sujeto que, al no desear suprimir la *analidad* (retener el objeto y no entrar en el lenguaje) subvierte la función simbólica (cfr. 24). Es así como, en la reiteración propuesta por Poe hay un goce estético que da cuenta de un placer erótico que está dado por una *analidad* que retorna en la emisión de los sonidos que se repiten. La boca reproduce estos sonidos y goza la articulación de estos, lo que produce asimismo un goce en su sonoridad. La *analidad* sublimada desde la entrada al lenguaje es subvertida al volver al objeto de deseo, y construir un lenguaje desde el cuerpo

Lo que el discurso capta entonces, porque el golpe de fuerza del texto consiste en mantener al lenguaje lo más cerca de su estallido por la pulsión, es, por una parte, un cuerpo fragmentado del cual cada órgano se separa del conjunto y pulsa atravesado de espasmos dolorosos en una masa continua (“El sujeto en proceso” 38)

Por ello, cuando Poe señala que este efecto no solo produce un placer estético, sino que también construye identidad, se observa un mecanismo poético para desarmar un lenguaje que es cuerpo, acudiendo a otros aspectos del mismo, como lo son los efectos que

este produce. Así, el estremecimiento del que habla Poe es más bien una pulsión de un cuerpo fragmentado que se restituye en la *analidad*.

El poemario *Las jaulas* de Javier Bello se caracteriza por una composición provista de un lenguaje complejo, de versos extensos, un léxico amplio y gran opacidad. Sin embargo, en esta complejización de la lengua, también se observa un hablante que no logra descifrar imágenes y signos que observa. En el primer poema, los versos se construyen sintácticamente a partir del pronombre interrogativo *qué*, lo que señala un lenguaje que no es capaz de responder al significado de un objeto o cosa.

¿Qué es una casa donde todos duermen?

¿Qué significa el canto de una casa dormida?

¿una casa blanca donde uno o tres o dos duermen?

¿qué significan los dormitorios cuando cada uno de los invi-²⁵

tados al fasto dialoga con su propio preferido espíritu y no

habla, pero no puede callar la proliferación de los ojos y en

los labios ni espantar las hormigas de los lugares rosados? (*Las jaulas* 11)

La voz solo articula preguntas a las que no logra dar respuesta, las que construye como interrogantes que aluden al significado de los conceptos ‘casa’, ‘canto’, ‘dormitorio’ (continuado por ‘sombra’, ‘habitación’, ‘alcoba’), lo que cuestiona un espacio privado, pero lo alterna con ‘canto’ que alude a una emisión que en una etapa primitiva de la historia era consecuencia de la necesidad de expresión más que de significado. Si bien pareciera que la voz interroga sobre el significado de estos conceptos, la pregunta no apunta a una respuesta, sino más bien reproduce una entonación propia de esta construcción sintáctica, es decir, la

²⁵ Esta separación corresponde al corte original de dicha palabra en el poema.

interrogación sería un canto. El hablante observa sujetos dormidos, fantasmales, que si bien no hablan a través de la palabra lo hacen por medio del cuerpo que significa desde los ojos y los labios. “no puede callar la proliferación de los ojos y en/los labios”.

En el mismo poema, la voz cambia el pronombre interrogativo *qué* al pronombre interrogativo que alude a la persona:

¿Quiénes son los dormidos y cuáles son sus patronos?
 ¿quiénes los deudos del roble de donde mana la voz y la
 sustancia de la luz?
 ¿quiénes lían la fábula de los dormidos como si fueran
 espejos de otras formas, lentas bestias plateadas cuyo
 resplandor no brilla y en la oscuridad se deshace?
 ¿quiénes sostienen el flujo de los que levitan sobre lechos y
 sábanas sin dejar en el bestiario del polvo ni siquiera un
 rastro de nieve muy tibia, necesaria siempre para la
 exhumación?
 ¿quiénes sostienen el mármol con las manos del sueño y
 siguen ese rastro por un pasillo de aceite, a tientas, a gatas,
 como con ojos fijos? (12)

Los sujetos por los que el hablante pregunta son distinguidos entre los ‘dormidos’ y los que llevan a los primeros a dicho estado. De esta forma, la casa y la habitación está conformada por sujetos que duermen, mientras en un afuera se encuentran los que a través de un habla “lían la fábula”, ¿“sostienen” a los dormidos que “dicen de sí mismos que no tienen espíritu?”. Es decir, entre un afuera y un adentro, hay una separación dada por sujetos que hablan (afuera) y que con sus palabras lían la fábula de quienes se encuentran dentro en un

estado fantasmal. El hablante observa un afuera y un adentro que se encuentra conflictuado en un espacio vacío donde las palabras resuenan sin ser escuchadas.

Al terminar el poema “I” la voz explica:

Yo nunca he querido responder a las preguntas del sueño
para que brillen incrustadas en mis palmas y en mis yemas
se vean verdes y mis amigos las lean antes de saltar y se
hablen.

Nunca he querido responder a las preguntas a las que nadie
en verdad contesta y florecen en una zarza parecida a la
piedra de la elocuencia.

El aire recibe la suposición de mis amigos. (12)

El hablante señala una voluntad por no dar respuesta a esas preguntas, que por una parte son “del sueño” y por otra “nadie/ en verdad contesta”. Asimismo, el responderlas implica que estarán en su cuerpo, en sus manos y dedos, y que serán descifrables por “mis amigos”, por lo mismo, no son respondidas, ya que al encontrarse “en una zarza parecida a la/ piedra de la elocuencia” aluden a una voz de un Padre que responde a esas interrogantes. Con “piedra de la elocuencia”, se alude a la Piedra Blarney, que se encuentra en Irlanda, de la cual circulan dos leyendas, una relacionada con la realeza y la segunda con la religión. La primera da cuenta de una roca mágica que permitía nombrar a los reyes; la segunda indica que es la roca sobre la que Moisés habría apoyado su bastón para dar agua a los hebreos durante el éxodo. A su vez, a través de una zarza que ardía en medio del desierto, el mismo patriarca bíblico recibe la señal de Yavhé para liberar a su pueblo de Egipto. De este modo, la voz no ha querido responder a preguntas que se encuentran dentro de un espacio de poder, que introduce órdenes en los sujetos desde el lenguaje.

Por otro lado, desde una composición del poema, se observa que sus versos comienzan con los pronombres interrogativos ‘quiénes’ y ‘qué’, lo que da cuenta de una reiteración dada por un fonema oclusivo linguo palatal /k/, que se emite a partir de una oclusión o cierre lengua-paladar, para continuar con una explosión de aire que permite su sonido. Por ende, la boca produce una explosión que da cabida a una abundancia de palabras que componen cada verso, todos ellos de arte mayor. Cada verso comienza desde una pulsión que expulsa palabras cuyo significado es cuestionado desde la voz. En este sentido, el placer que produce la emisión está dada desde una escena de cantos primitivos, que remiten a una subversión del lenguaje del cuerpo contra la palabra.

En el poema “II” ya no son las preguntas las que rondan al hablante, sino las imágenes de un vacío en el que se encuentra:

La forma en que está vacía la noche
 la forma en que se desfonda su rostro cuando acude la
 oquedad a los rincones
 el modo en que los rostros de plata se desfondan si asisten a
 esa misma oquedad y en ella sólo temen
 (los rostros de los amigos se desfondan, los otros permanecen
 inmóviles, veloces pasajeros que detienen la nada)
 (15)

A través de los lexemas ‘vacía’, ‘oquedad’ el vacío no está a nivel de significado, sino más bien de significante, por medio de los grafemas ‘v’ y ‘u’, que develan un hueco desde sus formas, además de la extensión que se da en /i/, a partir del hiato que se produce, y el carácter oclusivo de /k/, que desde su emisión produce un silencio a través de la oclusión-expulsión producida a nivel de articulación. Asimismo, la reiteración que va haciendo con

‘La forma’, ‘oquedad’, ‘rostros’ ‘desfondan’, produce un efecto articulatorio de expulsar y retener. La palabra se enuncia, pero se retiene en una dinámica de rechazo y placer frente a la retención que se da a nivel de sonidos. Los versos extensos producen un placer a nivel de la boca, como en la escena de la *analidad* se produce el placer con la excrecencia. Lo que se emite no se va, sino que permanece con la voz, por medio de la redundancia de las palabras, que en este juego dejan de significar y más bien reproducen un efecto de permanencia del signo, pero desprovisto de su significado.

Más adelante señala “Las cosas no deberían existir si lo pensamos”, cuya reiteración cuestiona la relación entre una realidad referencial, el pensamiento y la letra, de algo que viene y escapa de la mirada de la voz, que más tarde emite:

pero he aquí que éstas viven y que éste vive y que éstas ya
 no huyen
 no huyen de la vida a la muerte
 no huyen de la vida a la muerte como las personas que
 sienten zumbiar en su oído la hélice de la piedad y miran
 y no ven más que el hueco que dejan sus cuerpos al salir de
 las mantas. (16)

En los versos destaca la repetición de “no huyen”, en que las cosas permanecen en el momento en que la voz retiene los sonidos, los ruidos y los cantos. El fonema /j/ implica un ruido desde el sonido fricativo que se produce por el aire que pasa por un espacio estrecho de la boca, por lo que la palabra que intenta huir pasa, pero ya no se va, se retiene. La palabra, de este modo, se desarticula en su rol significante, y pasa a ser un ruido, semejante al viento, pero que rechina y resuena en la boca, generando un placer en la emisión y reiteración de sus sonidos. Por lo mismo, la voz termina el poema expresando:

Las cosas no deberían existir
 pero están puestas donde las vemos para espantar el fulgor
 del vacío
 porque alguien escribe en una habitación y sus palabras son
 caballos, son heridas, son caballos que lloran y se parecen a
 Cristo
 y ese rostro es el rostro desfondado donde aúllan los signos
 y ese rostro es producto de la radiación. (16)

Para el hablante, la subversión del lenguaje se da por el vacío de las mismas palabras que van llenando los espacios para no sentir la oquedad que hay en medio de los territorios, los espacios y los sujetos. El ruido del fonema /j/ da cuenta de un ruido al reproducirse como un galopar de ‘caballos’ y del ‘llanto’ que estos emiten, que se va aumentando con la vibración del fonema /r/ a través de la repetición en ‘rostro’ y ‘radiación’, desde el cual los mismos signos se fragmentan para producir un lenguaje del cuerpo, se separan de la palabra y pasan a construir una melodía de la subversión. Los signos también se revelan frente a un significado perdido, que fractura y hiere a los cuerpos. Los signos se hacen cuerpo (‘heridas’), y ya no se hablan, sino que se aúllan, se lloran, se hacen grito y ruido. Los signos retenidos en el cuerpo producen un lenguaje otro donde revelan lo que la palabra calla.

En “III” la voz comienza señalando “Ahora están los signos en el lugar de la miseria” (17) dando cuenta de la crisis de una lengua que los ha destruido y que solo habla de la muerte

Los signos ya no nos hablan de un gesto ni un acontecimiento de mármol ni de la muerte sentada en la corona de

los únicos divididos por la presunción de sí mismos, sino de la muerte del plancton, de la muerte del frío y del chillido de las especies como un cernícalo negro al borde del patio de la extinción. (18)

La muerte de los signos se da en la medida que dejan de significar como palabra y se transforman en ruido. La lengua está limitada para el hablante que concibe su estado como un naufragio.

Es así como el sujeto se asume en un estado de “interdicción sudorosa en la lengua” (*Las jaulas* 19), es decir, se le ha privado la posibilidad de hablar, se ve impedido de ingresar en el mundo simbólico “por la sola función del lenguaje [...] en tanto está fundamentalmente ligado, a lo que llamaremos la regla, o mejor aún, la ley” (“La instancia de la letra” 237). Es destacable la palabra interdicta, que en sí misma porta una condena, pero que también, desde su etimología, significa “entre dicha”, es decir, que en cada letra de la palabra circulan otros significados que la misma ha ocultado o silenciado. De este modo, la “interdicción sudorosa de la lengua” refleja la posibilidad de expresar otros significados alejados de la palabra misma. La voz da cuenta de una lengua que está vacía, los signos están muertos por medio de cada espacio que habita entre lo que se dice, del placer de la reiteración y de la excrecencia. Desde ahí, el espacio de subversión oculto en la sonoridad de las palabras, el sujeto recupera el cuerpo y logra significar.

Los signos están muertos, ya no podemos marchar por ese camino donde las madres resbalan y son fagocitadas por la verdad en penumbras, peligrosa demanda (*Las jaulas* 23)

El espacio que el hablante observa, donde se encuentran los sujetos durmientes la ‘casa’, ‘habitación’, ‘alcoba’ se configurará como un territorio de mortandad. Desde esta

perspectiva, la casa que por una parte alberga y protege pasa a convertirse en un sepulcro, provisto de oscuridad y silencios.

y entonces entro y descubro que hablo de mi casa y mi casa
se parece a la muerte (23)

De este modo, el espacio que habita el hablante, en que se encuentran los durmientes alejados de un afuera que constituye un espacio en que la palabra reproduce ‘fábulas’ que más bien evidencian la capacidad del lenguaje para ‘liar’, es decir, construir realidades que en su doble acepción son mentiras y a la vez atrapan a quienes permanecen en la palabra. De este modo, la voz construye un espacio que es muerte, que es excrecencia (*anilidad*), que le permite reconstruirse a partir del rechazo a una palabra que lo hiere y excluye. Por ello, desde una sonoridad provista de redundancias, de un poema que se compone con un lenguaje metafórico y opaco, las palabras se encuentran fracturadas, y son los sonidos de estas reiteraciones los que le dan al hablante la posibilidad de cuestionar realmente la supremacía del signo, destruyéndolo y transformándolo en gritos y cuerpo, que a su vez constituyen una lengua primitiva que retorna al hablante al placer de una metafísica del lenguaje.

Es así como Javier Bello, a partir de una forma poética compleja y extensa va configurando su escritura náufraga desde un espacio marginal dado por una palabra destruida. La composición del poema da cuenta de un efecto que se genera en este placer por la reiteración de los fonemas y signos que no significan, sino que se constituyen como ruido. Este efecto que produce, de acuerdo con Poe, da cuenta de una melancolía y placer. La melancolía de verse fracturado, en una extensión de versos significativa, con abundancia de vocales y consonantes nasales que le dan continuidad a una emisión, que se ve quebrada ante la aparición de oclusivas y fricativas que rompen con la armonía de la voz. Es ahí

donde está el placer posterior, en la subversión de los fonemas que evidencian el estado mortuorio de los signos. El hablante marginado de la palabra que representa un poder construye un nuevo canto que en su emisión lo retorna a un yo. De este modo, Bello compone una poética que logra resonar a partir del cuestionamiento de la significancia.

Las jaulas de este modo, da cuenta de un sujeto que se margina en la lengua y con los recursos de la lengua, invirtiendo y subvirtiendo su capacidad de significar. En este sentido, la poesía náufraga de Javier Bello da cuenta de un sujeto en proceso, que rechaza la voz oficial, que deforma el lenguaje y opera por medio de él. De este modo, el sujeto de los noventa debe rechazar la lengua del Padre para lograr conformar su subjetividad alejado de un discurso oficial que lo margina y destruye. Es el cuerpo en que logra dar cuenta de las heridas y el dolor que el poder obliga a acallar, cuestiona las verdades impuestas desde el discurso oficial, que no permiten recomponer el territorio y a sus habitantes. Para Bello, la palabra dentro del lenguaje oficial es portador de falsos significados, por lo cual, la voz opta por marginarse desde el placer que implica el rechazo, desde la construcción de una lengua que en sí es interdicta y que porta significados entre medio de los sonidos, entre medio de los cuerpos.

2.5. La voz que surge en la épica del silencio, en *Calas* de Germán Carrasco

“Y en el fondo, en la tierra
Aún se escuchan sus voces”
(*Y de pronto amanece*, Silvio Caiozzi)

En el estreno de “4’33” de John Cage, el pianista David Tudor aparece en el escenario, se sienta frente al piano, abre la tapa del teclado, ubica el cronómetro sobre esta y se mantiene sentado durante treinta segundos. Luego, cierra y abre la tapa, para permanecer sentado durante dos minutos y veintitrés segundos más. Transcurrido este tiempo, cierra y abre la tapa una vez más, por el 1:40 minutos que dura este tercer movimiento. Una vez transcurrido el tiempo de duración de la pieza, cierra la tapa, y se retira del escenario con el cronómetro y la partitura. William Marks, en su interpretación de la pieza “4’33” de John Cage, es presentado por una voz ceremoniosa, aparece en escena vestido con un impecable smoking, recibe los aplausos y se sienta en el taburete frente a su piano. Observa la partitura con cuidado, cierra la tapa del piano y presiona el botón del cronómetro que marcará el tiempo en cuatro ocasiones, hasta completar la pieza. Una vez concluida se levantará, recibirá los aplausos del público y se retirará con la misma ritualidad del inicio. En ambas interpretaciones predomina el silencio y el cuerpo en la escena. John Cage²⁶ le da gran importancia al tiempo en la composición musical, por ello, el silencio permite que se dimensione el ruido y el paso inexorable del tiempo “tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El ‘fotograma’ o fracción de segundo [...] pasará a ser probablemente la unidad básica de medida de tiempo” (Cage 118). Para Cage el silencio no existe, ya que más bien permite

²⁶ John Cage (1912-1992) fue un músico, compositor, filósofo, poeta, pintor vanguardista estadounidense, considerado uno de los artistas más influyentes del siglo XX. En la música destaca su visión del ruido y del silencio como elementos claves de la composición musical.

escuchar los sonidos que existen alrededor, el sonido del espacio, de los cuerpos de los espectadores, del ambiente externo. Por ello, la única indicación en su partitura será *tacet*, es decir, mantener los instrumentos en silencio durante un movimiento musical.

En *Calas* de Germán Carrasco se observan diferentes marcas que acallan al hablante, una especie de *tacet* similares a lo que ocurre con la pieza de Cage. En el poemario, la misma voz denomina “una épica del silencio” (Carrasco 9), de modo que se puede analizar *Calas* a partir de un silencio que pasa a conformar una gesta en la que el hablante construye un nuevo espacio de expresión por medio de su cuerpo que observa y recorre, escucha y resuena. En una urbe acallada, con ciudadanías cuyo lenguaje se encuentra silenciado, la voz reconstruye un espacio comunicativo dado desde el cuerpo.

En “Calar calas”, Alejandro Zambra comienza su reseña citando un diálogo de *Hamlet*, en el cual Horacio y Hamlet observan a un sepulturero que canta mientras abre las tumbas: “Has this fellow no feeling of his business? He sings at grave- making.”²⁷ (Shakespeare). El príncipe de Dinamarca se sorprende de la pérdida de conciencia del sepulturero frente a su labor, sin embargo, su acompañante le señala que hay un placer estético en el “roce y la hendidura”. Es así como para Zambra, *Calas* es un poemario que reproduce el placer frente al acto de cavar, se banaliza el ejercicio de la escritura y se produce una mixtura de voces y textos “muchas veces la cita no implica filiación: el poeta tergiversa, acomoda títulos en una biblioteca de voces [...] Carrasco se las arregla para promover la exquisitez de su cadáver” (136). Por medio de una voz-sepulturero que relativiza un ejercicio de escritura que cuestiona una tradición-cadáver, pero la reutiliza y

²⁷ ¿No tendrá este hombre conciencia de su oficio, que canta mientras abre una fosa?

banaliza para construir un espacio disidente. El lenguaje de *Calas* no es rescate ni caricatura del ejercicio de la escritura

en *Calas* hay jerga de todo tipo dialogando por primera vez: tecnicismos de la lingüística y el taller del escritor, al lado de dialectos, sociolectos, idiolectos [...]. La gracia está en que el poeta logra articular la especificidad de los referentes que maneja, y asumirla como gancho para el desenvolvimiento del texto. (Zambra 137)

Para Zambra, el valor de la creación de un texto diverso en formas y voces está dado en la manera en que relee los referentes y crea un ejercicio metapoético y metacognitivo. De este modo, Zambra rescata el lenguaje como un espacio de disidencia, utilizado desde miradas que permiten a la voz discutir con el ejercicio de la escritura, lo que es llamativo es la relación entre el escritor y el sepulturero, que da cuenta de un oficio marcado por la caducidad de su propio quehacer, lo que sería interpelado y reformado por el mismo Carrasco.

Grínor Rojo coincide con Zambra al analizar *Calas* como un ejercicio metapoético. En la presentación del poemario “La poesía inteligente de Germán Carrasco” afirma que: “Este es un poeta que mira, *pero que también se mira mirar*”, lo que para el crítico es una mecánica moderna, que lo conecta con Baudelaire, desde esta escena en que al momento en que se ve mirar, también se ve escribiendo. Para Rojo, en este mirar el poeta se instala desde el callejeo, en que va reconstruyendo un Santiago contemporáneo tanto en la calle como en el zapping, y no solo eso, sino también conforma un programa de vida indispensable para esta modernidad que se instala en el texto. Por otro lado, respecto a la composición del poemario, Rojo afirma que la escritura de Carrasco tiene influencia del barroco “ambigüedad de los significantes o, mejor dicho, en la construcción de ciertos

poemas a partir de una reunión de significados heterogéneos pero que se alojan en un mismo significante” (“La poesía inteligente de Germán Carrasco” 82), desde el encuentro de lenguas otras que conflictúan la lengua del hablante y por medio de lenguas que no se conectan desde el habla, sino desde el cuerpo. De este modo, la escritura de Carrasco representa un cambio de paradigma, al ironizar con el oficio del escritor, como también por instalar la mirada y el cuerpo callejeando como ejes del texto.

Para Magda Sepúlveda, el espacio desde el cual observa la voz de Carrasco se asimila al mar (‘radas’), con un hablante que se mira a sí mismo como parte de estos cuerpos sacrificados. La ciudad es un espacio de ruinas “[e]l inventa una urbe posapocalíptica, habitada por desposeídos” (*Ciudad quiltra* 162), es un espacio asociado al ‘lastre’. Sin embargo, Sepúlveda observa en los sujetos que aparecen en el poema una capacidad creadora, desde su posibilidad de salir de la posición de víctima: estas subjetividades ven en el acto de delinquir la posibilidad de sobrevivir. La reinención del sujeto ‘lastre’ le permitirá generar movilidad en su recorrer la ciudad.

Desde otra vereda, en relación a la mirada que se observa en *Calas*, Martina Bortignon en “Leer es mirar: imagen, percepciones y lenguaje en la poesía de Germán Carrasco” analiza los elementos de un lenguaje visual en la escritura del poeta, que configuran una poesía que estimula varios sentidos, de modo que la palabra se encuentra en tensión con el cuerpo, por medio de una imagen cinematográfica. En *Calas* se observa “las referencias explícitas a técnicas del cine que apelan a la participación visual del lector” (Bortignon 74). Para la crítica, la voz realiza una doble escena, por una parte, da cuenta de lo que se observa por la cámara, como también es posible experimentar “un proceso de metalepsis”, pues la voz se encuentra en distintos niveles de representación: un lenguaje mimético y uno diegético, unidos a partir de un cuerpo, el espacio vacío y la mirada. Desde

esta perspectiva, para Bortignon es posible leer a Carrasco a partir de dos miradas que intervienen: *una mirada óptica*, que se representa desde lo que el hablante ve, junto a una *mirada háptica*, que da cuenta de un cuerpo que toca y siente construyendo un lenguaje otro. La crítico destaca el lenguaje cinematográfico como una instancia desde la cual se construyen otros lenguajes, la palabra significa en tanto cuerpo que observa y palpa.

En *Calas* se observan distintas marcas de silencio como lo es el uso de paréntesis, el espacio vacío, puntos suspensivos y el cuestionamiento de las distintas marcas gráficas que construye el lenguaje (signos de exclamación, significados, etc). Asimismo, la voz da cuenta de un sonido del silencio que le permite oír el ruido de la urbe, de sus pasos mientras espía a otro y callejea en este espacio, pero también un silencio que lo establece como ruido. Su *tacet* le permite componer una pieza que va tarjando el habla que se encuentra intervenida por un poder que lo cala. En “El futuro de la música”, John Cage realiza una especie de manifiesto filosófico vanguardista sobre las transformaciones necesarias de realizar en esta disciplina. Para él la música no es concebible como un arte separado y propone destruir las estructuras de la música. Gustavo Celedón señala que para Cage la música debe repensar la música, y en este sentido, sonidos y silencios surgirá una dimensión del tiempo, en que la vida y la muerte se unen a través de estos. Celedón afirma que con su obra “4’33” anula los supuestos componentes del proceso musical para dar protagonismo a los sonidos que surgen en la medida que el compositor piensa acerca de su obra, en donde el silencio puede dar cuenta del tiempo y que deconstruye las categorías de interprete auditor al producirse un enroque entre ambos roles. “Nuestra actitud hacia el sonido es abierta-y también nuestra actitud hacia el silencio. En general, el silencio no es ya tan irritante como antes lo fue” (Cage 118). Del mismo modo, el silencio permite escuchar los ruidos y encontrar en ellos un goce: “Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su

mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” (119). El silencio, de este modo, pasa a ser una instancia de reflexión sobre el oficio y también un momento de reconexión de la mente con el cuerpo, permitiendo crear otros espacios comunicativos. Cage propone que el sonido debe independizarse de la idea que se ha establecido sobre la música y sobre el logos, alejándola de la noción de que esta debe ser representación. Por lo mismo, la palabra también será destruida

Puesto que las palabras, cuando comunican, carecen de efecto, debemos comprender que necesitamos una sociedad en la que no se practique la comunicación, donde las palabras carezcan de sentido-como las palabras de los amantes-, donde las palabras sean lo que fueron: árboles, estrellas y el resto del medio ambiente original. La desmilitarización del lenguaje es una seria preocupación musical (126)

Cage constituye la palabra como un elemento más de las normas que propone quitarles su significado y hegemonía, para volver a un sonido que retorne al sujeto a su esencia.

En “Del ritornelo” Gilles Deleuze y Félix Guattari inician su texto a partir de la imagen de un niño que siente temor al caminar de noche. El caos frente a la oscuridad se calma al tatarrear, pues en este ritmo que crea va encontrando en la repetición una tranquilidad. Este tatarreo es un ritornelo, que no es música ni palabra. El crítico señala que el *ritornelo* es un “agenciamiento territorial” que conlleva un componente espiritual que conduce al sujeto a su origen. Las aves realizan este procedimiento, por medio de los sonidos que surgen, que dará cuenta de su posición en el espacio y “por ello es ethos, pero el ethos también es la Morada” (“Del ritornelo” 319) que permitirá que el sujeto pase desde el caos hasta el agenciamiento territorial dado por una noción de espacio y tiempo. El caos

hace posible que surja el medio y el ritmo, por medio del ritornelo, que a la vez formará su propio código que “está en perpetuo estado de transcodificación o de transducción” (319)

Pero el ritmo entra precisamente en un devenir que culmina en las distancias entre personajes, para convertirlos en personajes rítmicos, a su vez más o menos distantes, más o menos combinables (intervalos). Dos animales de un mismo sexo y de una misma especie se enfrentan; el ritmo de uno "crece" cuando se aproxima a su territorio o al centro de ese territorio, el ritmo del otro decrece cuando se aleja del suyo, y entre los dos, en la frontera, se establece una constante oscilatoria: ¿un ritmo activo, un ritmo pasivo, un ritmo testigo? O bien el animal entreabre su territorio a la pareja del otro sexo: se forma un personaje rítmico complejo, en dúos, cantos cruzados o antifónicos, como entre los alcaudones africanos. (326).

De este modo, el cuerpo pasa a configurarse como un espacio de territorialización desde el *ritornelo*, donde los sonidos que se emiten o que se acallan dan cuenta de la manera en que el sujeto se instala en el espacio.

Por su parte, Artaud retorna a un lenguaje que es ritornelo en sí mismo, frente a la amenaza de la palabra, que desterritorializa a los sujetos. Para el teatrista, el teatro balinés es la mejor expresión de su propuesta: “En este teatro toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra” (Artaud 68). En esta dinámica, el color, el gesto, el grito, el movimiento instalan a los sujetos en un espacio poético, dado por la incertidumbre frente a la significación de la palabra. Para Kristeva, esto da cuenta de un retorno a la *analidad* no sublimada, pues se traduce en un corte en la cadena de significación por medio de la glosolalia, “En este sentido, las interjecciones y expectoraciones de Artaud, traducen la

lucha contra el superyó de una *analidad* no sublimada” (“El sujeto en proceso” 27), es decir, el retorno a un lenguaje que no está dentro de un paradigma léxico arbitrario se traducen en un rechazo del sujeto a una identidad dada por el Nombre del Padre.

De este modo, si se cruza lo propuesto por Cage con Deleuze y Guattari y Artaud, es posible observar que el silencio como gesta permite al sujeto observarse como un ente que forma parte de un ruido. El silencio es ruido, es un cuerpo que resuena, lo que se silencia es un lenguaje articulado como castración, de modo que es necesario retornar a lo original y en ese sentido, las sonoridades o ruidos creados desde el caos, como sería el *ritornelo*, permitirán al sujeto deconstruirse en la medida que deconstruya las instancias de significación arbitrarias que lo tachan.

En *Calas* es posible observar un sujeto que recorre la ciudad observando lo que ocurre, a partir de referentes visuales, como la diapositiva, la fotografía. Los sujetos deambulan por una ciudad que será mostrada por imágenes que van transitando por su visión como diapositivas. En “Lista/ (al no poseer enumeramos)”, la voz define su escritura como lectura de recorrido

te había dicho que era un libro para leer de pie en el metro,
poemas centavos acumulados: pequeña torre en el velador
para cerveza o un ticket para el cine, algo así
como un paquete de haikúes supuestamente anodinos elaborados
por un espíritu demasiado ansioso para este tipo de templanzas, (Carrasco 5)

La voz da cuenta de una lectura rápida, que no necesita de un lector concentrado, es “un libro para leer de pie en el metro”, mientras el habitante recorre y observa la ciudad desde el vagón del metro, aislado de los otros por medio de la lectura. De este modo, la voz sostiene que *Calas* se trata de una escritura para deambular y que a la vez se inserta dentro

de una categoría transable que ha adquirido el poema mismo “poemas centavos acumulados”. La pequeña torre de marfil de los modernistas se encuentra en un velador del poeta, y se adquieren como cualquier objeto de escaso valor, de modo que el poema pierde un carácter sublime frente a la ciudad que se recorre a través de las mecánicas del mercado. Asimismo, al designar a sus poemas como haikúes, destaca que la palabra de “haikú” significa “cortar”; por ello, *Calas* como “un paquete de haikúes supuestamente anodinos” da cuenta de una voz que se expresa por medio de una escritura que lo corta a partir de los significantes.

En el poema “Ganas de trotar bajo la tempestad” la voz afirma que hay una privación de la capacidad de expresar en voz alta:

Nacimos bajo el desprecio de los signos de exclamación,
 en la habitación donde solo se llega a dormir o al amor
 y se sujetan los áfonos, dulces quejidos; en el desprecio
 a estos signos, que tanto daño han hecho a los amantes
 como a la relación entre empleadores y empleados (Carrasco 9)

El “desprecio de los signos de exclamación” y “áfonos, dulces quejidos” indican que la voz está silenciada tanto a la hora de emitir un discurso como de expresar los sonidos del deseo. Hay una colectividad dada por la primera persona plural “Nacimos” que da cuenta de una generación que se instaló desde el silencio. En ese mismo silencio la voz observa:

Tenues
 ofrecemos té y vino en diminutivos a quien comparte la charla,
 el ajedrez sin fanfarronear el triunfo, *sotto voce*
 como si con los decibeles se fueran a marchitar las calas
 o fuera a ocurrir algo terrible

y alguien sugiere una épica del silencio,
 conformada por la antología de Cuántos
 ecos, susurros y gemidos (9)

El colectivo “nosotros” es definido por la voz como ‘tenues’, es decir, cuya habla se da con un bajo volumen y se expresa con diminutivo, atenuando las emisiones como un silenciamiento en el que se mueven. A su vez ‘*sotto voce*’, o una forma de interpretar una pieza musical en volumen bajo se instala como esta épica del silencio, en el cual, las hazañas de un héroe se instalan en una voz acallada, donde el susurro, el silencio y los quejidos permiten configurar un lenguaje otro desde el cual expresarse. Algo similar ocurre en “Summertime”, donde la voz reproduce la imagen, a partir del lenguaje cinematográfico:

(Clip: con un intenso crescendo de bronces en cámara lenta
 como labios o alas que se abren, se extiende
 la última nota de esa idea, ese tema;
 la cámara se acerca a los labios de la cantante
 y el aliento lentamente empaña el vidrio) (16)

A partir de la descripción de las imágenes que la mirada/lente va a registrar, es posible observar el silencio que se da por medio de la visualidad. El sonido de los instrumentos de aire (bronces) acompaña al cuerpo que abre sus alas, mientras que, al abrir los labios la única emisión de estos es el aire que empaña los vidrios. El silencio es aire que transita a través de un cuerpo. Asimismo, tal como ocurre en “4’33” de Cage, el cuerpo da cuenta de una escena que ocurre desde el silencio y que permite oír los ruidos que la música cubre. Ya anteriormente la voz afirmaba “Cualquier metáfora que hable de alas tendría que ver/con el dinero, la movilidad y la libertad”, donde la metáfora es utilizada por un lenguaje de mercado, frente a lo cual la voz opta por silenciarse y resignificar el silencio. Los labios

que son la libertad en medio de un contexto económico prefieren emitir aire, de este modo, la mirada (lente) y la boca (cuerpo) construirán una imagen nublada, una boca que deja una huella en un lenguaje que se distancia de la palabra.

El poema “(_____) *variación*” (30) está compuesto por silencios que son los que van comunicando desde la temporalidad que en ellos habita:

Hay ciertas palabras no creadas (____) pero susceptibles de aparecer (____) en el repertorio de nuestro dialecto

Mueca de muerte (____) gesto de amor (____) ojos comprensivos

Dulces quejidos áfonos (____) giros sin registro de arrabal (____)

traducciones

De gemido o risa (____) que pasan (____) por aduana de rocío y

niebla

Tus dudas y poemas (____)

_____ [∞]²⁸

(Carrasco 30)

La voz va cortando el habla, y desde esta escisión surge un *ritornelo*, es decir, una reiteración de un sonido (silencio) que da cuenta de un cuerpo que se territorializa a partir de un habla que no significa desde la palabra, sino que se construye en otro nivel de lenguaje dado por el ruido que circunda al silencio. Gestos, muecas, mirada, quejidos, sonidos áfonos, risas permiten que el hablante llegue a su origen, dado por “∞”, símbolo del infinito que representa a un sujeto conectado con su ser y con su entorno. En el silencio, al tener en cuenta el tiempo en su dimensión, es donde el sujeto logrará reconstruir su subjetividad por medio de una reterritorialización dada desde el cuerpo.

²⁸ Se utiliza un tamaño de letra inferior para respetar la extensión de cada verso.

Es interesante rescatar el título y los significados dados a partir de él. Calas-flor, calas-calar, calas-(C)alas, calas-calcinar. Calas, como flores de las sombras unidas a la tierra, que cuando se encuentran en contacto con el sol pierden su belleza, pero también calas-corte, incisión:

Cala

incisión,

calar fruta

con los dientes,

manzanas de tedio dulce en los jardines de la infancia

Calar:

cortar violento,

asir.

Fragmento.

Muestra.

Instante. (Carrasco 91)

El poema como haikú (corte) da cuenta del término “Calas” como calar, realizar un corte profundo, penetrar de forma violenta. Lo calado se configurará como un trozo particular que dará cuenta de un total. A través del calado que realiza la voz de *Calas*, se construirá un cuerpo fragmentado, en un poema que además lleva por título “Cisura”, que significa un surco que separa el cuerpo. La voz afirma calar: cortar violento, con lo cual se va construyendo desde el trozo, del cuerpo cercenado que pasa a ser una ‘Muestra. /Instante’.

Es interesante rescatar el juego fonético que realiza la voz con calas-calcinar, desde donde la voz extrapola el corte a la ciudad, la que ha sido cal-cinada, cal-ar, con la cal que

se ha puesto sobre los cuerpos que se encuentran desaparecidos y que mantienen a la urbe silenciada por aquellos “Trozos de cráneos amarillentos, con huellas de cuero cabelludo; pelos sueltos, negros; ropas desgarradas en las que se reconoce un blue jeans, un chaleco de hombre” (Santibáñez²⁹). A través de la metonimia que conlleva cal-as, de calar la tierra en que se esconderán las huellas de una memoria, de cal-ar los cuerpos que fueron ser incinerados en hornos de Lonquén, la voz construye una ciudad que conforma un imaginario que ha silenciado actos de violencia, que desde el silencio es posible oír. De este modo, la gesta del hablante al silenciar su actuación (como el intérprete de “4’33”) es dar el espacio para oír las voces acalladas en la ciudad. En el poema “Voces” el paréntesis representa a aquellas voces que hablan desde el silencio y que el hablante desea darles el espacio para que sea oídos a partir de su gesta

(como diminutas líneas de un manuscrito que
 cruzan de un margen a otro con paciencia
 entomológica, que apenas salen, no quebradizas
 por desidia sino por el diario cruzar la cuerda
 tensa en el afán laborioso, que exorciza fantas-
 mas. Sopranos y tenores cuya lírica se frustra
 por vacilación de la vergüenza:
 ése el canto)
 que parecen pedir agua, vino, besos,
 sexo. (15)

²⁹ Palabras del subdirector de la revista *Hoy*, Abraham Santibáñez, al describir los restos humanos encontrados en los hornos de Lonquén. *Memoria Prohibida*, 30 de noviembre, 1978.

Estas voces silenciadas, compuestas por “Sopranos y tenores” son ignorados por una urbe que es incapaz de darle un territorio. Mientras hay una masa que tiene voz, para reclamar por necesidades primarias (agua), también se convierten en producto otras necesidades (afectos-besos, divertimento-vino, placer-sexo). En medio de aquella duplicidad de voces, con una ciudad que usa la palabra para saciarse por medio de un mercado, y voces silenciadas que gritan en medio del ruido, la voz opta por callar, mirar y escuchar. Las voces que portan la palabra se encuentran fisurados por un sistema que también los silencia

Cualquier metáfora que hable de alas tendría que ver

con el dinero, la movilidad y la libertad

que son la misma cosa (16)

Para el hablante, optar por el silencio es una forma de reterritorializarse a partir de un cuerpo que es ruidos, gemidos, muecas, de un territorio que es capaz de oír y de incorporar en su propia subjetividad aquellos “fantas-mas” que el proyecto nacional ha querido dejar atrás, cubierto por discursos de olvido y progreso. El sujeto de *Calas* desde el silencio logra ver y oír a los fantasmas que permanecen en las calles:

¿Qué alamedas se abrirán para que pase

cuál cortejo fúnebre o saltimbanquis

riéndose *de* y *con* la muerte que danza? (Carrasco 102).

La voz discute con la utopía del discurso de Allende con el que crecieron muchas generaciones, pues las Alamedas aún se encuentran cerradas. Por la misma calle se llora y se celebra, los mismos significantes se resignifican en un “cortejo fúnebre” mientras la muerte danza, entre saltimbanquis en busca de un show en el que posicionarse. Para la voz

los discursos del poder dan cuenta de una palabra que porta ficciones: “hay calas azules y charlatanes cuyo discurso es mezcla de arcoiris/ tobogán y remanso” (29). La imagen del arcoiris, como representación de un ideal de poder que se ha instaurado, ha transformado la palabra en una categoría vacía, llena de imposibles y falsedades. De este modo, el silencio se opone a un lenguaje que está dessemantizado, que se ha vaciado y solo da cuenta de un vacío que lo fragmenta y desterritorializa. Por ende, el silencio es una acción que le permite reconstruir su subjetividad por medio de un cuerpo que observa y escucha.

La voz que callejea con una mirada de *zapping* deambulante se permitirá dimensionar un tiempo que se pierde, los silencios implican una pausa para lograr apreciar un lenguaje otro. Asimismo, se aleja de las Calas, que son ©alas, es decir, cuya fisura de da desde un silenciamiento ejercido desde un poder que se conecta con el mercado, cuyas libertades son más bien ficticias y fraccionarias. El silenciamiento al que acude la voz le permite reconectarse con las heridas, territorializarse desde los dolores profundos que porta la urbe. En *Calas*, Germán Carrasco construye una voz que da cuenta de una imposibilidad de reconstruirse en medio de falsas libertades impuestas por un mercado. Las alas que no se pueden desplegar están unidas a una ciudad que no puede volar. La voz ve la imposibilidad de pasar de (C)alas a alas en un espacio que se define como mercado, el cual reduce la libertad de los individuos al hecho de tener posibilidades adquisitivas. Es por eso por lo que voz de *Calas* dará cuenta de habitantes que se encuentran aislados en un mercado que cercena y olvida. Los ciudadanos están sumergidos en el silenciamiento que gobierna a la urbe, que intimida y mantiene las fisuras de la ciudad, donde cada habitante se encuentra encerrado en su propia individualidad. Frente a esto, el silencio se resignifica como el espacio desde el cual la voz construya un territorio desde su cuerpo.

De esta forma, la poesía de Carrasco ofrecerá un mapa de un Santiago que se presenta como una ciudad incomunicada desde la palabra. En el espacio del margen dado por el silencio, la voz encontrará un espacio que se resiste a olvidar, que se opone a las mecánicas de progreso instauradas por el discurso de la transición, es un cuerpo que se recompone por medio de la oposición a los signos y la instauración de un ritornelo que le permite recuperar su cuerpo, al rescatar las voces acalladas, y reconstruir su propia subjetividad a partir de un nuevo lenguaje dado por el silencio y el ruido.

2.6. *Escrito en braille: tortura y memoria incrustadas sobre la piel*

- *Háblame de lo que llevaban en los ojos.*
 - Una venda, una venda, un paño en los ojos. Eso, un paño.
 - *Por qué.*
 - Para que no se vieran unas con otras.
 - *Por qué.*
 - Para que no se vieran unas con otras y (no) pudieran conversar.
 - *¿Y ellas se podían quitar el paño?*
 - No. No podían porque había un guardia de punto fijo.
- (Romo. *Confesiones de un torturador*, 215)

La transición debió asumir el poder, tras la aplicación de una efectiva terapia de shock impulsada durante la dictadura. No solo se implantó en forma absoluta un sistema económico de libre mercado, sino también, los mecanismos de limpieza, llevados a cabo por medio de la tortura y el terror, configuraron ciudadanos temerosos de hablar, pensar, mirar y escuchar. En *La doctrina del shock. Auge del capitalismo del desastre* (2007), Naomi Klein da cuenta de la tortura como un efectivo método de adoctrinamiento, tanto para quienes son objeto de tortura como para los que no. La tortura tiene como meta eliminar dos factores que “nos permiten saber quiénes somos y dónde estamos” (Klein 47), como lo son el acceso a información sensorial y la memoria. La memoria es manipulada por medio del electroshock, el cual buscará limpiar todo resquicio de recuerdo que pueda manchar al sujeto; por su parte, la pérdida sensorial se producirá mediante la imposibilidad de acceder al mundo a través de los sentidos: los prisioneros son encapuchados, aislados en celdas donde no oyen, y el acceso a la luz se da por medio de las luces reflectantes que imposibilitan la mirada. A partir de lo propuesto por Klein, el sujeto que forma parte de la ciudad de la transición encuentra bloqueados sus sentidos y el acceso a la urbe será de forma virtual, deambula por sus calles, pero no experimenta el recorrido a través de los sentidos. En cuanto a la poesía de los noventa, se configura un territorio que es

consecuencia de las políticas de shock llevadas a la práctica en el periodo anterior. Para Sepúlveda

Son los nuevos ciudadanos, sin tiempo, sin historia, caracterizados sólo por fragmentos que son comparados a los restos de la despensa de una casa abandonada. Por ello, en su poesía expresan toda la sintomatología del extravío de referentes: se conciben como náufragos, vagos que han olvidado el nombre de las calles e incluso de las ciudades que habitaron (“El territorio y el testigo...” 83)

De esta forma, la transición se conformará a través de una ciudad torturada, de habitantes shockeados que se han adscrito a un sistema económico impuesto por el miedo, y deambulan de acuerdo con esta mecánica individualista y arrasadora.

