

DRAMATURGIA Y NEOLIBERALISMO

Un análisis de la dimensión política en la dramaturgia de los autores teatrales chilenos surgidos a fines de la década de 1990.

Cristian Aguilera Garrido

Opta al título de Actor con especialidad en Dramaturgia

Sebastián Cárez Lorca

Opta al título de Actor con especialidad en Dramaturgia

Antonio De la Fuente Morales

Opta al título de Actor con especialidad en Dramaturgia

Óscar Ilabaca Vera

Opta al título de Actor con especialidad en Gestión y Producción Teatral

Profesor Guía:
Mauricio Barría Jara

Septiembre de 2012

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	8
--------------	---

CAPÍTULO 1:

LA IMPLANTACIÓN DEL NEOLIBERALISMO EN CHILE Y LA REVALIDACIÓN DEL MODELO EN LA DÉCADA DE 1990	15
--	----

EL NEOLIBERALISMO	16
-------------------	----

IMPLANTACIÓN DEL NEOLIBERALISMO EN CHILE	21
--	----

EL PROYECTO CHILE	22
EL GOLPE DE ESTADO	23
PRIMERA CRISIS DEL MODELO	24
LA CONSTITUCIÓN DE 1980	25
SEGUNDA CRISIS DEL MODELO	26
EL SAQUEO DE CHILE	28
FIN DE LA DICTADURA	29

TRANSICIÓN A LA POSTDICTADURA	30
-------------------------------	----

TRANSICIÓN	31
------------	----

POLÍTICAS CULTURALES	37
----------------------	----

POLÍTICAS CULTURALES EN DICTADURA	37
POLÍTICAS CULTURALES DE LOS GOBIERNOS CONCERTACIONISTAS	38

CAPÍTULO 2:

ANTECEDENTES Y CONTEXTO HISTÓRICO DE LA DRAMATURGIA EN CHILE **51**

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA DRAMATURGIA CHILENA **52**

DRAMATURGIA PRE-DICTADURA **53**

DRAMATURGIA EN DICTADURA **55**

DÉCADA DEL 73 AL 80 **55**

LOS DIRECTORES/DRAMATURGOS DE FINALES DE LOS 80 **59**

DRAMATURGIA DURANTE LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA **60**

LA DRAMATURGIA DEL FIN DE SIGLO **61**

LOS GRANDES MAESTROS **64**

JORGE DÍAZ 65

JUAN RADRIGÁN 67

MARCO ANTONIO DE LA PARRA 69

RAMÓN GRIFFERO: 71

ALFREDO CASTRO 73

BENJAMÍN GALEMIRI 74

CAPÍTULO 3:

CRITERIOS DE ANÁLISIS

76

MODELOS DE PRODUCCIÓN

78

1. FORMACIÓN	80
1.1. REFERENTES Y MAESTROS	80
1.2. PLURALIDAD FORMATIVA	80
2. ASOCIATIVIDAD	81
3. MODELOS DE FINANCIAMIENTO	83
4. CONCEPTO DE AUTOR	85
5. CONCEPTO DE CAMPO	86

TEMÁTICAS

89

1. TRATAMIENTO DEL SUJETO	89
2. SEDUCCIÓN	92
3. TECNOLOGÍA Y MEDIOS	94
3.1. TELEVISIÓN	96
4. PUBLICIDAD Y MARCAS	97
5. LOS NO LUGARES	100

PROCEDIMIENTOS

104

1. PROCEDIMIENTOS GENERALES	105
1.1. LA FÁBULA	105
1.2. PALIMPSESTO	105
1.3. ESTRUCTURA RIZOMÁTICA	106
1.4. ESTRUCTURAS DE OTROS MEDIOS	107
1.5. LANDSCAPE PLAY	108
2. CARACTERÍSTICAS PROCEDIMENTALES	109
2.1. NARRATIVIDAD Y MONÓLOGOS	109
2.2. RETIRADA DE LA SÍNTESIS	110
2.3. PARATAXIS NO JERÁRQUICA	110
2.4. SIMULTANEIDAD	110
2.5. JUEGO CON LA DENSIDAD DE LOS SIGNOS	110
2.6. PLÉTORA	110
2.7. DRAMATURGIA VISUAL (PALABRA-IMAGEN)	110
2.8. EL CUERPO (PHYSICALITY)	111
2.9. IRUPCIÓN DE LO REAL	111
2.10. EL ESPACIO COMO PROCEDIMIENTO	112
2.11. SIMULACRO Y METATEATRO	112
2.12. INTERTEXTO	112

CAPÍTULO 4:

ANÁLISIS DE LOS DRAMATURGOS A INVESTIGAR Y SUS OBRAS.