En el presente trabajo, se analizará el poemario de Alejandra del Río *Escrito en braille* (1999), el cual configurará un ciudadana que deambula por la ciudad como torturada, tanto en su cuerpo como simbólicamente a través de un proyecto nacional (nación-mercado) que lo excluye. De esta forma, el sujeto pasa a ser un ‘individuo’ (como prototipo ideal del Mercado, en cuanto a la imposibilidad de convivir con un ‘otro’) que ingresa a la urbe carente de la capacidad de sentir, pues le ha sido extraída toda aquella posibilidad de percibir el espacio en el cual se encuentra inserto por medio de los sentidos, por lo cual, debe construir nuevos modos de percepción por medio de la carencia, en los cuales el tacto se conformará como el único mecanismo de sentir, la piel tiene huellas, la piel no ha perdido la sensibilidad frente a un dolor, que pasa a conformar un imaginario nacional. De este modo, la hablante de *escrito en braille* creará un nuevo lenguaje desde los signos gravados en la piel, y el retorno a un estado primitivo de expresión en tanto cuerpo y en tanto voz, que le permita encontrar un espacio otro, fuera del territorio que la margina,

donde le sea posible reconstruirse desde una subjetividad que conflictúe un discurso oficial y desde una memoria.

Cristian Gómez en la reseña del poemario señala que “nos introduce en un mundo marcado no por la palabra, sino por la oscuridad y la sombra, por la luz y los relámpagos de un mundo escrito, de principio a fin, en otro idioma” (209). Desde su perspectiva, la voz del poemario se distancia de la palabra para sumergirse en nuevos códigos dados por la oscuridad que le impide ver lo que la letra muestra. Para Gómez, la escritura de *Escrito en braille*, sin bien se caracteriza por una retórica compleja y algo barroca, que podría catalogarse como un discurso que aborda la identidad desde el género, trascendería este enfoque, pues su énfasis está dado en el lenguaje, debido a que invierte las categorías gramaticales y sintácticas generando un conflicto entre ellas que permiten construir nuevos espacios por medio de la palabra. De este modo, a la luz de lo propuesto por Gómez, hay una creación de significados que trastocan una tradición dada por la palabra, obviando la carga de género que recorre el cuerpo de la hablante.

En su artículo “Una muerte solo emigra. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en Alejandra del Río”, Javier Bello realiza un análisis de todos los poemarios escritos por del Río en la década de los 90 y antologados por ella en *material mente diario 1998-2008*. Bello señala que en del Río se aprecia una escritura que se instala como una reterritorialización de una sujeto exiliada que busca reconstituirse tras el retorno, lo que implica conectarse con el trauma. La voz experimenta un proceso de desvinculación con el territorio del que ha sido exiliada lo que provoca una desestabilización del sujeto. Esta escena, que vincula la poesía de Alejandra del Río con una tradición poética (Ercilla, Mistral, Neruda, Huidobro, del Valle), da cuenta de un viaje por un mundo fragmentario a partir de una voz en tránsito que intenta buscar el territorio

perdido desde su interior. En *Escrito en braille*, la voz ha perdido la visualidad, lo que es interpretado por Bello como “contraparte disruptiva del aprendizaje del alfabeto paterno [...] proyectando la figura del Libro dese el más intelectual y racional de los sentidos hacia la alfabetización salvaje del tacto, el sentido más primario” (Bello 43). Es así como la metáfora de la ceguera implica un retorno a lo primigenio de la sujeto. Lo perdido es encontrado por medio del cuerpo, se rearticula a partir de la confección de un traje para vestir que la reconecta con el territorio perdido. Para Bello se produce una paradoja, este mismo traje que restituye, también implica volver a sentir el dolor, por lo cual, tal como ocurre con la voz mistraliana de *Poema de Chile*, la voz se quita el traje y retorna sin el cuerpo. De este modo, la lectura de Bello analiza la escritura de Alejandra del Río como una búsqueda de un nuevo lenguaje – desde lo primitivo, el cuerpo, el tacto – que le permita reconstruirse extrayendo los dolores que implica el ejercicio de memoria.

Por su parte, Lorena Amaro en su lectura de la misma antología “[La enfermedad del regreso. *Material mente diario*, de Alejandra del Río]”, también enfatiza su análisis en la presencia de un cuerpo que es a la vez cuerpo de la escritura. En este sentido, Amaro considera importante la presencia de una escritura performática que no solo habla desde un cuerpo en escena, sino que también está “convocando las múltiples voces del texto. La poesía devuelta al acontecimiento” (Amaro). Estas voces que circulan expresan un destierro, van montando distintas escenas de una voz múltiple que reconstruye una memoria a través de “palabras que ya casi no parecen significar, demasiado expuestas, pero con las que toda crítica está siempre en deuda, como con el Chile reciente, que ya no es tan reciente o que quizás sigue siendo el país de infancia” (Amaro).

Magda Sepúlveda en “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición” observa que la poesía de Alejandra del Río da cuenta de la presencia de una testigo

imposible en la voz del poemario, a la que señala como una mujer ciega que regresa de la muerte “Nuevamente, el testigo imposible, pero en este caso mujer, y en esa condición de género asume no sólo la necesidad de adquirir la voz, sino también el cuerpo. Su materialidad también es testigo” (“El territorio y el testigo...” 87). De este modo, en la medida que utiliza el tópico de *ubi sunt*, la ciega, testigo imposible, vuelve a la vida y al cuerpo. En este sentido, el cuerpo pasa a ser el territorio que habita la hablante y logra testimoniar su dolor y muerte. Es importante el énfasis que le da Sepúlveda al género de la voz: es mujer y busca devolver su voz y su cuerpo por medio de su retorno a la vida.

Gómez, Bello y Amaro analizan la distorsión entre significado y significante para dar espacio a un cuerpo que construye un lenguaje otro (Gómez) por medio de un cuerpo que se viste y desviste de retazos de dolor y memoria (Bello), que le permiten volver a la escena desde el tacto. El cuerpo porta múltiples voces que desde el cuerpo hablan de un pasado en una poesía que se traslada a un espacio dramático (Amaro). Es así como la metáfora de la ceguera no solo reconstruye un lenguaje, sino también vendría a territorializar a la voz. En este sentido, resulta interesante rescatar lo propuesto por la crítica para llevar un análisis desde la letra a un registro de un cuerpo que construye una puesta en escena primitiva que la devuelva a su propia subjetividad como parte de un territorio que debe rearticularse.

A partir del título, es interesante reparar en el lexema ‘braille’. Según la RAE, se define braille como un “sistema de escritura para ciegos que consiste en signos dibujados en relieve para poder leer con los dedos”. De esta manera, al nombrar el poemario *Escrito en braille* se invita a iniciar una lectura con otro código, que implicará utilizar el cuerpo, desde lo sensorial para descifrarlo, pues la vista se encuentra velada. Para Artaud implica crear un lenguaje descifrable desde los sentidos, más que por la palabra-intelecto, por ende,

será capaz de expresar aquello que escapa a la hegemonía del lenguaje hablado, por ende, a partir del cuerpo se produce un teatro de la crueldad, que creará un nuevo alfabeto

Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, luces, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus simbolismos y sus correspondencias, en relación con todos los órganos y en todos los niveles. (Artaud 101-102)

La escritura de la cual hace referencia la hablante de *Escrito en braille*, es decir, una letra gravada en el papel como una huella, descifrable desde los sentidos y emitido en distintos niveles en que el cuerpo es gestor y receptor de la letra. De este modo, la voz se sitúa en una escena en que ella como un ciego no puede abrir los ojos, porque esta acción implica dolor, “es romperse por el centro”, “es andar poniendo seña”, “no viene a ser una esperanza” (Del Río 16). La voz, por ende, señalará que el hecho de ‘abrir los ojos’, observar el mundo por medio de la vista, provocará la ruptura del yo

“Abrir los ojos es romperse por el centro

y engendrarse en cada rotura un asentamiento de millones de años
esparcidos o mejor poseídos de cada hilacha

de cada rincón del retazo nuevo y sangriento y arrugado (Del Río 16)

El hecho de mirar, de usar los ojos, traerá el dolor de años atrás, el dolor de la violación, por medio de las roturas el sujeto accede a una memoria que está introyectada, pero olvidada por el consciente. Cabe destacar los semas que componen la isotopía semántica referente al género, ‘hilacha’ y ‘retazo’, con lo cual, asemeja su rotura a un trozo rasgado de tela: aunque se pueda coser, nunca recuperará la forma previa. Al utilizar dichos lexemas, la voz está dando cuenta de una fractura que no es posible ignorar, es una

rasgadura que se puede ver, pero que, en mayor medida, es percibida por el tacto, se trata de una fractura que a la vista puede ser obviada, pero al tocar permanecerá. De esta manera, cada ‘hilacha’, cada ‘retazo’ de la nación dará cuenta del dolor que se encuentra inserto en cada habitante, y si bien el ‘retazo’ es nuevo, también es ‘sangriento y arrugado’. Es así como la limpieza forjada a través de la sangre y el dolor configurará habitantes que se ciegan frente a lo que podrían observar, pues abrir los ojos es recordar la tortura simbólica de la urbe, es mirar el vacío que se ha apoderado de las calles. El sujeto se encierra en una mirada que no verá un afuera, sino más bien se quedará inmerso en un ‘adentro’, pues cada habitante lleva escrito el dolor en su cuerpo, su piel pasa a ser las páginas de la reconstrucción de una memoria que es silenciada, de una memoria que se busca anular, pero cuyas marcas permanecerán a través del dolor y la rasgadura.

Kristeva en “El sujeto en proceso” considera que el uso del cuerpo para producir una transformación en la cadena de significantes representa un rechazo a la represión que provocan en el sujeto los aparatos sociales. En ese retorno a lo primitivo, a un lenguaje del cuerpo (herida, retazo), el sujeto queda inmóvil para reconocerse como cuerpo fragmentado, darse cuenta de la pérdida de la unidad estructurada que significa el lenguaje de la palabra,

El funcionamiento orgánico, de miembros separados que invaden el autómata trans-corporal, coral, tiende así a inmovilizarse: el rechazo conduce a la detención, si una lengua fragmentada no lo subsume y si un sistema de representaciones, si un sistema ideológico fluido, crítico y combativo, no lo anima para darle estasis (momentos de positivización) adecuados a su pulsación. Deviene cuerpo inmovilizado, “agitación congelada”, “momia”,

“muerte”, cuando la contradicción heterogénea cede frente a la pulsación orgánica. (“El sujeto en proceso” 38)

El cuerpo da cuenta de una ruptura interior (retazo, hilacha), un despojo de toda realidad, cuyo reordenamiento, en tanto *cora fragmentada y reordenada*, se produce de mejor forma en “la danza, el teatro gestual o la pintura, que por las palabras”. Por ello, para Artaud destruir el lenguaje es construir una escena sagrada que refleje una crisis que encontrará el equilibrio en la destrucción, al hacer caer las máscaras. Cuando la hablante del poema expresa “esparcidos o mejor poseídos de cada hilacha/de cada rincón del retazo nuevo y sangriento y arrugado”, el acto de poseerse desde esta rotura, las costuras y cicatrices la devolverán a un equilibrio con su interior, dado por el rechazo a lo que la fragmenta, que en este caso vendría a ser una letra cicatrices o costuras.

Por otra parte, en contraposición a la oscuridad de la ceguera, se encuentra la luz. Sin embargo, no se trata de la luz del sol que da vida e ilumina, que habita en el mundo de las ideas; no es la luz que da cuenta del conocimiento de la verdad, de la bondad y la belleza, sino más bien es una luz que produce llagas y dolor. La voz señala

La luz que cubre las heridas
 como una vestidura de sol o de mareas
 tiene el poder del azote en cierta espalda
 y el dolor en los ojos de la propia (Del Río 23)

Nuevamente es posible observar la isotopía referente a la tela: la luz es una vestidura que azota y provoca dolor, es una vestidura que cubre el cuerpo. En contraposición a aquella vestidura que protege y abriga, la luz se configura como un azote que expone el cuerpo a la tortura. El individuo, por ende, optará por la ceguera frente a una luz que arrasa, una luz que quema, que ‘tortura la faz redonda y suave del adolescente’ (23), que ‘envenena un

labio y una boca', una tortura que permanece introyectada en cada sujeto, como una llaga que cicatriza, como un trozo de género que puede ser zurcido, pero que, sin embargo, persiste como huella, tanto en el cuerpo como en los sentidos. Es así como el individuo de *Escrito en braille* logra configurar el espacio de oscuridad como aquel lugar personal donde no existe una luz que recuerde el dolor y la herida que porta en su interior

Así esa luz que cubre heridas

como un vino grueso que regala escozor (Del Río 23).

En los versos se puede observar que la luz reproduce la quemadura, el sufrimiento. El lexema 'escozor' da cuenta, en sus dos acepciones propuestas por la RAE, de un dolor externo (sensación dolorosa, como la que produce una quemadura) y de un dolor interno (sentimiento causado por una pena o desazón). Proveniente del latín *excoquere* (quemar, fundir por medio del fuego), la luz ilumina como el fuego que quema, el sujeto es fundido bajo la llamarada de una iluminaria que causará en él heridas profundas, de las cuales logra escapar, en cierta medida, a través de la pérdida de orientación y sentido.

Es interesante reparar en los siguientes versos, pues es posible observar una analogía con el mito de la caverna de Platón (370 a.C.):

Clara la risa del que en silencio persigue

una sombra desnuda pintada en la caverna (Del Río 22)

La voz da cuenta de un sujeto que solo logra visualizar sombras, que la única forma de acceder a un exterior a través de la vista es encontrándose con la carencia de luz, con la imagen que aparece en medio de la oscuridad. En el mito de la caverna, Platón ilustra una situación en que un grupo de sujetos se encuentran encadenados dentro de una concavidad, donde solo pueden ver sombras. Platón señala que, en el caso de que uno de ellos salga de

este encierro, podrá acceder al conocimiento, a la capacidad de pensar, de razonar por sí solo, al contraponer ambas realidades

Una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo correcto y lo bello que hay en todas las cosas, que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, y que en el inteligible es ella la soberana y productora de la verdad y el conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quería proceder sabiamente en su vida privada o pública
(Platón 6)

Simbólicamente, el sujeto que logra salir accede al conocimiento. Mas, al volver a su estado inicial, de una u otra manera tratará de influir en sus compañeros, con el fin de que todos puedan liberarse y conocer lo que hay afuera. Para Platón, esta opción no será bien vista por los demás prisioneros, quienes, a causa del desconocimiento de lo que les están mostrando y de la costumbre a un modo de vida, acabarán con la vida de aquel que vio la luz y optarán por permanecer en la caverna. La voz de *Escrito en braille*, por su parte, buscará continuar su estadía en aquella oscuridad, puesto que el encuentro con la luz, a diferencia del prisionero de la caverna, conlleva dolor. No es la luz del Bien, sino es la luz de la tortura, la luz que enceguece y hace perder el sentido. De esta manera, el sujeto de la transición que deambula en los versos de Del Río, busca permanecer en las penumbras, pues el hecho de salir implicará recobrar una memoria, reconstruir un dolor que permanece en él como un trauma, como una constante repetición de esta experiencia dolorosa, como una herida simbólica que no le permitirá abstraerse de recordar, por ello, “la ruptura es vivida como algo indecible, finalmente inexplicable. Representa un *trauma social*“(Lechner 30), el cual debe ser borrado de la memoria para poder reprimir el sufrimiento, por ello, el sujeto necesita replegarse a la oscuridad.

Esta distancia respecto de la luz también es posible leerla en cuanto al teatro de Artaud. Derrida afirma que para el teatrista el rechazo a otro está dado por una fractura que representa la pérdida de sí mismo. “El Otro, el Ladrón y el gran Furtivo, tiene un nombre propio: Dios. Su historia ha tenido un lugar. Ha tenido un lugar. El lugar de la fractura no pudo ser sino la abertura de un orificio. Orificio del nacimiento, orificio de la defecación a los cuales remiten, como a su origen, todos los otros huecos (Derrida 99). Por lo mismo, la luz, en tanto un cuerpo que revive el dolor de la fractura, será rechazada al implicar la pérdida de sí mismo. En oposición, la oscuridad permite tapar esa fractura, recobrar el cuerpo al retenerlo desde una *anilidad* artaudiana.

El individuo de *Escrito en braille* está encerrado, no puede salir del límite de su propio cuerpo

No era el abismo sino la frontera de la piel
 la extensión máxima de las manos
 el silencio de la voz” (Del Río 24)

El cuerpo pasa a ser la cárcel en la que el sujeto se encuentra prisionero, es por ello que no puede ver, oír ni hablar. Desde el ‘abismo’ como espacio ilimitado e incierto, el sujeto ha sido relegado al espacio individual del cuerpo, cuyas fronteras tienen límites tangibles. El territorio, por ende, se ha reducido al cuerpo, como espacio por el cual deambular. En la ciudad de la transición

Impera la soledad, el aislamiento, la incomunicación, la oscuridad. [...]En esta visión de mundo, el espacio sufre una división fundamental entre un ámbito de los dolientes y un territorio de seres inconscientes de ese sufrimiento, seres congelados en ese estado y los deseos de permanecer en él

por ‘el miedo, la comodidad’, adquiriendo voluntariamente las características físicas del ciego, sordo, mudo (Vidal 165)

En este sentido, tanto los sujetos torturados, como los ‘seres inconscientes’ van incorporando las mecánicas de poder que penetraron en el imaginario de los sujetos. Tanto el sujeto torturado, que perdió la noción sensorial y la memoria, como el que no experimentó el dolor de la violencia, fueron figurados. De esta forma, la tortura se encuentra introyectada en el imaginario de los habitantes, aunque el hecho en sí haya acabado, la tortura interna continúa reproduciéndose, aunque no haya sido experimentado por el individuo, la tortura permanece. Es el cuerpo el espacio de reclusión, es el cuerpo el espacio del dolor, el espacio de la propia traición, el espacio del individualismo, donde el ciego permanecerá preso, y cada paso que de por la urbe lo hará desde un encierro simbólico en el cual ha sido ubicado.

El habitante, el ciego, sordo y sin habla se autodenomina ‘deshabitante’, lo cual es destacable, por el hecho de que es un habitante que dejó de serlo. No se trata de un sujeto perteneciente a un margen, sino que es un habitante que ha dejado su opción de habitar. El deshabitante recorre la ciudad desde el abandono por el cual ha optado, no se apropia de las calles, pues estas son monstruosas, no busca pertenecer, pues en ello se encuentra el dolor, no puede escapar, pues está prisionero. El individuo, encerrado en su propio yo, torturado en su propio yo, ciego en su propio yo.

En cuanto al habla, la lengua ha sido envenenada, hablar implica rasgarse, con lo cual “el silencio” de la voz actúa como un mecanismo de defensa, dado por la obediencia. Sin embargo, el padre da cuenta del habla, la voz del padre le indica a este hijo cegado que debe coser los labios y callar, que debe coser su piel y olvidar, que debe coser su ser y desaparecer

La vida – te dijo-
 es un ir siempre cosiendo labio y labio
 de una piel hecha pedazos (Del Río 25)

Los versos dan cuenta de una rotura, es el labio con el labio que debe ser cosido. La voz, a modo de mimesis, introduce el habla de un padre que aconseja remendar las fisuras. Reparo en el consejo, que asevera que la vida es ‘un ir cosiendo’, donde es posible observar la doble interpretación que porta, pues se crea un juego semántico ‘un ir/ un-ir ‘cosiendo la piel, es decir, en la vida se avanza, por medio del verbo ‘ir’, reparando las roturas que constituyen a un sujeto inserto en un espacio simbólico, cuyo ingreso se da mediante la castración, pero a la vez, también se puede leer como ‘un-ir’, es decir, reitera la fractura que debe coser, la acción de ‘unir’ quedará fisurada, por lo cual, cualquier intento de búsqueda de completitud estará fracasado, pues, desde la lengua, la palabra ‘unir’ está partida.

En forma similar a lo que sucede en *A media asta* de Carmen Berenguer, donde el labio de la boca y el labio de la vulva se igualan y pasan a constituirse en el espacio de la violación: la sujeto es ultrajada en tanto cuerpo y en tanto habla. En *Escrito en braille* el labio cosido, la piel ‘hecha pedazos’ da cuenta de una rotura que permanece en el individuo, por lo que decide aislarse. Al reparar en la voz del padre, quien a modo de consejo sugiere el zurcimiento de la rotura, se puede afirmar que el sujeto porta con la introyección de una orden dada por una figura castrante, el sujeto ha incorporado la voz de este, pero lo disocia de su yo. No es el yo el que se recluye, sino es una voz ‘otra’ la que le manifiesta las implicancias de la ciudad. De esta manera, la figura del padre se alza como la castración introyectada, que producirá dolor cada vez que la memoria la reinstale en un presente. El sujeto, de esta manera, se encuentra inmerso en un proceso de angustia permanente, cualquier contacto con un afuera actualizará los dolores pasados que operan

como trauma, traerá el peligro simbólico que conlleva la ciudad, que le provoca temor y, por ende, lo mantiene en un estado permanente de angustia. Al tener incorporada la voz parental dentro de su individualidad el sujeto permanece en un estado constante de angustia frente a un peligro, siendo relevante lo que Freud (1967-68) señala, en cuanto a que “lo que el *yo* considera como peligro, y a lo que responde con la señal de la angustia, es a la cólera del *súper-yo*, o al castigo que él mismo puede imponerle, o a la pérdida de su amor (“Inhibición, síntoma y angustia” 2864). De esta manera, la figura del padre, que se encuentra internalizada por medio del peligro, el miedo y el dolor, será la que impedirá que el sujeto pueda resolver su estado de permanente tortura.

Por medio de la tortura el cuerpo es el que recibe la orden:

Nunca has salido tampoco.

Más bien parece que una música vive encerrada en las orejas

y no dices oídos porque a machetazos

se han instalado los acordes de tu carne (Del Río 17)

Con los lexemas ‘música’, ‘orejas’, ‘oídos’, ‘acordes’ se construye la isotopía del oído, del escuchar, para señalar que la capacidad de escuchar también ha sido vetada. La música está encerrada, pero se diferencia el afuera ‘orejas’ del adentro ‘oídos’. La capacidad de escuchar ha sido censurada por quien sostiene el machete y que, por medio del dolor, del ultraje que penetra la audición. Por lo mismo, el lenguaje de la palabra, al no ser oída, hace imposible la comunicación a través de la palabra. Los acordes que se han introducido hablan de ‘niñas’ que recorren la ciudad ‘desatadas por las calles’ y ‘enloquecidas’, que preguntan a esfinges que protegen la entrada su permanencia, ante lo cual, la esfinge responde:

Del Padre sólo se aprende con su caída

no lo anuncian heraldos ni lentejuelas
 al Padre se llega de golpe y porrazo
 puesta la sed en la boca de los Hombres (17)

La esfinge revela el acertijo que debe ser revelado por los 'Edipos' que quieran ingresar al territorio. El hijo debe matar al Padre por medio de un acto simbólico, como lo explica Freud en *Tótem y Tabú* (1943)

El violento y tiránico padre constituía seguramente el modelo envidiado y temido de cada uno de los miembros de la asociación fraternal, y al devorarlo se identificaban con él y se apropiaban una parte de la fuerza
(Tótem y tabú, 192)

Sin embargo, tras la caída del padre, el hijo queda ciego y desorientado, teniendo como única forma de revivirlo el acatar su mandato y continuar sufriendo las heridas que le propugnó, la ceguera en la cual lo ubicó. La voz, por ello, al identificarse con la figura de Edipo, dará cuenta de aquel sujeto imposibilitado de ver su tragedia, pero a diferencia del sujeto de Bello en *Las jaulas*, el individuo de Del Río no desea ver la tragedia y se vuelca a la ceguera. A su vez, la ceguera pasa a ser simbólica, así como Edipo se arranca los ojos con los alfileres del vestido de Yocasta, su madre, el individuo del poemario decide cegarse, decide relacionarse con un afuera desde la oscuridad de la mirada vendada, desde la oscuridad de la mirada torturada. El sujeto no desea ver esta ciudad cuyas calles se han convertido en un abismo, no desea verse a sí mismo tras la fisura de su cuerpo, tras la fisura de su yo, tras la fisura de su memoria. El deshabitante logra sobrevivir al aislarse completamente de lo sensorial, es ahí cuando logra descifrar, cuando puede comprender. Desde el cuerpo, como espacio decodificador de los signos impregnados en una piel torturada, en una piel rota, en una piel dolorosa, el ciego puede comprender.

En concordancia con lo anterior, es posible afirmar que la memoria se configura como una maquinaria dolorosa que es necesario ignorar, entendiendo este mecanismo como la construcción de un proceso que “tiene siempre un sujeto que recuerda, que relata, que crea sentidos, apropiando la historia de un modo singular y único” (Jelin 9). No obstante, el construir la historia por medio de la lengua, de la mirada, del oído conllevará traer la historia del dolor, abrir la herida, el sufrimiento.

Dónde quedó la memoria y su vocación de argonauta
 dónde los gestos, los gritos, las facciones
 dónde las calles andadas por dentro y todos sus monstruos
 dónde los besos, las banderas, cada pedestal de dios
 en esta noche, en este vasto mar de ceniza casi ajena” (Del Río 43)

En los versos, la memoria, como un marino que recorre diversos mares, también ha naufragado. Al referirse al ‘mar de ceniza ajena’, la memoria se encuentra perdida entre las cenizas que han cubierto a la ciudad, el mar que tranquilo te baña ha dado paso a un mar de cenizas, a un mar que no baña, sino que es polvo, a un mar que no es tranquilo, sino sufriente. Los ‘gritos’, los ‘gestos’, las ‘facciones’ también se han perdido, el sujeto se encuentra aislado del contacto con otro, por lo cual la memoria, como constructo cultural, se encuentra perdida. Las calles, como representación de un afuera, se han convertido en un ‘adentro’, con lo cual la forma de incorporarse a la ciudad de la transición es tan sólida como las cenizas. Más adelante señala:

Mantén a los sabios abocados a la tarea de habitar y descifrar
 los brazos, las calles y las piernas (Del Río 44)

La acción de habitar se llevará a cabo dentro del cuerpo, la calle forma parte de un cuerpo, pero es un cuerpo cercenado ('brazos', 'calles', 'piernas'). La memoria debe reconstruir los cuerpos hallando los miembros, por lo cual, el hecho de habitar se ha transformado.

Dónde quedó la memoria y su traje de cenizas
y del náufrago desnudo en ese mar sin una sola orilla
dónde quedaron sus brazos vueltos a la esperanza
al miedo que corona la esperanza. (43)

En *Escrito en braille* de Alejandra del Río se observa un sujeto silenciado, que se encierra en un yo, y este pasa a ser el territorio en disputa. De esta forma, la ciudad de la transición, el espacio del afuera, a la luz del poemario, se configura como un espacio perdido que ha sido cambiado por un individuo que experimenta la urbe desde la ausencia de esta, por medio de la primacía del yo. La sujeto, deshabitante de una ciudad, pasa a convivir en una urbe interna, por lo cual, las calles que recorren, el imaginario que compone va de la mano de la recuperación del cuerpo sufriente, de un cuerpo perdido que es recuperado a través de las cicatrices, de las rasgadas, las huellas de un dolor. El cuerpo ha sido manchado por la huella del recuerdo, por lo cual, no puede formar parte del imaginario de una nueva ciudad que intenta levantarse sobre el espacio cargado de llanto, cubriendo cualquier resquicio de memoria que pueda existir. El sujeto des-habitante se encierra en sí mismo y las calles y avenidas se encuentran cerradas, no son recorridas. El yo frente al rechazo del afuera se reconstruye y produce otras formas de significar; lo que lo fractura lo reconstruye, por medio de la cicatriz, y de esta deviene un nuevo lenguaje que es cuerpo, que es crisis y rechazo.

Si bien es cierto que la matriz de la tortura ha sido utilizada por los poetas de la neovanguardia, el rescate de ésta, en la poesía de Del Río se forja a partir de un modelo

distinto. Si Zurita, Berenguer o Brito reconstruían la escisión del yo a partir del caligrama, de las fisuras al interior del poema, de las fisuras en la letra, de las fisuras en el sonido, en del Río predominan los versos largos, de entre once y dieciocho sílabas, sin fracturas al interior, cargadas de un ritmo lento y solemne, de un ritmo cansado y sufriente. En la poesía de Alejandra del Río la fractura se da a nivel temático y semántico. El individuo no cambia de género, como Raúl-Raquel de *Purgatorio* (1979), tampoco se identifica con la yagana-llagada de *A media asta*, sino que se asume como un sujeto privado de los sentidos, como un ciego que solo puede descifrar la letra por medio de signos tangibles, de la construcción de un lenguaje-otro, que lo resignifica en el retorno del yo. El ciego de *Escrito en braille* no señalará “Ego qui sum”, sino más bien será lo que el padre le ha ordenado. El dolor y la fisura se producen en la piel, la cual conforma el único resquicio donde la memoria logra sobrevivir, donde la memoria intenta permanecer alejada de las políticas del olvido y los acuerdos. Es por ello que, al perder la capacidad de ver, el sujeto logra descifrar lo que está escrito, al dejar atrás las imágenes superficiales logra introducirse en la raíz del abismo que se ha convertido la ciudad. Debido a esto, su ritmo es lento, se abstrae. El sujeto de los noventa, por ende, obedecerá a las mecánicas de tortura que lo obligan a perder el sentido y dejar atrás la memoria, por lo cual, según lo propuesto por Naomi Klein, son sujetos que no pueden saber quiénes son ni dónde están. Por eso los poemas carecen de nombre, por eso la ciudad carece de habitantes.

La tortura que ha operado en este sujeto lo ha desterritorializado, pero en esta misma mecánica la producción de un lenguaje del cuerpo le hace posible reterritorializarse en un espacio que no lo fragmenta. La sujeto que configura *Escrito en braille* da cuenta de una ciudad que se encuentra shockeada, pero que busca recobrar al yo en la pérdida de los sentidos y la recuperación del cuerpo por medio de un lenguaje que es cuerpo.

pero sigue estando atado el atado a la memoria
pero sigue tributando el Hombre a las rocas de Ítaca.
(del Río 43)

2.7. *Metales pesados*: Suena fuerte

La buena música es, pues, una música fúnebre:
 una metonimia oficial de la muerte,
 la espiritualidad y la música de clase
 (los días de huelga no tocan sino *mala música*)
 (Barthes 228)

Metales pesados (1998) es un poemario que comenzó a ser escrito en 1989 entre las ciudades de Santiago y Valdivia. Desde los versos que componen este poemario hasta el volumen de voz con el cual ha sido leído (el poeta Yanko González prácticamente grita), se va entregando una configuración de subjetividades que transitan, las cuales buscarían hacerse notar en un territorio oficial que los margina y aísla. Más allá de categorizar el texto como poesía del sur, es posible afirmar que *Metales pesados* se inscribe dentro del grupo “Los Náufragos” debido a un imaginario disconforme que va entregando acerca de los territorios³⁰ en que los sujetos transitan y a las subjetividades marginadas que componen sus voces.

Diversas publicaciones (desde reseñas hasta ensayos) han clasificado la poesía de González Cangas como ‘etnográfica’, tanto por la profesión del poeta (es Doctor en Antropología) como por la aparición de tribus urbanas en la temática que cruza el texto, por lo cual, la voz de *Metales pesados* es situada en una posición de estudioso de dichos grupos. De esta forma, la voz recorre la ciudad, actualiza y discute acerca de los pueblos originarios que moraban en el territorio previo a la llegada de los españoles, por lo que, “En el caso de *Metales pesados* la reescritura o intento de un nuevo texto poético devuelve la intención a su punto de partida, pues al representar lingüística y poéticamente lo observado,

³⁰ Según Armando Silva en *Imaginarios urbanos* (2006), se entiende por territorio al espacio habitado por los sujetos, el cual presenta una historia, marcada por sus recuerdos y experiencias vividas, por lo cual, es en lo cotidiano donde se construye el territorio.

el enunciante no hace otra cosa que regenerar la tradicional escritura etnográfica” (Fierro 5). Desde esta visión, el poeta se encuentra en un espacio distanciado que le permite observar las mecánicas de comportamiento de estas ‘tribus’, que por lo demás se revelarían frente a un poder. Sin embargo, se trata de un trabajo de observación, donde la voz-etnógrafo no tendría mayor injerencia en su objeto de estudio. Desde esta perspectiva, el trabajo etnográfico realizado en *Metales pesados* configuraría una voz que imita al sujeto en observación, pero no se identifica con éste.

Para Leonardo Piña Cabrera, la ‘investigación’ etnográfica se centra en plasmar un lenguaje que ha sido extraído a partir de un recorrido por las calles de la ciudad, denominando al corpus de estudio ‘los olvidados’

esto es, sus transhumantes jóvenes, quienes, articulados por aquél como originales sujetos de estudio, hurgan en él, por el ojo y lápiz que los mira y escribe retornándole con ello, el gesto de la observación/interpretación de que son objeto. Se vale para ello, del espacio abierto por la reunión de esfuerzos venidos desde la antropología y la poesía, obviando así, la necesidad de responder al estatus científico de la una con la estética y profundidad de la otra, y sin que ello signifique ligereza en su tratamiento y/o falta de rigor escritural en su puesta a punto sobre el papel. (Piña Cabrera)

Si bien la estética del poemario es contraria al rigor de un trabajo etnográfico, para este crítico, la calidad se encuentra en esta supuesta contradicción que finalmente une poesía/antropología. Por su parte, Juan Manuel Fierro coincide con la lectura de Piña Cabrera, afirmando que “El ejercicio etnográfico de *Metales pesados* es mostrar la marginalidad de grupos juveniles urbanos de distintos estratos socioculturales (Fierro

6).Desde mi perspectiva, leer *Metales pesados* como un poema etnográfico limita bastante su interpretación, puesto que el poeta pasaría a transcribir el habla de una tribu para un posterior estudio, más allá de observar estéticamente la mimesis realizada y su postura frente a un imaginario de ciudad que se estaría configurando. La voz da cuenta de una situación marginal compleja a partir de la identificación con el sujeto de la tribu.

Si bien concuerda con el valor del poema desde su connotación antropológica, Martina Bortignon en “Visibilización performática en Metales Pesados de Yanko González” busca diferenciar el ejercicio etnográfico del valor estético que se observa en el poemario. La crítica señala que es importante reparar en el imaginario social que habita en el poemario para abordar el análisis desde la visibilización performática³¹ de las tribus urbanas como un fin estético que logrará instalarse en una mirada más crítica y reflexiva del arte. Rescatando el capítulo “La roca” del programa Informe especial (TVN), Bortignon muestra esta escena que divide a la ciudad de luces con la ciudad de sombras (marginal), en la cual, la imagen del marginal es mostrada en la oscuridad, las sombras, lo no visible. Frente a eso, la voz marginal colectiva de *Metales pesados* opta por una visibilización performática en la cual la(s) voz (voces) conformará(n) su poética desde una performance en respuesta a la imagen creada por los medios de comunicación.

la propuesta de *Metales Pesados* de Yanko González, en su diálogo polémico con un imaginario social que proyecta sobre determinados sujetos una identidad funcional al comercio de sistemas de alarma y al aval de cierta violencia policial selectiva y miope, es, a mi ver, la estrategia de la

³¹ Bortignon aclara que el término “visibilización performática” se leerá como “el resultado de una construcción retórica que se enfoca en las actitudes, los rituales, las jergas, las vestimentas, las marcas de reconocimiento, en una palabra, la superficie visible del actuar de un determinado grupo que, así, construye conscientemente su identidad en oposición a otros” (26).

proliferación a partir del material prediseñado por los medios: la visibilización como respuesta a la espectacularización, la máscara contra el maquillaje. En una palabra, la visibilización performática frente al estigma.(26)

De este modo, se construye una especie de “retórica de lo feo y de la provocación” (26) que se observa en una escritura que visibiliza e intensifica los rasgos que conforman lo marginal con una finalidad estética y performática de lo marginal a través de rasgos lingüísticos. De este modo, el carácter antropológico que posee *Metales pesados* genera un efecto por medio de reiteraciones, onomatopeyas, rimas “lo que desmiente la prioridad representativa y afirma, en cambio, la primacía de la propuesta estética”(34). Para la crítico, la voz letrada que habla en el poemario dialoga con las voces marginales, configurando ambos un carácter performático que más que espectacularizar la condición marginal remece al lector desde su carácter voyeur, lo que devela un sentido crítico que finalmente alcanza el ejercicio estético. El análisis propuesto por Martina Bortignon permite ampliar esta visión etnográfica que posee el poemario (y con la cual se ha leído), más bien a un recurso que polemiza y genera una especie de escena de crueldad artaudiana.

Alexis Figueroa, por su parte, también repara en el lenguaje de *Metales pesados*, pero a diferencia de Bortignon, lo analiza desde la posibilidad que le entrega al poemario de insertarse dentro de un canon poético previo, ya que se trata de “un texto que presenta un discurso impregnado de la ‘época tribal’ de los 80, que toca a veces los modismos y los tics del ideario marginal” (Figueroa 2). La configuración del sujeto marginal inserto en una tribu constituye una “épica del choro (lumpen, angustiado, hardcore, bravo, delincuente, etc., todos personajes encarnando una rebeldía inconsciente, estoica, resignada)” (2). Para Hernán Neira (2000), la cercanía a poetas anteriores estaría dado al considerar *Metales*

pesados como un libro objeto, puesto que, el uso del pie de página para citar a antropólogos, poetas, roqueros o informes burocráticos mostraría que

El conjunto es una composición gráfica bien estudiada, casi un libro-objeto (como lo hace Juan Luis Martínez, pero con menor ambición que éste), en la que se pierde la jerarquía tradicional entre obra principal y referencia al pie de página” (Neira)

Tanto Neira como Figueroa emparentan este poemario con escrituras previas, lo que haría pertinente preguntarse dónde está la categoría de ‘náufrago’ que habría permitido incluir a González Cangas dentro de las antologías que se han publicado sobre este grupo, puesto que se podría observar una continuidad escritural. Si bien Figueroa encuentra similitudes con escrituras anteriores, Juan Manuel Fierro discute con este postulado, al situar a González Cangas en un espacio opuesto, aseverando que “produce perplejidad por su distanciamiento del canon poético tradicional, su tendencioso hermetismo textual, su agresividad como método, su desparpajo como ejercicio de pedantería, su exceso de intelectualismo intertextual” (Fierro 1). Según lo propuesto por Fierro, es posible dar cuenta de una poesía que estaría inserta dentro de este grupo. Sin embargo, a mí parecer, es posible encontrar ciertas similitudes con una tradición previa, tal como lo analiza Bortignon al rescatar la crítica de Isabel Amor, que considera a *Metales pesados* más cercano a Huidobro que a Nicanor Parra.

El siguiente análisis buscará determinar la ciudad que recorre la voz de *Metales pesados* a partir de la construcción de un sujeto que oscilará desde una subjetividad ‘heavy metal’ al sujeto letrado. La voz por ende igualará a ambas subjetividades, como sujetos silenciados que buscan salir de su estado a partir del ruido que puedan generar, tanto por la utilización de armonías que han sido quebradas para construir un nuevo paradigma musical,

como del uso de citas que conllevan el mismo objetivo. El sujeto colectivo de *Metales pesados*, sujeto ‘hardcore’/sujeto ‘letrado’, se establecerá dentro de la ciudad a partir del margen, en tanto ruido y disrupción, como de la necesidad de romper con el silencio que impera en la ciudad.

Desde su título, *Metales pesados* hace referencia a un movimiento musical que se originó a fines de la década del ’60 en Estados Unidos, el *heavy metal*. Francisco Satué realiza un estudio acerca de la historia de esta vertiente del rock, afirmando que

Con heavy metal se alude a un sonido duro, denso, pesado. Y se subraya sobre la fuerza y la intencionalidad del ritmo, lo potente y hasta lo reiterativo de su efecto psicológico continuado. Es una radicalización musical que surge dentro del rock (Satué 15)

Satué da cuenta de los factores que impulsaron la aparición de esta corriente musical. Primeramente, la desilusión que provocó en los jóvenes las guerras mundiales; la influencia de la lucha armada de la comunidad negra, de la mano de Malcolm X, Black Panthers y Martin Luther King; las publicaciones de Herbert Marcuse; las luchas estudiantiles, entre otras. De esta manera, “El rock busca provocar otra forma de vida y elude convertirse en un instrumento de acción política convencional. Este doble rechazo se encauzará a través de la fórmula música y espectáculo como escenificación de la insurgencia” (Satué 23). La postura del *metalero* se posiciona como un héroe, el cual se apropia de su cuerpo y de su voz, a través de la exaltación de su agresividad y masculinidad, de la “inquietud por la liberación del cuerpo” (22) para manifestar su descontento con el contexto en el cual está inserto.

Grupos como Black Sabbath, Led Zeppelin, Mötley Crüe, o los británicos Iron Maiden fueron parte de esta vertiente dura del rock, que fue ampliamente criticado por

configurar una degeneración de la sociedad. Desde sus letras es posible observar el descontento frente a un poder oficial que carece de consecuencia, del cual reniegan. Por medio de la agresividad y los sonidos duros, construyen canciones desencantadas donde ellos pasan a ser los relegados de un sistema, como sucede en “Never know why” de Ozzy Osbourne

It's just a feeling how we excite
 You cannot rule everybody in sight
 But you condemn don't understand
 And you'll never know why
 Oh no you'll never know why³² (196)

Es interesante destacar que el sujeto asume que el ‘otro’ que busca introyectar un poder no logra llegar a todos ni entenderlo y por ende no puede gobernarlo. El sujeto *heavy metal* se aleja del poder que no lo comprende, por lo cual, construyen su subjetividad a partir de una estética que remite a la barbarie, por medio de cabelleras largas y desordenadas, barbas y bigotes crecidos, alusión a Satanás a través de la teatralización de rituales y sacrificios de animales³³, calaveras y esqueletos tatuados en el cuerpo, que componen un cuerpo que se aleja de un orden y limpieza que cumpla con las reglas estéticas de una ciudad. Son cuerpos incivilizados, cuerpos bárbaros que se configuran dentro de una tribu específica.

El *heavy metal* en Chile se dio a mediados de los 80. Si bien se configura como un movimiento que, por medio de las armonías y letras contestatarias, buscaba dar cuenta de

³² “No es más que una sensación cómo exitamos/ no puedes gobernar a todo el mundo/ pero condenas lo que no entiendes/ y nunca sabrás por qué” (Traducción Francisco Satué)

³³ Frente a esta idea, dentro del mundo del rock se han configurado ciertas leyendas en torno a Ozzy Osbourne y Alice Cooper, quienes hacían sacrificios de pequeños animales en sus actuaciones. En sus puestas en escena Ozzy Osbourne decapitaba murciélagos con sus dientes y Alice Cooper destrozaba pollitos vivos (Satué)

un territorio que no logra entregarles un espacio dentro del proyecto oficial. Sus letras aluden a un futuro que no será prometedor, sino más bien coronará la frustración que los jóvenes manifiestan respecto al futuro esplendor que no llegará, como se puede observar con la canción “Hijos de la miseria”³⁴ (1996) del grupo musical chileno Criminal

Morbosa atracción, al hedor de la putrefacción
 Placer clandestino, sucumbiendo a la tentación
 Hijos de la miseria, esclavizados por su debilidad
 Una raza maldita encadenada a la oscuridad (Criminal)

La conexión entre *Metales pesados* y el heavy metal se da a partir de un silenciamiento en el cual están inmersos los sujetos de los noventa, el cual conlleva marginación de un proyecto oficial que no considera este tipo de individuos

En la estridencia sonora del *heavy metal* y en el concierto barrial del *rap*, los juglares de hoy hacen la crónica de una ciudad en la que se hibridizan las estéticas de lo desechable con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral y del vértigo audiovisual. (Martin-Barbero 20)

Como señala Jesús Martin-Barbero, las cartografías que realizan los paseantes de una ciudad se darán en conjunto con estéticas globalizadas, que evidencien una hibridización producto de la frustración que impera en los jóvenes. Por ello, a través del ruido y elementos corto punzantes confeccionados con metal ‘fierrazos’, ‘fogueo’, ‘pirateada’ (González Cangas 11), ‘pegamos su puntazo’ (14), ‘LOS PISTOLS’ (15), ‘punzona’ (17), ‘sable’, ‘bisturí’ (66), elementos penetrantes, hirientes y sonoros, con los que se buscará romper con el silencio imperante, un silencio limpio, que contrasta con las baterías y

³⁴ Anexo 4

guitarras ruidosas, con una subjetividad que busca la liberación del cuerpo por medio de la ruptura de las armonías, un silencio que no concuerda con una estética que potencia la masculinidad exacerbada de los cuerpos tatuados, melenas furiosas y barbas abundantes. El sujeto visualiza la ciudad a partir de isotopías que aluden a la violencia da cuenta de la forma en que los sujetos la recorren “una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narran las historias de su ciudad” (Silva a, 39). Para Hoefler, es posible establecer una relación entre el poemario y el rock pesado, pues desde su título “signaliza un tipo musical, esta música estridente, más de bronces y percusión que de las espirituales cuerdas”. Si el poeta romántico estructuraba sus versos por medio de la búsqueda de la armonía de las cuerdas de los violines, González Cangas buscará mostrar su disconformidad a través del golpe fuerte en baterías y guitarras.

Los ruidos y distorsiones evidencian la configuración de subjetividades que se alejan de una norma, en un contexto capitalista que margina, no solo por medio de un punto de vista, sino también de cuerpos y sonidos que aluden a lo primitivo

Juzgamos a alguien civilizado según el modo en que se comporta, y piensa como se comporta; pero ya en la palabra civilización aparece la confusión: para todo el mundo, alguien civilizado y cultivado es un hombre modelado en base a sistemas, que piensa en sistemas, en formas, en signos, en representaciones (Artaud 10)

En ese sentido, la creación de un lenguaje otro por medio de los sonidos – tanto baterías, guitarras y bajos como los gritos y entonaciones ruidosas – y un cuerpo que vuelve a lo primigenio, de acuerdo con Antonin Artaud dan cuenta de un lenguaje como expresión dinámica, que

no es más la voz o la experiencia que dan acceso a otra cosa distinta de ellas mismas, de un habla que es un cuerpo, de un cuerpo que es un teatro, de un teatro que es un texto porque no está sometido a una escritura más antigua que él, a cierto archi-texto o archi-habla (“La palabra soplada” 92)

Para Kristeva, la configuración social capitalista instaaura un territorio que permite ver la escena del rechazo claramente al mostrar su fuerza destructiva de toda subjetividad, y en esto, además de la castración “se da el estasis semiótico interno al proceso de la práctica, el momento poniente y positivo, que abre el camino hacia una realización práctica, hacia una producción” en la que aparecen todas las instancias político sociales. Debido a esto, en el lenguaje se produce una lógica a-representativa en la que el sujeto al realizar la *cora* se ubica en un punto de ausencia que no lo fragmenta. Por ello, los ruidos, gritos, aullidos, cuerpos estridentes y letras discordantes se configuran como una respuesta al rechazo dado por el margen, y de este rechazo, como *fort-da*, se produce la instancia de creación de un lenguaje que es ruido, que retiene al sujeto en y por una escena primitiva.

En *Metales pesados* es posible observar la configuración de un sujeto marginado incorporado a una tribu, desde donde se enfrentará a la ciudad. En “[te violamos Pat’e cumbia]” señala

Te violamos Pat’e cumbia

Nosotros los roba-tapa de los esteichon

Los cazadores recolectores de pasto loco

te hicimos colectiva en el miadero (González Cangas 12)

A través de la primera persona plural ‘Nosotros’ la voz se incluye en un grupo ‘los roba-tapa de los esteichon’, en una tribu que se auto identifica desde la delincuencia, por el hecho de nombrarse por medio de la acción de ‘robar’. A la luz de lo propuesto por Martin-

Barbero, la utilización del ‘Nosotros’ como subjetividad(es) colectiva de la voz da cuenta de una forma de enfrentar “la masificada discriminación de sus anonimatos [donde] la heterogeneidad de las tribus urbanas nos descubre la radicalidad de las transformaciones que atraviesa el nosotros, la profunda reconfiguración de la socialidad” (28). De este modo, cuando la voz se identifica con un ‘yo colectivo’ está buscando enfrentar a un poder que lo cataloga dentro de un ‘otro marginal’. Por ello, la conformación de ‘tribu’ viene a polemizar con un modo de habitar la ciudad que segrega y tarja, pues la tribu busca evidenciar una subjetividad grupal. Según Armando Silva, se trata de un grupo que se conforma como una comunidad de afectos, que desarrolla una forma especial de expresión, formas que las distinguen de otros grupos, por lo cual “desarrollan entonces una estética particular y como estética, una dimensión naturalmente de los afectos que conlleva igualmente a más prácticas ciudadanas que conducen a una necesidad de mostrarse públicamente, de legitimarse públicamente” (Silva, b). Debido a esto, el sujeto borrado del proyecto modernizador buscará en la tribu su método de supervivencia, conformando un ‘Nosotros’.

A su vez, la identificación “cazadores recolectores”, reactualiza los pueblos originarios que habitaban el territorio, ‘cazadores recolectores’, pues se identifica con ellos por medio de la forma en que subsistían y por el hecho de conformar un grupo, sin embargo, su caza o recolección no va en pos de obtener alimentos, sino que son ‘Los cazadores recolectores de pasto loco’, lo cual se puede afirmar que las necesidades alimenticias de los antiguos cazadores recolectores se han cambiado por necesidades de obtener ciertas sustancias alucinógenas, ya sea para obnubilarse frente a la invasión de la cual es objeto la voz del poemario o como un modo de subsistencia (micro-tráfico), pues el adjetivo ‘loco’ es utilizado para describir la sensación producida tras la ingesta de ciertas

drogas. Por otra parte, es necesario reparar en el carácter nómada de los pueblos cazadores-recolectores, con lo cual, la voz se configura como un sujeto sin un territorio establecido donde puede habitar, es un sujeto que no se ha podido apropiarse de un espacio dentro de la urbe, por lo cual debe recorrer diversos territorios en pos de su supervivencia. Por ello, el hecho de que *Metales pesados* se escribió entre Santiago y Valdivia logra configurar un sujeto que deambulará por distintas urbes buscando sobrevivir de diversas maneras. Es un sujeto errante que no forma parte de la urbe sedentaria. Así como el metalero utiliza su cuerpo como muestra de su disconformidad con las reglas establecidas por un orden, el sujeto ‘roba-tapa’ se asume como un sujeto disconforme al trasladarse a un período previo a cualquier imposición cultural moderna.

Por otra parte, ‘Pat’e cumbia’ hace referencia a un sujeto que carece de una de sus piernas, con lo cual, su caminar resultará inestable y poco armónico, además del ruido producido al caminar. ‘Pat’e cumbia’ es el sujeto ultrajada desde su feminidad “te hicimos colectiva en el miadero”, su violación es colectiva, y consigue su validación a través de aquel sujeto que pertenece a la urbe “al cuico del Peugeot”. Pat’e cumbia pasa a denominarse ‘Fut de cumbia’, y tras su validación y limpieza por medio del nombre, se suicida ‘por qué te inferiste el sueño total?’. Cabe destacar la relación que puede establecerse con el personaje de Juan Radrigán en *El loco y la triste*, Eva, una prostituta coja que es llamada la Pata ‘e cumbia, la cual busca construir una casa que finalmente será demolida por la modernización de la ciudad. Eva, la Pata ‘e cumbia, aun cuando busca encontrar una supuesta felicidad se quedará inmóvil junto al Huinca, esperando ser arrasados junto al espacio que han construido. De esta manera, en “[Te violamos Pat’e cumbia]” se configura un sujeto que porta con una tristeza profunda, con la marca de un dolor que la conducirá a su desaparición física, pues simbólicamente el sujeto se encuentra

borrada de la cartografía del proyecto modernizador de la urbe. La sujeto Pat'e cumbia, violada, rajada y suicida, viene a dar cuenta del ano de la ciudad que alberga las suciedades que deben eliminarse, por ello, la desaparición simbólica pasará a concretarse en el plano corporal.

En el poema “En la esquina”, la voz configura el espacio al cual ha sido relegado, a partir del vértice:

vértice

del peg

amento

i la di

storchon (González Cangas 27)

El territorio donde el sujeto deambula, el vértice, está construido como un espacio de “di/storchon”, es decir, como un lugar desfigurado por las alucinaciones provocadas por el neoprén, la esquina como “residuo y resto donde los discursos chocan y se dan vuelta, como accidentes que interrumpen el tráfico normal de la palabra oficial y la dejan en el chispazo de la colisión, invertida o trastocada” (Poblete 126). La esquina pasa a ser un lugar que discute con el poder oficial desde su configuración como espacio de disidencia.

La voz imita, a través de los versos breves y cortados, la acción de aspirar esta droga. Es en esta esquina distorsionada, esta esquina desfigurada por las alucinaciones provocadas por las inhalaciones del solvente volátil ‘peg/amento’ será desde donde el sujeto se movilizará, viendo la ciudad que transita a partir de la evasión que le entregan, ya sea ese alucinógeno u otro “Todas las esquinas tienen polvos que volar” (González Cangas 32). El hablante reconstruye los sonidos, el habla significa en tanto ruido y cuerpo que se retuerce en cada aspiración, constituyéndose desde una a-significación de la palabra que es

gesto y movimiento. El sujeto constantemente ingiere sustancias de evasión, ya sea por inhalación “FUMANDONOS PUNTO ROJO” (11), o como bebida alcohólica “Cuando la sangre se confunde/ con la pálida del cuerpo/-Hoy pisco de 40° Hoy chicha de anilina” (11). Esto es enunciado por la voz, o se puede apreciar en la reiteración de lexemas en algunos poemas:

y en el

margen margen margen/que me surquen surquen surquen/bien rapea y pasa el yokey
yockey/

yoquey y no lea lea lea

deposite/ cite cite/ la monea

(ea ea)” (22)

El sujeto se encuentra en un estado de angustia, donde tras fumar o inhalar las sustancias volátiles ha pasado el efecto placentero y el cuerpo necesita más. En la repetición de los sonidos “yoquey/yóquey/yóquey”, “lea lea lea”, “deposite/ cite cite” “la monea/ (ea ea)” hay un ir y volver, aspirar y volarse, angustiarse y volver a drogarse, un *fort-da* que retiene al sujeto en una instancia placentera, que constituye una escena que desde su iteración genera goce y construye una significación por medio de sonidos que destruyen la palabra. En este sentido, la droga “puede parecer un sucedáneo a la mano para olvidarse de la exclusión, vivir la ilusión en que lo simbólico se confunde con lo material [...] convertir el desarraigo existencial en ligereza, para viajar vía porro o bazuco” (González Cangas 69). De esta manera, por medio de la ingesta de diversas sustancias alucinógenas, la voz se encuentra en un espacio de evasión y angustia, un espacio en que se obnubila de lo que observa, para después pasar a la angustia y posterior agresividad por la abstinencia. Desde esta perspectiva, el sujeto *heavy metal*, *trash metal*, *punk* o *rap* se unifica en un *metal*

pesado por medio de las drogas que le permiten transitar por espacios que le han sido vetados, que le permiten transgredir las normas de un poder que no los considera y margina. Es así como el sujeto se rebela, discute con un sistema a partir de un estado alucinado, de un estado en que sus sentidos perciben los hechos en forma distorsionada, de un lenguaje de los ruidos y el cuerpo que resuena, pues la supuesta lucidez dará cuenta de su no integración a un proyecto nacional, que es a la vez a un proyecto económico del cual se encuentra tarjado.

En la incorporación de sonidos metálicos, de lenguaje de tribus o de una identificación con ciertos movimientos musicales, es posible encontrar, en concordancia con Alexis Figueroa, ciertas similitudes con la poesía de los 80. Desde mi perspectiva, las semejanzas se dan con el poemario *Huellas de siglo* de Carmen Berenguer, quien por medio del rescate de una estética punk da cuenta de un sujeto que necesita despertar del terror que invade la ciudad. En el poema “Santiago punk”, el cual se inicia con “Punk Punk”, se puede apreciar que fonéticamente se asemeja a una ametralladora que golpea, debido a la predominancia de fonemas oclusivos³⁵. Los sujetos deben despertar y reclamar utilizando mecanismos similares al de la dictadura, como lo es un ruido, cuya sonoridad se asemeja a las armas usadas. ‘Santiago punk’ pasa a tener cercanía con un ‘Santiago bang’, un Santiago aterrorizado por el ruido del terror aplicado por la dictadura. La voz utiliza un lenguaje foráneo, ya que se encuentra limitada en su lenguaje, por lo que debe recurrir a otros léxicos que le permitan nombrar lo innombrable, puesto que el poder represor, con sus políticas de terror ha introyectado la prohibición de nombrar. El sujeto de *Metales pesados*,

³⁵ En un espectrograma los fonemas oclusivos p, t, k se ven representados por un corte y una línea marcada que representa un golpe, por ello les atribuyo a los sonidos oclusivos similitud con un golpe y a la vez por una ruptura al orden lineal al que sigue un golpe.

por su parte, construye sus versos cortados, semejantes a la inhalación de estupefacientes, pero también son sonidos duros, sonidos cortados, que se asemejan al golpe de la batería o a las guitarras distorsionadas. Tanto el hardcore, como heavy metal, trash metal o punk son corrientes de la música que proponen una ruptura con el comercio, con un mercado que busca el consumo, es una ruptura con la música armónica que se ha posicionado en la ciudad a través de sus melodías melosas que adormecen a los individuos. Por el contrario, el sonido de *Metales pesados* es ruido, el cual da cuenta de que el punk se asemeja a imágenes estridentes, como se señala en la cita a pie de página número 7 del poema “A los hip hop”, Joe Strummer, guitarrista de The Clash “En la biblia, alguien hacía sonar las trompetas y se desmoronaban las murallas de la ciudad. Bueno, esa es la ideadle punk rock” (González Cangas 18). En el ruido del rock, el trash o el punk hay una escena de *crueldad*. La idea de destrucción de ciertos muros, que puede ser ocasionado por las percusiones y guitarras eléctricas, da cuenta de metales que desordenan la apacible ciudad dormida. Sin embargo, los sujetos hardcore se encuentran reteniéndose por medio de las sustancias ingeridas y, despertar significa aceptar la doctrina impuesta por el poder que los margina, que los fragmenta y conduce a inferirse “un sueño total” (González Cangas 12).

Por otra parte, es posible apreciar que la voz realiza un paralelo entre el sujeto marginal del vértice, el sujeto ‘roba-tapa’, con el oficio del poeta. La voz asevera, en el pie de página, es decir, en el espacio donde el autor entrega información anexa al lector, por medio de una cita del novelista francés L.F. Destouches³⁶, que “Yo hago literatura

³⁶ Louis Ferdinand Auguste Destouches, escritor y médico francés, fue más conocido como ‘Céline’ en su faceta escritural. La crítica lo ha considerado uno de los escritores más influyentes del siglo XX, debido a que desarrolló un estilo de escritura coloquial que implicó una ruptura con la academia, lo que influyó en la literatura francesa y la universal. Su novela más famosa es *Viaje al fin de la noche*. (1932), con gran acogida por parte del público y la crítica. Reconocido por una postura nihilista, en 1944 fue exiliado debido a sus posturas antisemitas, que hicieron que se sospechara de una supuesta colaboración con el nazismo. En 1951 regresa amnistiado a Francia.

exactamente como si jugara al yoyó [...] yo no sé jugar al yoyó” (32). Es decir, el sujeto, a partir de una cita, logra encontrar las palabras que describen su labor. Sin embargo, por medio del movimiento del yoyó que sube y baja, que reitera, es constante, angustioso, similar al efecto neoprén, la voz da cuenta de un ejercicio que no logra validarse en sí mismo. El hace literatura con el movimiento del yoyó, sin embargo, al reconocer que no sabe jugar, su labor se torna aún más torpe. El poeta, desde su posición supuestamente preferencial, no logra articular su oficio, señalando su torpeza frente a este. Después afirma

Me quedo solo al final de
la panamericana/ Otros serán el busco mi destino/ los sujetos de
mi observación participante/ la reconocida equivocación de mi
ojo ciego. (50)

la voz se asume como un observador, sin embargo, su observación no puede dar cuenta de lo que ocurre, el etnógrafo tiene un ojo ciego, por ende, su visión es reconocidamente errada, el etnógrafo rompe con la distancia que tiene con el objeto y se asume como parte de esta tribu. En estos momentos se encuentra solo, en un territorio lejano, aquellos a quienes ha observado, aquellos a los cuales ha imitado, con los cuales ha participado podrán establecerse desde una subjetividad que busca romper con una tradición, desarticular ciertas reglas que los han dejado en un erial, en un espacio absorto por medio de las sustancias volátiles. El poeta-antropólogo no buscará su destino como los jóvenes rebeldes que interpretaron Dennis Hopper y Peter Fonda en *Easy rider* (1969) mientras cruzaba Estados Unidos en moto, sino más bien se quedará encerrado en la letra, son científicos del reviente “Entre nosotros/científicos del reviente/ en la estación experimental

de Galvarino Ponce” (González Cangas 43), el sujeto letrado se conforma dentro de la misma esquina que el sujeto hardcore.

En el poema “Ceré mi sita” (56) la voz juega con la grafía de un mismo sonido /s/ que reproduce silencio. Si bien el grafema /c/ alude a un sonido oclusivo, golpeado y fuerte, en este momento se encuentra en su otra militancia, el silencio. El sujeto- antropólogo encontrará su subjetividad en la ausencia de sonidos, en la ausencia de futuro, en la ausencia de visión. Lo mismo ocurre en el poema sin título de la página 36, donde se puede apreciar el cambio de fonema africado /ch/ por el fonema fricativo /s/.

Ven/ húndete en el peso/ Hacia acá/ encumbra la silena/ CALLA.

hay en nosotros/ el algo que nos falta/ ven/ tírate esta colsa

encima/ te parece/ juntarnos cucarasa/ Obliga nuestro peso/ O7

ven/ nos pide la sispeante simenea/ estar salidos/ DIME.

A qué tanto paseo/ quédate en mi calle/ comé de mi cusara/ sica/

vajera/ Qué buscas en sile/ en sile/ en sillán/ qué buscas sino

morirte haciendo sao (González Cangas 36)

El fonema /ch/ se caracteriza por constituir en sí un ruido, además de poseer marca de clase en el habla chilena, donde su menor oclusión indicará un habla popular. La voz cambia el fonema ruidoso por uno que se configura desde el silencio /s/, el cual al ser analizado en un espectrograma se notará al producirse un vacío. Por ello, la voz busca silenciar sus marcas identitarias con ‘silena’, ‘colsa’, ‘cucarasa’, ‘sispeante simenea’, ‘cusara/sica’, ‘sile’, ‘sipre’, ‘sillán’, ‘sao’. Con el silencio de los versos, se puede apreciar el vacío que entrega la ciudad al sujeto que la recorre. De esta manera, la necesidad de recurrir a artificios de metal, a los *Metales pesados*, ya sean instrumentos o el metal pesado que podría constituir la letra, da

cuenta de un sujeto que busca producir un ruido, por medio de una prótesis, pues por sí mismo, desde su subjetividad al deambular por la ciudad, se encuentra silenciado.

En *Metales pesados* es posible observar la presencia de dos sujetos que circulan en los poemas: el sujeto popular, que recorre las calles por medio de la violencia, las drogas, el sujeto hardcore, y, por otra parte, el sujeto académico, que observa al anterior y dialoga con una supuesta ciencia. Ambos forman parte de un imaginario que los ha marginado de un proyecto oficial. Ya sea por medio de la droga o por la letra, ambos se evaden, a través de alucinaciones, pasando a constituirse en sujetos improductivos para el proyecto oficial de modernización.

La ciudad los ha silenciado, los va relegando y ubicando en aquellas esquinas destinadas a aquello que se quiere ocultar. La esquina, por ello, pasaría a conformarse como un ángulo, donde se escondería aquello que no permite que el 'jaguar' avance, que no permite la limpieza que la ciudad quiere proyectar. El silenciamiento es introyectado, sin embargo, los individuos se encuentran en un período de angustia, en la lucha que se instaura en el sujeto para no permitir un adoctrinamiento que terminaría acabando con ellos, que los posicionaría como 'pat'e cumbia', es decir, como aquel que espera con resignación que se arrase con él, aquel que se sacrifica para quitar las manchas que pueden existir en la ciudad/ciudades. Tanto el sujeto marginal hardcore como el sujeto marginal poeta-etnógrafo ven la ciudad como este constructo que se relaciona violentamente con los sujetos que constituyen la basura de la ciudad, por lo cual, imitando el mecanismo impuesto por el poder, tratarán de luchar agónicamente por no ser devorado, no ser aplastado y eliminado.

Es interesante destacar las lecturas realizadas al texto que se centran en el poemario como un documento etnográfico. A mí parecer, si bien existe la incorporación de un sujeto

popular ('Nosotros los roba-tapa', 'Pat'e cumbia', entre otros), junto a una voz que se constituye desde la cita y el intertexto ('Ceré mi sita'), *Metales pesados* no se conforma como un trabajo etnográfico, donde el científico imita el lenguaje y las costumbres del sujeto popular a partir de la representación de éste, sino más bien, tanto el sujeto popular como el poeta-etnógrafo se unen a partir de un imaginario marginado, se identifican como los renegados del proyecto de ciudad. Ellos fueron olvidados y ahora es necesario limpiarlos. La voz, por ende, pasaría a constituirse como un 'nosotros' que busca validar su transitar por las calles, que busca establecer lazos que conlleven una socialización, como una forma de discutir con una ciudad que potencia la individualización, más que un observador que da cuenta de ciertas realidades que intentan habitar la ciudad. El sujeto poeta-etnólogo, por lo tanto, rompería con la distancia que debiera mantener, se identifica con este sujeto hardcore y desde ahí puede observar una ciudad en la cual no está incluido.

De esta manera, *Metales pesados* reconstruye los sonidos metálicos para buscar dar cuenta de marginalidades que deambulan entre Santiago y Valdivia, recorriendo las diversas esquinas donde se configuran otras formas de habitar la ciudad, lejos de lo que el poder oficial desea instaurar. La utilización de ciertos conceptos del *heavy metal* dialogará con el texto a partir de la conformación de tribus que transitan decepcionados y frustrados, por las diversas calles, con rabia y violencia contra un sistema que excluye y aplasta, un sistema que los considera plaga. El poemario, por lo tanto, se transformará en otro metal, que intentará hacer ruido desde el silencio, que buscará romper ciertos muros impuestos desde una agresividad que no desea ser abatida, aunque el futuro se vea sombrío y fracasado desde el pasado y en el presente.

A veces parece
Que estamos en el centro de la fiesta.
Sin embargo

En el centro de la fiesta no hay nadie
En el centro de la fiesta está el vacío

Pero en el centro del vacío hay otra fiesta (Juarroz)
(González Cargas 30)

2.8. *Islas flotantes*: El habla pestilente como reconstrucción de la memoria

En el óleo “La balsa de la Medusa”³⁷ se observa la imagen de un naufragio a partir de la composición de una escena de cuerpos que luchan por la supervivencia. Esos cuerpos expresan el dolor de la injusticia, del abandono, cuerpos que se debaten entre la vida y la muerte, desde un gesto que devela el dolor que las palabras ya no pueden expresar. Esta pintura, representativa del romanticismo, devela una historia de injusticias y crueldad. El 2 de julio de 1816, la fragata La medusa, se alejó de otras embarcaciones para navegar por aguas poco profundas, embarrancando y dando inicio a la catástrofe. Tras una tormenta, los tripulantes se aventuran a abandonar la embarcación, pero mientras las clases más acomodadas utilizan los botes de emergencia, un grupo de 150 personas, conformado por soldados y marinos de menor rango, construyen una balsa con los retazos de la gran embarcación que encalló. La tragedia llega a su clímax en la lucha por la supervivencia de estos seres, que va desde los golpes al canibalismo. Théodore Géricaux realiza este óleo con el fin de develar la crisis política que llevó a que ocurriera esta tragedia.

Alejandro Portes en “La ciudad bajo el libre mercado”, construye una metáfora del sistema neoliberal como una marea en la que no todas las embarcaciones llegan a puerto. La metáfora de Portes, así como “La balsa de la Medusa” da cuenta de una escena de dolor, de desesperanza. Los cuerpos agonizan, luchan, buscan la supervivencia individual, gritan, se agotan, se desvanecen, se rinden, la voz ya no sale, solo cuerpos dolientes, que evidencian la catástrofe más profunda: son los restos del naufragio. La palabra ya no tiene poder en sí, sino que son los cuerpos, los rostros, los gritos silenciados por el sonar de las

³⁷ Anexo 2

mareas. Los seres, desprovistos de la civilización que norma, se entregan a la construcción de un nuevo lenguaje: el cuerpo y los gritos, volver a lo primitivo y la esencia.

Verónica Jiménez nomina a su primer poemario publicado *Islas flotantes* (1998) y los lexemas que confluyen en su interior formarán isotopías de un naufragio, lo que se condice con su pertenencia al interior de esta generación poética. Jiménez, al construir un objeto estético con la misma metáfora, poetiza su estado al interior de su campo cultural³⁸ (Bordieu) y a partir de ahí se inserta en la escena del naufragio, como un sujeto que observa territorio del Chile de los 90 a inmovilizada ante el panorama que observa: sin cambios constitucionales, amnistía a los delitos de lesa humanidad, cuerpos aún desaparecidos, es decir, un territorio en vías de desarrollo, pero con cuerpos que se quedaron perdidos en la herida, cuerpos dolientes en una escena en la que hablan a través de lo que el lenguaje no logra expresar.

El presente capítulo analiza la poesía de Verónica Jiménez en *Las islas flotantes* como un cuerpo que reconstruye una voz silenciada desde el rechazo del lenguaje dado por el Nombre del Padre, frente a la escena de naufragio y herida. De este modo, la voz que recorre los poemas se configura como sobreviviente, que es a la vez un sujeto en proceso que lo reconstruye a partir de un nuevo alfabeto que logra significar en su propio cuerpo, que es rechazo y muerte, memoria y subjetividad desde un espacio de transgresión. Es así como la poesía de Jiménez da cuenta de la exclusión con la cual se instaura un proyecto

³⁸ Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* (1995) define ‘campo’ como una “red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (342). De esta forma, un ‘campo cultural’ se establecerá como un “campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan [...] al tiempo que es un campo de luchas, de competencias que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas” (344). De esta forma, el hecho de titular su poemario de acuerdo con el campo cultural al que pertenece da cuenta de su identificación con el grupo, su lucha con las redes que confluyen en él que hacen que ‘Los naufragos’ se enfrenten con el campo literario desde una posición diferente al poder.

político, que obliga a los sujetos a configurar una subjetividad que valida la fractura como una gesta.

En la presentación del poemario de Jiménez, realizada por Alejandro Zambra, “Alrededor de las islas flotantes” (1998), el crítico y poeta dibuja una escena en que la voz, como náufrago aferrado a su tabla, observa lo que la rodea: muertos y heridos. De este modo, la hablante se constituye como sobreviviente en un espacio inestable, en medio de destrucción y caos, de mareas y oscuras radas, buscando recobrar un pasado que se ha alejado, dando cuenta del fracaso de la memoria. Zambra lee los poemas como

breves y fragmentarias observaciones de un sujeto que, desde la inestabilidad de un mundo que se desmorona lentamente, expresa un deseo múltiple de continuidad con el pasado, al mismo tiempo que lamenta las diversas y profundas fracturas que impiden que esta continuidad sea posible (“Alrededor de las islas flotantes” 1)

la sujeto da cuenta de un mundo fracturado, mientras rememora un pasado roto que no podrá recuperar. A partir del análisis de Zambra, *Islas flotantes* muestra un territorio (Chile) que ha sufrido fisuras que se buscan ocultar, por lo cual es imposible la reconstrucción sin darle espacio a la memoria.

Por otra parte, en “El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición”, Magda Sepúlveda destaca el sujeto colectivo que habitaba la ciudad, previo al Golpe de Estado de 1973, a través de “los trabajadores del mar, los pescadores, las mujeres que hornean tortillas y las niñas que hacen guirnaldas con flores silvestres”. La visión idílica de este sujeto da cuenta de una colectividad con una subjetividad política que fue eliminada por la dictadura, la cual implantó el individualismo como experiencia cultural y subjetivada(es) nacional. Sepúlveda destaca el tránsito de un ‘nosotros colectivo’ camino a

su destrucción, dando paso a un espacio de individuos, de modo que la poesía de Jiménez “ahonda en cómo cada vez más nos convertimos en un pueblo de fantasmas. El mapa ha de estar incompleto siempre y la palabra termina por desmemorizar, vaciar en vez de retener” (“El territorio y el testigo...” 3). Es interesante reparar en la visión de Sepúlveda, que da cuenta de un antes y un después al interior del poemario, sin embargo, desde mi perspectiva, el ‘pasado’ se insertaría como un recuerdo del mismo hablante, la resistencia a través de la memoria, y el ‘nosotros’ vendría a nombrar a los sujetos hundidos o perdidos en la marea que arrasó con la ciudad.

Para Javier Bello, es destacable el territorio donde se poetiza, el sur de Chile, pero dando cuenta de un espacio que se encuentra fracturado

los poemas de *Islas flotantes*, su primer título, hacen suyo el mito de nuestro sur, un territorio que se desmiembra y cuyos fragmentos gotean del mismo modo que lo hacen sus versos, los habitantes de éstos y la conciencia que los contempla, los ilumina y los oscurece (“La más delgada voz rodea el territorio” 7)

Jiménez, desde la perspectiva de Bello, hace estética la ruptura que existe en el territorio, de esta forma, la retórica de versos que ‘gotean’ van construyendo un imaginario de un espacio donde cada fragmento se encuentra separado y va cayendo de a poco en un mar de inestabilidad, donde sus propios habitantes han separado el cuerpo de la conciencia, y están tan fragmentados como el territorio en el cual habitan.

Al inicio de este análisis consideré como un gesto de identificación por parte de Jiménez con ‘Los naufragos’ el hecho de titular su poemario *Islas flotantes*. Al nombrar sus poemas desde el imaginario del naufrago, ejercicios críticos como los de Zambra y Bello, destacan la constitución de la isla como un pedazo de tierra que se encuentra separado del

territorio-nación al cual pertenecería. Las islas flotan en medio del mar, constituyéndose el mar como un espacio de inestabilidad sobre el cual se encuentra el sujeto. A su vez, al calificar estas islas de ‘flotantes’ resalta la ausencia de un soporte submarino que las sostenga, por lo cual, las islas se ubican en el espacio como metáfora de los cuerpos lanzados al mar, como señala Sepúlveda, algunos como cadáveres y otros como sobrevivientes que buscan llegar a tierra

Tampoco podremos marcharnos de esta orilla
 un extenso dominio de contracorrientes nos detiene
 perturbando la partida con sus aguas en desorden
 extraviando las rutas que conducen a tierras que nunca pisaremos
 (Jiménez 21)

De esta forma, a partir de su título, cabe destacar la visión del hablante, considerando que el espacio físico en el cual residía se ha fracturado y los habitantes se esparcen por la inestabilidad del mar como pequeñas islas flotantes, como cuerpos que han sido apartados de su territorio, pero se encuentran cerca, desparramados, sin conformar una unidad que pudiera conformar territorio. Los sujetos están aislados unos de otros, de esta forma, las fisuras dejadas por la dictadura han pasado al territorio físico de Chile. Con esto, es posible dialogar con el verso de Pablo Paredes, quien más tarde señalará que su subjetividad está configurada como un ‘mapa físico de Chile’,

gracias por bailar conmigo
 que tengo el cuerpo horrible
 como un mapa físico de Chile (Paredes, 48)

Es decir, se describe un espacio lleno de fisuras, un cuerpo doloroso lleno de cicatrices, un cuerpo mutilado. Así como, posteriormente, Paredes dará cuenta de un cuerpo-nación

fisurado, Jiménez configura las subjetividades que habitan en las islas flotantes, las cuales muestran un espacio que ha llevado la fractura a la geografía del territorio.

Además de la fractura que se da a nivel de territorio, de cuerpos como restos de una embarcación, la poesía de Jiménez va configurando sonidos, silencios y gestos a partir de sus versos, que dan cuenta de una voz que lleva esta ruptura a nivel de la palabra, evidenciando un lenguaje que comunica desde la transgresión.

Para Artaud, el lenguaje con su gramática y sintaxis es una manera de limitar al sujeto, vaciarlo y desprenderlo de sus sombras al imperar la palabra sobre el gesto, los sonidos, los gritos, por lo cual “toda creación nace de la escena encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra (Artaud 68).

Para Artaud la instancia preverbal permite que se encuentre un lenguaje mucho más expansivo que logra construir una especie de alfabeto nuevo, que conecta al sujeto con su esencia, desde una significancia que se da a nivel del cuerpo, a partir del énfasis en la entonación, los sonidos, onomatopeyas, los objetos, el movimiento de los cuerpos.

Julia Kristeva señala que el sujeto se conforma de acuerdo con una represión social desde instancias preverbales. De este modo, la propuesta de Artaud, al dar cuenta del momento previo a la entrada al lenguaje, desde el rechazo de la función simbólica y las pulsiones reprimidas le permiten situarse en un cuerpo que pasa a conformar una “topografía de su división” (“El sujeto en porceso”¹¹) en el cuerpo a-simbolizado. De este modo, la propuesta artaudiana se elabora desde la *negación* a la función simbólica (Nombre del Padre), es decir, *fort-da* o pulsión de rechazo. Para Kristeva, en Artaud la pulsión anal actúa sobre el cuerpo del sujeto en su subversión de la función simbólica. Asimismo, la fase anal previa al conflicto edípico y separación del yo del ello da cuenta de un sadismo oral. La pulsión atraviesa el esfínter y produce el placer al separarse del cuerpo, lo que es

rechazada por un afuera. El rechazo se vuelve *fort-da* y el placer que se provoca en el esfínter se fija en el cuerpo. La predominancia del cuerpo por sobre el lenguaje da cuenta de un rechazo pulsional del sujeto. La cavidad bucal y la glotis pasan a separarse del código de la lengua para emitir sonidos portadores de la pulsión libidinal, de forma que el rechazo deviene en placer estético desde el ano hasta la boca. Es así como reinventa lo real y lo semiotiza.

La propuesta de Artaud consiste en volver constantemente sobre el rechazo, y así el cuerpo doliente se instala en la escena como un testimonio del estallido pulsional de la unidad. Es así como la instancia comunicativa con otro es más bien un “injerto de transferencia” (51), que desplaza la motilidad del rechazo a partir del cuerpo, a partir de los elementos no verbales (kinésico o gráfico): “la palabra deviene en pulsión que emerge a través de la enunciación, y el texto no tiene otra justificación que dar lugar a esta música de las pulsiones” (53), la emisión de un nuevo sistema comunicativo que emerge desde el cuerpo a través de un lenguaje que no coincide con la lengua articulada desde el Nombre del Padre, ni con sus códigos ni sistemas.

En *Las islas flotantes* la hablante da cuenta del espacio del naufragio, que está dado a partir de la imagen de un hecho accidental, doloroso y fuerte, lleno de destrucción, donde los restos que quedan en el mar no llegan a tierra firme.

Tampoco podremos marcharnos de esta orilla
un extenso dominio de contracorrientes nos detiene
perturbando la partida con sus aguas en desorden
extraviando las rutas que conducen a tierras que nunca
pisaremos

(Jiménez 21)

es posible observar el espacio en el cual los náufragos se mueven, un territorio regido por un ‘extenso dominio de contracorrientes’ que inmovilizan al sujeto en su condición. La voz se encuentra en un espacio de inestabilidad, que lo va moviendo de una corriente a otra, de “aguas en desorden” que extravía al hablante de un lugar seguro. Los náufragos se ven sumergidos en un oleaje que los castiga extraviando el camino por rutas “que conducen a tierras que nunca pisaremos”. La voz puede ver que el espacio físico en el cual residía se ha fracturado y los habitantes se esparcen por la inestabilidad del mar como pequeñas islas flotantes, cuerpos apartados de su territorio, pero que se encuentran cerca, desparramados, sin conformar una unidad que pudiera reconstruir territorio.

En el poema “La sangre de los tripulantes” la hablante da cuenta de que su abandono también se da a nivel de la voz:

Callamos escuchando el rumor del mar
 creyendo oír sirenas de barcos que se acercan al muelle
 como fantasmas envueltos en una bruma de espuma y de algas (21)

Los ‘náufragos callan, el mar es un espacio que los silencia y confunde. Sin embargo, como una metonimia del cuerpo, la voz explora un nuevo lenguaje desde el cuerpo. En ‘Callamos’, ‘creyendo’, ‘muelle’, ‘llegará’, ‘orilla’, el uso de la fricativa palatal sonora “/j/” implica una reproducción del movimiento del mar y el oleaje con el viento. La turbulencia del aire junto a la vibración de las cuerdas vocales establece un sonido desde el silencio en que los náufragos se encuentran. Asimismo, el ruido que genera el uso de la fricativa palatal sonora, construye un nuevo sonido a partir del espacio del cuerpo, la voz como ruido y no como lenguaje arbitrario. Así como lo da cuenta Kristeva, la voz habla con el lenguaje del Padre, que no es oído, no obstante, las letras que son vaciadas de significancia construyen un nuevo lenguaje en un espacio preverbal: a través de los ruidos.

Por lo mismo, en este lenguaje del cuerpo, del gesto y del ruido que construyen los náufragos en su supervivencia, se ubican en un espacio al que “no llegará nadie”, solo las olas con las que dialoga “extraviando las rutas que conducen a las tierras que nunca pisaremos”. La hablante se establece en un espacio alejado al poder, en el cual el lenguaje también lo manifiesta desde la construcción de un lenguaje otro. Kristeva señala que el sujeto en proceso produce una “voluntad del sentido”, donde se ligan “las rupturas de un cuerpo en separación intensa y constituye, mediante un rodeo, una formulación separada, quebrada, ‘mal formulada’, ‘confusa’” (55). El lenguaje pasa a ser un desplazamiento de la pulsión y que le da al sujeto la sensación de que ya no siente sus miembros fragmentados, por medio del desvanecimiento del significante que deviene en pulsión de muerte. La hablante de *Las islas flotantes* constituye desde el ruido un lenguaje que ya no es lenguaje, sino que construye un espacio en el que lo reprimido puede retornar. Kristeva afirma que el sujeto en proceso se instala en un espacio en el que la pulsión anal designa la potencia de rechazo y de creación, de forma que transforma las pulsiones destructoras de muerte en lo que él llama una pulsión de vida. En esta escena la palabra deviene en pulsión que construye un nuevo espacio para significar lejos de la fragmentación del cuerpo y la identidad.

Asimismo, es interesante destacar el poema “Scripts de la memoria” (29), donde el término “scripts” alude a un sistema que es archivado dentro de un archivo, por ende, la sujeto del poema está interpretando archivos que se encuentran guardados en la memoria y olvidados en el espacio del naufragio. Han sido almacenados y, desde el oleaje vertiginoso, la voz busca rescatarlos. A partir de esta oposición recuerdo/olvido, la voz se auto designa ‘Abelcaín’

y yo Abelcaín que destripa

su paloma hecha de jaulas
 les lanzaba patadas
 y luego les besaba la boca (29)

La dualidad que existe en su identidad se desplaza hacia los dos polos: por un lado, está el Abelcaín que lanza ‘patadas’, pero por el otro se encuentra el que ‘les besaba la boca’, en un movimiento de rechazo y deseo, una especie de *fort-da*. A su vez, se observa ‘su paloma hecha de jaulas’, donde se distingue que la paloma porta su prisión, es decir, el vuelo, está impedido, por lo que la voz desde el Abel, como representación de la sumisión y el olvidar, la besará y su Caín, la memoria, la agredirá. Abel y Caín, los hermanos bíblicos del “Génesis”, representan la división de la sangre. El hecho de muerte perseguirá de por vida al homicida, que recibirá como castigo deambular por el mundo sin territorio, portando la muerte de su hermano en el cuerpo y la memoria. El Caín de *Las islas flotantes* deviene a partir de una simbiosis con el homicidio en ‘Abelcaín’, por lo cual, la memoria será un cadáver pestilente, que lo silenciará constantemente, como lo evidencia la estrofa escrita entre paréntesis.

(Desde luego, y desde otra perspectiva
 la memoria es sólo comparable
 a un cadáver pestilente) (25)

Por ello, el sujeto se construye desde el rechazo y el deseo como un sujeto en proceso, que, a través del movimiento de rechazo y aceptación dada por la oscilación del oleaje, por la identidad Abelcaín, transforma la pulsión de muerte en pulsión de vida. En la medida que estos cuerpos naufragan en la nueva urbe, resisten a través del rechazo y de la pulsión anal, y son sus cuerpos los que dan cuenta de la fractura de la ciudad, de la historia y la identidad.

La reiteración, como rechazo pulsional, ubica al sujeto en una situación que se repite como una especie de castigo/condena, en una escena cíclica que da cuenta del deseo de la hablante de conservar un cadáver que se pierde en el oleaje:

Empieza setenta veces siete, nuevamente:

los muertos-náufragos agarrados a su tabla monótona

los individuos vestidos de materia oleaginoso, ojos que no ven

en procesión inacabable -alejarse y regresar-

sólo las cosas me llaman, de ellas soy. (29)

Este fluir dado por “setenta veces siete” se enfatiza con el verso ‘procesión inacabable – alejarse y regresar’, donde destaca el lexema ‘procesión’, el cual, dentro de sus acepciones, se configura desde el acto religioso y sagrado, que reitera un deambular de un cuerpo que porta con un cadáver que habla desde su silenciamiento, y que a la vez encuentra su salvación a partir de esta condena

Le respondió el Señor: "Al contrario, quienquiera que matare a Caín, lo pagará siete veces." Y el Señor puso una señal a Caín para que nadie que le encontrase le atacara. (Génesis 4, 15).

De este versículo es posible destacar la marca que porta Caín para no ser asesinado mientras cumple el castigo interpuesto por Yahvé. El padre omnipresente ha marcado su cuerpo con el fin de alertar a los otros de su condición: es rechazado por el Padre por rechazar su ley. Esa marca sobre su cuerpo es condena y salvación a la vez, pulsión de vida y pulsión de muerte, que el cuerpo va señalando en su andar. Es interesante contemplar la obra *El signo de Caín*³⁹ de Egon Wolff, donde los personajes son testigos de una marca que

³⁹ En la obra *El signo de Caín: discípulos del miedo* es posible ver a Portus, un hombre que se encuentra viviendo en una población humilde, junto a su pareja, Charo, en una vida tranquila, pero con variadas carencias

porta quien sea denominado Caín: Mientras el personaje de Joaquín asevera que el signo de Caín hace referencia a “la seña de una clara mente analítica, de espíritu inquietante, de hombres sin miedo” (Wolff 31), para Portus se trata de la marca de la perversidad del hombre moderno:

Portus: Abel sintió el poder de Caín y tuvo miedo. Caín sintió su fuerza y tuvo espanto de su mal, pero no pudo dejar de golpear... En cada hermosa cara hay una profunda arruga de la perversidad (Wolff 53).

Esta perversidad implica el rechazo a la ley Padre, el goce a partir de la fractura del cuerpo, desde el acto de retener y transgredir.

En 2007, Alexis Moreno junto a su compañía Teatro La María estrenan la obra *Abel*, cuyo argumento aborda el tema de la desocupación en distintos sujetos, escenificando lo que la misma compañía llama ‘la raza de los débiles’. En 2008, estrenan *Caín*, en la cual se adentran en el “colapso de una raza y un sistema”, viendo un espacio apocalíptico donde no se sabe quién arrasó con lo que existía en un pasado. En *Caín*, es la ‘raza asesina’ la que es mostrada a partir de un espacio que inunda a los sobrevivientes de terror. Teatro La María, por ende, en las obras mencionadas, actualizan los roles simbólicos de Abel y Caín en una ciudad de principios de siglo, donde el pastor asume el papel de sumisión frente a un sistema laboral que lo utiliza y desplaza, por lo cual, ‘la raza

económicas. Llega hasta su casa su compañero de universidad, Joaquín, junto a su esposa Leonor, buscando convencer a Portus de aceptar un excelente puesto en una empresa. Sin embargo, Portus se niega, aduciendo que no desea volver a una vida de ambiciones, por lo que prefiere seguir con lo que ha optado. Debido a la negación, Joaquín decide insistir, pero Portus no cambia de opinión, e insinúa una supuesta homosexualidad de Joaquín, por lo que éste junto a su mujer se retiran indignados. Portus sigue con su vida de traductor de tiempo libre, mientras Leonor se acerca a Charo para lograr convencerla de las ventajas de que Portus opte por el trabajo, lo que provoca discusiones entre ésta última y su conviviente. Finalmente, Portus se queda solo, sin aceptar lo que le han ofrecido, puesto que no desea volver a portar la marca de Caín, que hace referencia a la ambición del hombre letrado, por buscar el poder.

de los débiles' mostrará a este individuo que se sumerge en un sistema y acata sus reglas, además de configurarse como un personaje que no logra ser productivo por sí mismo, sino que su inserción se da por medio de la sumisión. Por otra parte, el hermano labrador, perteneciente a la 'raza asesina', es resultado de la sobrevivencia después de un hecho de terror, donde deben escapar de un enemigo omnipresente, que amenaza su existencia. La 'raza asesina' es la única que logra sobrevivir, por lo cual, la ciudad estará habitada por sujetos temerosos, que han logrado permanecer, pero este estado se da desde el miedo y la sensación permanente de persecución.