114

MODOS DE PRODUCCIÓN **115**

FORMACIÓN	115
ASOCIATIVIDAD	116
MODELOS DE FINANCIAMIENTO	117
CONCEPTO DE CAMPO	117

“RESIDUOS BERLÍN VALPARAÍSO” DE MARCELO SÁNCHEZ DELGADO **119**

TEMÁTICAS	119
TRATAMIENTO DEL SUJETO	119
SEDUCCIÓN	120
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	120
LOS NO LUGARES	120
PROCEDIMIENTOS	121
NARATIVIDAD Y MONÓLOGOS	121
SIMULACRO Y METATEATRO	121
DRAMATURGIA VISUAL (PALABRA-IMAGEN)	122
OTROS	122

“ULISES O NO” DE BENITO ESCOBAR VILA **123**

TEMÁTICAS	123
TRATAMIENTO DEL SUJETO	123
SEDUCCIÓN	123
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	124
TELEVISIÓN	124
PUBLICIDAD Y MARCAS	125
LOS NO LUGARES	125
PROCEDIMIENTOS	126

“SANTIAGO HIGH TECH” DE CRISTIAN SOTO **129**

TEMÁTICAS	129
TRATAMIENTO DEL SUJETO	129
SEDUCCIÓN	129
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	131
TELEVISIÓN	131
LOS NO LUGARES	131
PROCEDIMIENTOS	132
NARATIVIDAD Y MONÓLOGOS	132
EL ESPACIO COMO PROCEDIMIENTO.	133
INTERTEXTO	133
OTROS	134

“PROYECTO FAUSTO” DE ROLANDO JARA	135
TEMÁTICAS	135
TRATAMIENTO DEL SUJETO	135
SEDUCCIÓN	136
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	136
PUBLICIDAD Y MARCAS	137
LOS NO LUGARES	138
PROCEDIMIENTOS	139
“MAL” DE COCA DUARTE	140
TEMÁTICAS	140
TRATAMIENTO DEL SUJETO	140
SEDUCCIÓN	140
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	140
LOS NO LUGARES	141
PROCEDIMIENTOS	141
“CHILE” DE ANDRÉS KALAWSKI	142
TEMÁTICAS	142
TRATAMIENTO DEL SUJETO	142
SEDUCCIÓN	143
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	143
TELEVISIÓN	143
PUBLICIDAD Y MARCAS	144
LOS NO LUGARES	144
PROCEDIMIENTOS	145
“NADIA SOBRE LA LÍNEA RECTA” DE FRANCISCA BERNARDI	147
TEMÁTICAS	147
TRATAMIENTO DEL SUJETO	147
SEDUCCIÓN	147
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	148
TELEVISIÓN	148
PUBLICIDAD Y MARCAS	149
LOS NO LUGARES	149
PROCEDIMIENTOS	150
“LULÚ” DE ANA HARCHA	151
TEMÁTICAS	151
TRATAMIENTO DEL SUJETO	151
SEDUCCIÓN	151
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	152
TELEVISIÓN	153
PUBLICIDAD Y MARCAS	153
LOS NO LUGARES	154
PROCEDIMIENTOS	154
FÁBULA	154