En *Las islas flotantes* la imagen del náufrago permite evidenciar la urbe que no ha logrado llegar a puerto, a los que nomina 'muertos-náufragos', es decir, un sujeto que flota, pero en estado mortuario. Aquí los sobrevivientes son denominados 'Abelcaín', un sujeto que tiene un doble que se opone y se traiciona. El sujeto no se desprende de una sombra que la urbe le obliga a olvidar, y el cadáver pestilente es incorporado en su propio cuerpo, lo que lo lleva a ser un exiliado de la urbe y de su propio yo. La identidad del sujeto de transición, por ende, no se desprende de este reflejo que rechaza y retiene, simbolizando la memoria que se olvida y se resiente. Por lo mismo, la *análisis* del sujeto de *Las islas flotantes* se da desde la construcción de esta imagen doble que se opone pero que también le completa.

En concordancia con lo anterior, el rescate de la memoria aparece como una utopía a la cual la hablante desea alcanzar. Sin embargo, la ciudad de los 90 busca avanzar hacia un progreso económico que mira hacia un futuro, por lo cual el pasado se conforma como un cadáver pestilente que se debe dejar atrás, mientras que el sujeto desde el cuerpo retiene esta pestilencia. Uno de los estandartes del discurso de la Concertación y la oposición buscaba dejar atrás un pasado, enterrarlo, sin resolver asuntos dolorosos para la nación. Es

por ello, que, tanto el Informe Rettig (1991) como el informe Valech (2005-11) no contemplaban grandes condenas para los responsables. Cabe destacar las Mesas de Diálogo (1999), en las cuales las Fuerzas Armadas y de Orden y Carabineros, entregaron una nómina de detenidos desaparecidos, señalando que muchos cuerpos fueron lanzados al mar, por lo cual sus restos no podrían ser entregados a familiares, mientras ellos se liberaban a través de una ley que los amnistiaba. Sin embargo, la voz de *Islas flotantes* busca rescatar el pasado doloroso desde su silencio, los sonidos fricativos, sus ruidos, que lo instalan en una secuencia de retención como posibilidad de no dejar ir una memoria que es señalada como un ‘cadáver pestilente’, y esta pestilencia pasa a ser deseo y perversión.

En *Las islas flotantes*, la voz de Jiménez es mucho más categórica: el sujeto de la nueva ciudad de la transición es un sujeto que carga cadáveres, reproduciendo la voz de un muerto que grita sin ser escuchado. La ciudad de la transición, por lo tanto, es un espacio que será habitado desde conservación de la voz de cadáveres frente al simulacro de progreso que se sostendrá en la inestabilidad que conlleva la falta de un patrimonio histórico y cultural.

Entrañables dioses
a los que debo incontables sacrificios.
Alá quiera que no me hayan olvidado.
(Jiménez 29)

2.9. Subjetividades que se construyen desde los fragmentos en *Estaciones aéreas* de Antonia Torres

Estaciones aéreas (1999) de Antonia Torres es un poemario publicado en Valdivia. Al igual que Yanko Gonzáles, Torres ha sido catalogada como ‘poeta del sur’ en la antología *Zonas de emergencia: poesía-crítica poetas jóvenes de la Xa. Región*⁴⁰, y en las reseñas a su obra, dado su bagaje entre Valdivia y el territorio Austral. A diferencia de *Metales pesados*, que fue escrito entre las ciudades de Santiago y Valdivia, y entrega una visión citadina del territorio, *Estaciones aéreas* da cuenta de un espacio marino costero, sus versos aluden a mareas, hundimientos, pesca y agua, con lo que podría leerse literalmente como una poesía que reconstruye paisajes sureños, un imaginario costero específico de la nación, sin embargo, desde mi lectura, las isotopías referentes a climas y paisajes del sur se construirán como una metáfora que da cuenta de un sujeto que se encuentra perdido e inmerso en un yo.

Estaciones aéreas de Antonia Torres da cuenta de una voz que busca recuperar un cuerpo que se ha configurado como desecho a partir de la desarticulación del habla. Es por ello que la voz rechazará las palabras, dando cuenta de su imposibilidad de significar, como su imposibilidad de ser emitidas. De este modo, construirá un nuevo significado a partir de la configuración de un lenguaje otro que es desecho, excrecencia y ruido, para así reconstruir su propio cuerpo a partir de los fragmentos que el mar arroja.

Las reseñas de la poesía de Antonia Torres adquieren diversas perspectivas para sugerir una lectura de *Estaciones aéreas*. Entre ellas destaco la de Roberto O’nell, quien

⁴⁰ Valdivia: Paginadura Ediciones, 1994.

subraya la irregularidad métrica de sus versos y las extensiones variables que se da en cuanto a la forma, asimismo como destaca la oralidad que subyace en el poemario

un cierto tono hablado, de una oralidad muy visible en la poesía castellana de fines del siglo XX, y en Chile, en especial desde la década de 1970; tono a veces conversacional, en tanto la apelación es recurrente, y muy emparentado con la llamada poesía lárca (2).

Es interesante reparar en el concepto de poesía lárca, al que, según O'neil se acerca la escritura de Torres. Por poesía lárca o de los lares se entiende una estética que configura un espacio paradisíaco en oposición al territorio moderno, el cual se presenta como un caos que los insta a regresar a la región constante y rutinaria que entrega estabilidad por medio del orden natural⁴¹, y que busca volver a la tierra ante la necesidad de configurar la pertenencia a un territorio, la identidad a partir del espacio en que se habita. Es por ello que el lenguaje va perdiendo la opacidad de la poesía anterior, ya que debe dar cuenta de un mundo más allá de la experiencia literaria. De esta manera, para O'neil la poesía de Torres cercana al poeta de los lares busca encontrar el arraigo que posiblemente ha perdido.

Para Alicia Salomone y Karen Cea, en “Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río” la poesía de Torres es abordada como una reconstrucción de la memoria que se realiza por medio del lenguaje, que a la vez es cuestionado en su capacidad de representar, de constituirse como testimonio, dada la

⁴¹ Jorge Tellier define poesía lárca como una escritura propia de los poetas del sur: “Un primer hecho que estableceremos es el de que los “poetas de los lares” vuelven a integrarse al paisaje, a hacer la descripción del ambiente que los rodea. Se empiezan a recuperar los sentidos, que se iban perdiendo en estos últimos años, ahogados por la hojarasca de una poesía no nacida espontáneamente, por el contacto del hombre con el mundo, sino resultante de una experiencia meramente literaria, confeccionada sobre la medida de otra poesía. Esto es importante en un país como el nuestro en donde el peso de la tierra es tan decisivo como lo fuera (y tal vez sigue siéndolo) “el peso de la noche”, en donde el hombre antes de lanzarse a los reinos de las ideas debe primero dar cuenta del mundo que lo rodea, a trueque de convertirse en un desarraigado (Tellier 49)

dificultad que implica el ejercicio de escritura como forma de nombrar el trauma. El espacio marino en la poeta refleja su relación con la naturaleza sureña, que produce que cada inmersión, sea en definitiva la posibilidad de recordar y reconstituirse, desde lo individual y rescatar lo colectivo. Sin embargo, el lenguaje implica volver a herirse al hacer consciente la situación traumática:

De esa lengua, por otra parte, se derivará una poética que concibe al poema como un cazador oculto, que captura voces exteriores que la hablante recibe al oído como en un secreto y que plasma mediante un procedimiento de transcripción o traducción. Así, surge una palabra muda y sonora a la vez que, por entre los huecos que deja la disposición de los signos en la página, se cuela para nombrar lo que aún no tiene palabra: ese no dicho de la poesía que, para Alicia Genovese, remite a lo que los otros discursos dejan fuera, afirmando a la poesía como una fuerza de negatividad y resistencia”
(Salomone y Cea 360)

De este modo, para Salomone y Cea, el ejercicio de un lenguaje pasa a conformarse como una posmemoria poética, es decir, lenguajes que se resignifican para nombrar lo tachado desde una concepción estética que sublima el dolor y permite reconstruir la subjetividad desde un naufragio en el que la hablante recuerda y registra, por medio de subjetividades de sujetos “huérfanos o abandonados, pequeñas imbunches e infancias desvalidas.” (367). Cabe destacar la lectura de estas autoras que en cierta medida se oponen a la concepción de la poesía de Torres como lárca, pues el lenguaje es desestabilizado en su posibilidad de significar.

Oscar Barrientos también rescata la poesía de Torres desde la desconfianza en el lenguaje

porque acusa su naturaleza contradictoria, casi corrosiva, que es, también, el único mecanismo para plantear su verdad, plasmado en la vigilancia de que la construcción de la palabra puede ser la configuración de un mundo engañoso, la creación de un mundo falsificado por el lenguaje, hasta llegar al corazón del silencio (Barrientos 310-311)

De este modo, *Las estaciones aéreas* da cuenta de un lenguaje que construye una realidad engañosa, por lo que el hablante opta por el silencio que construye y deconstruye “sus propios significados” (311). Por ello, son las imágenes las que pueden significar, pues se abstraen del lenguaje y se rebelan contra la palabra que porta la traición.

Tanto Salomone y Cea como Barrientos señalan en sus lecturas que la poesía de Torres cuestiona la capacidad del lenguaje de significar, ya sea porque obliga a la voz a herirse desde la memoria, como por la traición que porta la palabra. Sin embargo, ambos análisis indagan en la palabra y su posibilidad de construir imágenes, de este modo, no hay un análisis que se enfoque en los espacios de subversión desde el lenguaje. Es decir, si la voz desconfía de un lenguaje que lo ha vuelto desecho, que lo fractura y hiere, la estructuración tanto del habla como del pensamiento apelará entonces a una destrucción artaudiana de la supremacía del lenguaje como forma de significar.

Julia Kristeva señala que el sujeto en proceso produce un rechazo a la dimensión vertical del signo (hablante/Nombre del Padre) que introyectada genera categorías sintácticas que reproducen su represión, que genera el rechazo. De este modo, la destrucción de este proceso simbólico que rechaza y a su vez desea, deviene en un goce perverso que ya no será sublimado, dado por la retención de su propia creación.

La adquisición del lenguaje supone la supresión de la analidad; es la adquisición de una capacidad de simbolización mediante la separación

definitiva del objeto (ya no rechazado sino definitivamente excluido) y por la represión bajo el signo de este objeto excluido, todo regreso del rechazo, con el placer erótico de los esfínteres que entraña, perturba esta capacidad simbólica y la adquisición del lenguaje que la realiza. (“El sujeto en proceso” 27)

Por ende, la producción de un lenguaje de gruñidos, gritos, ruidos, que destruye la significancia del lenguaje en todas sus estructuras dan cuenta del sujeto que busca regresar a la *analidad* no sublimada. De este modo, el discurso se transforma en pulsión y el cuerpo fragmentado en partes y órganos se reconstruye a partir de los espasmos y retorcimientos.

Kristeva rescata la práctica artaudiana como una propuesta que transforma en escena esta disposición preverbal del rechazo, de la pulsión de muerte por medio de la danza, el teatro gestual o la pintura, más que a través de las palabras. Es decir, en la escena artaudiana, “la palabra deviene pulsión que emerge a través de la enunciación, y el texto no tiene otra justificación que dar lugar a esta música de las pulsiones” (53). Por ende, al dejar en evidencia la imposibilidad de significar que tiene la palabra en la poesía, se constata la represión que está dada desde la estructura del lenguaje como un lenguaje de Otro (Nombre del Padre) que reprime al yo a partir de la enunciación. De este modo, siguiendo con la lectura artaudiana, Derrida considera que el lenguaje en sí está configurado desde la concepción de una *palabra soplada*, que enuncia la ausencia del sujeto en este ejercicio del habla. Por ello, la destrucción del lenguaje a partir de sonidos guturales y espasmódicos permite no solo negar aquello que rechazo y deseo, sino también retener ese yo que se esfuma frente a ese Nombre del Padre que tarja por medio de la palabra:

Mi obra, mi huella, el excremento que me roba de mi bien después que fui robado en mi nacimiento, debe ser negada. Pero negarla no es rechazarla, es

retenerla para conservarme, para conservar mi cuerpo y mi habla, es preciso que conserve la obra en mí, confundirme con ella para que entre ella y yo el ladrón no tenga ninguna posibilidad impedirle que se desgrade lejos de mí como escritura (“La palabra soplada” 103)

Desde la lectura de Artaud y su retorno a lo primitivo, el rechazo al lenguaje, fijándose en una etapa preverbal, permite al sujeto conservarse a partir de un retorno a un lenguaje metafísico, que significa más allá de códigos arbitrarios que lo pierden de sí mismo.

Estaciones aéreas de Antonia Torres entrega un espacio marino costero, sus versos aluden a mareas, hundimientos, pesca y agua, con lo que podría leerse literalmente como una poesía que da cuenta de paisajes sureños, de un imaginario costero específico de la nación, mas, el paisaje y el entorno marino se construirán como una metáfora que hace referencia a un sujeto, que habita en la palabra, perdido de su yo, tarjado. El poemario de Torres se presenta como la búsqueda de un sujeto por encontrar un espacio en el cual validar su propio yo, sin embargo, esta búsqueda se volcará hacia un ‘adentro’ carente de espacios, para encontrar las huellas de su propia desaparición, de la pérdida de cualquier huella que constate su propia identidad.

En el poema “Ciudad que viaja hacia adentro” (Torres 24) el territorio oscila entre la vaguedad de los signos que se plasman “con certero golpe de tinta sobre la tierra”. Los versos, las metáforas, las palabras pierden el sentido para el hablante, que encuentra en el lenguaje del paisaje su propia voz. La geografía, por su parte, se configura como un tejido, que arma y desarma, que teje y desteje, que cambia de punto y llega a la nada.

La geografía y sus intersticios son el tejido del día
que se deja leer
tirando del ovillo

a cada punto

te confundes con el paisaje (Torres 24)

La voz construye un territorio que es deshecho y al cual vuelve a construir. Se trata de un espacio lleno de surcos y quebradas, un espacio hecho con la letra que carga con “la pestilencia del verbo” (24). De esta manera, la similitud que el poema establece con la poesía lírica puede entenderse como un intento de la voz por encontrarse, sin embargo, el paisaje al que retorna ha sido arrasado y no puede devolverle el reflejo de su yo.

En el poema “Segunda inmersión” la voz se sumerge en la búsqueda de

algunos tesoros encontrados en la arena:

trozos flotantes, boyas de madera, brillantes colores

conchas, caracoles

los restos que sobreviven de un desastre náutico

los pequeños tesoros reunidos

cada verano

dispuestos a lo largo de la costa

para descifrar el paisaje (Torres 18)

El sujeto comienza a rescatar objetos de desecho que se encuentran en las profundidades, los cuales le permiten ‘descifrar el paisaje’. Es por medio del desecho, de lo que otros han abandonado que la voz puede ir configurando un territorio que no reconoce, armar un mensaje cifrado al establecer claves propias de su lectura, que no están en el significado sino en los mismos trozos que observa y recoge. Es interesante que desde la inmersión la voz llegue al desecho y del desecho al desciframiento. Esta segunda inmersión le permitirá encontrarse con los restos, lo que quedó de la memoria, de un pasado que se ha vaciado de

sus referentes. Son huellas que se han lanzado a lo más profundo de las aguas, las que para la voz pasan a ser tesoros que obtiene después de una larga travesía ilegal por los mares.

En Torres el rechazo pulsional a la letra se da en el rechazo que le genera el código de la lengua para significar. Así como observa los residuos de la embarcación en el agua, el lenguaje para ella entra en su código de significancia como retazo que porta el rechazo y se torna en pulsión libidinal al constituirse como excrecencia, como pestilencia. Es así como reinventa lo real y lo semiotiza. “Desde esa óptica parece que es el rechazo – anal, sádico, agresivo, mortal – quien pone ‘el objeto’ y el ‘signo’ y constituye lo real donde se encuentra la realidad fantasmática u objetiva” (“El sujeto en proceso” 30). Alejada del orden simbólico la voz se sumerge en el agua, y se constituye a sí mismo como un residuo.

El sol otoñal es terco, el sol otoñal quema, el sol otoñal obliga a la voz a seguir su camino en busca de más huellas

me obliga a recoger las hojas olvidadas y húmedas de su

libro:

las metáforas que van a dar al resumidero del día,

esas quebradas en donde musgo y paciencia

tejen la atmósfera de lo que es igual en el mundo. (Torres 18)

Las metáforas van a la alcantarilla, como un residuo más que se va por el desagüe, como el desecho de las calles, como las hojas amarillas que caen de los árboles en la estación previa al ocaso. La hoja caída y seca del árbol se asimila a la hoja de la escritura, ambos son desecho, ambos se retienen en una especie de *analidad* que deviene en un propio alfabeto. Después del fulgor del verano, el sujeto se encuentra en la estación de la pérdida. El resumidero es un precipicio donde las palabras caen, donde los desechos son empujados, donde se llenan de musgo y esperan ser recuperados, frente a un tipo de ciudad que

funciona de la misma forma en los distintos territorios. Sin embargo, el sujeto insiste en escribir y ser nombrado “la llamamos mi mano que escribe, boca y ojos cosidos” (18), donde el cuerpo tachado continúa con la escritura.

La insistencia de la letra se puede observar en el verso

L a m a n o e s c r i b e (18)

En su grafía se puede apreciar la separación notoria entre cada letra que compone el verso. La lentitud fonética que se produce da cuenta más de un deletreo que de una emisión de un mensaje, cada fonema, separado de los otros pierde la estructura de la palabra, por ende, se da una doble pérdida de significación, por una parte, la sonoridad de los fonemas se emite como ruidos, que traban la articulación de la boca produciendo una nueva significancia que incorpora el cuerpo más allá del aparato fonador; por otra parte, lo que la mano escribe carece de significado, al generarse como dibujos que en sí no logran conformar palabra. La letra pasa a constituir al sujeto a partir del rechazo al significado, como un ruido que se conecta con los desechos, que configuran a la voz como pulsión de muerte, al convertir la boca en ano, que expulsa y retiene, en un cuerpo que en sí mismo ya se encuentra en un estado de negación: “boca y ojos cosidos” (18).

Para la voz el acto de emitir ruidos y desarticular la función de los fonemas de significar es una manera de no perder su subjetividad en una *palabra soplada*, es decir, un lenguaje que lleva en sí la marca del Nombre del padre, por ende, de una fractura que es dolorosa para el sujeto.

Es, ante todo – y sin que esto quiera decir otra cosa – el campo cultural donde debo tomar mis palabras y mi sintaxis, campo histórico donde debo leer al escribir en él la estructura del robo (se) sitúa ya (en) la relación del habla con la lengua (“La palabra soplada” 97)

Por ello, en la medida que la palabra signifique el sujeto va privándose de sí mismo, en donde el lenguaje no se instaure como una instancia de pérdida del cuerpo y del yo. Que la palabra se desarticule como significado y sus significantes pasen a ser ruidos o graznidos guturales, oclusivos y fricativos, implica que el cuerpo se desgarre sin perderse a sí mismo.

En el poema “Más allá, en el despeñadero...” (19) la voz inicia con una cita del poema “El árbol de Diana” (1962)⁴²Alejandra Pizarnik, A partir de la intertextualidad que se genera, por la cita a Pizarnik da cuenta de un cuerpo que desde el reflejo se reconstituye y retiene. La voz se sitúa en un abismo que devuelve la sensación del cuerpo por sobre la palabra, donde la memoria se encuentra anulada: ya no puede guardar imágenes ni ideas “la memoria no guarda / ni siquiera un soneto” (19). De esta forma, el cuerpo y la memoria se reconstruyen en un espacio marginal.

Los versos de Pizarnik evidencian un sujeto que no habla, que juega con una doble imagen a través del espejo, un sujeto que se disocia del reflejo que su cuerpo proyecta, que le teme, pues se encuentra dormido, que sin embargo la devora

El poema que no digo,

el que no merezco.

Miedo de ser dos

⁴² En el poema “El árbol de Diana”, Alejandra Pizarnik recurre a la figura de Diana, la diosa griega cazadora y virgen, en cuya imagen “se advierte la relación mitológica del sujeto con Diana la cazadora que se dispone en la expresión del hablante lírico a enfrentar las fuerzas amenazantes de la integridad de su ser” (Basso). De esta forma, Cristian Basso relaciona la escritura de Pizarnik con una Diosa que se defiende de una amenaza agresiva, integrando en ella la vida y la muerte, pues “es deidad dadora de luz y bendiciones, pero también de muerte y perdición” (Basso). Según Octavio Paz en “Prólogo”, el árbol se interpretaría como “uno de los atributos masculinos de la deidad femenina”, dado que, según la mitología, la Diana exigía un sacrificio: descuartizar a un adolescente en luna nueva, con el fin de “estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores)” (Paz 101). De esta forma, Diana representa la renuncia al cuerpo femenino, pues además del sacrificio, ella porta ortopedias que dan cuenta de su sexualidad: el carcaj, el arco y la flecha. Ella renuncia a su sexualidad, y así como Hipólito (personaje de la tragedia homónima de Eurípides), quien la siga buscará la pérdida de los caracteres sexuales, desplazando el deseo desde otro hacia sí mismo. Diana se conforma como la adoración de la ausencia de reproductividad.

camino del espejo:
alguien en mí dormido
me come y me bebe (19)

Así como la voz pizarnikeana ha perdido la confianza en el lenguaje el hablante de Torres se ha situado en un lenguaje pre-verbal, que no es la morada del poeta, el refugio donde encontrar y encontrarse, espacio de marginalidad dado tanto por el ruido como por los desechos que se ubican despeñadero. De esta forma, la cita a Pizarnik se constituirá como un espejo donde la voz de *estaciones aéreas* se ve reflejada en un doble estado del espejo. Así como se hunde en su propio reflejo, el hablante se sumerge en un reflejo que le permite construir una subjetividad fuera de los patrones del lenguaje.

El poema construye la isotopía semántica de la letra ('romanticismo', 'soneto', 'sílabas', 'silencio del poema', 'lirismo', 'versos borrachos', 'palabra'), para coincidir con la desconfianza de la voz de "El árbol de Diana". La palabra pasa a ser un abismo ante el cual la memoria es arrojada a su propia desaparición. En la estrofa

Más allá
 en el despeñadero del romanticismo
 la memoria no guarda
 ni siquiera un soneto que con cada uno
 de sus perfectos huesos, como sílabas
 despierte el silencio del poema que crece (19)

se puede apreciar el silencio que ronda los versos 4º, 5º y 6º a partir del fonema /s/. La letra también ha sido silenciada, el poeta calla los versos que han sido arrojados, "versos que no preguntan ni responden" pero que son el 'mi testigo como gotera espantosa' (19). Más adelante la voz señalará "*Quiero escribir, pero me sale espuma*". El hablante de Torres se

posiciona en un espacio en el que no solo la palabra escrita se encuentra desarticulada, sino también al traspasarla a la escritura se deshace y se transforma en desecho de un habla que está vaciada. La palabra ya no es furtiva, sino que se transforma en rechazo.

En *Estaciones aéreas* los cuerpos se encuentran extraviados en un oleaje que da cuenta de un espacio que absorbe y anula subjetividades que se distancian del proyecto nacional, por lo que los devora y borra, el yo está escindido de ese cuerpo que es fractura en sí mismo. El cuerpo fragmentado es sacrificio, dolor, herida, es el cuerpo que ha sido mutilado en pos de un proyecto nacional. El cuerpo extraviado da cuenta del silenciamiento de la urbe frente a los crímenes que no serán juzgados. La pérdida de este da cuenta de una fractura que no solo está dada a nivel de identidades, sino que es una herida que la nación lleva consigo y no desea asumir. *Las estaciones aéreas* constatan la imposibilidad de una nación de conformarse como proyecto nacional en la medida que sus habitantes sean cadáveres que se encuentran exiliados de sus cuerpos y buscan construir prótesis a partir de imágenes que no logran devolver los cuerpos que han sido arrancados.

Por lo mismo, el Chile de la transición que se observa en el poemario ha naufragado en las mareas del neoliberalismo, pero crea un relato de unidad para no abrir la mirada y desafiar a la historia y la memoria. Antonia Torres da cuenta de un rechazo de un lenguaje provisto de una palabra soplada que porta la emisión de un habla que es vacía y que obliga al hablante a destruirla antes que lo vacíe. De este modo, la conexión de hablante con la naturaleza se da a partir de la constitución de este espacio como el lugar donde la voz puede volver a encontrarse, y a rescatar una memoria desde una lengua que es cuerpo, que es grito y silencio. Porque en *Estaciones aéreas* los cuerpos y las sonoridades de la lengua desarticulada son huella, los espacios son interiores, la ciudad no se recorre, sino que es buscada en la memoria, de modo que el sujeto recorre sus propios dolores, sus fracturas, los

restos que lo componen, a partir de trozos que han quedado esparcidos. que son solo trozos de un cuerpo que ha desaparecido.

Antonia Torres configura un sujeto que ha perdido su cuerpo, ha perdido su identidad, ha perdido su yo, por lo cual, al situarlo en una etapa preverbal permite recuperar este cuerpo-desecho y reconstruir su subjetividad, crear un lenguaje que es ruido y que genere un ruido que así como desarticula al habla desarticule al poder, llevando los cuerpos-desecho a un espacio desde el cual se reconstruya un proyecto nacional que incorpore una memoria a partir de formas de significar que construyan un nuevo paradigma de nación y de memoria.

3. Teatro de los 90: la rebelión del lenguaje

3.1. Crítica y teatro: Un panorama acerca de la *sin-voz* de los noventa.

Determinar el estado de la cultura del teatro chileno de los noventa puede resultar, en ocasiones, un ejercicio un tanto extraño debido al distanciamiento de las fuentes que se pueden encontrar. Por un lado, existen escritos que revelan con gran detalle lo ocurrido en la escena teatral, tanto en el periodo posgolpe, como durante la transición. Sin embargo, abundan artículos provenientes de la *Revista Apuntes*, donde se observa a los mismos directores, actores, dramaturgos y críticos opinar de sus trabajos, exponer sus argumentos y, en ocasiones, entablar una discusión desde sus propias experiencias y las experiencias de sus pares, lo que da cuenta de una escasez de distanciamiento frente al objeto a analizar, resultando un ejercicio, en cierto modo, bastante auto referencial. A pesar de las cercanías de las fuentes, a continuación se realizará un panorama de la escena teatral posterior al golpe de estado, cuya influencia será de gran relevancia para el ejercicio teatral de los '90. A diferencia de la poesía publicada en la misma época, cuyos poetas no resultan continuadores de sus predecesores, los cambios y estrategias que se generaron en dictadura, así como los directores que entraron en el escenario teatral, son la base de esta disciplina durante el período de transición, aun cuando el lugar desde donde se habla ha cambiado. Se podrá observar el cambio que sufre esta disciplina al perder el territorio en el que deambulaba en los 80, aquella tribuna provista de marginalidad, desde donde se podía cumplir con el papel crítico propio de la disciplina, a un espacio que forma parte de la cultura oficial, que provoca un quiebre creativo y una abulia intelectual.

Para comenzar, se realizará un panorama del teatro de la década del 80, puesto que los sucesos ocurridos en esta época influyen notoriamente en la década siguiente. Tras el golpe de Estado el teatro vivió un proceso oscuro y doloroso, tal como señala Marco Antonio de la Parra en su carta abierta titulada *La mala memoria* (1998), “el teatro ha sido de las disciplinas más diezmadas dentro del país. Arrestados, expulsados, exiliados. Nutrirán con sangre otros escenarios. Algunos no volverán nunca más (109). El teatro se vio cercenado por un aparato represor que fue liquidando algunas instancias en las que se generaba, pero hubo otras que se mantuvieron desde escenarios no oficiales. A pesar del sombrío escenario mostrado por de la Parra, desde su visión centrada netamente en su disciplina (la poesía y la narrativa también fueron ‘diezmadas’), es importante destacar que el panorama represivo fue un excelente escenario para que las compañías independientes comenzaran a hacer resistencia desde nuevos territorios. La dictadura, en cierto modo, se transformó en un referente que potenciaba la creación y la búsqueda de nuevos espacios.

Con el quiebre cultural producido en 1973 se disolvieron grupos independientes, hubo intervención de los grupos universitarios o ligados al Estado y muchos trabajadores teatrales emigran, son detenidos, dejan la actividad artística o son expulsados (*20 años de teatro chileno*). El académico Grínor Rojo en *Muerte y resurrección del teatro chileno* relata, desde su territorio sitiado, que en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) se reemplazó a su director y fundador Domingo Piga por Fernando Debesa, “dramaturgo católico de irreprochables simpatías derechistas” (*Muerte y resurrección* 33), mientras que la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile queda a cargo de Hernán Letelier, “actor y director de calamitosos estrenos, al que por inepto le habían caducado previamente su contrato en la Católica” (33). En sus aseveraciones desde la trinchera a la que pertenece, Rojo coincide con el estigma que se ha impregnado en el

campo cultural: artista de derecha es igual a talento mediocre. En “Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar”, Oscar Lepeley agrega que, además de las expulsiones y deserciones, el teatro de la Universidad de Chile fue clausurado por seis meses y fue rebautizado como Teatro Nacional Chileno en 1976. Mientras, la Escuela de Teatro de la Universidad Católica fue cerrada, congelándose matrículas y cambiando su nombre por “Escuela de teatro, cine y televisión”. Cabe destacar el mecanismo de limpieza propuesto por la dictadura al rebautizar las instituciones encargadas de promover la actividad teatral.

En cuanto a la censura a los espectáculos que se estrenaban en las salas teatrales, Juan Andrés Piña en *20 años de teatro chileno* asevera que el gobierno militar creó organismos censores que autorizaban los montajes que podían ser exhibidos en cartelera. Por medio de la oficina de Comunicación Social del Ministerio del Interior, que entregaba la autorización a los montajes que podían estrenarse, cobrando, además, un 20% de IVA a aquellos espectáculos que no fueran considerados *culturales*, entendiendo *cultura* como la propagación de un discurso apolítico y evasionario. A partir de este impuesto, se puede afirmar que el patrimonio cultural propuesto por el teatro pasó a situarse en el mismo nivel que cualquier producto, lo que sienta las bases de las políticas de mercado en las cuales el teatro buscará solventarse tras el término de la dictadura.

En cuanto a la cartelera, el denominado teatro de evasión aumenta progresivamente en las carteleras, con café concert, teatro infantil, teatro espectáculo, como las comedias musicales “al estilo del peor Broadway” (*20 años de teatro chileno* 140). Para Eduardo Guerrero la gran figura del teatro de entretenimiento fue el actor y director José Vilar, quien llevaba a escena obras del dramaturgo español franquista Alfonso Paso, las que llegaron a ser vistas en televisión. El denominado teatro de evasión permanecerá en las carteleras, así

como el teatro grabado obtendrá un espacio franjeado como producto rentable. Por otra parte, los teatros universitarios, controlados por el aparato represor, montaban obras clásicas, “con un tratamiento acartonado y castrante, que constituyen la degradación del teatro” (Guerrero 56). Sin embargo, no todos los teatros universitarios tuvieron un accionar estatizado. Juan Villegas destaca la posición del Teatro de la Universidad Católica, que estrena obras clásicas, pero con punto de vista. De este modo se realiza el montaje de *La vida es sueño*, enfocada en la búsqueda de libertad de Segismundo, o *Hamlet* centrado en la legitimidad del poder de Claudio

Debido al pago del IVA, se produjo una “proliferación de grupos que comenzaron a descubrir espacios tradicionalmente no considerados espacios teatrales donde mostrar sus propuestas” (Lagos 45). A partir de 1976, surgen agrupaciones que buscan nuevas estrategias para hacer teatro en Chile, las creaciones colectivas. Este grupo de artistas inicia el rescate cultural del teatro, como es el caso del Ictus con el estreno de *Pedro, Juan y Diego* (1976). Lo mismo sucede con otras agrupaciones como el TIT, Teatro Imagen, Del Ángel y Falacia, que revitalizan la escena nacional con obras que toman un tema importantísimo para la contingencia nacional: la cesantía y el trabajo. A través de personajes que buscan superar el estado traumático frente al trabajo, irán rearmando la escena teatral como la voz de los sin voz. Estas obras plantearon

por primera vez en muchos años personajes populares, ambientes que fueran mucho más allá del ‘living burgués’, lenguaje simple y cotidiano, situaciones de realidad inmediata, diálogos frescos, puestas en escena donde primaba lo teatral más que lo literario, formándose una suerte de ‘estética del silencio’: los protagonistas no sabían qué hacer o qué decir, no tenían interlocutor válido, giraban, añoraban, recordaban (*20 años de teatro chileno* 56).

Todas estas compañías daban cuenta de un arte con autocensura, donde se articulan lenguajes escénicos en reemplazo de “la literalidad del lenguaje” (56) como elocuencia del silencio. A pesar de que la temática sea de corte realista, la escenificación de la misma dio cabida a nuevas formas experimentales de montaje, que daban cuenta de un trabajo productivo de los artistas durante la dictadura, los cuales no solo buscaban nuevos espacios, sino que experimentaban en cuanto a las formas.

Las compañías de teatro de creación colectiva, a juicio de Eduardo Guerrero cuentan con tres características predominantes que demuestran la transformación que proponían. La primera señala el surgimiento de autores dramáticos que, en alusión clara a la situación política, van construyendo nuevas propuestas escénicas, evidenciadas a través del lenguaje, como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Grifféro, la “trilogía de relieve y relevo”. Es destacable que mientras de la Parra y Grifféro, dramaturgos pertenecientes a una elite, buscarán el espacio desde el cual hablar en los 90, Radrigán, proveniente de la clase popular, se retira a un profundo silencio (Letelier 29). La segunda característica es lo que el crítico llama “la preponderancia de la imagen sobre la palabra”, debido a la aparición de directores muy creativos y con estilos personales bien marcados, que llevaron a cabo un trabajo de experimentación con los recursos con que contaban, como es el caso de Ramón Grifféro, Alfredo Castro, Willy Semler, Andrés Pérez, y Juan Edmundo González. Esta característica mencionada por el crítico, a mí parecer, debiera hacer hincapié en la importancia que va adquiriendo el director por sobre el dramaturgo, lo que marcará la escena teatral de los 90. Para Hurtado en “Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo”, estos directores proponen una renovación de temas por medio de la experimentación de lenguajes, lo que permite desarrollar una fecunda actividad teatral nutrida de las experiencias y aprendizajes de artistas que trabajaron en el exilio. La última

característica que establece Guerrero está determinada por un mayor interés en el teatro latinoamericano que en el teatro europeo y norteamericano, lo que expresa la necesidad de recomponer el cuerpo censurado.

Como se puede observar, el último período de la dictadura fue bastante positivo, en cuanto al discurso de los teatristas, lo que podría augurar un excelente inicio del período que lo sucedería. Sin embargo, la transición fue bastante conflictiva para el teatro, pues pierden el rol que los motivaba a trabajar, su carácter no oficial. Inmersos en un momento de incertidumbre, debieron indagar en una nueva posición, más allá de un rescate de la memoria o la reproducción de la voz del nuevo Estado. Para Ramón Griffero en “De autorías, dogmas y espacio”, la llegada de la democracia potenció, tanto en él como en su generación, “un autismo creativo” (Griffero 138). Tras el término de la dictadura, las voces disidentes del teatro debieron reflexionar sobre el espacio desde donde emitirían su discurso, lo que a su juicio no quedará resuelto hasta el año 1993. Repararé en el término *autismo creativo* debido a la implicancia que tendría para dar cuenta de un estado de la cultura: los teatristas se encuentran en una posición incierta desde la cual crear, por lo que se recogen; por su parte, los poetas *náufragos* se aíslan a partir de los '90, con lo cual se puede determinar que el espacio de incertidumbre que propicio la transición no fue exclusivo de la poesía.

Contrariamente, Guerrero sostiene que, tras el triunfo de Patricio Aylwin, el 14 de diciembre de 1989, la temporada teatral de 1990 se inicia con nuevos aires, “quedando en el olvido las listas negras, las amenazas a los actores, los aleatorios impuestos a la cultura, las mutilaciones de textos, el exilio y todo ese clima amargo” (Guerrero 60). Además, la propuesta teatral era bastante heterogénea, tanto con grupos de estrenos profesionales como obras extranjeras. Dentro de los estrenos, cabe destacar que mientras el Teatro Nacional

continuaba con estrenos de piezas infantiles, el Teatro de la Universidad Católica puso en escena las obras *Ocúpate de Amelia* (1990), *Pedro Gynt* (1990) y *Hamlet* (1990) además de bautizar la Sala 2 como Sala Eugenio Dittborn, cuyo objetivo fue crear un espacio de experimentación, donde se estrenaron las obras *Cariño malo* (1991), con gran éxito en Chile y el extranjero, *Theo y Vicente segados por el sol* (1991), dirigida por Alfredo Castro. El Ictus estrena la obra *Este domingo* (199), el Teatro la memoria *La manzana de Adán* (1991), dirigida por Alfredo Castro y escrita por Claudia Donoso y Paz Errázuriz, y la Troppa estrena *Pinocchio* (1991), entre otros. Lo que para Guerrero es destacable, para el crítico Juan Andrés Piña no lo es, ya que señala que los estrenos de este periodo evidencian la pérdida de ideales y discursos políticos, permutándolos por obras que, según su opinión, tienen “menos ‘mensaje’, con proposiciones mucho menos abarcales y totalizadoras” (“Modos y temas del teatro chileno: La voz de los 80” 86). Resulta interesante contrastar estas dos visiones, pues, mientras el primero entrega una postura cercana al oficialismo, aferrándose al término del apagón cultural, para Piña el apagón sufre una transformación, pero persiste.

El discurso oficialista se puede constatar en *La cultura durante el periodo de transición a la democracia*. Este texto tiene como objetivo mostrar la apertura cultural posterior a la dictadura, reparando y rescatando cada disciplina artística, como la evidencia de una reivindicación frente a la cultura. En el capítulo “Cultura chilena más allá de la cordillera”, Carolina Lillo realiza un análisis del acontecer teatral post dictadura. Lillo destaca el intercambio cultural mucho más constante que se produjo con la llegada de la Concertación para el teatro chileno, originado en los vínculos realizados por los actores, autores y directores durante la dictadura, producto de la solidaridad de los otros países con Chile. El teatro chileno es validado internacionalmente, por lo cual, directores, dramaturgos

y compañías viajarán por el mundo, no solo a mostrar su trabajo, sino que a realizar un intercambio en el plano académico. Lillo destaca que se masificaron las escuelas de teatro, cuya consecuencia fue el aumento de festivales y obras que se presentaron. En definitiva, el gobierno de la transición potenciará los beneficios del apagón cultural producidos en la calidad de los artistas y los contactos que se establecieron en el exilio, en otras palabras, el discurso oficial, coherente con la ‘democracia de los acuerdos’, buscará evitar cualquier conflicto relacionado con la dictadura.

María Soledad Lagos coincide con el discurso oficial, al destacar que la explosión de creatividad a nivel teatral consolidaría tendencias propuestas por las generaciones de los 80. Para la crítico y dramaturgista, en los inicios de la década del 90 se busca reelaborar la postura del teatro frente a una sociedad redefinida y una democracia limitada.

Específicamente, las compañías de creación colectiva efectuaron esta elaboración por medio de dos caminos. El primero busca comprender e interpretar fenómenos históricos y sociales ocurridos durante la dictadura, desde un análisis presente. Debido a esto, se debe incorporar cambios producidos a nivel socioeconómico desde una postura meditativa, como ejemplifica Lagos con dos obras: *Época 70-Allende* del Gran Circo Teatro, creación colectiva dirigida por Andrés Pérez (1990) y *Cajamarca*, creación colectiva dirigida por Claudio Puelles (1991). Es relevante acotar, que según Marco Antonio de la Parra (1998), el estreno de la obra de Pérez fue un fracaso de público, ya que estos quedaban perplejos frente a la experiencia de observar la representación de la historia de la Unidad Popular. Este fracaso implica una masificación e introyección de un discurso que fomenta el olvido para lograr la democracia.

El segundo camino que propone Lagos está dado por aquellas creaciones colectivas cuyas temáticas hacen referencia a contenidos *más universales* acerca de una generación

dañada “la de aquellos jóvenes que se sienten estafados por varios sistemas y que ahora deben aprender el ejercicio de una democracia que no conocen” (45). Ponen en escena conflictos individuales, donde transmiten el desencanto y la lucidez “alcanzados a la fuerza”. Lagos alude específicamente al Teatro Aparte, cuya obra *¿Quién me escondió los zapatos negros?* (1991), dirigida por Rodrigo Bastidas trajo a la palestra la problemática de los sujetos de treinta años. Más tarde, esta compañía sería identificada como ‘teatro comercial’ por la superficialidad en que trataba los temas, lo que contrasta con el objetivo inicial de evidenciar el desencanto frente al sistema de los jóvenes de inicios de la transición. Los integrantes de esta compañía se vincularán progresivamente al sistema capitalista, desde el teatro, es decir, el sentimiento de estafa estaría superado. Más tarde formarán parte de la academia teatral, en diversas instituciones privadas de educación superior que forman actores (Duoc, Universidad Bolivariana).

En “La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado”, Catherine Boyle destaca que la transición en el teatro chileno ha estado marcada por una lucha constante por encontrar nuevos lenguajes de expresión teatral. Durante la dictadura el teatro se configuró como la voz que denunciaba aspectos de la realidad del país que estaban siendo censurados o reprimidos por medio del miedo imperante, y donde la palabra al constituirse como signo político va perdiendo significado. Sin embargo, en los noventa persiste este cansancio por las formas dependientes de la palabra, reduciendo cada vez más la importancia del lenguaje en la puesta en escena, lo que para Boyle se asemeja al período de desorientación y desintegración producido en el momento posterior al golpe militar. Tanto el golpe de Estado como la recuperación de la democracia producen un golpe para la gente del teatro, que debe adecuarse a los nuevos funcionamientos y buscar el territorio desde el cual discutir.

La función del teatro post dictadura está articulado como una estrategia contra el olvido. Kati Röttger señala que se establece un “teatro *de la memoria* que evoque los temas tabús – como el asesinato, la tortura, el exilio o el colaboracionismo- para no quedarse en el letargo generalizado de la redemocratización “(118), es decir, el rol del teatro en esta instancia será develar lo velado a través de lenguajes crípticos de interpretación ambigua, para no ofender el clima de consenso. Coincide con Boyle en que existe un vacío de significados que surgieron en la dictadura, producto de la imposición de signos y símbolos marcados por la “la negación de aceptar la desaparición de personas y el encubrimiento de los muertos” (118). Para Röttger, el hecho de declarar al cuerpo desaparecido desde un presente, por medio de la presencia de este, contribuiría a eliminar el discurso dictatorial impuesto por medio de la amnesia, es decir, mientras el gobierno expone el Informe Rettig, el teatro rescata el cuerpo desaparecido y torturado. Es por ello que destaca la obra *Historia de la sangre*, la cual tendría una doble estrategia preformativa, ya que, por un lado, utiliza el cuerpo del actor como medio estético y, pero también tiene una connotación política, al integrar la cultura del miedo.

En cuanto a los espacios que utiliza el teatro, Boyle destaca un movimiento que se produjo durante la transición de los escenarios a la calle, a la plaza del pueblo, al puerto, donde se observaba una actitud desafiante frente a los espacios encerrados, a la memoria encerrada. Es el afuera el espacio que se busca conquistar, a juicio de Boyle, como una metáfora de “la reconquista del espacio público hecha por la gente”. Las palabras de Boyle podrían interpretarse más bien como la reconquista del espacio público hecha por el teatro. En ese espacio rescatado no se representaron discursos políticos de la transición, tampoco se articuló un discurso que buscara un equilibrio entre memoria y olvido, sino que el objetivo implícito era entregar al público la certeza de que se recuperaban “las voces y

lenguajes expresivos que habían sido violentados y despedazados”. Es decir, el hecho de salir a las calles a hacer teatro constituía un acto simbólico de expresión, más que una palabra cuyos significantes estaban desplazados.