<u>“EL PESO DE LA PUREZA” DE MAURICIO BARRÍA</u>	155
TEMÁTICAS	155
TRATAMIENTO DEL SUJETO	155
SEDUCCIÓN	155
PUBLICIDAD Y MARCAS	155
PROCEDIMIENTOS	156
<u>“HOMBRE CON PIE SOBRE ESPALDA DE NIÑO” DE JUAN CLAUDIO BURGOS</u>	157
PROCEDIMIENTOS	157
TEMÁTICAS	157
TRATAMIENTO DEL SUJETO	157
TELEVISIÓN	158
PUBLICIDAD Y MARCAS	158
LOS NO LUGARES	158
<u>“MALACRIANZA” DE CRISTIAN FIGUEROA ACEVEDO</u>	159
TEMÁTICAS	159
TRATAMIENTO DEL SUJETO	159
SEDUCCIÓN	160
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	161
PUBLICIDAD Y MARCAS	161
LOS NO LUGARES	161
PROCEDIMIENTOS	162
<u>“SALA DE URGENCIAS” DE ALEJANDRO MORENO</u>	163
TEMÁTICAS	163
TRATAMIENTO DEL SUJETO	163
SEDUCCIÓN	163
TECNOLOGÍA Y MEDIOS	164
LOS NO LUGARES	165
PROCEDIMIENTOS.	166
<u>CONCLUSIONES</u>	167
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	173

Introducción

Desde mediados de la década de 1990 y en coordinación con el surgimiento de políticas culturales como los Cabildos de Cultura y la Muestra Nacional de Dramaturgia, aparece una generación de dramaturgos, que —provenientes desde distintas áreas del conocimiento— venían a probar con su prolífica producción que las nuevas voces autorales tenían mucho que decir; y que esto tenía calidad.

Alfredo Castro, tan revolucionario defensor de la creación nacional a principios de los noventa, declara el 2001 que ‘los textos chilenos son malos, que no hablan de nada’ y que si él va a hacer una obra toma a Heiner Müller o algún otro dramaturgo ícono del teatro occidental y si no, mejor no, no vale la pena.’ (...) Con visiones como estas últimas, el único camino que queda es la pérdida de identidad artística e histórico-social de un país, y realmente no es justo que el espectador se instale a ver historia del teatro contemporáneo europeo sobre las tablas, sin poder reconocer directamente lo propio.¹

Esta generación de dramaturgos influyó poderosamente a quienes los sucedieron, y a las generaciones que emergen actualmente. No obstante lo anterior, nunca se le ha reconocido como una generación propiamente tal, ni se han hecho demasiados estudios sobre sus obras y la estructuración del discurso que presentan individualmente o cómo generación. En los estudios que se han realizado, ocurren dos fenómenos: el primero —como podemos constatar en *Dramaturgia Nueva*²— consiste en que los mecanismos utilizados para poner bajo análisis no son capaces de abarcar todo el espectro de capas significantes presentes en cada uno de estos textos. Esto debido a que el análisis se plantea desde el punto de vista del ‘drama’³, bajo cuyo prisma estas obras pierden gran parte de su contenido, que se encuentra primordialmente en el discurso⁴. El otro fenómeno identificable, puede ser relacionado con la referencia a Alfredo Castro con que abre esta memoria; pues

¹HARCHA, ANA: “Estancarse o avanzar”, *Teatrae*, Nº5, Universidad Finis Terrae, 2002, p.99

²ESPINOZA, MARCO; KNUCKEY, JOHN; MURAY, NELDA, ZÚÑIGA, OMAR: *Dramaturgia nueva*, Ed. CENTIDO, Santiago de Chile. 2006.

³ Véase LEHMANN, HANS-THIES: *Postdramatic theatre*, Routledge, New York, 2006.

⁴ Cabe señalar, como complemento a este punto, que la teorización sobre el discurso en la dramaturgia es bastante escasa. Dentro de nuestra indagación nos percatamos que si bien son muchos los teóricos que utilizan el concepto, no son muchos los que han desarrollado su estudio. En nuestro caso, sólo fue posible hallar algunas escuetas líneas descriptivas en el *Diccionario de Teatro* de Anne Ubersfeld.

muchos investigadores se han dejado llevar por esta primera opinión de los grandes teatristas de los noventa para considerar que la generación de dramaturgos que estudiaremos ‘ya no tenía sobre qué hablar’.

Es desde este lugar donde nace nuestro interés por realizar el presente estudio. Como un aporte tanto hacia la consideración de estos autores como un grupo generacional; así como hacia el desarrollo de un modelo de análisis acorde con las nuevas formas escriturales.