Por el contrario, Juan Villegas en “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX”, sostiene que la influencia del período de transición en el teatro se caracterizó principalmente por la presencia de representaciones de lo nacional que diluían las causas históricas y sociales de los conflictos, más que por la investigación de las nuevas formas de expresión. Se construyen espacios en los cuales predomina lo sentimental, además de recurrir a estereotipos sociales de índole folklórica que sumergen al espectador en espacios utópicos en que los males del mundo provendrían de fuerzas abstractas, cuyo mensaje transmitía optimismo. Mientras que para Boyle la obra de Andrés Pérez *La negra Ester* (1989) es altamente rescatable, atribuyéndole su éxito al hecho de que se construyó un montaje que buscaba rescatar la identidad chilena alejada “de los conceptos de sanidad, limpieza y progreso del régimen”, apoyados en una investigación de un tipo de lenguaje que “logre[n] reconstruir la sociedad al reconstruir al individuo dentro de esta sociedad” (65), Villegas, considera que el impacto logrado por dicho montaje radica netamente en una estética circense, lleno de música con tintes folklóricos y una marginalidad mezclada con melodramatismo. Para Villegas es mucho más destacable contar la historia de Chile desde los márgenes que rescataban las voces femeninas, homosexuales, asociales y lumpen como ocurre en *Cariño malo* y *La manzana de Adán*. En *La mala memoria*, Marco Antonio de la Parra destaca la obra de Pérez, al escenificar dos espacios marginales como el circo y el prostíbulo, los que a su parecer “son sitios de excepción, marginales, donde sucede lo que no puede suceder en la vida cotidiana” (194). Sin embargo, para el dramaturgo y siquiatra, este espacio plagado de seres de subjetividad sexual difusa tiene mucho que ver con la

identidad nacional, este paradigma de la actitud social de los '80 que se continúa en los '90, como lo es el transformismo como “figuración de la neodemocracia, la posdictadura” (De la Parra 195). De la Parra hace hincapié en Esperanza, el travesti de *La negra Ester*, interpretado por Willy Semler, pues a modo de interrogante, plantea que este sujeto híbrido pasaría a configurar la esperanza de Chile.

Por otra parte, la transición no solo propuso dificultades conceptuales e ideológicas para el teatro. La actual directora de la escuela de Teatro de la Universidad Católica, Milena Grass, en “El placer del teatro”, afirma que, en los inicios de la transición, el tema de discusión giraba en torno a una denominada *crisis de público*, cuya ausencia generaba dificultades para los teatristas. El concepto de política cultural no estaba arraigado en el imaginario ciudadano, su incorporación se dio junto con el inicio de la transición, donde poco a poco, y sin mucha confianza de que se concretara, se generan proyectos a largo plazo y planes para futuros espacios públicos para el arte. Para Ramón Griffero, en “Teatro chileno de fin de siglo”, el nuevo escenario nacional presentaba un nuevo obstáculo: la censura de la prensa que no informa de los espectáculos que se están llevando a cabo, por lo cual era difícil, a su parecer, reposicionar al teatro.

Sin embargo, como afirma Grass, a partir de 1993 esta tendencia se fue revirtiendo “y las cifras hablan de un florecimiento de los asistentes a las salas de teatro (64). Este cambio, para Grass, es difícil de explicar, no obstante, poco a poco el teatro irá ampliando la “oferta en las salas” e irán surgiendo festivales de verano, cuyo público preferencial serán los jóvenes y nuevos sectores de la ciudad. Concordando con Grass, Juan Andrés Piña considera que a mediados de los '90 se puede evidenciar que una obra “también puede ser fuente de recursos económicos” (Grass 242) como ocurriría con los montajes *Río abajo* de Ramón Griffero y *El desquite* (1996) de Andrés Pérez. Se observa que el teatro ha ido

ocupando un lugar que no es masivo ni influenciado por el poder, sino más bien orientado a “un grupo selecto” (243) compuesto preferentemente por un público joven, pero fiel.

Para Guillermo de la Parra el crecimiento de la cartelera teatral y de la asistencia de público a las salas se explicaría debido a que la representación tendría por objetivo hacer un presente, al poner frente al público escenificaciones de un pasado, cargado de emociones. Es por ello que se puede registrar la consolidación de eventos, encuentros o festivales de teatro, como: FONDART (1992), Festival de Nuevas Tendencias del Teatro y el Festival Mundial de Teatro de las Naciones (1993), Teatro al aire libre en el Parque Bustamante y el primer Festival de Teatro a Mil (1994), Muestra Nacional de Dramaturgia (1995), Teatro de otoño, Festival del Instituto chileno norteamericano, Festival de Puerto Montt, la inauguración de la sala Agustín Siré, donde se mostraron grupos jóvenes profesionales.

Respecto a los festivales, cabe destacar la tesis de magíster de Paulo Olivares *El texto dramático chileno-contemporáneo: una manifestación de posmodernidad*, donde el autor analiza el territorio del teatro de los noventa a partir de tres textos que participaron de la Muestra de Dramaturgia Nacional. Dicha muestra, busca generar “el estudio y la reflexión sobre la creación teatral contemporánea y el estado de la cultura actual” (Olivares 4). Sin embargo, a juicio de Olivares, el teatro pierde el espacio de discusión a cambio de un espacio que legitima modelos financiados por el Estado, es decir, busca rearmar el patrimonio cultural, configurando esta muestra como el lugar donde confluyen diferentes posiciones estéticas, ideológicas, supuestamente sin marginación. Para Marco Antonio de la Parra, dramaturgo seleccionado en dicha muestra, esta instancia cultural permitiría que, el teatro poco a poco vaya estableciéndose en la retina de la ciudad, aun cuando, a nivel de lenguaje se exploran modos más primitivos

hay espacios nuevos, hay un público que emerge cada vez que se le convoca. El Festival Internacional de Teatro de 1993[...] mostró una inquietud enorme entre potenciales espectadores para un esfuerzo de gran tamaño. La agitación en el medio artístico de convocatorias como la Muestra Nacional de Dramaturgia de cada verano, propone nuevos nombres y nuevos estilos para una generación de recambio que no está huérfana (De la Parra 254).

Por el contrario, para Olivares, la Muestra de Dramaturgia fue bastante ambiciosa en sus ideas, pero se quedó en la forma, censuró ideas no afines con el discurso oficial, a través de su labor de mecenas, resultando distante al público general.

De este modo, el *autismo creativo* estaría dado por la pérdida del discurso marginal, con lo cual la contracultura sería eliminada a no contar con el referente directo que constituía la dictadura, oficializando la denuncia “dejó el margen semántico para tornarse en el centro del discurso cotidiano, o más bien, el discurso políticamente correcto” (Olivares 8). Según Olivares, el arte dejó de ser percibido como un espejo que mostraba la cara oculta de la realidad, con un rol netamente estético. Los artistas se vieron inmersos en una sensación de inutilidad social, por lo cual hubo una disminución de creaciones. El Estado nota esta baja y comienza a crear instancias donde se potenciará la creación teatral en todos sus niveles, tomando el papel de auspiciador, sin embargo, de una u otra forma terminan imponiendo sus criterios, convirtiéndose en una especie de dictadura intelectual.

Desde un aspecto se podría considerar que la generación poética se opone a la escena teatral de los '90, en cuanto al espacio que ocupa. El inicio de la transición ayudó a que se desarrollaran las prácticas teatrales que venían marcando un espacio desde los '80, de modo que se produjo una mayor apertura del imaginario nacional a nuevas posibilidades. El teatro nacional estará marcado por la influencia del teatro europeo, por los

conocimientos adquiridos por los artistas en el exilio, a su vez que los teatros se llenaron de nuevas propuestas, se establecieron festivales, encuentros teatrales y fondos concursables, que promovían el desarrollo del teatro. Sin embargo, a pesar del auspicio, tal como sucedió con la nación, para el teatro fue difícil asumir los cambios, constituyó un arduo definir el rol que debía ejercer y es aquí donde la distancia que inicialmente se pueda establecer disminuye. Si bien el teatro contó con un apoyo financiero evidente, la pérdida del territorio marginal a cambio de un espacio oficial provocó un aislamiento creativo que debió ser motivado con festivales o encuentros de diversa índole. Si bien los poetas producían sus encuentros por medio de antologías no oficiales, en ambos casos se puede observar un silencio provocado por la búsqueda de un discurso sólido que les permita funcionar como disciplina.

Para realizar el diálogo interdisciplinario, me parece pertinente trabajar con teatristas que durante los noventa ocupen un espacio importante en el discurso oficial, pero en cierta forma subvierten la importancia de la palabra como vehículo de expresión, como lo son, Alfredo Castro, Andrés del Bosque y Mauricio Celedón. Ellos configuran un tipo de puesta en escena que se vio influenciado por propuestas provenientes del extranjero, y de cierta manera formarán parte de una academia teatral, pasando a ser docentes o directivos. Se trata de voces que debieron superar la crisis de los 90 y buscar su propio espacio.

3.2. Teatro La Memoria: La reconstrucción de un imaginario del olvido

¿Qué ser humano se atreve a condenar,
incluso a los más criminales, a la peor de las
muertes: la de ser olvidado para siempre?
(Jules Michelet)

El inicio de los noventas se encuentra marcado por el comienzo de los gobiernos de la Concertación, lo cual configurará un clima de esperanza, por una parte, y de resquemor por la otra. La nueva política, impulsada desde el Plebiscito y su “Chile: la alegría ya viene”, prometía apoyar a las artes, con el fin de reconstruir el patrimonio simbólico y cultural de esta nación fracturada y calcinada. Dentro del teatro, es posible encontrar los montajes de la compañía Teatro la Memoria, la cual comenzó a introducirse en el campo cultural desde el último periodo de los 80. En los 90, específicamente durante el primer gobierno de la Concertación, el Teatro la Memoria dio pie a su *Trilogía testimonial* constituida por las obras: *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1991) y *Los días tuertos* (1993), todas estrenadas en Santiago de Chile. Dirigidas por Alfredo Castro, dicha trilogía da cuenta de una unidad que pretende evidenciar aquellos lenguajes silenciados, dar un espacio a temáticas que no se condicen con estructuras aristotélicas⁴³, sino más bien desde la fractura al interior de la obra se puede observar la ruptura presente al interior de la ciudad. Cabe destacar a Castro desde su rol de director-dramaturgo, posición completamente coherente con las mecánicas teatrales de la época: No es el dramaturgo el eje central dentro de la construcción del texto, sino más bien, se observa una ambigüedad de roles, puesto que el director es quien adquiere mayor relevancia en las puestas en escena, por lo tanto, se rompe con la posición logocéntrica de la jerarquización aristotélica de los

⁴³ La estructura aristotélica a la cual se alude es la unidad de acción. Aristóteles señala que debido a que la tragedia es la “imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud [...]. Es entero lo que tiene principio, medio y fin “(152). En el caso de las obras de Teatro la Memoria, nos encontramos frente a un texto que no cumple con esto, puesto que no hay una acción que se vaya desarrollando a lo largo de la obra.

elementos del teatro, “la cual considera el texto escrito como elemento primero, autónomo y principal del arte teatral, depositario de su contenido esencial, del sentimiento, la interpretación y el sentido de la obra” (García Barrientos 25). El dramaturgo, en el caso de las obras de Castro, se encuentra en un trabajo investigativo a cargo de la psicoanalista Francesca Lombardo, la escritora Claudia Donoso y la fotógrafa Paz Errázuriz.

En las obras mencionadas confluyen diversos personajes, aunados a partir del testimonio como vehículo de creación, para construir montajes teatrales que de alguna forma pasan a ser representativas de la época pos dictadura. Estos personajes prototípicos (la madre, la cabaretera, el boxeador, el mozo, el mago, la cantante de la Nueva Ola, la momia) fueron motivados por testimonios que representan el travestismo-prostitución, los crímenes de sangre y el espectáculo circense, respectivamente. Sin embargo, no es el objetivo de este trabajo dar cuenta del testimonio dentro del análisis, sino más bien esclarecer como esta construcción ha sido trasladada a una gran metáfora unificadora de la reconstrucción de un Estado lleno de fisuras, de incongruencias y de silencios. El presente trabajo buscará dilucidar la representación de la ciudad pos dictadura dentro de la escena teatral, a partir de la escenificación de estas fisuras como alerta de un proyecto de reconstrucción que fracasará, a la luz de uno de los directores que, con el tiempo, logró posicionarse dentro de una academia.

Jorge Dubatti afirma que el contexto de producción de la *Trilogía testimonial* se establece en un territorio “donde el horror es encubierto tras una apacible máscara de reconciliación y acuerdo” (102). Por ende, los personajes pasan a conformar metáforas de aquellos discursos que han sido acallados y posicionados en el margen, dando cabida a lo que el crítico argentino denomina la “poética de lo obscuro”, es decir, por medio de la teatralización, se muestra aquello que está velado como un ejercicio de

desenmascaramiento de la supuesta democracia. Frente a esto, cabe la duda acerca de los motivos para reconstruir el imaginario de la ciudad a partir de sujetos que no corresponden a un ideal nacional, teniendo en cuenta que estas obras fueron llevadas a cabo con el apoyo de instituciones correspondientes al gobierno de la Concertación. Se pretende analizar las obras como representación de un imaginario y dar cuenta de su aporte a una política que, a la luz de lo propuesto por Tomás Moulián, en *Chile actual: anatomía de un mito*, buscaba evitar a toda costa la confrontación⁴⁴.

A modo de advertencia, es necesario mencionar que, si el lector espera encontrar un análisis referencial de las obras, estructurando una especie de argumento, temo anunciar que será defraudado profundamente, puesto que, desde su estructura, las tres obras dan cuenta de una fractura presente. Es un teatro que se adecúa a la propuesta teórico y práctica del *Teatro de la crueldad*, de Antonin Artaud, donde la palabra es cuestionada desde una escena y el rol del teatro se encuentra conflictuando al espectador. No son textos que tengan una fábula⁴⁵ narrable, sino más bien son espacios donde los personajes simplemente están, deambulan en un lugar encerrado y permanecen en una inmovilidad temporal. Los personajes vienen de un pasado doloroso y se han anquilosado en un espacio indeterminado. Cada sujeto monologa consigo mismo, el diálogo es casi inexistente, la estructura aristotélica dada por la tradición es subvertida para escenificar la carencia de linealidad existente: los seres que aparecen en la *Trilogía testimonial* simplemente están,

⁴⁴ Tomás Moulián afirma que la Transición se ha llevado a cabo a través del trueque “la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio” (Moulián, 33), por lo cual, para este sociólogo el Chile Actual es “una producción del Chile Dictatorial” (Moulián, 15) que se gestó en la matriz del régimen militar, lo que la llevará a una compulsión al olvido.

⁴⁵ Se entiende por *fábula* “la ordenación causal y temporal de los sucesos” (Villegas 77) ocurridos en la obra dramática.

pero no existe un desarrollo en cada uno de ellos, viven de un recuerdo, pero carecen de un presente.

Cuando Artaud en *El teatro y su doble* critica el teatro burgués-occidental, pone como punto de comparación al teatro balinés, como modo el ideal de una instancia donde se logra construir una metafísica del lenguaje escénico. El teatro balinés regresa a lo primitivo, pues no utiliza el diálogo como eje argumentativo, sino cuerpos que realizan movimientos geométricos reiterativos, en una escena en que música y cuerpos constituyen un ritmo que también transmite desde la intuición, logrando la *crueledad artaudiana*: remece y perturba al espectador. Los personajes son espectros, no tienen psicología, más bien son entes que están y sienten en un espacio; no hay un argumento, sino situaciones y el conflicto apunta a una espiritualidad que escapa a una representación de escenas cotidianas, con el objetivo de llegar a temas trascendentes desde la profundidad del regreso a la esencia. El lenguaje de la escena, construido por signos más que por palabras se perciben desde el cuerpo. Teatro la Memoria articula un teatro que se plantea en disidencia con el lenguaje, pues plantea situaciones en que se sitúan personajes fragmentados y que a la vez fragmentan el lenguaje para significar. Esto permite construir signos desde un cuerpo, que permiten al espectador remecerse frente a la puesta en escena:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. (Artaud 35)

Teatro la Memoria, por medio de la *Trilogía de la sangre* tiene por objetivo conformar un teatro metafísico, que apunte a movilizar a un espectador desde su esencia. Por lo mismo, se indagan diferentes formas de significar a partir de una ruptura con los referentes clásicos.

En esta situación, la indagación en un lenguaje del cuerpo y de la escena es fundamental para revelar la crueldad. Kristeva afirma que el rechazo a un lenguaje instaurado desde un Otro que lo fractura se reflejará en la destrucción de la significación, por lo cual el retorno a una esencia dada por un teatro de la crueldad implicará destruir patrones desde lo más profundo

La relación del signo así establecida por el rechazo en una dimensión que se podría decir vertical (sujeto hablante/ afuera) se volverá a encontrar proyectada en el interior del sistema significante en la dimensión lingüística horizontal (sujeto sintáctico/ predicado). El afuera convertido en sujeto significable, y la función de la predicación, aparecen, así como estasis de la negatividad – del rechazo-, solidarios e indisociables. (“El sujeto en proceso” 20- 21)

Por ello, el rechazo hacia un lenguaje, tanto desde la propuesta de Artaud como en *Trilogía testimonial* es reflejo de un cuerpo que da cuenta de una fractura tanto en las pulsiones corporales como en las relaciones sociales que establece. Por ello, las obras que constituyen la *Trilogía testimonial* reconstruyen las fisuras de una ciudad hacia los cuerpos de habitantes cuyas subjetividades se conforman como un imaginario patrio travestido y prostituido, una historia sangrienta, que, aunque ha sido velada, permanece en la sangre de cada sujeto perteneciente a la ciudad.

La manzana de Adán, el travesti que forja subjetividades

Desde su título *La manzana de Adán*, es posible destacar dos significaciones relevantes, a partir del pasaje bíblico del “Génesis”: por una parte, la manzana del árbol de la ciencia que comen Adán y Eva, por la cual son expulsados del jardín del Edén y condenados a utilizar su raciocinio tras la desobediencia a un Padre-Dios. En este caso,

Adán y Eva optan por descubrir su mirada de la venda que los mantenía obnubilados por la ley de un Padre todopoderoso protector. Por otro lado, en el lenguaje popular se denomina manzana de Adán a la protuberancia que aparece en el cuello durante el desarrollo del hombre, produciendo el cambio en la voz de aguda a grave, por lo cual, al titular de esta forma la primera obra de la trilogía existe una alusión a un proceso de definición del cuerpo masculino. A partir de estos significados se puede establecer que, desde su título, esta obra da cuenta de un sujeto que ha sido exiliado de un supuesto paraíso, al cual no puede volver, ya que ha podido ver lo que un padre autoritario no le había permitido. A la vez, mostrará individuos que, si bien presentan una huella de su subjetividad masculina, como lo es la manzana de Adán, se adscriben a una subjetividad travestida, negando la existencia de esta huella del crecimiento. El personaje de Leo- Evelyn sostiene al inicio de la obra “Mi nombre lo elegí” (Castro, Donoso, Errázuriz 60), pues si bien es portador(a) de una genitalidad masculina, opta por autonombrarse desde las dos polaridades: el Leo masculino, asociado a una virilidad animal, y el Evelyn femenino, tomado como préstamo de una subjetividad supuestamente glamorosa “Mi nombre lo elegí porque había una cola preciosa que se llamaba Evelyn y que después parece que se fue a Francia [...] Yo la quería porque era igual a la Sofía Loren” (60). Los sujetos de *La manzana de Adán*, por ende, deambularán entre el espacio de la exclusión y la hibridez, de la unidad entre dos subjetividades: la impuesta y la elegida. Dentro de la configuración de la obra se observa en escena a cinco personajes que se presentan corporalmente y dos personajes, uno que aparece al ser mencionados y otro que se posiciona a partir de su imagen.

Leo-Evelyn y su hermano Keko-Pilar son los hijos travestis de Mercedes. Ambos se nombran con la denominación dada desde su masculinidad y por la subjetividad femenina dada por el nombre adjuntado. La identidad dual constituye una performance que es cuerpo

y nombre. Ambos han optado por la prostitución como modo de insertarse en la ciudad desde la transacción de su cuerpo híbrido, aceptando su duplicidad. Leyla es otro travesti que ha tachado el nombre masculino. Representado por la actriz Amparo Noguera, este sujeto que utiliza alternadamente adjetivos en femenino y en masculino ha construido su propia subjetividad desde el artificio femenino “Yo me miro en el espejo y sé que no paso por mujer. El maquillaje tapa los desperfectos y si es posible, trato de cambiar en un cien por ciento” (64). A diferencia de los hermanos Leo-Evelyn y Keko-Pilar, Leyla ha abandonado su nombre de nacimiento, Oscar, sustituyéndolo por “Mi nombre es Leyla York Smith y represento a Talca” (62). No solo tachó el nombre, también travistió sus apellidos. Por último, el personaje del señor Padilla, que se caracteriza por vivir a través de un antiguo recuerdo de la vida de su madre, la cual está presente en el escenario por medio de una gran fotografía, que imposibilita al señor Padilla a separarse de ella, con lo cual “se conserva toda la estructura del histórico, con su identificación fundamental al individuo del sexo opuesto al suyo, a través de la cual interroga a su propio sexo” (“El llamado, la alusión” 359). El señor Padilla, puede leerse a la vez como señor ‘Ladilla’, pues pasa a conformarse como un parásito de su occisa madre, puesto que no logra desprenderse de esta imagen aplastante y absorbente presente en el escenario por medio de una fotocopia colgando en la parte posterior. Respecto a los demás personajes que se encuentran unidos por convergencias, este personaje está aislado, sin embargo, presenta rasgos de ambigüedad sexual que lo ubican en un territorio semejante “Yo a veces, cuando no hay gente me pongo bikini, pero si llega alguien me pongo pantalón” (Castro, Donoso y Errázuriz 63).

Respecto a la construcción de género que se da en *La manzana de Adán*, Judith Butler en *El género en disputa*, señala que el género remite a una esencia interior que puede ponerse al descubierto, por medio de un proceso de metalepsis, que no es una situación que

se dé en una instancia única, sino que se conforma desde una repetición o ritual que se proyecta desde un cuerpo

Género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. [...] no existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas «expresiones» que, al parecer, son resultado de ésta. (Butler 84-85)

Para Butler por medio de la reiteración los cuerpos construyen su género y su posición en el entramado social, por ende, la performatividad tiene la capacidad de desplazar al sujeto del espacio hegemónico heteronormado. El sujeto que es fractura desde su cuerpo se ubica en una fractura de los paradigmas de género dados por una hegemonía heterosexual, como rechazo a la opresión.

Asimismo, desde la perspectiva del filósofo Beatriz [Paul] Preciado en *Manifiesto contrasexual*, propone realizar una especie de contrato contra-sexual, en que “los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes” (Preciado 18). A partir de este gesto posibilitan acceder a todas las prácticas de significantes, destruyendo las identidades sexuales cerradas, y le dan al cuerpo la posibilidad de significar más allá de las normas establecidas. Desde las subjetividades que se observan en *La manzana de Adán* es posible

construir cuerpos que se rebelan contra significaciones dadas desde la fragmentación de los sujetos.

Tras esta breve descripción de las situaciones que expresan los mismos seres, es posible identificar tres espacios dentro de la estructura de la obra: el primero es el que habita Leyla, travesti que se ha asumido como tal, aplastando poco a poco las huellas de una masculinidad dolorosa que ha decidido dejar atrás, “Su cuerpo es así invadido progresivamente por imágenes de identificación femenina a las que le abre la puerta, deja que lo tomen, se hace poseer, remodelar por ellas” (“El llamado, la alusión” 367). Su cuerpo es su arma de transacción, y es a la vez su constructo de artificios femeninos, con lo que se defiende una vez que ha asumido salir del jardín del Edén “Me gusta hacer show porque siempre he bailado, pero se gana más con el cuerpo que con el baile. El arte es muy mal pagado” (Castro, Donoso y Errázuriz 60). Leyla conforma su territorio desde un aislamiento, es un personaje que, dentro del engranaje, se desenvuelve solo, ha mordido la manzana y logra evidenciar el costo de su elección “Caer presa ha sido uno de los sufrimientos más grandes. El segundo ha sido por mi familia. Yo ya sé que no puedo volver” (63).

Otro espacio dentro de esta estructura está dado por los hermanos Leo-Evelyn y Keko-Pilar, quienes conforman una relación bastante simbiótica con su madre: la necesitan, pero también la rechazan. Leo-Evelyn ha decidido quedarse con Mercedes, mientras que ella manifiesta una preferencia explícita por Keko-Pilar, el hijo que se encuentra alejado. Si bien es cierto, ambos hermanos conservan su masculinidad, reforzada por la madre “Leo me porfía con que es mujer, cree que me va a hacer lesa. Tiene la chulita chica” (60), de todos modos, integran, así como sucede con el nombre femenino tras el guion, su opción de ir borrando los caracteres masculinos propios del desarrollo. La madre, Mercedes, cuyo

nombre hace referencia a la Orden de Nuestra Señora de la Merced, que tiene por objetivo lograr la redención de los cautivos, cumpliría un rol que pretende que sus hijos se alejen del travestismo en el que se encuentran inmersos, ambos hijos están cautivos: Leo-Evelyn se encuentra cautivo por la necesidad de estar cerca de una madre que lo critica y castiga, Keko-Pilar se encuentra prisionero por drogas. Por medio de este cautiverio, la madre busca que sus hijos regresen al jardín del Edén.

Por su parte, el señor Padilla, en su devoción a la madre muerta, busca extender la vida de ella a través de la represión de cualquier ejercicio que se aleje de la norma, por ende, su nominación tendrá un doble carácter masculino: Señor y el apellido del padre, Padilla. El señor Padilla, a diferencia de las estructuras anteriores, se encuentra en un espacio rígido que no permite que doblegue las leyes impuestas, y en caso de hacerlo, el aparato represor lo regresa al lugar correcto. Sin embargo, el señor Padilla, de todos modos, se relaciona, por medio de un juego de espejos con los hermanos travesti. Así como sucede con ellos, se genera una relación similar al configurar sus lazos sanguíneos a través de la triada hijo-madre-hermano (en Europa), el cual se reflejará en una especie de espejo distorsionado, cuyo reflejo le muestra la imagen distorsionada, dada por la triada Leo-Evelyn, Mercedes, Keko-Pilar. La madre, sigue influyendo en el Señor Padilla para que cumpla con ciertas leyes “No tomaba leche ni los sábados ni los domingos: ‘es para los pobres’, decía” (61), conserva su presencia a través de una imagen: “Para su sepultura mi hermano trajo una copia de Europa. Es de mármol y tiene un Cristo de hierro, se usa mucho el hierro en Europa” (61). Dicha imagen, hecha con hierro, da cuenta de una mujer implacable, una ‘dama de hierro’, que en forma autoritaria obliga al cumplimiento de una ley marcada por el falologocentrismo, que consiste en el espacio público ligado a lo

masculino, las leyes que entregan la cultura, homogenizando de acuerdo con su rol ordenador.

El travestismo presente en *La manzana de Adán* reproduce formas de intercambio de los sujetos pos dictadura, los cuales permiten el cohabitar de dos formas diversas al interior de un mismo individuo. Dicho travestismo, da cuenta de un sujeto que se encuentra en un espacio que cuestiona las estructuras de género heteronormadas, pero que, sin embargo, los conserva en un presente inamovible, puesto que, tal como Leo-Evelyn afirma “Uno piensa en el futuro y eso es lo que aterriza” (60). Respecto a la relación con los significados bíblicos del título mismo, se puede sostener que los personajes se movilizan en tres categorías diferentes de subjetividades: la primera, conformada por Leyla, la cual, ha decidido incorporarse a un nuevo espacio performativo, donde la norma la obliga a cargar con un pasado (indicado en las marcas de masculinidad), pero que desde su discurso y performatividad estaría deconstruida para configurarse desde la disidencia. Los hermanos Leo-Evelyn y Keko-Pilar están en el espacio intermedio, pues portan la dualidad desde el nombre y desde el cuerpo, además de cargar con una madre que representa un imaginario heteronormado que les recuerda que el paraíso logocéntrico les permite regresar, siempre y cuando se identifiquen desde la masculinidad hegemónica, puesto que solo al separarse de lo femenino que porta la madre “el chico será capaz de desarrollar esa identidad de género [...] que denominamos masculinidad” (Badinter 69). De esta manera, el señor Padilla no logra distanciarse y separarse de aquel sueño idealizado, configurado por la madre.

En este sentido, desde una perspectiva artaudiana, los cuerpos van conformándose desde una ruptura, a partir de la reiteración. Los cuerpos conforman un nuevo lenguaje que se comunica desde los sentidos, revelando al espectador una dualidad que remece y da cuenta de su propia fractura en tanto *sujeto en proceso*. En la performatividad que aún

masculino-femenino, se da reitera la instancia de la separación, que genera discordancia significante-significado “El rechazo rechaza la discordancia significante-significado y hasta el aislamiento del sujeto como sujeto significante, pero también todas las barreras con las cuales este sujeto se protege para constituirse” (“El sujeto en proceso” 11). El cuerpo travestido se instala como una escena de disidencia que logra significar destruyendo patrones dados desde la palabra (en la designación de los géneros) y que confluyen en una fractura que da cuenta de un estadio primitivo de los sujetos.

Historia de la sangre, sangre derramada, sangre acallada

La “Historia” remite al estudio del pasado, que se inició con el descubrimiento de la escritura, es decir, desde el momento en que se logra dejar una huella a través del tiempo, puesto que “Se escribe contra el olvido que carcome la historia, pero, al mismo tiempo, la hace posible” (Sarlo 97). *Historia de la sangre*, la segunda obra de la trilogía no basa sus cuestionamientos a la luz de un sujeto travestido unido en forma sicótica a una madre que desea su regreso a la ley de un Padre castrador⁴⁶, sino que esta vez el acento estará puesto en cada individuo y las huellas de un pasado escrito con la sangre derramada, huellas dadas por un cuerpo acallado. En esta parte de la *Trilogía testimonial*, es el cuerpo silenciado el que grita.

Historia de la sangre está compuesta por personajes excluidos de la oficialidad: asesinos (Rosa Faúndez, Chilenito Bueno, la Gran Bestia), violadores (el Boxeador),

⁴⁶ A la luz de la lectura de Lacan realizada por Žižek, se define psicosis como un “modo de no ceder en cuanto a nuestro deseo, señala nuestro deseo a cambiar el goce por el Nombre del Padre” (100), con lo cual el individuo se ubicará en el espacio intersubjetivo. Para Lacan el loco sería el único hombre libre, pues es el sujeto que “se ha negado a caminar hacia la trampa obligada” (100) que constituye formar parte del mundo simbólico del Padre, donde el goce no está incluido.

prostitutas (la Chica del Peral e Isabel, la mapuche), sujetos aparentemente desquiciados, que se posicionan desde la trasgresión a la ley del Padre. La marginación de estos seres del proyecto nacional se encuentra articulado por el alto precio que debe pagar la modernización de la urbe, pues “Allí la ciudad involuciona, colapsa sobre su pasado, retornando invenciblemente a sus orígenes de adobe, a la tierra de donde vino” (Franz 34), es decir, un pasado que se pretende erradicar de la memoria nacional, que busca anclarse a un proyecto de modernización obviando las cicatrices y llagas que perduran.

Estos seres pulsionales conforman un grupo de voces fisuradas, que al igual que en *La manzana de Adán*, son llevados a escena en un montaje fragmentado, es el cuerpo el que interactúa con el otro, por medio de coreografías, miradas roces, y no la voz. La voz del marginal no puede ser escuchada por un ‘otro’, y los sujetos de *Historia de la sangre* articulan enunciados que no buscan ser oídos por ese otro. Laika, la perra, enuncia que desde su sitial

Laika: Soy la madre incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena. Impongo mi mirar que fascina, mis golpes, mis caricias bajo pena de muerte o parálisis, soy la mami, la muerta.

Acompañada de yeguas y lobos presencio la aparición de los espectros (Lombardo 86).

Estos espectros, sus hijos, sus quiltros, son un grupo de voces fantasmales, que han perdido su voz dentro de la oficialidad y, por ende, en la puesta en escena, evidenciarán una corporalidad exacerbada para recuperarla a través de un cuerpo que es público y privado a la vez. Tal como propone Artaud, se trata de seres que se sitúan en un espacio, no hay psicologías ni tridimensionalidades, son entes que deambulan por una escena desde su teatralidad. Los espectros, seis personajes sin conexión ni conflicto entre ellos, como

discurso, narran su vida, sus fracturas, relatan sus condenas en forma independiente, en la puesta en escena son los cuerpos los que dialogan.

Laika, la perra, una ‘quiltra’ embalsamada que se posiciona como el símbolo de la mater, cuya voz provista de solemnidad nombra, decreta y expone una condición de orfandad y abandono. Con el vocablo ‘quiltra’⁴⁷, proveniente del mapudungun, me refiero a un perro mestizo poseedor de una herencia genética híbrida, una sangre temida por las huellas de una contaminación mestiza que amenaza la limpieza y el blanqueo que persigue el proyecto modernizador. Su sangre inaugura la historia que transcurrirá a continuación.

Laika la perra, se asume como madre y como ‘mami’, es decir, por una parte es la fundadora de una genealogía excluida, es la matriarca de una trasgresión, a partir del vocablo ‘madre’ que da cuenta de una mater, pero a la vez con ‘mami’ se configura como la depositaria de los deseos, al considerar que el lexema ‘mami’ oscila desde un habla infantil que nombra a la madre proveedora de afecto y alimento, como también da cuenta de un término que remite a lo erótico, puesto que al nombrarse como ‘mami’ y ser nombrada como ‘Laika, la perra’, señala una sexualidad promiscua. Laika, la perra, Laika la madre y la mami, se define incivilizada, alejada de la Ley del Padre, por ende, no cumpliría con los patrones requeridos por la ‘patria’, aceptando su condición marginal y es el refugio perfecto para estos seres que desean, copulan y matan desde el mundo imaginario.

Laika, la perra, arriba de una tarima, elevada del resto de los personajes a este podio panóptico, en su condición ‘quiltra’ se posiciona contra la imagen de jaguar que el Estado-Mercado quiere implantar. Laika se encuentra “Acompañada de yeguas y lobos”, es decir,

⁴⁷ El lexema *quiltro* proviene del mapudungun *quiltru* que significa perro pequeño. En el español coloquial de Chile se hace referencia a un perro cuya ascendencia es desconocida, por provenir de la mezcla de dos o más razas caninas que produjo esta mixtura.

seres bestiales, como los lobos, alejados de toda civilización, de toda domesticación, en estado salvaje. Por otro lado, junto a ella también están las ‘yeguas’, que por una parte hace referencia a un equino femenino, pero desde otra índole representa al sujeto marginal desde su sexualidad. La ‘yegua’ es también ‘la loca’, aquel sujeto de sexualidad travestida, que incorpora artificios de la feminidad, lo que la emparenta inmediatamente con Leyla, de *La manzana de Adán*. Desde esta perspectiva, Laika, la perra se ubica en un terreno marginal y marginado, en un espacio que, para el modelo de progreso simbolizado por el “jaguar”, queda excluido por su ligadura a la barbarie. Sin embargo, desde esta barbarie, Laika, la perra representa el cuerpo vagabundo que pasa a ser de uso público, útil como objeto de estudio científico, al remitir a Laika, la perra astronauta, cuyo cuerpo fue un objeto de experimento de la modernización, con el fin de llegar a otros rincones del espacio. El cuerpo del sujeto marginal es de uso público y es desechable.

El espacio de marginación destinado a la basura quiltra dentro de la configuración de la ciudad es la Chimba, donde los locos, los asesinos y los muertos deben permanecer en un encierro que vele su presencia. A través de la supremacía del deseo la sangre quiltra infringe la ley del Padre, ya que “es la trasgresión, el sobrepasar nuestros límites lo que nos permite acercarnos al deseo (Franz 43). La Gran Bestia, vestido con una chaqueta de exhibicionista, copula zoofílicamente mientras mira las estrellas buscando la completitud de la cual le habla su padre “Mi padre me dijo que mirar las estrellas era el don mío. Mi padre me dijo que las estrellas eran mías” (Lombardo 88). Por ello, respondiendo a su condición bestial, este personaje buscará lograr su objetivo a través de la sexualidad y la muerte, donde el coito implique ruptura, sangramiento, y le permita mirar las estrellas “Mi hermano me mató a mí por la espalda. Cuando me mató yo sentí que me iba a morir. Declamé: ¡Padre me han matado, dame fuerza! Y lo maté” (89). A través de los fluidos, la

Gran Bestia hace correr su sangre y se alimenta de la otra sangre. Es interesante reparar en un habla reiterativa “Mi padre me dijo”, “estrellas”, “mató, matado, morir”, además de la repetición de marcas de posesión “mi, me, mí”, con las que el personaje emula una voz balbuceante, dado por el fonema “m”. Su habla reiterativa y balbuceante construye un lenguaje dado por el ruido nasal que se articula desde la boca de forma tal que reproduce una sonoridad que es paralela con el significado de su discurso. Mientras la Gran Bestia construye un significado de muerte y sangre, en que lo matan y mata (Caín-Abel), mientras declama a un Padre omnipotente que le entrega la fuerza, su balbuceo reproduce la articulación de un infante, que siente placer en la repetición de un sonido desde la articulación de los fonemas desde los orificios nariz-boca.

Otro de los entes que se sitúan en la escena es Paty, la Chica del Peral, quien rompe con la ley de la sangre, al mantener relaciones incestuosas con su padre y hermanos, al abortar y al prostituirse.

Paty: A mi papi ... A mi papi ... A mi papi lo conocí en Cartagena, donde los mojones andan flotando. Él me fue a buscar en auto: es que yo me perdí del centro, y me fui lejos pa allá. Él me fue a buscar en auto pa allá, por ahí, andaba botá. Salió en el diario: Chica se arrancó del Peral, era yo.

Mi papi... Mi papi... me vio y me dijo: Hola compadre. Yo no le dije nada porque me dio susto me, quedó mirando, él.

Esta sujeto, que pertenecería al Hospital psiquiátrico El Peral, configura su locura a partir de las relaciones que establece con los varones, ya sea parientes consanguíneos o sujetos de la vía pública, mezcla su sangre, mezcla sus fluidos y los expulsa por medio de los abortos. Asimismo, su habla articula un lenguaje que se desarticula en la emisión, por medio de repeticiones, que alternan entre el fonema oclusivo /p/ al fonema nasal /m/, en

una reiteración que no solo refleja un habla compuesta por significados que se desconectan (papi, lo conoce en Cartagena, la saluda “Hola compadre”) como un habla psicótica, sino que también hay un cuestionamiento del lenguaje de la palabra para significar:

Mamita no... la siento no... me traen a mi niña y con eso me conminaría entera.

(Quiero desahogarme)

Soy fea y voy a morir fea pero cuando me pinto, coma, me peino, coma, me arreglo, coma, me pongo encachá, me veo más o menos.

La primera guagüita la sentí. La segunda no la sentí. No la siento. No. La siento. No. Quiero criar más guaguas.

La Chica del Peral emite del signo de puntuación como una forma explícita en que evidencia los espacios en que se inserta. Junto al uso del paréntesis, que desde el cuerpo implica un gesto, un movimiento reiterativo, un cuerpo que se mueve al ritmo de los sonidos, mientras la palabra significa y se desarticula su significado.

La sangre del amor que “es impura y maléfica” (86) hace que Rosa Faúndez asesine al Águila. Ella recorre la ciudad a través de la marca de la sangre, que hace que su amor permanezca por medio de la muerte: Rosa reparte el cuerpo trozado por las calles como un ritual de amor y perpetuidad en su memoria “repartí el cuerpo del Águila por la ciudad. Como por un campo cerrado. La sangre transformó los adoquines en islas y tiñó el río de rojo (88). Su objeto de deseo, el Águila, es fragmentado y de esta forma Rosa hace cuerpo la fragmentación de su pareja, a quien denomina “el roto”, y a la vez se conecta desde su propia fractura. Es en esta instancia en que cuerpo y habla se fragmentan que alcanza un estado placentero: “Lo separé para que pudiera viajar. En cada miembro cortado yo también me fui... lo acompañé...y ahora él y yo estamos en paz” (86). Asimismo, la voz de Rosa

reconstruye la escena del desmembramiento del cuerpo conectándolo con su marginalidad “mantel de hule” y con una escena que se recuerda a pedazos: cuerpo, extremidades, habla: “Ahí estaba el cuerpo del Águila sobre el mantel de hule ... separado en pedazos furiosamente muertos. Su tronco, sus piernas, su ca, su be, su za... temblando confusamente...derramando entera su provisión de sangre (96). Rosa reconstruye una memoria a partir de un habla que está separada en pedazos, dado por los silencios (marcados por los puntos suspensivos) y las imágenes partidas “su ca, su be, su za”. De este modo, la sangre que fluye desde el cuerpo del Águila refleja la fragmentación en la que se encuentra la sujeto en su marginalidad.

Isabel, la mapuche, cabaretera popular, hibridiza su cuerpo, donde confluyen las luces y las lentejuelas con la trutruca y el kultrún. Isabel, la mapuche, con nombre de reina española (Isabel la Católica) y etnia indígena (la mapuche), busca validar su herencia híbrida, tachando su etnia mapuche “Fue el idioma mapuche lo que me echó a perder a mí. Me voy a cambiar el apellido porque no me gusta [...] Me voy a poner Toreano” (Lombardo 91). Reemplazar el apellido del padre, Neculqueo, implica el abandono de la herencia indígena y la apertura a que su cuerpo y su sangre sean parte de la transacción sexual, el intercambio de fluidos corpóreos, en su recorrido por la Quinta Normal. Isabel, la mapuche, se encuentra tras un vidrio, separada del resto de los seres de la obra, de sus raíces y de un habla que le es ajena. En este lenguaje de la conquista es desde donde ella arma los pedazos de una subjetividad híbrida, en la cual su cuerpo superpone distintas culturas, que denotan su marginación de un proyecto nacional. Por medio del nombre busca validarse, sin embargo, el uso de una lengua ajena la fisura en su identidad y en su cuerpo. El tecno, como estilo musical, mantiene un compás que genera su velocidad en la mixtura música-silencio, en una sonoridad monótona, que obliga al cuerpo de Isabel a moverse con

movimientos cortados, que revelan un cuerpo que está partido desde la fluidez de sus movimientos. El cuerpo de la mapuche bajo la música tecno configura una movilidad que marca pausas y estacatos que reflejan su fragmentación.

Laika, la perra reconstruye una memoria que ha sido fragmentada desde un “espacio existencial de huérfana primigenia surge una imagen renacida de la mujer, desde su papel de *creadora*” (Cánovas 42), por ende, la representación de Laika, la perra permite que la estirpe olvidada y marcada por la pérdida se rearticule desde la identificación con su propia fractura. Con la imagen de la madre es posible construir un discurso que permita “forjar una nueva comunidad afectiva” (42) a partir de la orfandad, pero esta orfandad también implica una desterritorialización de una palabra que los fragmenta, por lo cual, desde el cuerpo y desde la desarticulación de los sonidos, configurando sonoridades que posicionan al cuerpo por sobre la palabra es que los entes de “Historia de la sangre” se validan en su propia marginalidad, dada por la palabra.

“Los días tuertos” y la mirada perturbada

Mago: inmovilidad

Inmovilidad letárgica

Sueño liviano

Sueño profundo

Sonambulismo liviano

Sonambulismo profundo

Catalepsia (Lombardo y Castro, 124)

La pieza que concluye la *Trilogía testimonial* se inicia con un extenso beso entre el Mago y la Partenaire, seguido de: “Diamantes/Perlas/ Perlas rubías” (107). La ficción de espectáculo se inicia con brillos y joyas, los cuales poco a poco se van mezclando con “Manchas de tinta/ Brumas/ Ánimas” para terminar con espacios mortales, oscuros, lugares donde el brillo de aquellas piedras no logra iluminar “Túneles/ Cavernas/Fondos”, y sujetos

Ángeles, espectros, sombras

Ángeles caídos

Ángeles sublevados

Niños divinos

Niños secretos

Niños vacíos

Hombres en apariencia

Así como en “Historia de la sangre” Laika, la perra presenta a los personajes, en *Los ojos tuertos* se realiza un mecanismo similar, la obra comienza con un ritual, un acto de magia, la apertura de un circo compuesto por diversos individuos que conforman un territorio oscurecido y manchado, en el que existen sujetos relegados de un orden, que han sido desterritorializados de su propio cuerpo, pues son ángeles, espectros, sombras, seres que se han revelado contra un orden supremo (ángeles caídos/ ángeles sublevados), pero que, sin embargo, desde el concepto “niños vacíos” dan cuenta de la carencia y de una permanencia en una etapa inicial de desarrollo. .

El hecho de terminar la trilogía con un espacio como el circo, un espectáculo que posiciona al espectador en una escena enfocada en la ilusión teatral, que por una parte dirige la lectura a la mirada (los días son tuertos y no logran ver más que aquello que la ilusión estaría permitiendo que se vislumbre) y por otro obliga al espectador a conectarse con su corporalidad: aplausos, tensión, risa, incomodidad, alivio.

Brigitte Bailey sostiene que el circo es una especie de *teatro de la crueldad*

donde el artista arriesgó su vida por nuestro placer y nos confrontó a nuestra “parte maldita”, a esta bestialidad rechazada por milenios de domesticación o de amaestramiento, para hablar en términos del léxico circense, que sigue escondida bajo el barniz de nuestra civilidad.[...]Le corresponde entonces al

espectador desenredar la multitud de sentimientos ambivalentes, en tanto las contorsiones del artista pueden provocar, por un lado, una admiración llena de envidia o, por otro, de rechazo a la idea del sufrimiento que padece para ejecutar sus proezas (Bailey 65-66)

Para la crítico el circo no solo se enfoca en la escena, sino también incorpora al espectador como un agente del espectáculo, que vivirá una experiencia tanto desde la apreciación como de lo que ocurre a nivel de cuerpo.

Bailey realiza un recorrido por la historia del circo para dar cuenta de su especificidad, dada por la mezcla de diferentes géneros y su carácter itinerante. El circo se habría originado en la cultura Grecolatina: gladiadores arriesgando su vida mientras luchan con animales salvajes en la arena, junto a un público observando esta escena de vida y muerte, en que podían recuperar la libertad (y ascender socialmente) o morir en las garras de las bestias. Con la caída del Imperio romano de occidente y la masificación del cristianismo, los circos, relacionados a Dionisio/Baco y sus excesos, además de su asociación a los martirios sufridos por cristianos, desaparecen; logran sobrevivir en el Imperio Romano de Oriente, pero se transforma de la lucha por la supervivencia a un espectáculo corporal y carnavalesco callejero

La Iglesia se acomoda, por ejemplo, a la parodia de textos y rituales sagrados, en el marco de la fiesta del burro o de la fiesta de los locos. Estos poderes no disponen todavía de una organización y de una policía que permita controlar de manera eficaz el territorio nacional y reprimir los rituales paganos, tan diversos como vigorosos durante la alta Edad Media.

(70)

En el siglo XVIII, el inglés Philippe Astley le da al circo su característica carpa itinerante, donde se instala este círculo de trece metros en el cual jinetes arriba de caballos presentan proezas, combinadas con pantomima, acrobacias, bufones (cfr.77). Ya en este periodo, el circo va potenciando un lenguaje corporal, mostrando en el riesgo el poder que este ejerce tanto para el artista como para un público enfrentado a la observación de un arte que juega con la muerte. La crueldad se instala en un espectador que es puesto a prueba en cada número artístico que se presenta ante él, pues se producen emociones que van desde el temor, la risa, el estremecimiento, entre otras, las que Bailley asimila a la tragedia, pues “puede provocar reacciones catárticas del público, pero si provoca una “depuración” de algunas emociones” (67), de modo que lo que le produce al espectador construye otra obra.

“Los días tuertos”, por su parte, construye un espacio circense que tiene vacíos, espacios oscuros, zonas cerradas, lugares donde solo es permitido observar desde una perspectiva, el espectador es incomodado, tanto por los cuerpos grotescos que se presentan en escena, como también por la incomodidad al observar. La pieza se inicia con el personaje del Mago, encargado de crear ilusiones ópticas, de desviar la atención del público “para que oriente la mirada hacia el punto equivocado, con el fin de hacer más efectivo lo subliminal” (107). La ilusión, de esta forma, tiene como objetivo develar aquello que la realidad no permite observar, y volcar al espectador hacia un lenguaje perceptible desde los sentidos. Según la propuesta de Artaud, la escena de “Los días tuertos” crea un espacio alquímico, de magia y hechicería (cfr. Artaud 84), en el que esta ilusión da cuenta de una metafísica tanto a nivel de escena (personajes, obra) como en el espectador. El Mago se encuentra acompañado por la Partenaire, su compañera y camarada, su apoyo para poder realizar a la perfección su espectáculo de ilusionismo. Aunque su nombre está asociado a la ayuda y compañía que se pueda aportar, también el término proviene del vocablo latino

partitio, división, por ende, la Partenaire, que es la ayudante del Mago, también ayuda a dividir, a separar un espacio por medio de sus artilugios. Por ende, se puede afirmar que la Partenaire ayudará al Mago a crear ilusiones que dividan a los sujetos, no solo en sus cuerpos, sino también en su percepción. La Partenaire afirma “Temo menos ser tocada que vista, y temo menos a la vista que a la palabra” (125), es decir, la palabra es temida por la Partenaire y opta por ubicarse en el sentido del tacto. Junto con el Mago son capaces de crear ilusiones tanto a nivel visual como de discurso, por ello, la palabra no será el modo de construir el sentido, sino el cuerpo. Artaudianamente, se destruye la palabra y es el cuerpo el que recupera el espacio en la escena y se resignifica desde otros sentidos.

Dentro de los seres que componen esta obra, se encuentra la Momia de Guanajuato, que viste un traje compuesto por una chaqueta y pantalón blancos, camisa negra, que recuerda más bien la vestimenta masculina de los jóvenes de los 70, y no el traje de momia tradicional, asociado a un cuerpo completamente vendado. Desde su nombre, este personaje hace referencia a aquellos cuerpos momificados encontrados en Guanajuato, huellas de una invasión agresiva, cuerpos enterrados que se encuentran como memoria de una destrucción, de una rotura en el imaginario de una etnia en un museo de aquella municipalidad⁴⁸. La Momia representa lo enterrado, un cadáver que deambula por el espacio marginal y que es memoria a la vez, pero no responde desde su corporalidad a lo significado por el significante ‘momia’. Asimismo, la Momia permite recordar aquel programa-espectáculo del canal nacional llamado *Los titanes del ring*, donde la ficción de la lucha libre, la espectacularidad de los distintos luchadores formaba parte de una televisión evasiva, parte del denominado periodo transformista, propuesto por Moulián. La Momia era un luchador

⁴⁸ Más de 100 momias se encuentran en el Museo de Guanajuato. Consideradas patrimonio del municipio, forman parte del itinerario a visitar por los turistas que llegan a dicho lugar.

odiado por el público, pues se oponía al favorito, Mister Chile, ícono de lo nacional, debido a sus valores positivos y su fuerza al enfrentarse a sus oponentes. La Momia venía a ser un rival de gran fuerza y poder dentro de este espectáculo, archienemigo del héroe de Chile, condenada a las pifias del público y a la derrota, por lo mismo, la Momia sostiene “me gusta que me odien, que me escupan, que me tiren botellas. Me gusta vivir mi personaje. Soy rudo. No respeto nada” (114). La Momia se reconoce como un personaje, como una ficción que se valida en el escenario como un antagonista del público, debido a que recibe rechazo desde este otro, y lo conmina a reaccionar. La Momia, de este modo, representa a los entes del teatro de la crueldad, que buscan provocar al espectador por medio de la escenificación de aquello que rechaza y lo remece. Desde su vestimenta, este personaje que afirma que “No respeto nada”, va invirtiendo las significaciones, y rechaza todas las reglas establecidas por un poder. La Momia es rechazada y se identifica a partir del rechazo, más que relegarse, vuelve a revivir la instancia de odio, escupos, objetos lanzados, de subvertir el espacio del escenario en el que tanto la Momia como el público pasan a ser parte de una escena que rompe con las jerarquías. La Momia de Guanajuato afirma que “No estoy viva ni muerta” (112), de modo que se encuentra en un espacio intermedio, su cuerpo no responde a categorías dadas desde el lenguaje, no se sitúa entre lo que se considera vida, pero tampoco muerte. Por otro lado, se encuentra en un espacio de exclusión al no lograr reconocer su imagen en su reflejo “No me veo en el espejo, no me veo en el espejo, no me veo en el espejo y no quiero volar” (115).

Los últimos personajes que completan el quinteto de seres circenses son Mabel Retamal, la cantante extranjera y Ángel Chichi Zarzosa, un jinete con alas de ángel que finalmente encarnará al Señor Corales de dicho espectáculo. Mabel Retamal se puede leer metonímicamente como M-abel, donde el fonema nasal bilabial /m/ da cuenta de un sujeto

que es arrullado por una voz materna, junto a 'abel', el pastor, el hijo sumiso de Adán y Eva, que es asesinado por su hermano agricultor. M-abel Retamal por su apellido lleva impedida la voluntad de luchar (reta-mal) "Yo no puedo, no puedo, no puedo, no, no puedo, no puedo, no puedo", por ende, el hilo iniciado en *La manzana de Adán*, donde el hombre primigenio es expulsado del paraíso de Yahvé, al comer el fruto del árbol prohibido, es completado con el crimen del descendiente, tanto en su cuerpo como en su voluntad "Yo, mi cuerpo, veo como un túnel de oscuridad dentro de mí" (112). M-abel Reta-mal niega su voluntad, niega su cuerpo y se encuentra tan encriptada como la Momia.

Zarzosa, vestida de jinete, con chaqueta roja, botas altas y alas de ángel da inicio a los monólogos enunciando "Siento una picazón.../Ay, Me pica aquí" (107), por lo cual, cuan señor Corales, el espectáculo es iniciado desde la irritación del cuerpo, el sarpullido que llama a rascar la piel, auto flagelarse. El cuerpo genera una movilidad que rompe con códigos de lo privado y lo público, de modo que se configura a partir de una corporalidad que se mueve y siente. Zarzosa es un personaje que se encuentra al servicio de los demás, dialoga, los invita a dar cuenta de quienes son y cuál es la necesidad de hablar. Zarzosa guía el espectáculo como anfitriona de este show grandioso, sacerdotisa del ritual de execración, del gran espectáculo de magia y degradación. Zarzosa da fin al show con las siguientes palabras:

Zarzosa: Muy agradecida del Show, y de la vida.

Los artistas saludan con todo respeto a las autoridades en general,
deseando que el espectáculo haya sido de vuestro agrado para el mayor
contento de todos nosotros.

Yo por mi parte, limpiaré con babita la pista de ceniza" (126)

Zarzosa se dirige a un público que tiene una jerarquía mayor, por ende, el espectáculo acontecido revela al receptor a quien va dirigido este show. La pista de ceniza en la que simbólicamente acontece el espectáculo da cuenta de huellas que permanecen y sobre las cuales los sujetos van a deambular y seguir su camino, revela una ciudad levantada sobre cenizas que han sido limpiadas superficialmente, pero que permanecen bajo los pies de las políticas reestructurantes de una ciudad que desea avanzar, pero que, sin embargo, no se preocupa de saldar las deudas con un pasado que grita, mientras es velado. Por ende, los individuos de la ciudad de *Los ojos tuertos* se encuentran imposibilitados de avanzar.

Cabe destacar la escenificación de un espectáculo, de un show para mostrar, para discutir la construcción de una ilusión engañosa, la vista vendada. Los personajes son parte de una escena que es también rechazo y deseo, son entes que generan una escena de crueldad, pues provocan a un espectador que en la obra es parte de la misma escena. “Los ojos tuertos” pasa a conformarse como una escena artaudiana en la cual deambulan sujetos marginados que a la vez son espectáculo, que presentan una obra que expone sus fracturas como ilusión y corporalidad, que representan una esencia torcida y lúgubre de entes marginados que disfrutan de su herida y su marginalidad, reposicionando un cuerpo y utilizando el lenguaje para hablar de lo que no se dice, de la excrecencia, del rechazo y lo escatológico, de cuerpos que se rascan, se tocan, se desean y se retuercen en el escenario, instaurando un lenguaje de cuerpos que cuestionan la palabra desarticulándola y desmembrándola.

3.3. Andrés del Bosque y Teatrocirco Imaginario: la máscara como simulacro de subjetividades

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestran que la intensidad de la vida sigue intacta y que bastaría con dirigirla mejor.

(Artaud 11)

Desde un espacio menos hermético que la dramaturgia de Castro es posible encontrar a Andrés del Bosque y su teatro clown, quien en forma personal y con la compañía Teatrocirco Imaginario estrenó una estimable cantidad de obras de teatro⁴⁹ que se caracterizaban por el desarrollo de un teatro clown. Del Bosque, al igual que Castro, construye una puesta en escena que se caracteriza por provocar una ruptura respecto al teatro que se venía realizando en Chile: sin la presencia de la figura del dramaturgo, y estructura sus obras desde la mixtura entre teatro y circo, dos formas escénicas que funcionaban en forma paralela, cuidando sus límites y espacios.

Respecto a el teatro de Andrés del Bosque, se analizará la obra *Las siete vidas del Tony Caluga* debido a que se trata de una obra financiada por un estamento estatal (FONDART), que fue bastante masiva, participando en festivales de Teatro, haciendo itinerancia por las regiones de Chile, además de haber recibido reconocimientos como Premio al Concurso Teatro Itinerante del Ministerio de Educación, Premio Apes 1994 a la mejor obra, Premio de la crítica 1995, Premio de la crítica V Región 1995. Todo lo anterior,

⁴⁹ *Las siete vidas del Tony Caluga* (1994); *En el limbo* (1996); *Risa y Pasión de Nuestro Señor* (1998), Taller integrado de Clown de la Universidad de Chile; *El Payaso y la Virgen* (1998); *El Loco en la Academia*, montaje unipersonal.

permite señalar que se trata de una obra que participó en el proceso de articulación de un patrimonio cultural. Por lo cual, se trata de un montaje validado tanto por el Estado, la crítica y el público.

Teatrocirco Imaginario se posicionará desde el rescate de lenguajes primitivos para estructurar una puesta en escena que se diferenciará de otros modos de representar las diversas obras que se estrenaban en la cartelera, creando un lenguaje visual rico en elementos simbólicos. La propuesta teatral de Andrés del Bosque se enmarca en un regreso a los lenguajes primitivos del cuerpo como vehículo de expresión, en un espacio donde primaba la palabra como medio expresivo. El cuerpo pasa a ocupar un lugar destacado en la puesta en escena, equilibrando la jerarquía que se había establecido de parte del lenguaje hablado. Asimismo, la escenografía se reduce a elementos mínimos y esenciales, despojándolo de escenografías elaboradas, pues es el actor con su cuerpo como herramienta de escenificación quien debe llenar los significados a partir del “despojo propuesto por Grotowsky y su teatro pobre” (del Bosque). Por ello, cada actor explotará al máximo sus capacidades físicas, ya sea utilizando zancos, bailando, tocando instrumentos, cantando, entre otras, a modo de un carnaval.

Desde la incorporación de elementos circenses, se puede apreciar un teatro que, por una parte, vuelve a un lenguaje primitivo de las primeras manifestaciones teatrales, y que por otro incorpora elementos del carnaval por medio de la música, el baile, las máscaras y el rito propiamente tal. Se trata de un teatro ritual, que por una parte se adscribe al teatro despojado de Grotowsky y por otro al teatro sagrado de Artaud, quien afirmaba que el teatro debe recuperar su carácter sagrado y para ello “importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud 101), es decir, el teatro debe crear sus propios

lenguajes y romper con la unión que se había forjado entre el teatro y la psicología. Para ello, se confrontará la hegemonía intelectual del lenguaje, volviendo a los sonidos, los gestos, los movimientos, de modo de darle al lenguaje la importancia que la palabra tiene en los sueños, tal como señala Artaud. Si bien en *Las siete vidas del Tony Caluga* se observa un texto dramático provisto de diálogos, también se aprecia extensas didascalias que dan cuenta de un segundo texto que ocurre a nivel de puesta en escena, con gestos y movimientos que toman un lugar tan importante como lo puede tener la palabra.

En la obra, por medio de elementos circenses, de personajes clown⁵⁰, de actuaciones donde prima lo físico, se va estructurando una escena que presenta una obra en que es el cuerpo el protagonista y el encargado de configurar un lenguaje que no lleva la hegemonía de la palabra. En *El clown, un navegante de las emociones*, Jesús Jara destaca la figura del clown como un personaje transgresor, más que la imagen seria, el clown es el payaso que permite conectarse con el ser primario “[e]l clown condensa y sintetiza todos nuestros rasgos más acusados, tanto los que mostramos con más facilidad como los que ocultamos y/o reprimimos por razones personales, sociales o culturales” (Jara 19), es decir, reúne un lenguaje o verbal, dado por el cuerpo y las emociones. De este modo, el clown se construye desde la categoría formada por “gente irreverente, espíritus libres que han hecho de su arte burla del poder, las normas y la religión” (25), lo que le da un carácter de rebeldía frente a las normas, entre las cuales también se encontraría la palabra. Desde el recorrido histórico de este personaje, es posible notar que la corporalidad y la risa le permiten construir otra escena que da cuenta de una disidencia.

50.

Jara señala que, en el imperio romano, el clown ocupa un lugar destacado, pues se incluyó su aparición entre la representación de la tragedia, con el fin de “ayudar a secar las lágrimas de los espectadores”, aun cuando su participación se daba en los *ludi florales*, consideradas como un arte menor. Más tarde, Alfonso X (siglo XIII) los relegará a un espacio de comediantes vulgares, pues pertenecían al vulgo y no a los estratos más acomodados. En Oriente, el clown tiene otro rol. En Turquía se desarrollaba un tipo de teatro llamado *orto oyunu*, en el cual destaca el clown o *kavuklu*, que desde una forma más burlesca desarrolla un teatro de sombras. En India, este personaje recibe el nombre de *vidûshaka*, que, si bien se inicia como un personaje secundario, encargado de ayudar a su patrón, dentro de un drama más bien clásico, evoluciona hasta constituir un tipo de obra independiente. En China, es una tradición popular el *Xiang Sheng*, que es una especie de diálogo cómico, que destaca por el juego de palabras que cruza las acepciones de esta para generar la risa, por medio de una narración, imitación y canto. El clown se desarrolla en Japón por medio de la expresión de un cuerpo que exige limpieza y perfección en sus movimientos, configurando el arte del clown como un estilo teatral, incorporando la danza similar al carnaval y los entremeses. Ya en la Commedia dell’arte se gestó un verdadero trabajo en torno al clown, bufón o mimo, desde donde se crearon diversos tipos característicos, como Arlequín, Polichinela, Zanni, Pierrot, Pedrolino, Pantallone, entre otros, que dan cuenta de un personaje tipo que devela gran profundidad desde el cuerpo y la emoción. Para Jesús Jara, en la actualidad de occidente, el arte del clown ha ido incorporándose a la formación actoral, destacando el teatro de Meyerhold, en Rusia, Etienne Decroux, que desarrolla la idea del *mimo moderno* en París, Jerzy Grotowsky, en Polonia, que realizó investigaciones acerca de la posibilidad de expresión por medio del

cuerpo, entre otros, hasta llegar a mimos destacados como Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau o Ladislav Fialka, o su presencia en el cine de la mano de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, entre otros, que le han dado un espacio destacado, como un cuerpo expresivo y capaz de crear otros lenguajes alejados de la hegemonía de la palabra

Bajtín, por su parte, destaca la presencia del clown o payaso dentro de la fiesta del carnaval, la cual vendría a experimentarse como una celebración en la cual se invierte el mundo:

El carnaval no se contempla ni tampoco se representa, sino que se *vive* en él según sus leyes mientras éstas permanecen actuales, es decir, se vive la *vida carnavalesca*. Ésta es una vida desviada de su curso *normal*; es, en cierta medida, la “vida al revés”, el “mundo al revés [...] Los hombres, divididos en la vida cotidiana por las insalvables barreras jerárquicas, entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval. (Bajtín 179)

De este modo, el carnaval se lee como una instancia en que es posible revelarse y expresarse, tanto desde lo moral como a partir de las normas de la comunicación. Asimismo, en el carnaval el clown tiene un lugar destacado, pues se va configurando una especie de celebración donde el payaso, sujeto popular que busca provocar la risa, se presenta como un cuerpo a sacrificar. Bajtín destaca la etimología de la palabra ‘carnaval’, que proviene del latín *carne levare* que significa ‘llevar carne’. Desde esta perspectiva, los sujetos que participan del carnaval se constituyen como cuerpos, sus subjetividades están dadas desde la expresión de un lenguaje que no es palabra, pues se invierte la posibilidad de expresar con palabras a la dimensión de la expresión de un cuerpo que es emoción y artificios físicos. El clown como sujeto de expresión toma un espacio destacado en esta

inversión de un mundo, en el cual opta por permanecer, llevando a la palabra a un lugar menos relevante de la expresión.

Claudio Burgos en su tesis para optar al grado de doctor en Humanidades y Ciencias del Espectáculo *Teatro circo. Andrés del Bosque* repara en esta distancia entre el teatro y el circo

El circo en Chile [...] mantuvo su estructura clásica y, al margen de algunos payasos que integraron elementos teatrales a su actuación, no hubo cambios ni tampoco interrelación entre las formas y técnicas circenses y las formas y técnicas propias del teatro (Burgos 14)

Burgos refuerza la idea de que se trata de lenguajes escénicos que se mantenían desde su diferencia, y que obras como *El tony chico* de Luis Alberto Heiremanss habían cruzado estos límites, al incorporar a personajes del circo que podían instalar una escena del cuerpo, como ocurre con los payasos.

En *Las siete vidas del Tony Caluga* se toma a este personaje propio de la historia popular circense de Chile para trasladarlo a el espacio teatral. Además de tratarse de un personaje perteneciente a espacios marginales que deambula por el centro:

La marginalidad de donde proviene el circo, irrumpiendo en el centro del espacio público es justamente lo que produce encanto y magia. El tony viene a romper las fronteras con su risa desenfadada, y es por eso que florece después de periodos de represión. (del Bosque 96)

Al tomar un personaje de circo, la obra inmediatamente se adscribe a un tipo de marginalidad, que da cuenta de personajes que ingresan a la ciudad desde un espectáculo provisorio y precario, que busca simular un show internacional lleno de brillos y luces, pero que, a fin de cuentas, crea esta especie de simulacro que permanecerá por un tiempo breve,

para marchar a otros territorios. Para Andrés del Bosque, el payaso cumple un rol decidor para el poder, pues desde un lenguaje jocosos se establece como un sujeto que romperá ciertos códigos y normas:

En efecto, no es el vanguardismo o la novedad lo que cautiva sino justamente una poética del riesgo, que implica moverse entre lo previsible y lo infantil, manteniéndose flexible y diestro para sortear todas las acechanzas. (96)

Por ende, el payaso, sujeto emparentado con el bufón, será el encargado de provocar la risa, a través de juegos de palabras y movimientos farsescos, pero a la vez será quien, por medio de la risa y la broma, develará aquello que no se quiere ver.

Las siete vidas del Tony Caluga hace un recorrido por la vida de Abraham Lillo Machuca, el Tony Caluga, desde su infancia hasta el momento en que asume la Concertación, desde que deja el hogar paterno-materno hasta que, una vez conformado su oficio circense, es visitado por el Tasador, quien tiene la obligación de informar acerca de las pertenencias del supuestamente fallecido Tony Caluga para construir un museo en memoria de él mismo. La obra realiza un diálogo entre la vida marginal del payaso y la historia e intra historia del Chile que ha ido guardando por medio de recuerdos. Dentro del cambio de gobierno. que marcará su supuesto deceso, el Tony Caluga pasa a formar parte de una historia nacional, no como un recuerdo, sino más bien como un desecho:

Esto es patrimonio... Esto va a dar al Ministerio de Bienes Nacionales. Esta casa será el Museo de Aserrín... (del Bosque 39)

El lugar que ocupará el Tony Caluga será un 'Museo de Aserrín', es decir, un museo de materiales insustanciales, de los residuos que se desprenden de la madera al momento de cortarla, y con la cual se rellenan algunos muñecos de trapo. De esta forma, tanto el espacio

que se denomina “fantasmal palacio”, como los personajes que conforman la obra son de aserrín “*Caluguita cae de la escalera en su calidad de muñeco del Museo de Aserrín*” (44). El cuerpo vigoroso y acrobático del payaso se transforma en un cuerpo que expresa a partir del despojo, de la pérdida de tonicidad muscular, el Caluguita del recuerdo pasa a configurarse en un muñeco de aserrín, parte de un museo con materiales de desecho, un espacio replegado a un territorio del olvido. Al constituir el Museo por medio de un material como el aserrín, se está ubicando en este ‘tacho de la basura’ a aquellos sujetos marginados, a una historia que está condenada al olvido dentro de una urbe que busca avanzar, que necesita borrar un pasado cargado de cadáveres que deben sustituirse por nuevas mercancías. Desde esta perspectiva, desde un inicio, *Las siete vidas del Tony Caluga* va escenificando la marginalidad de un sujeto que no logra insertarse, de un cuerpo a sacrificar en pos de un nuevo discurso, en el cual su capacidad de expresión solo está dada por un cuerpo que es residuo y que se expresa desde esta corporalidad. Slavoj Žižek en *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood.*, señala que “La experiencia de cómo estamos ‘encajados’ en un continuo histórico es presuntamente substituida por la lógica de la nostalgia, por la fascinación por el pasado arrancado de su contexto histórico” (104). A la luz de lo anterior, la recuperación de la historia oficial y de la historia del Tony Caluga se establece como un ejercicio nostálgico, donde ambos se encuentran dentro de un espacio fantasmal: así como el Tony Caluga es considerado muerto para un proyecto nacional, también la historia será parte de un pasado al que se desea posicionar en un mausoleo, es decir, es parte de la memoria que se debe dejar atrás, ya que no permite avanzar dentro de las nuevas políticas de la urbe. El Tony Caluga pasa a ser parte de una memoria nostálgica, cuyo goce está en un recuerdo que se desterritorializa del cuerpo.

Con la finalidad de comprobar que su deceso no es tal, el Tony Caluga va relatando su vida, a partir de los objetos que ha conservado, dando cuenta de diversos hechos históricos que sucedieron en Chile para situar el tiempo en que transcurrió. El Tony Caluga ha perdido su documento de identificación, el carné de identidad, por ende, dentro de las normas civiles el personaje se encuentra marginado. A partir de esto, se puede afirmar que la obra se posiciona como una gesta que realiza el protagonista para recuperar lo perdido, sin embargo, al ser ubicado dentro del Museo de Aserrín, en el lugar del recuerdo, el personaje ya se encuentra borrado del proyecto nacional: es difunto y no posee identificación que avale la existencia, solo su cuerpo se transforma en la huella de una existencia que busca validarse.

Cabe destacar que el Tony Caluga cuenta su historia al Tasador, personaje encargado de evaluar sus objetos de recuerdo. Según la RAE, el término “tasador” corresponde a aquella “persona habilitada para tasar o graduar el precio de un bien” será quien irá clasificando las pertenencias del Tony Caluga, a la vez que en su accionar permitirá situarse en diversos momentos de la historia:

Tasador: Baúl antiguo del Tony Chalupa... la bala con la que se suicidó el presidente Balmaceda, el primer Calzoncillo que vendió Mr. North antes de enriquecerse con las salitreras. Una ficha de las pulperías. (42)

De esta manera, del encuentro entre este personaje que dialoga con la historia y el Tasador, encargado de asignarle un valor comercial a objetos que poseen un valor emocional, cultural e histórico, se va estructurando la vida del Tony Caluga. Desde la tasación, es decir, a partir de la relación con el bien de intercambio económico, se irá gestando una historia que busca salir del “castillo de los fantasmas”. El Tony Caluga conserva objetos que son tanto parte del circo como de la historia de su país, pero una historia marcada por

sangre e injusticia. De este modo, en *Las siete vidas del Tony Caluga*, a partir de la historia de un payaso chileno se va reconstruyendo una historia patria que se encuentra inserta en la memoria archivada.

En el relato de esta historia, la estructura de la obra no es lineal, la vida del Tony Caluga se va contando en forma entrecortada, a modo de *flash back*, donde a partir de la tasación de los objetos fantasmales que deben tener precio el protagonista va recordando y reviviendo su pasado como parte de su revalidación. La memoria es un relato discontinuo, imágenes separadas que van recomponiendo al sujeto desde sus recuerdos.

Es interesante reparar en la reconstrucción de un imaginario histórico dentro del periodo de la Concertación. Así como en *Historia de la sangre* se reconstruye una historia marginal no oficial, en *Las siete vidas del Tony Caluga* la historia oficial dialoga con la historia de un individuo que no forma parte de ella, un payaso, este personaje que debe “comer en un medio cuya adversidad apenas permite respirar” (Pacull 33), este personaje que debe desentrañarse y sobrevivir. A partir de esto, se puede establecer que el hecho de “Despertar a la historia significa adquirir conciencia de nuestra singularidad, momento de reposo reflexivo antes de entregarnos al hacer” (Paz 12), sin embargo, dentro de la obra, la inclusión de la historia se encuentra dormida, se encuentra fantasmal y olvidada, ya que el hecho de contarla tiene por objetivo constatar que el Tony Caluga no está muerto, por ello, el ejercicio reflexivo ha sido anulado desde la condición mortuoria del sujeto:

Caluga: Y dele con el circunciso... Oiga, en mi propia casa nadie me toma el pelo, porque me queda poco. Embargue todos estos trastos. Pero junto, en ese libro, tome nota de esta historia. Es la historia de Caluga. Diga que se la contó un muerto (del Bosque 39).

En el diálogo, cabe destacar la doble significancia con la que convive Caluga. Por un lado, busca dar cuenta que no es un ‘circunciso’, pero por otro lado se asume como muerto “Diga que se la contó un muerto”. Con los vocablos ‘circunciso’ y ‘muerto’ se puede apreciar que Caluga se representa desde el lenguaje como un sujeto fracturado, como un sujeto fantasma. La confusión de la palabra “occiso” por “circunciso” evidencia una significación otra del concepto de muerte. Por circuncisión se entiende el acto de cortar una porción del prepucio, mas para Derrida, el acto de circuncidar no solo se asocia a lo físico, sino también a un corte desde la palabra. En *Circonfesión*, Derrida señala que la escritura autobiográfica implica una búsqueda de completitud imposible, pues cuenta con la constante interrupción de otro, por lo que el concepto circuncisión también se aplica en este ejercicio como una cisura en la escritura, que implica cortar y volver a coser “lo que sé que ha ocurrido, pero nunca, según el extraño giro del acontecimiento de nada, lo rodeable y no rodeable, que recuerdo sin que haya ocurrido, lo llamo circuncisión” (*Circonfesión* 36). Es así como el relato autobiográfico del Tony Caluga es constantemente interrumpido por los recuerdos, que se cruzan entre lo que pudo ocurrir y lo que el yo establece como ocurrido, de modo que, al cambiar occiso por circunciso da cuenta de la reconstrucción dada por una palabra cortada y cosida. La muerte/cisura en el Tony Caluga también se encuentra en la imposibilidad de construirse como un sujeto completo desde el relato, por lo que el cuerpo cosido y rellenado de aserrín, le permite recuperarse y retenerse:

Caluga: ¿Y a mí me van a embalsamar?

Tasador: Hay que hacer una figura de cera del Gran Payaso Caluga (39)

En cuanto al personaje de Tony Caluga, este se presenta, desde su recuerdo de infancia, como un constructo realizado por Abraham Lillo Machuca respecto de sí mismo.

La madre: [...] Y hasta te cambiaste de chapa, ya no soy más Cachetín ni tampoco Machuquita, ahora soi Caluguita. (43)

El sujeto configura una nueva subjetividad, cambia de ‘chapa’, de nombre, para ingresar al espacio circense, una subjetividad que además del proceso de autonombamiento irá acompañado de la construcción de una imagen en la cual el mismo sujeto va disfrazando su propia corporalidad: el cuerpo del payaso que vestirá “[g]randes zapatos, maquillaje exagerados y ropas grandes y multicolores representan máscaras sofisticadas, deformaciones de la realidad” (Jara 33). De esta forma, la ‘chapa’ aludirá tanto a un cambio de nombre como cambio de apariencia, que lo conforma desde una teatralidad y un cuerpo. El proceso de construcción de una subjetividad paralela, lo llevará a configurar una especie de escena de sí mismo, una escena que construye cuerpo y artificio, que implica ser en tanto corporeidad de lenguajes dados por el cuerpo y la emoción. Desde una mirada artaudiana, el Tony Caluga como personaje nace desde la escena, sin pasar por las palabras, de este modo, “importa sobre todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud 101). Por lo mismo, a la hora de articular un relato coherente, este es interrumpido, cosido y descosido, por medio de una voz “circuncisa”.

Desde otra perspectiva, la construcción de una subjetividad circense, que se posiciona por sobre Abraham Lillo, da cuenta de un proceso de máscara, la cual puede sostenerse como un simulacro (Octavio Paz) que devela lo que el sujeto no desea revelar. Sin embargo, desde otra arista, Žižek señala a la máscara como un elemento develador, que facilitará al sujeto a mostrar su ‘verdadero yo’, puesto que “hay más verdad en una máscara que lo que está oculto bajo la misma: una máscara no es nunca ‘sólo una máscara’, dado que determina el lugar real que ocupamos en la red simbólica intersubjetiva” (50). De esta

forma, al construir una subjetividad por medio del uso de una máscara, Abraham Lillo Machuca tarjará su identidad para adoptar la subjetividad de Tony Caluga, que no será más que el develamiento de su propio yo cosido y retenido.

El Tony Caluga opta por una subjetividad compuesta por una figura circense-humorística, ‘tony’, y una golosina ‘caluga’, confeccionada a partir de azúcar, que produce una especie de goce, un estado de placer oral, en vez de un nombre que porta con una subjetividad patriarcal iniciática que será el comienzo de una genealogía sin territorio (Abraham), además de un apellido histórico que porta con una identidad patria (Eusebio Lillo). En cuanto a ‘Lillo Machuca’, se puede establecer una relación con Baldomero Lillo, por ello, al tarjar su nombre originario, el Tony Caluga realiza un doble tótem al padre: Caluga se aleja de las salitreras para irse a la ciudad a ser payaso y además borra el apellido, su marca filial

Caluga: Mi padre, que nunca estaba, del que siempre me olvidaba (del Bosque 44)

Por su parte, ‘Machuca’ revela el hecho de golpear, coloquialmente, de ‘machucar’. Es por ello, que, tras la máscara de Tony Caluga, se puede establecer que el sujeto de cierta manera devela aquello que niega, es decir, una subjetividad dada desde el dolor y la exclusión ‘Lillo Machuca’, y, por otro lado, su nacimiento como constructo se da en el momento en que se aleja de su padre, al emanciparse, ‘Lillo’. Por ello prefiere construir su vida desde una ficción:

Caluga: Más que nada ver que el tony
 inventa tantas leseras
 ve la vida a su manera (del Bosque 52)

Abraham Lillo Machuca, en su construcción Tony Caluga se insertará en un espacio que lo marginará, pero el sujeto mismo, desde su subjetividad máscara, desde su subjetividad tony, que ‘inventa leseras’, que ‘ve la vida a su manera’, desde donde construirá una identidad dentro de un espacio teatral que lleva la expresión al cuerpo y la emoción. Es así como será Tony Caluga quien se configure como fantasma para el poder oficial, desde la imposibilidad de contar una historia completa; será Caluguita quien dialogue con su madre muerta, se encuentre con su esposa en el manicomio (la cual no lo reconoce), y se reconozca en el espacio de la memoria; será Caluga quien recorra la historia de Chile circuncisa; será el Tony quien se coserá la fractura, mientras que Abraham se queda en su casa de infancia, en el espacio del niño, el espacio inserto dentro de una memoria.

Desde su locura, Teresa, su esposa, le dice:

Que Caluga no se olvide

que él se llama Abraham Lillo (48)

Y el mismo Caluga, en el momento en que su hijo lo abandona, dejándolo en el territorio de los muertos, para seguir con su vida, agrega:

Caluga: Hasta la vista chiquillo. No te olvidis de Abraham Lillo. (56)

A través del recuerdo de Abraham Lillo, se puede observar una preocupación del hecho de olvidar. Así como Tony Caluga busca constatar que está vivo, su esposa le impera que se saque la máscara y se mire, y ya en el ocaso de su vida, al enfrentarse a la muerte, le pide a su hijo no ser olvidado. Pero el Tony Caluga le pide que recuerde su identidad tarjada de Abraham Lillo Machuca, no su máscara. En su mecánica de construir una nueva subjetividad es posible ver la contradicción del sujeto mismo: lo que Tony Caluga ha relegado es su propia historia, por ende, su condición de sujeto fantasmal se da desde esta mecánica: Tony Caluga es un objeto de Museo y una pieza de una escena que perdura en su

corporeidad de muñeco cosido y relleno de aserrín, mientras que Abraham Lillo Machuca se encuentra muerto dentro del imaginario de él mismo.

Tasador: Esto está lleno de fantasmas. ¿Dónde me llevan?... Un cañón de alta montaña... bototos... cascos... Ya los tengo inventariados... No se olvide, la misión es recordar. (del Bosque 54)

Al final de *Las siete vidas del Tony Caluga*, después de relatar sus aventuras y desventuras, similar al felino que desde las creencias populares se afirma que desde su flexibilidad puede seguir sorteando dificultades y peligros en la oscuridad, desde su estado de salvajismo ingresa a la urbe como un sujeto que no pertenece al orden. Al terminar el recuento de su vida, de tasar sus vivencias y experiencias, se encuentra solo en medio de muñecos que han envejecido al igual que él

Ahora todos los muñecos han envejecido mucho. Arrastran los pies, golpean el piso con sus bastones. Es una danza de viejos payasos, recuerdos envejecidos y polvorientos. Caluga Viejo encabeza la procesión. (del Bosque 56)

Los cuerpos de los muñecos de aserrín danzan reconstruyendo una historia que en el habla se ha fisurado. El cuerpo, de este modo logra recuperar al Tony Caluga por medio de la escena de pies arrastrándose, bastones sonando y cuerpos de aserrín danzando, mientras que su historia no logra ser recuperada más que como una huella que avanza hacia el olvido.

Tasador: Qué importa eso. En este libro quedó...

Caluga: Ah, el libro... ¿Y cuánto va a costar?

Tasador: No sé, hay que terminarlo primero... buscarle un fin.

Caluga: ¿A quién?

Tasador: A su historia, a su vida.

Caluga: ¿Para qué? (56)

La recuperación de su historia ya no es posible desde un relato que no acaba, que se va configurando como resistencia en un ámbito en que se encuentra fisurado, desde una autobiografía que es relato histórico, generada más bien desde un habla circuncidada, que ha perdido una parte y lo deja expuesto. Por ello, es en el cuerpo desde donde se reconstruye, si bien ya no de un cuerpo completo sino vaciado, pero que lo perpetúa en la máscara que ha construido como su propia subjetividad: el payaso de aserrín. Aunque Caluga buscó dar cuenta de su existencia, esta se fue configurando a través de una resistencia a una maquinaria devastadora en la cual no podía ingresar. Ahora todos quedarán encerrados en el Museo de Aserrín, y Caluga será uno más de estas piezas de exhibición, pero en ella perdurará y comunicará desde un cuerpo que expresa en su cansancio y sus sonidos ruidosos (bototos, bastones). Por medio de la pregunta ‘¿Para qué?’ se entrega un final abierto que permite afirmar que la historia del Tony Caluga pasará a conformar este Museo de desechos, una memoria que perdurará en su corporeidad y en la teatralidad de una escena de cuerpos de aserrín que siguen resonando lo que las palabras no podrán articular.

Teatrocirco Imaginario va construyendo un montaje que muestra las carencias de un poder que se presenta contradictorio para quienes están sometidos a él, que va tarjando a los sujetos y los obliga a conformar subjetividades otras que les permitan sobrevivir a los avatares del progreso. La ciudad-Estado está muerta, y el recuerdo es un ejercicio improductivo. Pero los cuerpos desafían esta inmovilidad que continúa reproduciendo desterritorialización por medio de la construcción de un lenguaje por medio del cuerpo y la escena.

3.4. Mauricio Celedón: El silencio como subversión

La compañía Teatro del Silencio se formó a partir de los talleres realizados por Mauricio Celedón entre 1986-87, en Valparaíso, y entre 1989-90 en la Universidad Técnica Metropolitana. Celedón hizo su aparición en la escena teatral en los inicios de los 80, sin embargo, su periodo más prolífico fue al comenzar los 90, donde dio cuenta de un tipo de teatro con características propias, provenientes de sus estudios fuera de Chile, pues se perfeccionó teatralmente con Ariane Mnouchkine y Etienne Decroux. Estos teatristas han sido reconocidos por un trabajo que se enfoca en los lenguajes escénicos y corporales más que en la predominancia de un texto; la primera se caracteriza por el énfasis en la técnica corporal y el montaje, mientras que el segundo realiza una mezcla entre la técnica del mimo y la danza, siendo el cuerpo la herramienta principal para llevar a cabo la puesta en escena. De esta forma, Teatro del Silencio creará un tipo de teatro denominado *mimodrama*, que viene a construir puestas en escena que se enfocan en rescatar la técnica corporal del mimo dentro de una puesta en escena teatral en que confluyen un gran número de artistas. Según Decroux, el mimo se manifiesta contra una jerarquía de la psicología dentro de la dramaturgia, con lo cual, junto con trascender a la palabra el mimo se presenta como un sujeto que al configurar un nuevo lenguaje rechaza por una parte la palabra, como medio de expresar las emociones y construir personajes, ya que se busca encontrar “el sentido de un nuevo lenguaje físico a base de signos y no ya de palabras” (Artaud 81). El mimo, por ende, se presenta como un sujeto que configura su subjetividad a partir de su permanencia en un estado imaginario, que por lo demás logra comunicarse con otro.

En cuanto a los objetivos, Teatro del Silencio “tiene su origen en una necesidad social de acercarse a un público popular y masivo, sustentado por un proyecto teatral arriesgado y novedoso para la época “(Silva 4), de esta forma su aparición como compañía

en 1989 pretende llegar a un público masivo, preferentemente como teatro callejero. De esta forma, dentro de la necesidad que presentaba para la Concertación la restitución de la cultura como restablecimiento de un patrimonio, la propuesta del Teatro del Silencio para llegar a un público masivo se adecua bastante a lo que el nuevo orden perseguía, por ello lograron con el tiempo conformarse como un proyecto prioritario a la hora de destinar fondos. Es así como, el espacio del teatro es cambiado por una plaza, un gimnasio, un galpón o una estación de trenes, donde se instala una escenografía simple, práctica y altamente simbólica, que da cuenta de la “incorporación de la urbe al espacio escénico y el juego del actor basado en la relación emotiva con objetos cotidianos que están en mutación permanente” (Celedón Bañados 88). Los cuerpos ingresan a la ciudad, se mueven, suenan, interactúan con quienes deambulan por el espacio público, invitándolos a seguir un montaje que implica descifrar códigos que se alejan de la letra.

El análisis que se realizará acerca de la compañía Teatro del Silencio, específicamente en las obras *Transfusión* (1990) y *La malasangre o las mil y una noches del poeta* (1992) estará centrado en dar cuenta de la ausencia de la letra en dichos montajes, como una manifestación simbólica a modo de rechazo del poder oficial. Si el lenguaje forma parte del mundo simbólico, como una castración que el individuo debe aceptar para ingresar al territorio del Padre, el rechazo a este, en pos de la predominancia del lenguaje corporal, evidenciará a un sujeto que opta por ubicarse en el margen y, construir un lenguaje propio que logre conformar un ‘yo’ que no deba sacrificarse frente a un poder que lo subordina, lo niega y, en concordancia con lo propuesto por Lacan, lo obliga a ceder en cuanto a sus deseos. Sin embargo, frente a lo expuesto, es interesante incluir, a modo de discusión o interrogante, la doble interpretación que se genera por el hecho de tachar el

lenguaje, pues puede tratarse de un acto subversivo o también puede ser el cumplimiento del silenciamiento que el sujeto experimenta en la urbe, al no tener validez su discurso.