No está de más mencionar que este estudio surge muy en relación a la memoria que Astrid Quintana, Marco Antonio Trigo y Esteba Sazo —bajo la tutela de Cristian Figueroa— presentaron en 2010. Ese estudio indagaba sobre la influencia de los directores-autores de fines de la década de 1980 en la dramaturgia de Juan Claudio Burgos. Llegando a una comprensión de la textualidad de Burgos que se relacionaba con muchos aspectos no considerados en un análisis literario tradicional. Ese estudio, además, parecía insinuar que la dramaturgia de finales de la década de 1990 hay una inflexión en distintos niveles con respecto a la que le precedió.

Este fue el punto que nos interesó mayormente, si bien los pocos estudios que existen sobre esta generación de dramaturgos admiten que en ésta se produjo un inflexión en la forma de escribir teatro, la gran mayoría —si no todos— señalan que éste cambio se dio solamente a nivel temático: reduciéndose meramente en un abandono de los tópicos políticos debido a la caída de la dictadura y la aparente apacibilidad que trajo el advenimiento de la democracia. Esta opinión además encontró asidero en algunos de los grandes exponentes del teatro de principios de los noventa, quienes —como veíamos en un inicio— calificaron la escritura de estos dramaturgos como una copia infundada de los modos escriturales de los autores europeos de finales de los 80’.

En consideración de lo anterior, nosotros planteamos que esta inflexión en la dramaturgia responde a factores políticos ineludibles, en donde la dimensión

económica de la política viene a ser uno de los principales estructuradores en la dramaturgia de los autores de esta generación. Creemos que el principal factor que influye en estos nuevos modos escriturales es la revalidación del modelo económico neoliberal implantado durante el período de dictadura. Este aspecto se hace evidente a través de la desazón política que se venía gestando desde el advenimiento de la democracia y que se desarrolló durante los gobiernos de la Concertación: provocada por la revalidación y homologación de muchas de las políticas de gobiernos instauradas por el régimen de Augusto Pinochet. Muchos de los cambios que se esperaban con la llegada de la democracia, no llegaron, y finalmente el cambio fundamental fue en cuanto a nominalización. Esto es lo que se refleja a nivel discursivo en las obras de esta generación de autores, y lo que pretendemos probar a través de este estudio.

Conforme lo anterior, nuestro objetivo fundamental será comprobar en qué medida se ve reflejado el sistema económico neoliberal en la dramaturgia de esta generación de autores. Comprobando, además, cómo el discurso de sus obras mantiene una dimensión política; aunque influenciada principalmente por el sistema económico y los residuos de la Dictadura que fueron reciclados por la Concertación.

Indagaremos, entonces, sobre la forma en que el neoliberalismo afectó a la dramaturgia así como la forma en qué esta respondió ante él. No es nuestra intención realizar una valoración de este sistema económico, por eso nuestro marco teórico toma una perspectiva más bien sesgada hacia la izquierda. Nuestra intención es ver como las implicancias culturales alteran la labor dramática.

Para hacerlo, en primer lugar, seleccionamos una muestra representativa de los autores de esta generación, y luego escogimos una obra representativa de cada uno de ellos. Cada una de estas obras será sometida a análisis, y una vez analizadas podremos establecer comparaciones sobre las similitudes y diferencias en los discursos de las obras de estos autores que nos permitan llegar a algunas conclusiones sobre ellos como generación. No está de más señalar que la muestra

con la que trabajaremos no puede ser considerada como representativa de cada uno de los autores. Pero considerando que nuestro objeto de estudio es la generación y no las individualidades que la componen, esta es una muestra totalmente idónea.

Siguiendo la línea investigativa anteriormente expuesta, hemos dividido este estudio en cuatro partes fundamentales, que constituyen los cuatro capítulos de esta memoria.

En primer lugar, en el capítulo 1, indagaremos sobre el concepto de neoliberalismo y sus implicancias. De la misma forma, intentaremos elucubrar el modo en que este sistema fue introducido en Chile y en el mundo. Si bien es cierto que la bibliografía utilizada en este capítulo es más bien sesgada —en cuanto utilizamos casi solamente material en contra del neoliberalismo— esto está hecho de modo intencional ya que no es nuestra intención —en ningún caso— el realizar una valoración ética o moral del sistema económico. En consecuencia, hemos optado por considerarlo negativo, basado en una extensa bibliografía de autores totalmente respetables, para a través de ella indagar en las formas en que se ha filtrado hacia la dramaturgia. Finalizamos este capítulo con un compendio de los cambios que realizó la Concertación de partidos por la democracia en cuanto a políticas culturales al tomar el poder en 1990 y hasta el gobierno de Ricardo Lagos.

Una vez realizada esta primera recopilación, en el capítulo 2, haremos un análisis histórico indagando de qué forma afectaron los cambios económicos, ya analizados en el capítulo anterior al desarrollo de la dramaturgia en Chile. Comenzando con las políticas desarrollistas que permitieron el surgimiento de los teatros universitarios, para luego pasar al período de dictadura; sin políticas culturales, pero con enormes cambios socio-culturales y económicos. Para finalizar con el paso a la transición a la postdictadura y la toma del poder por parte de la Concertación, con sus respectivos cambios culturales expresados ahora en la dramaturgia. Finalizaremos este capítulo con una breve reseña sobre cada uno de los autores que consideramos pueden haber influenciado a los autores de esta generación; a saber: Jorge Díaz, Marco

Antonio De la Parra, Juan Radrigán, Alfredo Castro, Ramón Griffiero y Benjamín Galemiri.

En el capítulo 3, expondremos los distintos criterios que nos servirán para realizar los análisis del capítulo 4. Para hacer esto, hemos fijado tres criterios base, extraídos de la relación dramaturgia y neoliberalismo, dentro de los cuales podremos establecer una serie de subcriterios que permitan realizar un desglose analítico. Los criterios principales que hemos designado son:

- **Modos de producción:** que se analizará en primera instancia de modo colectivo para todos los dramaturgos.
- **Temáticas:** que han sido seleccionadas a partir del modelo neoliberal, y que buscaremos dentro de las obras seleccionadas en un análisis uno a uno.
- **Procedimientos:** una serie de procedimientos dramáticos, con un componente ideológico incorporado, que intentaremos encontrar dentro de cada una de las obras en un análisis particular de cada una de ellas.

Finalmente, creemos que este estudio puede ser de utilidad para el medio teatral chileno, en cuanto a que aportará tanto reconociendo a estos autores como una generación dramática, así como otorgando una definición clara y una sistematización precisa para el análisis del discurso teatral en las obras contemporáneas, que ya no están necesariamente insertas dentro de lo que Lehmann define como 'drama'.

Sin embargo, aún queda mucho camino por recorrer, muchos estudios que realizar y muchas preguntas por responder. En la medida en que nos alejamos temporalmente de la época más productiva de esta generación, es posible ver su obra con mayor claridad, y también es posible ver de qué modo se enfrentaron estos autores a la memoria histórica que les hubieron truncado. Esperamos que este estudio motive a otros investigadores a indagar sobre estos autores y sus obras, que representan los

cimientos de nuestro teatro contemporáneo y quizá el eslabón que vuelve a encontrar la dramaturgia chilena con el mundo, desempolvando las huellas del pasado.

CAPÍTULO 1:

**La implantación del Neoliberalismo en Chile y la
Revalidación del modelo en la década de 1990**

El neoliberalismo

En primer lugar, es preciso definir uno de los términos que da título a nuestra memoria: el neoliberalismo. Si bien este término es bastante común en América Latina en general y Chile en particular, y lo hemos escuchado en más de alguna conversación, entrevista o debate; la verdad es que su significado, “fuera de los estudiosos de los que forman parte del mundo de los negocios, (...) es en gran medida desconocido y no lo utiliza el común de la gente.”⁵

Entrando en el término desde su etimología, ésta parece sugerirnos un “sistema de principios a la vez nuevos y basados en las ideas liberales clásicas”⁶ elaboradas por Adam Smith, Thomas Ricardo y otras grandes figuras de la economía clásica. Sin embargo esta elucubración etimológica poco tiene que ver con el real significado de este concepto, pues “las doctrinas no son nuevas y los supuestos básicos están lejos de ser los que animaban la tradición liberal desde la Ilustración.”⁷ En razón de lo anterior es que en esta investigación al referirnos a neoliberalismo, decidimos trabajar con la definición propuesta por Robert W. McChesney, la cual se acerca mucho más al sentido contemporáneo de este concepto:

El neoliberalismo es la política que define el paradigma económico de nuestro tiempo: se trata de las políticas y los procedimientos mediante los que se permite que un número relativamente pequeño de intereses privados controle todo lo posible la vida social con el objeto de maximizar sus beneficios particulares.⁸

Para entender mejor el neoliberalismo, debemos comprender que se trata de una doctrina inserta dentro del capitalismo. A mediados de la década de 1970, el filósofo francés Gilles Deleuze dictaba cátedra en la Universidad de Vincennes, en donde

⁵ McCHESNEY, Robert W.: “Introducción” en CHOMSKY, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p.7

⁶ *Ibíd.*

⁷ CHOMSKY, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p.19

⁸ McCHESNEY, Robert W.: *Op. Cit.*, p.7

reflexionaba con sus estudiantes sobre el capitalismo⁹. En una de sus clases mencionaba que “la paradoja del capitalismo es que se trata de una formación social que está constituida sobre la base de lo que era lo negativo de todas las otras.”¹⁰ Y sin duda que esta reflexión podemos aplicarla al neoliberalismo: que es sólo un sistema dentro del capitalismo. Así lo declaran varios teóricos, como Noam Chomsky, quien afirma que aunque “las ‘malas ideas’ tal vez no sirvan para los ‘objetivos declarados’¹¹, éstas en general se transforman “en *buenas* ideas para los principales arquitectos [del sistema].”¹²

Por último, comenta [Paul] Krugman, se suele “argumentar que las malas ideas florecen debido a que benefician a los grupos poderosos. Esto ocurre sin duda”.¹³

Ahora bien para comprender más profundamente el sistema neoliberal, será necesario entender de qué manera éste se traduce o se apodera de un sistema de gobierno, y las consecuencias que esto desencadena. En este sentido, Naomi Klein señala que “el término más preciso para definir un sistema que elimina los límites en el gobierno y el sector empresarial no es liberal, conservador o capitalista sino corporativista.” Esto nos da las primeras luces hacia el modelo gubernamental que presupone —o impone— este sistema económico. En donde poco a poco las corporaciones van tornándose más poderosas, así como el Gobierno cada vez más un estorbo.

Las consecuencias económicas de estas políticas han sido más o menos las mismas en todas partes y exactamente las que cabía esperar: un impresionante aumento de la desigualdad social y económica, un marcado aumento de las pérdidas de las naciones y pueblos más pobres del mundo, un desastre en las condiciones ambientales generales, una

⁹ Para más información véase DELEUZE, Gilles: *Derrames, entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Serie Cactus, 1ª ed., Buenos Aires, 2005.

¹⁰ DELEUZE, Gilles: *Derrames, entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Serie Cactus, 1ª ed., Buenos Aires, 2005, p.22

¹¹ CHOMSKY, Noam: *Op. Cit.* p.27

¹² *Ibíd.*

¹³ *Ibíd.*

economía mundial inestable y una bonanza sin precedentes para los ricos.¹⁴

Considerando lo anteriormente expuesto, llama la atención —por decir lo menos— que esta política económica se haya apoderado del mundo. ¿Cómo nos convencieron a todos de tomar esta opción? La realidad es que nunca hubo opción.

La baza definitiva de los defensores del neoliberalismo consiste, no obstante, en que no hay alternativa. Las sociedades comunistas, las socialdemocracias e incluso los países con modestas prestaciones sociales, como Estados Unidos, han fracasado todos, proclaman los neoliberales, y sus ciudadanos han aceptado el neoliberalismo como el único decurso viable. Puede que sea imperfecto, pero es el único sistema económico posible.¹⁵

Y además de posicionarse como la ‘única alternativa’, los partidarios del neoliberalismo “cuando son elocuentes (...) dan la impresión de estar haciendo un inmenso servicio a los pobres, al medio ambiente y a todo lo demás mientras realizan políticas que benefician a la misma economía acaudalada.”¹⁶ George Kennan aconsejaba a los neoliberales diciendo que:

Había que “dejar de hablar de objetivos vagos e irreales, como los derechos humanos, el aumento de los niveles de vida y democratización”, y que se debía “operar con genuinos conceptos de fuerza” que no estuviesen “entorpecidos por eslóganes idealistas” sobre “altruismo y beneficencia universal”, aunque estos eslóganes queden bien, y de hecho sean obligatorios, en el discurso público.¹⁷

Robert McChesney, en cambio, señala que el problema radica en que las fuerzas que están en juego se encuentran fuera del ámbito político —son fuerzas empresariales; corporativistas— que tienen por objetivo principal “implantar un modelo de gobierno exclusivamente orientado a los beneficios (...); esto es, privatizar el

¹⁴ McCHESNEY, Robert W.: *Op. Cit*, p.8

¹⁵ McCHESNEY, Robert W.: *Op. cit*, pp.8-9

¹⁶ *Ibíd.*, p.8

¹⁷ CHOMSKY, Noam: *Op. cit*, p.22

gobierno.”¹⁸ Pero ¿cómo hacer que el Estado ceda libremente su soberanía para el beneficio de algunos intereses particulares? Chomsky nos dice que así:

La manera más eficaz de restringir la democracia es transferir la toma de decisiones, de la arena pública, a instituciones que no responden ante nadie: reyes y príncipes, castas sacerdotales, juntas militares, dictaduras partidistas o las modernas sociedades anónimas.¹⁹

Naomi Klein, además, señala entre las características del estado corporativista “una gran transferencia de riqueza pública a la propiedad privada —a menudo acompañada de endeudamiento—, el incremento entre las distancias de los inmensamente ricos y los pobres descartables, y un nacionalismo excesivo que justifica un cheque en blanco en gastos de defensa y seguridad.”²⁰ Este último punto es decisivo, según Klein, pues el concentrar la atención del Estado en otro punto — como la seguridad nacional— garantiza una libertad de empresa más holgada; además de abrir un nuevo campo para una industria que moría en tiempos ‘de paz’.

Una de las características del Estado corporativista es que suele incluir un sistema de vigilancia agresiva (de nuevo, organizado mediante acuerdos y contratos entre el gobierno y las grandes empresas), encarcelamientos en masa, reducción de las libertades civiles y a menudo, aunque no siempre, tortura.²¹

Es importante comprender el concepto de Estado corporativista, también llamado democracia neoliberal, pues es el sistema que se implantará en Chile, en América Latina después de las dictaduras; y en el mundo tras el consenso de Washington. El supuesto tácito entre los firmantes del consenso de Washington “era que ningún país tenía derecho a defender a los civiles de los ataques estadounidenses, doctrina que reinaba virtualmente sin opositores en la corriente principal del pensamiento.”²²

¹⁸ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, 1ª ed., Paidós, Buenos Aires, 2008, p.35

¹⁹ CHOMSKY, Noam:, p.146

²⁰ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,... p.39

²¹ *Ibíd.*

²² CHOMSKY, Noam:, pp.114-115

La democracia es permisible mientras el control del capital quede excluido de las deliberaciones populares y de los cambios, es decir, mientras no sea una democracia.²³

Logrando que la política se reduzca sólo a un simulacro de la política real que se manipula sin escrúpulos en las bambalinas del mundo empresarial.

Esto es la democracia neoliberal en cuatro palabras: debates triviales sobre asuntos secundarios a cargo de partidos que fundamentalmente persiguen las mismas políticas favorables al capital, pese a las diferencias formales y las polémicas electorales.²⁴

Dentro de estos simulacros es importante destacar el fenómeno que daría el punto de partida para muchos de los sistemas económicos neoliberales: el inicio de la era de la especulación, a través de las “modernas sociedades anónimas”.

En 1971, el 90 por 100 de las transacciones financieras tenía que ver con la economía real —comercio o inversión a largo plazo— y el 10 por 100 era especulativo. En 1990 los porcentajes se habían invertido y en 1995 alrededor del 95 por 100 de unas cifras incomparablemente mayores era especulativo, con unos movimientos diarios que²