Transfusión muestra la historia de América Latina y de Chile, tomando como escenario un hospital para enfermos de tuberculosis. Por medio de elementos escenográficos (camillas-carretas donde permanecen acostados) se van construyendo las imágenes de las carabelas que llegan a América desde España, los caballos de los conquistadores, y posteriormente se convierten en trenes. Se representa el paso de los primeros habitantes de América por el estrecho de Bering, la llegada de Colón, Isabel la Católica pariendo un globo terráqueo, Moctezuma invalidado en su masculinidad, Bernardo O'Higgins como el ícono de una patria formada desde el huacherío, entre otros. Marietta Santi señala que “la idea es presentar una Latinoamérica enferma, sufriente, con un pasado de lucha y una complicada forma de ser latinoamericano” (Santi). Por ello, el título *Transfusión* da a entender un intercambio cultural entre el fluido vital de dos cuerpos, la sangre que ha penetrado violentamente en el continente, la transfusión por medio de la violación del cuerpo, el ultraje por medio de la imposición de una lengua.

Desde la génesis del continente y su posterior conquista el mimodrama evidencia un lenguaje que desde sus inicios ha tenido un significado vacío: hablamos desde la lengua del conquistador, por ende, la posibilidad de conformarse como vehículo de expresión y de comunicación está fracturado y desde la ausencia de la palabra el sujeto logra establecer un nuevo lenguaje que subvierte el poder

la oposición de gritos silenciosos y vocalizados coincide con la del goce y el Otro: el grito silencioso atestigua la adhesión del sujeto al goce, su falta de disposición para intercambiarlo por el Otro, por la Ley, por la metáfora

paterna, mientras que la vocalización como tal corrobora que la elección ya está hecha y que el sujeto se encuentra dentro de la comunidad” (Žižek 146).

Desde esta perspectiva, la subjetividad que propone *Transfusión* está relacionada con la propia marginación del sujeto de un proyecto modernizador que va arrasando con la conformación del yo a partir del deseo que busca satisfacer. Žižek analiza las alternativas propuestas por Lacan: ‘la père ou pire’, en cuanto debe optar entre ‘el Padre o peor’, “la elección no es entre bueno y malo, sino entre malo y peor” (98), por ello escoger al Padre implica la alternativa ‘mala’, por obligar al yo a subordinarse frente a él, sin embargo, rechazar el lenguaje se considera como ‘peor’, puesto que, significa perder existencia dentro del mundo simbólico dominado por el Padre, lo cual se registra dentro de una ética psicótica, la cual “señala nuestro rechazo a cambiar el goce por el Nombre del Padre” (Žižek 100), lo que adscribe al sujeto a un espacio ‘intersubjetivo’.

La obra *La malasangre o las mil y una noches del poeta* desde su título va manteniendo un discurso del Teatro del Silencio con el anterior montaje mencionado: la sangre. Acá ya no se trata de una transfusión, sino más bien habla del periodo en que la sangre ya ha abarcado la totalidad del sujeto, se ha mezclado e introyectado, pasando a convertirse en una sangre mala. Con el adjetivo ‘mala’ no está haciendo referencia a la aceptación de la ley del Padre, sino más bien a una ‘peor sangre’, puesto que el silencio permanece y se acentúa su ausencia ya que la obra da cuenta de la vida del poeta Arthur Rimbaud, con lo cual el montaje buscará entregar su poética desde el silencio. De este modo, “Rimbaud no es más que el poeta pretexto... aún más, su texto es inexistente” (Griffero 94). Resulta bastante llamativo el leit motiv: Rimbaud, un poeta que por medio de la palabra escrita fue entregando versos cargados de crítica y subversión que construían imágenes y sonidos por medio de la letra, Rimbaud, que escapó de las reglas y la opresión

que instauró su madre en el hogar para vivir una vida que buscaba invertir los valores que la sociedad francesa instauraba. Se hace referencia a la biografía, ya que la ‘fábula’ de la obra tiene como pretexto representar la vida de este poeta, con lo cual, traslada hasta el Chile de los 90 un mensaje subversivo por medio de una puesta en escena que también se revela contra la palabra. Por otra parte, tomando como hipograma la carta de Rimbaud titulada “Yo es otro”, el poeta señala “Se trata de alcanzar lo desconocido por medio del desarreglo de todos los sentidos”, por ende, al realizar un montaje con Rimbaud como referente, se está trasladando a la ciudad de los 90 un discurso que propone cambiar la forma de percibir el territorio, invirtiendo los sentidos al obligar al espectador a descifrar códigos teatrales que omiten el uso de la voz. Por otra parte, el poeta también llama a volver a lo primitivo, al establecer que “tanto peor para la madera que se descubre violín”, por ende, existe una coherencia ecléctica entre el discurso de Rimbaud que subyace en *La malasangre o las mil y una noches del poeta*.

En la obra de Celedón, la voz es reemplazada por los sonidos, por ruidos, por gestos y movimientos, lo que Rimbaud construía utilizando la letra, Teatro del Silencio lo hace desde el lenguaje corporal, con lo cual, la compañía “corrobora la inutilidad de la palabra en la representación teatral o, en el mejor de los casos, su función secundaria y prescindible (Cerde 90). La puesta en escena será entonces “una codificación de signos corporales” (Silva 74), con lo cual la ausencia de un lenguaje hablado y escrito vendrán a conformar un rechazo a un tipo de lenguaje que se configuraría como vacío. La lengua ya no puede dar cuenta de lo que sucede en la urbe, los sujetos no tienen voz dentro del proyecto de progreso, por lo tanto, por medio del cuerpo vendrán a conformar una forma de dialogar con un otro. Si en *Historia de la sangre* los personajes lograban comunicación entre ellos por medio del cuerpo, ya que la palabra se constituye desde el monólogo, en el Teatro del

Silencio la palabra ha desaparecido completamente. Como señala Octavio Paz “Cuando una sociedad se corrompe, lo primero que se gangrena es el lenguaje. La crítica de la sociedad, en consecuencia, comienza con la gramática y con el restablecimiento de los significados” (Paz 274). En *La malasangre o las mil y una noches del poeta*, por ende, el lenguaje estaría gangrenado hasta tal punto que se amputaría de la conformación misma de la puesta en escena, produciéndose una ruptura completa con la gramática y el significado.

La planta de movimiento de los actores busca llenar el espacio dispuesto como escenario por medio de coreografías y la utilización del cuerpo del actor como un elemento imprescindible dentro de las diversas escenas. Si en Teatro la Memoria el cuerpo se disociaba del habla, si en Teatrocirco Imaginario el cuerpo tomaba un lugar protagónico dentro de un montaje emparentado con lo circense, en la puesta en escena de Teatro del Silencio, como ya se ha mencionado, esto se exagera hasta la desaparición completa del habla por medio del rescate de diversos recursos escénicos, con lo cual *Malasangre o las mil y una noches del poeta* se puede ver como

una verdadera apología *homenaje*, a las formas definidas como pre-burguesas y sus manifestaciones de comienzo de siglo. Farsa, cine mudo, circo, comedia musical, cabaret, melodrama, grotesco, todos elementos constituyentes del montaje del “Teatro del silencio (Griffero 94)

La compañía creará a partir de una investigación corporal que permita utilizar todos los recursos simbólicos que el cuerpo pueda entregar, por medio de la risa, el gesto, las emociones, la danza y la música. En concordancia con lo anterior, la banda musical que forma parte de esta compañía teatral viene a establecerse como un elemento de vital importancia dentro del montaje. A través de sonidos melódicos, percusiones o ruidos, van

creando en conjunto con los actores, la atmósfera que permita dar cuenta de la construcción de una subjetividad silenciada que busca expresarse.

Tanto en *Transfusión* como en *La malasangre o las mil y una noches del poeta* el lenguaje se encuentra imposibilitado de decir aquello que ha provocado llagas en el territorio, el lenguaje no puede dar cuenta de las fracturas que imperan en la ciudad-Mercado, por ende, se encuentra en un estado de putrefacción que lo imposibilita a cumplir con el objetivo que porta: el lenguaje verbal no solo ha perdido su unión con el significante, sino que también ha perdido su capacidad de expresar significados, por ello, el sujeto debe buscar otras formas de comunicación dentro de la ciudad. Desde el silencio al que el sujeto ha sido relegado, el Teatro del Silencio se apropia de este modo de marginación para construir un espacio ritual donde pueda confrontar las mecánicas de poder que anulan y buscan ocultar las grietas que permanecen bajo las calles de la ciudad.

3.5. La Troppa: la abyección como espacio de rebeldía desde la mirada del niño

Dios Todopoderoso, bendice a estos niños y protege su alma. Ovejas descarriadas en un mundo abominable, víctimas ellos mismos de nuestra época pervertida y perdónanos a nosotros, señor, por no haber sabido alzar la voz. (La Troppa 67)

La Troppa, grupo conformado a fines de los 80 y con gran renombre en los 90, fue elaborando un tipo de escena bastante llamativa, en la búsqueda de un teatro total, en el cual todos los elementos funcionen a modo de engranaje, dando como resultado un espectáculo que encandila y remece a la vez. A diferencia de Teatro La Memoria, Teatrocirco imaginario y Teatro del silencio, la compañía La Troppa recurre a narrativas existentes para basar sus montajes, pero el texto se desarma para fusionarse en un aparataje mayor, que es la puesta en escena.

Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Jaime Lorca fueron compañeros de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en 1987 formaron la compañía “Los que No Estaban Muertos” en alusión al contexto histórico en que estaba el teatro en los 80. Su primer montaje, la creación colectiva *El santo patrono* (1987), dio cuenta de una búsqueda de un tipo de teatro más bien austero que no les permitió construir las imágenes deseadas, “A raíz de eso se rebelaron contra un mal entendido *teatro pobre* inculcado en la Escuela y se declararon *sin maestros*: se propusieron autoformarse en un teatro imaginativo, que *nos guste, nos emocione, nos apasione, nos divierta*” (Hurtado 9). Después de ello, de romper en cierta forma con la formación teatral que recibieron y comenzar una investigación de la puesta en escena que deseaban crear, comenzaron a construir un lenguaje espectacular⁵¹ propio. En la creación colectiva *Salmón-Vudú* (1988)

⁵¹ Con *espectacular* hago referencia a la acepción “Que tiene caracteres propios de espectáculo público” (RAE), es decir, a la puesta en escena total y no al adjetivo calificativo que responde a “Aparatoso u ostentoso”.

ya se visualiza un enfoque en la puesta en escena a partir de la utilización de una gran mecedora que se transforma a la vez en un galeón español, lo mismo ocurre con *El rap del Quijote* (1989) cuya puesta en escena se distinguió por un gran desenfado y un enfoque en lo visual a la hora de plantear el montaje. Con el inicio de los gobiernos de transición en 1990, Los que No Estaban Muertos cambian su nombre a La Troppa “con el que expresan su contradictoria ligazón con el gobierno militar en el que transcurrió su niñez y juventud” (10), y llevaron a escena *Pinocchio* (1990), *Lobo* (1994), *Viaje al centro de la Tierra* (1995), *Gemelos* (1999) y su último montaje *Jesús Betz* (2000). El grupo se separa en 2006 y forman dos compañías: Teatro Cinema (Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal) y Compañía Viajeinmóvil (Jaime Lorca).

La académica y crítico teatral María de la Luz Hurtado en “Gemelos: un prodigio de La Troppa” señala que existen características de la compañía que se hacen imprescindibles para lograr su particular puesta en escena, entre las cuales destaca el hecho de que no trabajen con textos escritos para teatro como forma de alejarse de la idea de dramaturgo-Dios y la incorporación del lenguaje del cómic y el cine, lo que les permite indagar en distintos modos de lograr una poética del espacio propia. En este sentido, es significativo este alejamiento del dramaturgo, que ya en sus primeras obras se materializó en creaciones colectivas y que a partir de *Pinocchio* cambia al tomar un texto narrativo (Carlo Collodi), el cual rearticulan en una puesta en escena que a su vez incorpora distintos lenguajes que dan como resultado un lenguaje propio y novedoso, que no se basa en la palabra.

A partir de la mirada de un infante, La Troppa da cuenta de la pérdida del *yo* en la ciudad de los 90, cuya subjetividad es expulsada, vomitada, degradada como un sujeto *abyecto* que expulsa el orden del Padre, sus límites, su moral e incluso su lenguaje. De este modo, el sujeto abyecto se constituye como el excluido y se vuelve al cuerpo como el

espacio del ser, donde crear su propio territorio y su propia subjetividad alejada del poder que lo desterritorializa. Es por ello que la puesta en escena da cuenta de un cuerpo que se recompone, más allá de un discurso que da cuenta de la degradación de los habitantes de la nación.

En las puestas en escena de *La Troppa* se observa esa conexión perfecta entre cada una de las partes del espectáculo de las cuales habla Artaud. Si bien hay un texto que va guiando el relato de un argumento aristotélico, es la totalidad la que remece al espectador a partir de historias en las cuales los personajes, que realizan el viaje del héroe, se ven obligados a enfrentarse a sí mismos con sus propias miserias. Cabe destacar que sus protagonistas son niños(as), quienes van descubriendo un mundo hostil y oscuro, deben enfrentar un afuera que los reprime y norma, pero a la vez buscan mantenerse en un espacio imaginativo y lúdico. Andrea Jeftanovic en “Gemelos de *La Troppa*: el juego infantil como estrategia de sobrevivencia” le da valor al aspecto transgresor, en cuanto a imaginario y al lenguaje, que tiene el hecho de mostrar el mundo desde los ojos de estos seres:

Los “textos desde la infancia” ofrecen un sitio dislocado que intenta desde la creación de un artificio, que es el habla infantil en manos de un autor adulto, manejar de otra forma el universo conceptual, las convenciones socio-culturales y el lenguaje. En este sentido el niño es una figura transgresora a nivel de discursos y estéticas. (Jeftanovic 82)

En *Pinocchio* el muñeco de madera debe experimentar el mal que se va introduciendo en él, vivirlo y luchar contra este para lograr retornar al hogar y en este tránsito conecta la inocencia del muñeco de madera con un mundo duro y agresivo que va mermando su inocencia; algo similar ocurre con Axel en *Viaje al centro de la Tierra* quien, junto al incomprendido profesor Otto Lidenbrock, se ve enfrentado a los miedos que la

sociedad le ha introyectado y a los prejuicios de una sociedad castrante, de los cuales se debe liberar para encontrar su propio valor. Con *Gemelos*, obra basada en *El gran cuaderno* de Agota Kristoff, La Troppa desarrolla la idea del viaje como un recorrido hacia lo peor del ser humano, la perversión, la inversión de la escala de valores, la degradación del ser, obligando al espectador a enfrentar su propia perversión y es en ella, a través de los juegos de estos niños, que se va creando una mirada del mundo a partir de estos niños.

El argumento de *Gemelos* es cercano a la novela: dos gemelos son abandonados por su madre en la casa de Abuela, debido a la crudeza de la segunda guerra mundial que le imposibilitaba cuidarlos y conseguir dinero para alimentarlos, una vez que Padre se va al frente de batalla. Los Gemelos son maltratados por la Abuela, quien les niega el cariño, la comida, el abrigo, el cuidado y la educación, cumpliendo más bien un rol de padre perverso, por lo cual, los niños comienzan un entrenamiento para no sentir dolor en ninguno de sus aspectos: se golpean para no sentir dolor ni cansancio físico, se insultan para no verse frágiles frente a las agresiones físicas, ayunan para tolerar el hambre, maltratan al gato para no debilitarse por el dolor de otro, chantajejan, mienten, roban, engañan. En la medida que los Gemelos aprenden a soportar el dolor en todas sus gamas, se van conectando con la Abuela de tal manera que, cuando Madre regresa a buscarlos (con otro hombre y otra hija) los Gemelos deciden quedarse con Abuela, a quien cuidan cuando esta sufre un infarto cerebral y posteriormente eutanasia a petición de ella. Finalmente, los Gemelos se separan y emprenden cada uno su propio camino.

Más allá del argumento de la obra, es la puesta en escena en su totalidad la que logra crear un lenguaje que aúna muchos lenguajes en sí mismo. La escenografía simula el imaginario de los libros infantiles con relieve, estos que al hojear sus páginas se levantan y la imagen aparece en tres dimensiones, que además tiene colores vivos y luminosos. La

escenografía simula una gran casa de cuento infantil, la cual es nombrada en las didascalias como un cuerpo que respira, que se mueve y expresa:

Comienza a oírse el tema I de música. El telón del teatrillo se abre y se ve un diafragma cerrado. Al abrirse se ve la Madre que gura como bailarina de cajita de música. El diafragma se abre y se cierra y vemos al Padre que le pone un anillo a la Madre y luego ella le pone un anillo a él. Los dos bailan. Se cierra el diafragma, se abre, el Padre espera, fuma ansioso, luego recibe a un bebé, entra la Madre con otro bebé, el Padre se molesta. El diafragma de cierra y se abre, el padre le pone unos gorros en la cabeza a los Gemelos. (La Troppa 51)

El diafragma retoma el lenguaje cinematográfico y fotográfico, relatando la primera escena como en un teatro de muñecos. El Padre y la Madre se conocen, se enamoran, se casan y tienen a sus Gemelos y el Padre se enfada al saber que son dos hijos, lo que se presenta a través de imágenes entrecortadas, como una especie de diapositivas que se suceden una tras otra, pero también, retomando el imaginario infantil, a través de la idea de una cajita musical (bailarina) o parecido al View Master⁵². Este diafragma se ubica a la izquierda de la casa, en el centro del cuerpo, donde el cuerpo respira, palpita y tiene vida. Por su parte, la gran casa mágica tiene una bruja: la Abuela, quien tiene su habitación en un espacio triangular del segundo piso de la casa, ella representa el pensamiento, el deber y el nuevo aprendizaje de los Gemelos. Labio Leporino y su madre, las vecinas de la Abuela viven en el costado inferior izquierdo, en un cubículo que se abre y cierra. Mientras, que los Gemelos transitan por los distintos espacios y lugares que se construyen en la obra y que

⁵² View Master es un juguete con forma de binoculares, que permite ir pasando imágenes por la lente, que por lo general eran películas infantiles dispuestas en discos de 7 diapositivas.

también surgen del diafragma o como compuertas que se abren y cierran: la casa, el bosque, el patio, el río, la calle, que aparecen y desaparecen como imágenes ilustradas de cuentos de antaño.

En cuanto a los personajes, estos adoptan la corporalidad de las marionetas, con movimientos mecánicos y coreográficos, entrecortados y rápidos. Los Gemelos son representados por actores y muñecos a la vez, en ambos casos, su corporalidad se asemeja a marionetas de madera que se mueven con cuerdas, es decir, tras todo el artificio de la puesta en escena, se da la idea de que habría un gran otro moviendo los hilos de la historia que se observa.

en la escenificación hay una propuesta igualmente radical: transmutan el realismo grotesco, seco, despojado de la novela a los códigos de cuento fantástico o de hadas, códigos que subyacían en *Lobo y Viaje al centro de la Tierra*, pero por sobre todo en *Pinocchio*. La escultura símbolo es en esta oportunidad un teatrillo de guignol, un espacio de ilusión que se alimenta del imaginario infantil, de la fiesta en la plaza popular, lugar donde se cuentan cuentos a través de las aventuras de muñecos arquetípicos, cuyas características y accionar son reconocibles por el público, pero que también sorprenden y abren luces en el desenvolvimiento de la intriga”. (“Gemelos: un prodigio de La Troppa” 24)

El teatro de guignol va más allá de un imaginario de cuento infantil, pues si bien se trata de un espectáculo ligado a públicos menores de edad, también da cuenta de situaciones mucho más profundas, pues, lleva consigo la necesidad del ser humano de crear un ser a su imagen, donde es él quien lo maneja, pero también se dispone a ser su subordinado a la hora de darle vida en el teatro. Asimismo, una vez que se fue popularizando en la edad

media y moderna, pasó a convertirse en un tipo de teatro que a través de la sátira criticaba la realidad “Este carácter crítico preocupó a menudo a la ley y el orden establecidos, que en ocasiones ha utilizado los títeres a su servicio” (Oltra 39). Escritores como Meyerhold o García Lorca utilizaron este artificio para dar cuenta de temáticas complejas. Por ello, el nexo que elabora Hurtado con *Gemelos* y el tipo de teatro que realiza La Troppa no es menor: se utiliza un artificio infantil para hacer hablar a otro, a un actor ficticio sobre temáticas complejas, lo que produce, desde el grotesco de la oposición teatro de marionetas-teatro adulto, un estremecimiento del espectador frente al choque y una complejización de los temas tratados.

Los Gemelos funcionan como uno, se mueven coreográficamente, hablan al unísono, realizan movimientos en espejo, sin que se pueda identificar una característica que los diferencie, los Gemelos son uno. Sus cuerpos son rígidos, sus expresiones mecánicas, la inflexión es más bien plana y se hace imposible individualizarlos. En *El gran cuaderno* los gemelos reciben el nombre de Claus y Lucas (que posteriormente dio nombre a la compilación de las tres partes que componen el relato), como un anagrama que refuerza el sentido de que son una persona doble, sin distinguir cuál es cuál. En la obra *Gemelos* se refuerza esta idea de la unicidad al perder el nombre. Se denominan Gemelo 1 y Gemelo 2, por lo que la distinción de número es un elemento que potencia la pérdida de individualidad: los Gemelos se fusionan en uno imposibilitados de separarse, cada gemelo resulta en una especie de doble del otro. En este sentido, la figura del doble da cuenta de un situarse en el estadio del espejo, ya que se materializa la sensación de lograr ver una imagen no fracturada del yo en la imagen del otro. En “Lo ominoso”, Freud da cuenta del *doble* señalando que

la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas; el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra – lo que llamaríamos telepatía –, de suerte que una es coposeedora del saber, el sentir y el vivenciar de la otra; la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio – o sea, duplicación, división, permutación del yo – y, por último), el permanente retorno de lo igual, la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, hechos criminales, y hasta de los nombres a lo largo de varias generaciones sucesivas” (“Lo ominoso” 234).

Freud agrega que el *doble* es más bien un recurso contra la muerte que efectúa el sujeto, y que es a la vez una forma por la que se expresa la castración, por lo cual, para sobrevivir a la salida del complejo de Edipo, el sujeto imposibilitado de aceptar la ley del Padre crea un *doble* que es a la vez supervivencia y un siniestro anunciador de la muerte. Al construirse los personajes como un doble, desafían al Padre y se preparan para enfrentar sucesos en los cuales pueden perecer. El padre de *Gemelos* es quien más se esmera por la separación de sus hijos; ya en la primera parte de la obra (Génesis) vemos que se alegra de que su mujer haya dado a luz un hijo, lo que cambia significativamente al enterarse de que son gemelos “El Padre se molesta” (51), más adelante Padre y Madre discuten:

Padre: Tendrán que separarse.

Madre: No lo soportarán.

Padre: Al principio les resultará difícil, luego se acostumbrarán.

Madre: No, nunca, lo sé. Son una misma y única persona.

Padre: Esto no es normal. Piensan juntos, obran juntos. Viven en un mundo aparte. En un mundo sólo para ellos.

Madre: Los gemelos siempre plantean problemas. No es ningún drama. Todo se arreglará.

Padre: Sí, todo se arreglará si se separan. Cada individuo debe tener su propia vida. (51)

Para Padre es una obligación que los Gemelos se separen “Cada individuo debe tener su propia vida”, además de asumir la castración como entrada al mundo simbólico (la duplicidad de los gemelos como proyección de los genitales masculinos castrados), dejando así de vivir “en un mundo aparte”, para lograr salir del narcisismo que implica crear este artificio de completitud en la imagen del hermano, ya que suplen la carencia dada por la castración en la imagen completa que refleja el hermano. Es así como cada Gemelo es una prótesis siniestra para vivir en su propio mundo. Mientras Padre es quien potencia la separación de estos, la Madre se observa como un personaje que por una parte cuida y protege a sus hijos, pero por otra los abandona con una bruja. Al separarse de las figuras parentales, los Gemelos, que se configuran como un doble y que rechazan la entrada al mundo simbólico, deben enfrentar las dificultades de la guerra y de la vida en casa de la bruja generando un entrenamiento para dejar de sentir. Una vez que los Gemelos llegan a vivir con Abuela, la bruja del pueblo, se vuelven a ver obligados a construir la triada que formaron con la madre sobreprotectora, con dos personajes: Labio Leporino, su vecina, y la abuela bruja.

Labio Leporino es una niña, que es representada como una muñeca de trapo, cuyo cuerpo se ve cosido en forma poco prolija. Su voz es estridente y aguda, y sus labios exacerban el orificio que a la vez implica un ser que a través de la sexualidad logra

encontrar algo de afecto, el placer es la forma en la cual el personaje siente su cuerpo y a sí misma. En este sentido es llamativo el hecho de que el personaje sufra de fisura palatina, ya que da cuenta de un orificio que siempre está abierto, una carencia permanente, tanto en lo externo como en su cavidad interna. Ella no cuenta con un *doblo*, como los Gemelos, para vivir en un mundo aparte y no verse quebrado. Labio Leporino es una niña abandonada, con una madre inmovilizada en su tristeza, debido a la crueldad de la guerra

Gemelo 1: ¿Es verdad que tu madre está loca?

Labio Leporino: No, solo está sorda, ciega y muda.

Gemelo 2: ¿Qué le ocurrió?

Labio Leporino: Nada, nada especial. [...] Yo creo que finge estar sorda. De eso se vale cuando yo le hago preguntas. (La Troppa 62)

La madre de Labio Leporino no logra cumplir con ningún tipo de necesidad de su hija, ni alimentos, ni afectos, ni abrigo, debido a esto es la boca el lugar en el cual la niña buscará suplir sus carencias. Labio Leporino aparece en escena chupando las ubres de la vaca de la Abuela:

Labio Leporino: me gusta la leche de vaca. Pero lo que más me gusta es chupar de la teta. Es dura y tierna a la vez. También me gusta chupar otras cosas. (*Labio Leporino intenta chuparle el sexo a los Gemelos. Ellos le dan la espalda cubriéndose el sexo*). [...] ¿No quieren? ¡No quieren jugar conmigo! A mí me gusta mucho. Ustedes son lindos. (61)

El acto de succionar estará asociado al placer de suplir una carencia alimentaria y emocional (como el niño y el pecho de la madre), ante lo cual, es la misma Labio Leporino quien les dice a los Gemelos que para ella es a la vez un juego y una manera de sentir afecto “Lo que yo quiero es que jueguen conmigo, que me quieran. Nadie me quiere. Ni

siquiera mi madre. Pero yo tampoco quiero a nadie. Ni a mi mamá ni a ustedes. ¡Los odio!” (61-62). A la vez, Labio Leporino mantiene relaciones sexuales con el sacerdote y con el perro de la Abuela asociando la sexualidad al juego y al afecto, pero a la vez reconociéndose como una sujeto incapaz de sentir. A través de sus orificios, la niña busca volver a la escena primigenia y ser un cuerpo sin necesidades.

En el caso de la Abuela, ella representa todo lo contrario a la Madre. En el pueblo la llaman la bruja, y en cierta forma, da cuenta de un imaginario infantil, como en el cuento *Hansel y Gretel*, donde la bruja atraía a los niños a su casa de golosinas. Mientras la Madre cuida a los Gemelos, los mantiene limpios, almidonados, abrigados, alimentados, con la Abuela están sucios “Nosotros despedimos un olor que es mezcla de estiércol, pescado, hierbas secas, humo, queso, lodo, tierra, sudor, orina y moho. Tal cual como la abuela” (52). La casa de la abuela es sucia, llena de grasa y huele mal; ella no se cambia de ropa, orina en el suelo, se limpia la nariz con las mangas mientras prepara la comida, además de alimentarlos con las sobras, mientras ella come bien. La Abuela proyecta en los Gemelos una imagen grotesca. Así también los golpea, los ofende “Hijos de perra”, se burla de ellos, los hace pasar frío. La Abuela representa todo lo opuesto a la Madre, pero es quien les enseña a los niños a sobrevivir. La Madre se desliga de aquella imagen de protección al abandonarlos

es antimadre, es la confirmación de la madre perdida, la que se desapega de los hijos de modo brutal por causa del padre [...] a modo de madrastra. Los niños se sienten solos, sin ninguna defensa ni facilitación del aprendizaje de la sobrevivencia, lejos de la madre pre-edípica” (Hurtado 28)

Por lo mismo, en la medida que la obra avanza, la Abuela deja de ser la bruja del cuento, los Gemelos van aprendiendo de ella, van aprendiendo a sobrevivir en el mundo, por lo que

la anciana pasa a transformarse en una especie de nueva madre, de tal modo que cuando la Madre regresa a buscarlos los Gemelos optan por quedarse con la Abuela.

En casa de la Abuela los Gemelos aprenden a soportar un mundo que se encuentra destrozado a través de ejercicios-juegos que los van transformando en seres abyectos. Para Julia Kristeva, en *El poder de la perversión* sostiene que lo *abyecto* es una rebelión del ser contra todo aquello que se constituye como una amenaza y deseo a la vez, “Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos” (*El poder de la perversión* 11). El sujeto se aparta de esta amenaza hacia un yo desde la repulsión, el rechazo, lo que lo lleva a una oposición al yo. Así como los Gemelos construyen un lugar paralelo donde viven alejados de otro, pierden el objeto de deseo, se alejan de la configuración del yo, se vuelven *abyectos*

lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo [...] El sujeto no identificado con objeto de deseo, se abyecta a sí mismo, se expulsa, en un mundo simbólico que lo lleva a la abyección como síntoma de poder simbólico” (11)

Como seres abyectos, los infantes de *Gemelos* (tanto los niños como Labio Leporino) pasan a ser radicalmente unos excluidos, se alejan del sentido. En un mundo de cadáveres, de muerte, de destrucción, los Gemelos caen en lo *abyecto* y se vuelven el desecho más descartable de un mundo ruin. De este modo, la obra se configura como un viaje de los Gemelos hacia la *abyección*, convirtiéndose en seres que perturban y desafían a la sociedad, sus límites, sus reglas, a todo un sistema. Es así como el hecho de construirse como lo abyecto apoya la constitución doble de los Gemelos, pues daría cuenta de una existencia

que es pérdida y carencia, que da cuenta de la falta de sentido, de deseo y a la vez, al ser pérdida de Padre, falta de lenguaje.

A partir de los ejercicios de resistencia, los Gemelos rechazan, expulsan de sí cualquier objeto de deseo, al realizar ejercicios para dejar de sentir el dolor frente a los insultos, los niños pierden la significancia del lenguaje, se vuelven abyectos frente al sentido, rechazan un orden, un sistema. Al realizar el ejercicio de chantaje, desafían las leyes morales

Gemelo I: Mañana volveremos y golpearemos en su puerta y si no nos abre le contaremos a todo el mundo lo que usted le hace a Labio Leporino.

Cura: Yo nunca le he hecho nada a Labio leporino, ni siquiera sé quién es. Ella les habrá contado historias que se ha inventado. Los cuentos de una retrasada mental no van a ser tomados en cuenta por nadie. Nadie lo creerá. ¡Todo lo que cuenta es falso!

Gemelo 1: Importa poco que sea verdadero o falso, Señor Cura. Lo esencial es la calumnia. A la gente le gusta el escándalo.

Cura: ¿Pero saben acaso lo que están haciendo?

Gemelo 1: Sí, señor, chantaje.

Cura: Pero a su edad. Esto es deplorable.

Gemelo 1: Sí, es realmente deplorable. Pero Labio Leporino y su madre necesitan ese dinero apremiantemente. (La Troppa 66)

Los niños, depositarios de una supuesta inocencia, están absolutamente conscientes del acto cuestionable de chantaje. Así como cuando se golpean, ayunan, hieren o matan animales, roban, traicionan o mienten, ellos evidencian una claridad respecto del hecho deplorable que están llevando a cabo, y cómo los constituye como sujetos fuera de un orden

político, moral, ético, los Gemelos se constituyen desde el espacio de la abyección.

Kristeva señala que

El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. [...]La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonrío, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda (*El poder de la perversión* 11)

En este sentido, la figura del niño da cuenta de la degradación de una sociedad que se encuentra cuestionada tras un hecho histórico, como la guerra, que extrae lo más ruin de los individuos que experimentan el dolor, la muerte, la crueldad. La oposición entre el texto, lleno de personajes y situaciones grotescas, de crueldad, de perversión y una puesta en escena colorida, que rescata el imaginario infantil del cuento, de las marionetas, de lo lúdico, obliga al espectador a cuestionar, a partir de la imagen de un niño que se forma, o deforma, en un ambiente hostil, siendo el resultado de una sociedad que se busca reconstituir obviando lo ocurrido. La figura del niño como personaje es, a la luz de lo expuesto por Jeftanovic, un acto de rebeldía y de denuncia: “Desde esta perspectiva, la obra desarrolla una función comúnmente otorgada a la escritura de perspectiva infantil: la voz del niño como testimonio del malestar social frente a situaciones o estructuras sociales perversas.” (Jeftanovic 91). Tanto los Gemelos como Labio Leporino deben sobrevivir a un espacio que los fragmenta, que desde la metáfora de las marionetas (de madera ellos, de

trapo ella) los desgarran, los descose o destruye. En este espacio de horror, la alternativa es tomar aquello que produce dolor, incorporarlo y expulsarse del espacio de poder. Es por ello que frente a una sociedad llena de carencias, Labio Leporino se constituye como un sujeto oral que succionará todo aquello que la alimente y le permita seguir viviendo desde su insatisfacción y fisura; los Gemelos se constituyen desde el *doblo* como un sujeto completo, depositan el deseo en su propia imagen, se expulsan de sus propias pulsiones, destruyen cualquier objeto de deseo (como la madre que literalmente explota entre minas antipersonales frente a sus ojos y su indolencia) y cualquier figura de autoridad, para ir a su propio mundo y su propio territorio. En este sentido, es llamativo que al final del viaje los Gemelos se separen, en medio de explosivos e incertidumbre, y mientras uno de ellos se queda en la casa de cuentos, el otro decide partir a un mundo aún más incierto.

La Troppa elabora una visión de una sociedad en crisis, en la cual los niños también se encuentran fragmentados y dificultados de ser parte de un proyecto político que desde antes los ha reprimido y excluido. Llama la atención que la imagen del niño sea la que trasciende sus obras, niños que se alejan de la imagen de inocencia, de dulzura, sino que más bien son infantes que se constituyen desde la abyección. El gesto de poner en escena la crisis de una sociedad desde la figura de un niño, da cuenta de una imagen de una nación trastocada por un contexto en el cual la necesidad de supervivencia quebró el funcionamiento moral de un territorio. Así como los Gemelos son sobrevivientes de la segunda guerra mundial y del nuevo poder que se instala una vez concluida la guerra (que se dan luces en la obra que será igualmente negativo), los ciudadanos del Chile pos golpe también son sobrevivientes que se encuentran trizados en su constitución como un *yo* y como ciudadano. Volver a habitar la ciudad, reinstalar códigos ciudadanos y un patrimonio cultural se verá conflictuado a partir de sujetos que no han construido un *yo* y que se ubican

en el espacio de lo abyecto. La imagen de nación que se proyecta en *La Troppa* muestra las fisuras de quienes vivencian el dolor desde el silencio, de la mirada, los Gemelos son observadores de la guerra, las bombas, los hornos, las cámaras de gas, hechos que los dejan sin palabras. Lo mismo ocurre con los sujetos que habitan la nación de la transición, no tienen palabras para dar cuenta de lo que observaron. De esta manera, la configuración de subjetividades abyectas post dictadura evidencian las dificultades que existen para formar una nación sin reparar antes, sin saciar sus necesidades, sin que estos se puedan construir un yo, sino que son más bien desecho, expulsión, seres que se sitúan en un imaginario infantil, ya que no se está aún preparado para incorporarse a un mundo lleno de crueldad, de dolor, de desgarró. La sociedad de los 90 está integrada por niños con cuerpos de trapo, como marionetas que se rebelan contra el titiritero, que se rebelan contra lo esperado. El cuerpo en este caso es depositario del dolor, porta la abyección de un territorio que los ha excretado, pero que a la vez los obliga a configurarse como excrecencias.

Independiente de lo señalado anteriormente, hay un aspecto positivo que entrega *La Troppa* y que lo diferencia de la imagen identitaria de la poesía y el teatro de los autores vistos en capítulos anteriores, los protagonistas de esta obra, finalmente, se constituyen sin Padre, sin Madre. Toma importancia en este aspecto la figura de la bruja, que viene a ser la guía que ayuda a estos héroes dobles a llegar a un destino, que es la constitución de un yo, pero que es un yo que se excluye de la sociedad desde su génesis. Por lo mismo, la reconstrucción de una nación, sin rearmar la historia, sin darle palabras a lo silenciado, no logrará sacar del espacio de la excrecencia a los sujetos. Contar la historia como un cuento de niños, con un imaginario infantil, a su vez, también es posible leerlo como un gesto de la manera en la cual se elaboran los relatos de una historia, en la cual se trata a los ciudadanos del Chile de los 90 como sujetos infantiles, que no tienen memoria, no tienen palabras y no

tienen un cuerpo, sino que son abyecciones y seres llenos de orificios que jamás serán llenados, por lo que deben constituirse en un espacio interior, un espacio donde se comparta con un doble construido para no verse fragmentado.

Conclusiones

Tras los horrores de la guerra, Antonin Artaud fue internado en varios psiquiátricos⁵³ para que lo ayudaran a estabilizar su descompensación. En el hospital psiquiátrico de Rodez, el teórico realizó una serie de dibujos que daban cuenta el estado en el cual se encontraba, los cuales destacan por rostros superpuestos, partes de cuerpos, soldados, figuras cruzadas, trazos que rayan la imagen, que se entremezclan en una imagen caótica. El dibujo indica al sujeto en crisis, quien entre la esquizofrenia y el horror de la guerra se reconstruye desde la fractura. Así como el dibujo arma una composición cuyos espacios en blanco o vacíos son menores, los rostros (que podrían ser una especie de autorretrato) componen una imagen onírica y terrorífica a la vez. Completa y fragmentada. Como su propuesta teatral, que desde la fractura que atraviesa su subjetividad de sujeto posguerra se opone a un orden (teatro burgués, sistema capitalista) y crea una propuesta teatral que se encuentra en medio de la pulsión y la expulsión.

Dos artistas visuales chilenos buscaron dar cuenta del imaginario del Chile de transición. Por una parte, Patrick Hamilton expone por primera vez en Chile *Progreso* (2010) donde busca dar cuenta de las consecuencias de la revolución neoliberal en la sociedad a través del collage, objetos e instalaciones. “Construcción con machetes”

⁵⁴elabora una imagen circular con machetes que han sido intervenidos. Este objeto, que simboliza el trabajo en el campo, está doblado, deformado y transformado en un objeto de

⁵³ Durante su vida Antonin Artaud fue internado en varios centros psiquiátricos debido a crisis en su salud e intoxicaciones con opio. Deportado a Francia, tras un delirio mesiánico, comienza con delirios de persecución por lo que fue llevado a centros de salud mental en Rouen, Saint Anne y Ville Evrard. En plena segunda guerra mundial estaba el peligro de ser asesinado por los nazis, ya que los psiquiátricos no contaban con el abastecimiento necesario para estabilizarlo, por lo que su amigo Robert Desnos logra que sea internado en el psiquiátrico de Rodez (Francia no ocupada por tropas nazi), tras gestionar con el doctor Ferdière Artaud estuvo entre 1943 y 1946. Allí el psiquiatra se cercioró de que Artaud contara con materiales para poder seguir escribiendo y publicar lo que allá produjo, como *Cuadernos de Rodez* (194-).

⁵⁴ Anexo 5

arte, para mostrar las profundas desigualdades sociales del Chile de los 90, tras el sistema económico y la incorporación del lenguaje audiovisual y mass media. Por su parte, Voluspa Jarpa realiza una exposición titulada *Nuestra pequeña región de por acá* (2002), en la cual la artista realiza instalaciones con la bandera chilena. En ella destaca la “Bandera con bandera”⁵⁵, en el cual dos banderas chilenas se cruzan, las cuales simbolizan la democracia de los acuerdos, con lo que la artista busca dar cuenta de una historia que atraviesa a la historia producto de la ambigüedad de los discursos que se extrapolan a los chilenos, que revela la falsedad de lo que se vive. De este modo, el arte es un espacio que a través de la imitación de diversos aspectos de la realidad referencial va reflejando cuestionamientos, conflictos, emociones, discursos, imaginarios y subjetividades del ser humano.

En el caso de la poesía, género rebelde con la gramática, con el sentido, con el poder, se ubica en el espacio del desplazamiento, por lo cual, la oposición o discusión con un sistema de poder, es casi natural. En el caso del teatro ocurre un proceso histórico que lo lleva desde la proyección del discurso del poder a la oposición a este. En Chile, tanto el teatro como la poesía se han ubicado en el territorio de la disidencia, al develar y expresar la crisis. Específicamente en los 90, como se ha abordado en esta tesis, hay una fractura en la construcción identitaria de los habitantes de la nación, por lo cual, la configuración de sujeto que se proyecta en el teatro da cuenta de subjetividades quebradas. Tal como expone Bello en su tesis, la narrativa fue un género que se relacionó en términos diferentes, pues ya desde el gesto de publicar, estos se daban en un espacio de mercado editorial. El recorrido del teatro y la poesía que llega a los 90 tuvo diferentes posiciones desde su rol en la urbe, mientras que los teatristas analizados en el presente estudio, como representación de un

⁵⁵ Anexo 6

modo de escenificar, se formaron en los 80 con referentes extranjeros y una declarada ruptura contra el realismo, los poetas están en proceso de formación y escriben en talleres y antologías. El teatro silencia la palabra, la poesía construye ruidos y silencios por medio de estas, es decir, en ambas disciplinas el lenguaje articulado desde la hegemonía de la palabra es subvertido en cuerpo, ruidos, gritos guturales y silencios. Desde sus distintas vertientes y formas ambos dan cuenta de un sujeto que se encuentra en conflicto con la palabra, fracturado y abyecto en cuanto al proyecto nacional que se busca instalar una vez comenzados los llamados gobiernos de la transición a la democracia.

El teatro chileno de los 90, compuesto por teatristas que se formaron fuera y compañías que se opusieron a sus estudios formales en el país para buscar su propia forma de hacer teatro, se acercan al principal objetivo de Artaud respecto de su propuesta de teatro de la crueldad: remecer al espectador a partir de un teatro que lo desconcierte, donde el lenguaje no sea el elemento principal, sino que esté a disposición del espectáculo y se rearticule desde sus posibilidades otras. En el caso de la poesía, es la palabra desarticulada que crea gritos, arcadas, ruidos por medio de los cuales es posible construir otras imágenes, alejadas de una significancia tradicional, así como Artaud ejemplifica con el cuadro de Lucas van Leyden “Lot y sus hijas”⁵⁶, en el cual la imagen habla por sí sola al mostrar la caída de un pueblo y la pérdida de la moral en el padre que copula con sus hijas, las imágenes creadas por medio de desencajar la mandíbula que articula las palabras para transformarla en ruido creadas por los *náufragos* construyen imágenes de desolación, logra resonar los cuerpos que hablan desde las heridas y las cicatrices, que se encierran en sí mismos como depositarios de su propio yo. La fractura se va evidenciando por un habla

⁵⁶ Anexo 7

excesiva, desarticulada y silenciosa, donde es el cuerpo el depositario de la propia sobrevivencia. Por su parte, el teatro se silencia frente a los resabios de la tortura, desaparición y muerte ocurridos en dictadura, y muestra los cuerpos que heredan esta cicatriz que sigue abierta, de modo que la voz que deposita en ellos el poder es tarjada para hablar desde el silencio, el cuerpo habla desde lo no dicho y desde aquel dolor que impide que la palabra signifique. La poesía articula un habla vacía para desarticularse en un ruido/silencio que se llena de significado, y si bien no hay un poder que les otorgue voz ni un campo cultural con el que se identifiquen, los poetas reproducen la voz como un murmullo, grito y ruido, que permitirá dar cuenta de los cuerpos que han sido excluidos y acallados en el proyecto político imperante, que desde su propio silencio valida las cicatrices y trata de borrar las fisuras del discurso, pero no logra hacerlo con los cuerpos.

Como se expuso en el marco teórico, tanto Derrida como Kristeva analizan la fractura a partir de los conceptos de *rechazo*, *negación* y *anilidad*. Para Derrida la entrada al lenguaje del Padre implica que los sujetos se fracturen, al emitir un lenguaje que reproduce el poder, o *palabra robada*. Por ello, al disentir de la hegemonía del lenguaje, volver al cuerpo y romper con las divisiones binarias, el sujeto se posiciona desde una rebeldía, que lo territorializa a una escena pre-edípica. La palabra *soplada*, es decir, distanciada del significado, que es sonido, grito, onomatopeya, lleva a los sujetos a poner la energía en el cuerpo, para que, desde un lenguaje primitivo, el sujeto se restituya, pueda cubrir sus orificios, sus heridas, sus cicatrices. El cuerpo con orificios (boca, ano) es desgarrado desde su nacimiento en el lenguaje, expulsado, excretado, el ser como sujeto es un desecho de otro. Para recomponerse, el sujeto se fija en la fase anal y la obra no es expulsada, sino que se mantiene dentro de sí. Desde la limitación del significado, a partir de la creación de un nuevo lenguaje, la obra es una escritura del inconsciente. Por ello, al

volcar la creación a la totalidad de la obra, cuestionar el lenguaje, el sujeto como Demiurgo, es decir, como excrecencia de un Dios, busca recomponer la fractura que trae consigo. A su vez, Kristeva apoya la idea de que el lenguaje es la instancia de represión del sujeto para entrar en el mundo simbólico. Al rechazar el lenguaje, el sujeto se instala en la represión, en el lenguaje holofrástico, y el goce está dado por el rechazo y por el goce anal producido por los sonidos que conforman ruido y no palabra, y que de la pulsión de muerte el sujeto se recompone en la fractura.

Al situarse en la *análisis*, la poesía y el teatro de los 90 no solo rechazan al Nombre del Padre que los expulsa como excremento y los constituye como seres fracturados desde el lenguaje que reproduce su discurso, sino que también les permite re-territorializarse en un espacio que no los fragmenta y permite zurcir sus roturas. Por ello, la rebeldía contra el sentido del lenguaje es una gesta que se opone tanto al Padre que los fracturó, como a un nuevo sistema que, desde el silencio de la ambigüedad, sigue utilizando un lenguaje *robado*. De este modo, el silencio es un acto de protesta contra un lenguaje que sigue reproduciendo modelos dictatoriales.

Existen ciertas coincidencias en el modo de llevar a cabo las puestas en escena de Teatro la Memoria, Teatrocirco Imaginario, Teatro del Silencio y La Troppa. Desde la superficie se puede observar que se trata de montajes donde las divisiones dramaturgo-director se ven difuminadas, optando por montajes donde sobresale un trabajo más colectivo, que es la primera inversión de las hegemonías al interior del teatro que da cuenta Artaud. Por otra parte, en cuanto al estilo de dirección, se aprecia un trabajo investigativo que por un lado rompe con las estructuras aristotélicas y por otro, marca un regreso a un tipo de teatro primitivo con evidentes rasgos artaudianos, que se evidencia principalmente en el uso del lenguaje, o más bien en el rechazo a la fractura que implica emitir el lenguaje

del Padre. Tanto la categoría del dramaturgo, que excreta el texto, que produce una palabra que es a la vez *robada*, y también a la hegemonía del lenguaje. Los sujetos presentes en las obras analizadas, que constituyen una alegoría de las fisuras que porta la nación, a partir de seres marginales que se hacen cargo de una disidencia dada por la no pertenencia a la ciudad, además incorporan la no pertenencia al lenguaje desde un cuerpo que en sí es testimonio de la fractura, por lo cual, la forma de recomponerlo se encuentra en el rechazo a las instituciones e instancias que transmitan el discurso del poder.

En *Trilogía testimonial* de la compañía Teatro la Memoria, es posible observar un patrón identitario que recorre las tres obras analizadas: la escenificación de marginalidades, que dan cuenta de un territorio que no ha logrado la apertura prometida con el cambio de orden. Las obras dirigidas por Castro abarcan el primer periodo de la transición, donde los artistas debieron encontrar el discurso del cual se harían cargo tras el cambio política, apoyados por un Estado que buscaba recomponer el imaginario nacional a través de un patrimonio cultural. Frente a esto, es destacable la inclusión de subjetividades marginales dadas por travestis, homicidas, prostitutas y artistas circenses, puesto que es este tipo de representación es la que está levantando un imaginario: la ciudad oculta y desplaza lo que considera feo, sucio, monstruoso, lo que no es exportable, mediático y que represente un ideal de nación modernizada. Ellos son la imagen latente y agónica de un proyecto fracasado, de un ideal que ha sido sepultado por las leyes del Mercado, pero que desde las orillas es igualmente comercializable.

Al escenificar espacios marginales como el circo, el manicomio o el prostíbulo, estos espacios donde abundan seres de subjetividad sexual disidente, se está mostrando una subjetividad nacional, dada por el transformismo y un habla disociada/ desarticulada que a la vez es metáfora y rechazo de la democracia posdictadura. En esta trilogía se observa una

progresión a través de las tres obras, *La manzana de Adán* da cuenta del travestismo como mecánica de exclusión e identificación, el cuerpo es depositario de los desechos, las excrecencias y lo toman para contrarrestar la fractura dada desde el género. Los sujetos rechazan al Padre y las leyes que los reprimen por medio de la feminización de su cuerpo y la disrupción de la subjetividad dada desde su nombre. En *Historia de la sangre* el padre castrador provoca que la sangre corra y el único refugio será Laika, la perra, la mami. Finalmente, en *Los ojos tuertos* el enfoque está dado a partir de los cuerpos que quedaron, de la ilusión de nación reconstruida, pero esta se observa por medio del olvido y de los silencios. En todas ellas el cuerpo contiene la fractura y el rechazo, el lenguaje que no dialoga evidencia la *anilidad* de los sujetos que se resisten a desechar la obra, rechazan des-cubrir sus orificios.

Por su parte, el Teatrocirco Imaginario fue parte fundamental de las nuevas propuestas escénicas de los 90. Su ingreso al medio teatral fue bastante destacado por llevar a cabo una propuesta particular que iba dando cuenta de diversos espacios que no estaban siendo abarcados por el nuevo orden. El espacio es un territorio de resistencia y rechazo. Así como Castro escenifica marginalidades unidas por la simbología de la sangre, marginalidades que se revelan a la castración de un Padre, o Celedón ubica su marginalidad desde el hecho de tarjar el lenguaje, Andrés del Bosque lo hará con la risa y el espectáculo circense. Es así como creará marginalidades alejadas de la limpieza buscada por el poder, con una estética que mezcla la alegría del circo, con la precariedad de recursos visuales, para evidenciar un sujeto que se enfoca en construir una subjetividad cubierta por una máscara que le permite reconstituirse frente a la historia circuncidada. El sujeto deambula con un cuerpo que es cosido y resignificado desde la escena, creando, a modo de artificio, su propia subjetividad, que le permita construir una existencia, puesto que, el único

personaje que se presenta a partir de la identidad tarjada, Teresa, es relegada al espacio de la locura. Por ello, el personaje circense refleja una búsqueda que da cuenta la ruptura del propio sujeto con la identidad dada, para zurcirse en un nuevo cuerpo de aserrín que se aleja de la identidad fragmentada por el habla. A través del simulacro de sí mismo, se posicionará como una voz que buscará rescatar las huellas de una historia oficial que necesita ser escrita, de una historia oficial que necesita ser completada, pero que sin embargo es una gesta que puede acabar con el propio sujeto.

Las siete vidas del Tony Caluga, en tanto, se podrá leer como un discurso que pretende develar el ejercicio realizado por el poder oficial, el cual por una parte busca reponer un patrimonio cultural anulado durante la dictadura, pero por otra busca olvidar las huellas de dolor que forman parte de una historia sangrienta, por medio de memoriales excluidos del centro de la urbe. Es por ello que, el rescate de la historia de Caluga unido a la historia oficial dará cuenta de un discurso que impera y obliga a olvidar, a encerrar en un espacio similar al inconsciente para que las heridas abiertas sean omitidas, aun cuando siguen sangrando. Aunque Caluga se revela frente al olvido, finalmente en el olvido mismo dado por el desecho, logra permanecer en la escena. Si bien Caluga construye un simulacro que pretende matar al Padre castrador, y posicionarse desde su propia elaboración de una subjetividad nueva, esta es tarjada desde el mismo poder, relegándola al polvo y el olvido. He aquí la importancia de la carnavalización a la que se ha adscrito esta obra: es en el momento en que el mundo está invertido, donde las jerarquías pueden anularse cuando es posible recordar la historia, cuando es importante no olvidar, pero una vez que el breve periodo de carnaval ha terminado, solo nos encontramos con las huellas de un pasado que está obligado a quedar relegado dentro de una memoria que está oculta.

En cuanto al uso del lenguaje, este ha sido circuncidado, por lo que ya no se puede articular la historia porque esta ha perdido su capacidad reflexiva. La historia no va de la mano con los avances de la ciudad, sino más bien la nueva urbe ve la historia como la constatación de la fractura, llena de sangre y cicatrices, incompleta, que debe frenar y dar cuenta de un duelo que no se ha hecho, de un proceso que se quiere saltar. Los cuerpos circenses están encargados de desafiar las fracturas que han debido padecer; si bien son cuerpos marginados, se constituyen a la vez como una marginalidad que rechaza la inconsistencia de este poder que olvida y que continúa con prácticas no integradoras. La fiesta se termina, el payaso debe volver a su margen, pero el cuerpo habla, no con palabras *robadas*, sino con el movimiento, las acrobacias, los gritos, las risas.

La ausencia de lenguaje en Mauricio Celedón y el Teatro del Silencio, configura una ciudad que ha hecho de la transacción el único vehículo de expresión de los ciudadanos-consumidores, por lo cual, el silenciamiento simbólico es llevado hasta su concreción con la eliminación del lenguaje. La subjetividad del sujeto ha sido excluida, por ende, la utilización del cuerpo da cuenta de la necesidad de mostrar todos esos cuerpos acallados, torturados, destruidos que, a pesar de haber perdido la voz dan cuenta de una nueva forma de comunicar por medio de un lenguaje que se aleja del oficial, manteniendo una presencia a través de un grito silencioso. Por medio del silencio se va denunciando la imposibilidad de silenciar los cuerpos que permanecen bajo la ciudad como huellas de una historia que ha sido cubierta de cal y sangre, que ha sido oculta en un espacio fantasmal, en un espacio del olvido, el rechazo al lenguaje retiene al *yo* presimbólico, y lo reconstituye alejado de las fracturas. Aunque la ciudad desee omitir su pasado y las fracturas que carga consigo, estas heridas se encuentran en las calles, de forma tan masiva como las representaciones mismas del Teatro del Silencio hacen tanto ruido como la música que perdura durante todo el

montaje, sin embargo, desde el adormecimiento de la ciudad neoliberal, obliga a descifrar lenguajes corporales que se extrapolan del lenguaje hablado, de la palabra.

En la compañía de teatro La Troppa, se evidencia la fractura de los sujetos frente a la crisis de una sociedad que los vuelve *abyectos*, que ha fracturado su identidad/subjetividad desde antes de la entrada al lenguaje. La ciudad de los 90 se presenta hostil y perpetuadora del dolor, más allá del discurso oficial que llama a la unidad desde una política de acuerdos y de olvido, pero que no visualiza que se encuentra en una nación de sobrevivientes del dolor, la muerte, la tortura, lo cual ha invertido las confianzas, deformando. Por lo mismo, los ciudadanos de los 90, infantilizados y marginados, sobrevivientes de una crueldad que para contrarrestarla la desafiaron con artificios de crueldad, se van a un territorio creado por ellos mismos para constituirse desde subjetividades que conflictúan al poder por medio de la *abyección*. Ser niño, no asumir la herida, no aceptar la palabra, los vuelve seres que no pueden ser incorporados al proyecto de nación, pero de una nación que no es capaz de reparar las fisuras que dejaron a los sujetos desterritorializados de su propio cuerpo, de su historia, de su subjetividad. La Troppa recurre a una puesta en escena que habla desde el silencio. La casa de muñecas, que sería la nación, tiene una fachada colorida y de ensueño, que sin embargo esconde el dolor y la degradación. Tras el encanto de un nuevo Chile, un nuevo proyecto de país que se viva como fiesta y esperanza está escondida la perversión de los sujetos que han debido sortear el dolor en cuerpos que son el desecho de un poder. La nación de la transición está habitada por marionetas que portan en sí al poder que los desgarran y destruye en su subjetividad, cada uno ha introyectado el horror, del que trata de escapar en un territorio personal, alejado y anal.

La escena que construye la poesía de Bello en *Las jaulas* da cuenta de un habla que está impedida de significar, por lo cual los sonidos, al pasar por la boca construirán una nueva significancia por medio de un habla interdicta que se asume como tal. A través de sonidos oclusivos, fricativos y vocálicos, de expulsión y retención de los fonemas, el sujeto se margina en la lengua, pero se construye, constituye y retiene en un cuerpo que resuena. En este sentido, la composición por medio del goce articulatorio genera signos que más que un significado produce ruido, y desde esta sonoridad que da cuenta de una boca impedida de articular revela un sujeto en proceso, que, a través de la destrucción del lenguaje dado por la palabra, conforma su subjetividad. La voz del sujeto de los noventa, acallada y silenciada, recompone su subjetividad y territorio a través de un lenguaje que emerge desde el cuerpo, opuesto a la palabra soplada desde el poder, que ha viciado la palabra, por lo que se hace urgente marginarse de ella a través del placer dado por un habla que se retiene en la boca y significa desde el cuerpo. Para el hablante de *Las jaulas* el lenguaje es excluido y pierde su valor en tanto significado, palabra *robada*, generando un simulacro de forclusión para restituirse desde un cuerpo que siente, que resuena, articula y se reconstituye desde el sentido dado en el cuerpo y la cavidad bucal. Frente a la pulsión de muerte el sujeto la invierte como pulsión de vida, su *analidad* se encuentra en la retención de la sonoridad de la palabra, reconstituyéndose en una escena previa a sí mismo.

El hablante de *Calas* construye su voz a partir del silencio que pasa a configurarse como una gesta que le permite restituirse en un cuerpo que expresa, recorre, escucha a partir del *ritornelo* que da cuenta de una reterritorialización del cuerpo que resuena. La voz calla por medio de paréntesis, espacios en blanco, sotto voce y pausas, de modo que es el cuerpo que recorre y se reterritorializa al oír el sonido de la urbe. La voz acallada puede trazar un mapa desde el cuerpo, el cual no olvida y porta las heridas y el dolor de la fractura

de la ciudad. Por ello, el *tacet* es un acto heroico que le permite resignificarse desde este cuerpo que oye y que a la vez se reconoce como territorio. La palabra, de este modo, da cuenta de la imposibilidad de comunicar, por lo que el silencio permite encontrar un espacio de memoria, por medio de una *analidad* no sublimada que implica el goce de la voz frente a su oposición a los signos. En *Calas*, Germán Carrasco realiza una composición por medio de un cuerpo que es retenido en la medida que se opone a la significancia de la palabra, al instaurar un ritornelo que le permite recuperarse, escucharse y escuchar las voces acalladas, y así reterritorializarse en la construcción de su propia subjetividad desde la retención de la palabra y la significancia por medio del silencio y el cuerpo.

Alejandra del Río construye una voz que vive el encierro en su propio cuerpo como un espacio que es gestor y receptor de la letra. La voz cierra sus orificios, ojos, boca, ano, y es solo el tacto lo que le permite sentir, leer, hablar. El cuerpo grita desde su silencio, las heridas son graznidos que dan cuenta del sufrimiento, las cicatrices son los sonidos guturales que pueden dar cuenta de lo que la sujeto padece. Su corporalidad se encuentra en estado de shock, ha sido torturado, violentado, desaparecido y fracturado, su memoria fue borrada en cada golpe, su propia subjetividad está tachada. Abrir los ojos es mirar la fractura, hablar es reproducir el habla del violentador, es dar cuenta de un estado de olvido al que la ha relegado los golpes eléctricos. Al encerrarse en su cuerpo retiene la memoria, la pulsión de muerte se transmuta a pulsión de vida, pues logra mantenerse, logra no ser excretada de su propio cuerpo, que es también su propio territorio. La voz de Del Río evidencia una nación compuesta por sujetos que portan cicatrices, con cuerpos que hablan lo que la memoria olvida, por lo que la tortura implica desterritorialización, pero que, a la vez, desde un lenguaje construido desde el cuerpo logra recobrase por medio de la pérdida

de los sentidos que le permiten reconstruirse en un cuerpo que significa y construye significado.

Por su parte, *Metales pesados* muestra una voz que se ubica desde la esquina. En el poemario se observan dos sujetos igualmente marginados: el antropólogo y el drogadicto-heavy metal, ambos se encuentran desterritorializados de la urbe, del lenguaje, del poder. La metáfora del rock (heavy metal) da cuenta del silenciamiento producido en los sujetos, por lo cual la percusión, el ruido, es lo que da cuenta de un rechazo al poder oficial. De este modo, el cuerpo del sujeto, desde su ropa, sus tatuajes, sus cabellos largos y barbas abundantes, la calavera, el color negro, el imaginario de muerte (calaveras, huesos, vísceras) muestra la búsqueda de su propia profundidad, de su propio rechazo. Su cuerpo es un discurso sin palabras, que incorpora en sí lo que la sociedad mercado rechaza. Han sido expulsados del poder, por lo cual se conforman como desecho, hacen ruido desde el silenciamiento de su suciedad y conforman un espacio propio, donde los cuerpos retienen su rechazo y lo rearticulan para construir una propia forma de significar. Los ruidos, gruñidos y graznidos artaudianos, cuerpos estridentes y letras discordantes se hacen presentes en la percusión y las guitarras distorsionadas, los cuerpos que contienen la crueldad dan a entender el grotesco de la propia urbe que avanza marginando. El sujeto se configura a partir del rechazo, en el cual, como *fort-da*, configura un lenguaje que es ruido, donde logra reterritorializarse en una escena primitiva.

En *Las islas flotantes* la imagen del náufrago permite evidenciar la urbe que no ha logrado llegar a puerto, a los que nomina ‘muertos-náufragos’, es decir, un sujeto que flota, pero en estado mortuorio, bajo la escena de cadáveres pestilentes arrastrados por el oleaje. La voz se identifica como sobreviviente, como un cuerpo que busca resignificarse y que es a la vez un sujeto en proceso que debe construir un nuevo alfabeto por medio del cuerpo y

sus posibilidades de significar. Desde esta instancia, la palabra es desarticulada y resignificada en su sonoridad y en tanto cuerpo. Asimismo, su cuerpo es rechazo y muerte, por lo cual, la voz se excluye por medio de una instancia preverbal en la que se significa desde el ruido fricativo y palatal. De este modo, el cuerpo en tanto ruido y la palabra excluida de su posibilidad de significar permite que el sujeto retorne como lo reprimido. La voz se construye desde la imagen de Abelcaín, incorporando en el cuerpo su doble, el cadáver pestilente incorporado en su propio cuerpo. La subjetividad del sujeto de transición, por ende, no se desprende de este reflejo que rechaza y retiene, simbolizando la memoria que se olvida y se resiente. La voz de *Las islas flotantes* se configura desde la disidencia, como una voz que desde la construcción del lenguaje del cuerpo rescata a aquellos que se han perdido en el oleaje.

En el caso de Antonia Torres, los cuerpos se encuentran extraviados, el *yo* está escindido y desvinculado de ese cuerpo que es fractura en sí mismo. La voz articula una palabra que es desarticulada como ruido, lo que se refleja en una doble pérdida de significación, pues los fonemas se articulan como ruidos trabados, en que la boca pasa a ser protagonista de la emoción. Asimismo, la escritura se vuelve a desarticular y construye una letra que rechaza el significado y se plasma como un ruido. De este modo, tanto el habla como la escritura pasa a ser pulsión de muerte, pues tanto la boca como la mano articulan una palabra como un ano que retiene, para así construir una forma de significar desde el cuerpo, y no desde una *palabra soplada*, portadora de una fractura que es dolorosa para el sujeto. En la poesía de Torres el cuerpo fragmentado evidencia la mutilación, por lo que la forma de recuperar su subjetividad se da desde la desarticulación de la palabra. El cuerpo extraviado da cuenta del silenciamiento de la urbe frente a los crímenes que no serán juzgados. La pérdida de este da cuenta de una fractura que no solo está dada a nivel de

subjetividades, sino que es una herida que la nación lleva consigo y no desea asumir. *Las estaciones aéreas* constatan la imposibilidad de una nación de conformarse como proyecto nacional en la medida que sus habitantes sean cadáveres que se encuentran exiliados de sus cuerpos y buscan construir prótesis a partir de imágenes que no logran devolver los cuerpos que han sido arrancados. Por lo mismo, el Chile de la transición que se observa en el poema ha naufragado en las mareas del neoliberalismo, pero crea un relato de unidad para no abrir la mirada y desafiar a la historia y la memoria.

El teatro y la poesía de los noventa en Chile, al construir subjetividades excluidas y ocultas, configura un capital cultural que reescribe la historia desde el cuerpo doliente, el cuerpo marginado, el cuerpo desaparecido, el cuerpo desterritorializado, dentro del lugar patrimonial asignado por el oficialismo de la transición. Reconstruyen las mecánicas de exclusión, de discriminación, por medio de la fractura y un cuerpo que sangra, se traviste, se muestra, recomponen la historia no oficial de aquellos sujetos que no pertenecen al mapa turístico de progreso que se pretende exportar. Asimismo, rechazan al poder oficial al retener aquello que el Padre insta a expulsar. La *analidad* de este modo se conforma como un gesto de rebeldía frente al olvido, que retiene la memoria en el cuerpo silenciado y lo lleva a conformar un nuevo lenguaje que alude a lo más primitivo del ser, a su esencia, su trascendencia. Se constatan subjetividades que en medio del silenciamiento se han sublevado a un orden imperante. Las obras establecen un espacio trasgresor dentro de la nueva ley, espacio que se aísla y compadece, al cual se rechaza y se le entregan limosnas, el cual evidencia el estado adolescente de un proyecto que busca gestarse desde la modernidad, pero sin adscribirse realmente a un sistema de modernización. Se enfatiza en el fracaso de un modelo excluyente. Se polemiza con un discurso oficial. Se expone la necesidad de abordar la orfandad de las subjetividades marginales y no marginales, de las

carencias de una sociedad imposibilitada de reconstruirse mientras no acepte su sangre, sus heridas, sus muertos, mientras no escarbe en las huellas que han permanecido en la memoria.

Bibliografía

A. Textos teatrales

Del Bosque Andrés. “Las siete vidas del Tony Caluga”. *Apuntes 108*, 1994. pp.39-56.

Castro Alfredo, Donoso Claudia y Errázuriz Paz. “La manzana de Adán”. En: Lombardo Francisca. *Trilogía testimonial*. Santiago de Chile: S.n, 1994.

Castro Alfredo, Lombardo Francisca y Donoso Claudia. “Los días tuertos”. En: Lombardo Francisca. *Trilogía testimonial*. Santiago de Chile: S.n, 1994.

Lombardo Francisca. “Historia de la sangre”. *Trilogía testimonial*. Santiago de Chile: S.n, 1994.

B. Poemarios

Bello, Javier. *Las jaulas*. Madrid: Visor, 1998.

Carrasco Germán. *Calas*. Santiago de Chile: LOM, 2003.

Del Río Alejandra. *Escrito en braille*. Santiago de Chile: Lom, 1999.

González Cangas Yanko. *Metales pesados*. Valdivia: Kultrún, 1998.

Jiménez Verónica. *Islas flotantes*. Santiago de Chile: Stratis, 1998.

Torres Antonia. *Estaciones aéreas*. Valdivia: Barba de palo, 1999.

C. Textos teóricos

Agamben Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo: Homo hacer III*. Valencia: Pre-textos, 2000.

Badinter Elisabeth. *XY la identidad masculina*. Madrid: Alianza, 1993.

Bajtín Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1999.

Barthes Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós, 2004.

Bourdieu Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Cage John. *Silencio*. Madrid: Árdura ediciones, 2002.

Cánovas Rodrigo. *Novela chilena. Nuevas generaciones*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.

Deleuze Gilles y Guattari Félix. “Del ritornelo”. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2002.

_____. *El Anti Edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1973.

Derrida Jacques. “Freud y la escena de la escritura”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos, 1989.

_____. “La palabra soplada”. En: Derrida Jacques y Kristeva Julia. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden, 1975.

Jara Jesús. *El clown, el navegante de las emociones*. Sevilla : Proexdra, 2000.

Michelet Jules. *Compendio de la historia moderna*. Santiago de Chile: Imprenta chilena, 1974.

Nietzsche Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Plutón, 2015.

Paz Octavio. “Prólogo”. En: Pizarnik Alejandra. *Poesía 1955-1972*. Barcelona: Lumen, 2000.

Platón. *La república*. VIII. Barcelona: Vosgos, 1974.

Poe Edgar Allan. “Filosofía de la composición”. *Ensayos y críticas* (Trad. Julio Cortázar). Madrid: Alianza, 1987.

Portales Diego. "Carta del 16 de julio de 1832". *Epistolario de don Diego Portales 1821-1832*. Vol. II. Ernesto de la Cruz y Guillermo Feliz Cruz (comp). Santiago de Chile: Impresión Dirección General de Prisiones, 1937.

Satué Francisco. *Heavy metal*. Madrid: Cátedra, 1992.

D. Teoría de poesía

Núñez Ramos Rafael. *La poesía*. Madrid: Síntesis, 1992.

Paz Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Rastier Françoise. "Sistemática de las isotopías". En: Geimas, A.J. (Comp.) *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta, 1976.

Riffaterre Michael. *Semiotique de la poésie*. París : Editions du Seuil, 1983.

E. Teoría Teatral

Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.

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

García Barrientos José Luis. *Drama y tiempo*. Madrid: CSIC, 1991.

Grotowsky Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno, 1970.

Olivares, Paulo. *El texto dramático chileno-contemporáneo: una manifestación de posmodernidad*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000.

Villegas Juan. *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Universitaria, 1971.

F. Teoría de ciudad

Augé Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1992.

- Berman Morris. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos, 1987.
- Cárcamo-Huechante Luis E. “Hacia una trama *localizada* del mercado: Crónica urbana y economía barrial en Pedro Lemebel”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: U. de Pittsburgh Press, 2003.
- Franz Carlos. *La muralla enterrada*. Santiago de Chile: Planeta, 2001.
- Guerra Lucía. “Género y cartografías significantes en los imaginarios urbanos de la novela latinoamericana”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburg: U. de Pittsburg Press, 2003.
- García Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Guzmán Nancy. *Romo. Confesiones de un torturador*. Santiago de Chile: Planeta, 2000.
- Hopenhayn Martín. “Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana”. *Espacio urbano: Comunicación y violencia en América latina*. Mabel Moraña(Ed). Pittsburg: U.de Pittsburg Press, 2002.
- Jelin Elizabeth y Kaufman Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Klein Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2007.
- Lechner Norbert y Güell Pedro. “Construcción social de las memorias en la transición chilena”. En: Jelin Elizabeth y Kaufman Susana (comp.). *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Lillo Carolina. “Cultura chilena más allá de la cordillera”. En: Subercaseaux, Bernardo et al (eds.). *La cultura durante el periodo de transición a la democracia*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes, 2006.

- Martín-Barbero Jesús. “La ciudad que median los medios”. *Espacio urbano: Comunicación y violencia en América latina*. Mabel Moraña (Ed). Pittsburg: U.de Pittsburg Press, 2002
- Poblete Juan. “La crónica, el espacio urbano y la representación de la violencia en la obra de Pedro Lemebel”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: U. de Pittsburgh Press, 2003.
- Portes Alejandro. “La ciudad bajo el libre mercado. La urbanización en América Latina durante los años del experimento neoliberal”. *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires: Prometeo, 2001.
- Reguillo Rossana. “Las derivas del miedo. Intersticios y pliegues en la ciudad contemporánea”. *Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*. Boris Muñoz y Silvia Spitta. Pittsburgh: U. de Pittsburgh Press, 2003.
- Richard Nelly, “Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones”. En: Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Sepúlveda Magda, “Luces en la ciudad: Dictadura y simulacro en Tomás Harris”. *Revista Atenea* n° 496, Concepción, 2007. Versión electrónica en: <http://www.scielo.cl/pdf/atenea/n496/art09.pdf>
- Silva Armando. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango, 2006.
- Trigo Abril. “Migrancia: memoria: modernidad”. En: Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Williams Raymond. *Campo y ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Zimmerman Marc, "Fronteras latinoamericanas y ciudades globalizadas en el nuevo desorden mundial". En: Moraña, Mabel. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000 Sarlo Beatriz. (1996). *Instantáneas. Medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel.

G. Teoría de la transición

Avelar Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

De la Parra Marco Antonio. *La mala memoria. Historia personal de Chile contemporáneo*. Santiago de Chile: Planeta, 1998.

Garretón Manuel Antonio. *Del postpinochetismo a la sociedad democrática. Globalización y política en el bicentenario*. Santiago de Chile: RHM, 2006.

Menéndez- Carrión Amparo y Alfredo Joignant. "De la 'democracia de los acuerdos' a los dilemas de las polis: ¿transición incompleta o ciudadanía pendiente? En: Menéndez- Carrión, Amparo, et al. *La caja de pandora*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 1999.

Moulián Tomás. *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM/ ARCIS, 1997.

Nef Jorge. "Contradicciones en el 'Modelo Chileno'". En: Menéndez- Carrión, Amparo, et al. *La caja de pandora*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 1999.

Vidal Hernán. *El movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo. Derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el fascismo*. Santiago de Chile: Mosquito editores, 2002.

H. Teoría psicoanalítica

Freud Sigmund. "Inhibición, síntoma y angustia". *Obras completas*. V8. Madrid: Biblioteca nueva, 1972-75.

_____. "Lo ominoso". *Obras completas De la historia de una neurosis infantil (el "Hombre de los Lobos") y otras obras (19n-1919)*. V17. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.

_____. *Tótem y tabú*. Buenos Aires: Americana, 1943.

Kristeva Julia. "El sujeto en proceso". En: Derrida Jacques y Kristeva Julia. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden, 1975.

_____. *El poder de la perversión*. México: Siglo veintiuno, 2006.

Lacan Jacques. "La instancia de la letra" *Escritos I*. México: Siglo XXI, 1984.

_____. "El llamado, la alusión". *Seminario 3: las psicosis*. S.f, 19--.

_____. "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". *Escritos*. VI. México: Siglo Veintiuno, 1971.

_____. "Ideal del Yo y Yo ideal". *El seminario*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

_____. *La familia*. Buenos Aires: Argonauta, 2003.

Žižek Slavoj. (1994). *¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*.

Buenos Aires: Nueva Visión.

I. Referencias críticas de poesía

Amaro Lorena. "[La enfermedad del regreso. Material mente diario, de Alejandra del Río]". *Revista La calle passy061, literatura y crítica contemporáneas*, septiembre del 2009. En: <http://www.lacallepassy061.cl/2009/09/la-enfermedad-del-regreso-material.html>

Barrientos Oscar. “Antonia Torres en la ciudad que viaja hacia adentro”. Revista *Alpha 18*, 2002. pp 307-313. En: http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1522693393956~559&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true

Basadre Pablo. “Tiro de gracia. Entrevista al premio Neruda 2005”. *Diario el periodista*, año 3, N°3, 28 de octubre de 2005.

Basso Cristian. “Construcción identitaria del sujeto poético en *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik “. Revista *Cyber Humanitatis* 42, otoño de 2007. En: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21058%2526ISID%253D731,00.html

Bello Javier. “La herida de lo ambiguo”. *Revista chilena de literatura n° 89*, abril 2005. Universidad de Chile, Santiago.

_____. “La más delgada voz rodea el territorio. Palabras hexagonales, de Verónica Jiménez”. En: Jiménez Verónica. *Palabras hexagonales*. Santiago de Chile, Quimantú, 2002.

_____. *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*. Bello, J. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Literatura, Universidad de Chile, 1995.

_____. “Una muerte solo emigra. Disolución de la sujeto y restitución del país: el problema de la admisibilidad en Alejandra del Río”. *Revista Taller de Letras* 59. 2016. 37-60.

Bianchi Soledad. "Un mapa por completar: la joven poesía chilena", en: Bianchi, Soledad.

Poesía chilena. (Miradas. Enfoques. Apuntes). Santiago, Ediciones Documentas/CESOC.

Bortignon Martina. "Leer es mirar: imagen, percepciones y lenguaje en la poesía de Germán Carrasco". *Revista Acta literaria* 54. 2017. pp.67-81.

_____. "Visibilización performática en Metales Pesados de Yanko González". *Taller de letras* 53.2013. pp.23-37.

Espinosa Patricia. "La poesía chilena en el período 1987-2005". *Crítica hispánica*, ISSN 0278-7261, Vol. 28, Nº 1, 2006. pp. 53-66.

Fierro Juan Manuel. *Metales pesados: Disonancia, oxímoron e hibridismo. El viaje etnográfico hacia una nueva tipología textual.* En: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/metales.pdf>

Figueroa Alexis. "Reseña de la entrecomillada poesía de Yanko González". *Revista Acta Literaria* Nº25. Universidad de Concepción, 2000.

Galindo Oscar. "Antonia Torres. Las estaciones aéreas". *Cyberhumanitatis*" 15, Año 2000.

En: <http://www.letras.s5.com/at110907.htm>

Galindo Oscar y Luis E. Cárcamo (comp.). *Ciudad poética post. Diez poetas jóvenes chilenos.* Santiago: Instituto Nacional de la Juventud, Fondo de Iniciativas Culturales, 1992.

Gómez Cristian. "Alejandra del Río: Desvergonzada y ciega". *Revista chilena de literatura* 55, noviembre 1999. 209-211.

Gómez Cristian. "Germán Carrasco. Calas". *Revista Chilena de Literatura* 58, abril 2001.
p. 166

Hoefler Walter. "*Metales pesados: El centro marginal del lenguaje*". *Revista Logos*, 2001.
En: <http://www.letras.s5.com/yg200205.htm>

Moga Eduardo. "Rosamel del Valle, Humberto Díaz Casanueva y Javier Bello: la
continuidad de una pasión. *Revista taller de letras n°39*, 2006.

Morales Andrés. "Breve visión de la poesía chilena actual". *Cyber humanitatis* N° 37,
verano 2006.

_____. "La poesía de los noventa". *Cyber humanitatis n°7*, invierno 1998. En:
https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/07/poesia_de_los_noventa.htm

_____. "Prefacio". En: *Códices*

Neira Hernán. "Anestésica de Metales pesados, de Yanko González Cangas". *Revista de
Estudios filológicos* N° 35, año 2000. En:
<http://www.letras.s5.com/yg110505.htm>

O'neil Roberto. "Antonia Torres. Inventario de equipaje". *Anales de la Literatura chilena*
8, año 2007.

Osorio Olga. "La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX ". *Espéculo. Revista de
estudios literarios* 20. Universidad Complutense de Madrid, año 2002. En:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>

Piña Cabrera Leonardo. "González Cangas, Yanko: *Metales pesados*". En:
<http://www.letras.s5.com/yg140807.htm>. 6 de septiembre de 1999.

Rojo Grínor. "Javier Bello: El lujo de la forma". *Artes y letras*. El Mercurio, 30 de julio, 2006. En: <http://www.letras.mysite.com/jb190906.htm>

_____. "La poesía inteligente de Germán Carrasco". *Mapocho* n° 50, segundo semestre, 2001 .pp. 75-83.

Salomone Alicia y Cea Karen. "Memoria poética e infancia en la escritura de Antonia Torres y Alejandra del Río". *Revista Aiesthesis* 54, 2013. pp 353-369. Instituto de estética, Universidad de Chile.

Sepúlveda Magda. *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

_____. "El territorio y el testigo en la poesía chilena de la Transición". *Revista de estudios filológicos* N° 45, junio de 2010. pp. 79-92.

Tellier Jorge. "Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena". *Boletín de la Universidad de Chile* 56, mayo de 1965.

Zambra Alejandro. "Alrededor de las islas flotantes". En: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewFile/9270/9317>

J. Referencias críticas teatro

Bailley Brigitte. "El circo: ¿mezcla de géneros? *Revista Folios* n° 29, junio de 2009, Bogotá. pp 63-81

Boyle Catherine. "La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado". *Apuntes* 117, 2000. pp.65-66.

Bravo-Elizondo, Pedro. "Río abajo (Thunder River) y La pequeña historia de Chile: Chile y el Free Enterprise System". *Latin American Theatre Review*. Spring: 1999.

Burgos Juan Claudio. *Teatro circo. Andrés del Bosque*. Tesis para optar al grado de doctor en Humanidades y Ciencias del Espectáculo. Universidad Carlos III de Madrid, España, s.f.

De la Parra Cieciva, Guillermo. “Algunas notas sobre la experiencia actoral y la diada madre-hijo (una perspectiva psicoanalítica)”. *Apuntes* 115, 1999. pp.80-81

Del Bosque Andrés. “Apuntes de un aprendiz de payaso”. *Apuntes* 104, 1992. pp.94-99.

Cerda Carlos. “El teatro y las palabras”. *Apuntes* 103, 1991.

Dubatti Jorge. “Teatro La Memoria: Una estética de la patria”. *Apuntes* 112, 1997. pp. 102-103.

Grass, Milena. “El placer del teatro”. *Apuntes* 115, 1999. pp. 64-65

Griffero Ramón. “Radiografía de una dramaturgia”. *Apuntes* 103, 1991.

_____. “De autorías, dogmas y espacio”. *Apuntes* 100, 1990. pp.138-139.

Guerrero Eduardo. “Teatro chileno contemporáneo: una visión panorámica de las dos últimas décadas. *Aisthesis* 24, 1991. pp.55-63

Hurtado, María de la Luz. “Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo”. *Revista Apuntes* 100, 1990. pp.97-116.

_____. “Gemelos: un prodigio de La Troppa”. *Revista Apuntes* 116, 1999. pp.7-39.

_____. “Teatro chileno hoy y mañana: Historicidad y autorreflexión” *Revista Apuntes* 126, 2005. pp.135-144.

Julieta Infantino “Prácticas, representaciones y discursos de corporalidad. La ambigüedad en los cuerpos circenses”. *Revista Runa*, vol.31, n°.1, enero 2010. Buenos Aires.

Jeftanovic Andrea. “Gemelos de La Troppa: el juego infantil como estrategia de sobrevivencia”. *Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* 45. Año 23, abril 2008. pp. 81-98.

Lagos María Soledad. “El teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80: Algunas reflexiones”. *Aisthesis* 24, 1991. pp.45-46

Lepeley Oscar. “Avatares del teatro chileno contestatario durante los primeros años de la dictadura militar”. En: Adler, Heidrum, George Woodyard (eds.). *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt: Vervuert, 2000.

Letelier Agustín. “De nuestro tartamudeo nace la vida”. *Theater der Zeit: Chile vom rand ins zentrum*, 2008. pp.25-31.

Oltra Albiach Miguel. “El títere como objeto educativo: propuestas de definición y tipologías”. *Revista Espacios en blanco. Serie indagaciones*, v.24, n°1, junio 2014. pp.35-58. En: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1515-94852014000100004&lng=es&tlng=es. Acceso 28 de febrero de 2017, de 2017.

Pacull Álvaro. “Caluga y los afuerinos”. *Apuntes* 108, 1994.

Piña Juan Andrés. “Modos y temas del teatro chileno: La voz de los 80”. *Apuntes* 101, 1991. pp.84-85.

_____. *20 años de teatro chileno. La pequeña historia de Chile, tras las señas de la identidad*. Santiago de Chile: Rill, 1998.

Rojó Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno*. Santiago de Chile: Michay, 1985

_____. “Teatro chileno bajo el fascismo”. *Araucaria* 22, 1983. pp. 123-136.

Röttger Kati. “Cuerpos destrozados: Recuerdo a una nación en La historia de la sangre del grupo chileno Teatro la Memoria”. *Apuntes* 112, 1997. pp.115-117.

Santi Marieta. (1989). "Fuerza desmitificadora. *Las últimas noticias*. S/f. En: www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatropostsilencio

Villafañe Javier. "Títeres: origen, historia y misterio". *Revista Imaginaria* 199, enero 2007.
En: <http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm>

Villegas Juan. "Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX". En: Adler, Heidrum, George Woodyard (eds.). *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Frankfurt: Vervuert, 2000.

K. Referencias literarias

Mistral, Gabriela. "Poema del hijo". *Desolación*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1988.
pp.139-141

_____. "Sonetos de la muerte". *Desolación*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1988. 124-125.

Paredes Pablo. *El final de la fiesta*. Santiago de Chile: Calabaza del diablo, 2005.

Wolff Egon. *El signo de Caín: discípulos del miedo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1971.

L. Antologías

Baier Carlos y Cristian Basso (compiladores). *22 voces de la novísima poesía chilena*. Santiago: Editorial Tiempo Nuevo, 1994.

Bello Javier. *Poetas chilenos de los noventa: estudio y antología*. Bello, J. Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Literatura, Universidad de Chile, 1995.

Colipán Bernardo y Jorge Velásquez (compiladores). *Zonas de emergencia: poesía-crítica poetas jóvenes de la Xa. Región*. Valdivia: Paginadura Eds., 1994.

Lange Francisca (comp.). *Diecinueve (poetas chilenos de los noventa)*. Santiago de Chile: Comunicaciones Noreste: J.C. Sáez Editor, 2006.

Morales Andrés. “Así que pasen cuatro años”. *Códices: antología poética del taller literario 1989-1992*. Santiago: Red Internacional del Libro, 1993

S/A. *Ocio increíble: Primer Concurso Nacional de Poesía Joven Enrique Lihn: selección ganadores*. Valdivia: Barba de Palo, El Kultrún, 2000.

M. Obras pictóricas y musicales

Rowell Margit (Edit). *Antonin Artaud: work on paper*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1996. En: http://www.moma.org/documents/moma_catalogue_292_300001756.pdf. Acceso Mayo 2018.

Cage John. “4’33”. A performance by William Marx. En: <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>. Acceso 21 abril.

Criminal. “Hijos de la miseria”. *Dead soul*. Inferno Records, 1997.

Géricaux Theodore. “La balsa de la medusa”. En: <https://historia-arte.com/obras/la-balsa-de-la-medusa-de-gericault>

Hamilton Patrick. “Construcción con machete”. En: <http://www.patrickhamilton.cl/Sculpture-with-tools>. Acceso 1 marzo 2017.

Jarpa Voluspa. “Bandera con bandera”. *Histeria privada / historia pública*, 2002. En: http://galeriagm.cultura.gob.cl/uploads/exposicion_evento_imagen4/079e75e9b1.jpg . Acceso 1 marzo 2017.

Osbourne Ozzy. “Never know why”. *The ultimate sin*. CBS Records International, 1986.

Picasso Pablo. “Guernica”. 1937. En: <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050.jpg>. Acceso 1 marzo 2017.

Van Leyden Lucas. “Lot y sus hijas”. En: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lot-embriagado-por-sus-hijas/0ffea9e7-2306-44ee-991b-e6c570e586ef>. Acceso 1 marzo 2017.

Von Trier Lars. *Ninf()*maniac. Dinamarca: Zentropa, 2013-14.

Anexos

Anexo 1: *Guernica*



Anexo 2: “La balsa de la medusa”



Anexo 3: Dibujos de Artaud



“Self portrait” (1946)



“Self Portrait” 1947



“Le theatre de la cruauté” (1946)



“Sin título” (1948)

Anexo 4: "Hijos de la miseria". Criminal

Morbosa atracción, Al hedor de la putrefacción

Placer clandestino, sucumbiendo a la tentación

Hijos de la miseria, esclavizados por su debilidad

Una raza maldita encadenada a la oscuridad

Ausencia de dios, decadencia y perversión

Reino del hombre, hostilidad y autodestrucción

Viviendo en su perpetua enfermedad

Una raza desviada víctima de su propia maldad

Odio encarnado, poder, traición y ambición

Ser aprisionado su soberbia es su perdición

Hijos de la miseria negación de la misma verdad

Una raza muerta, inhumana pseudodeidad

Anexo 5: "Construcción con machete". Patrick Hamilton



Anexo 6: "Bandera con bandera". Voluspa Jarpa



Anexo 7: "Lot y sus hijas". Lucas van Leyden

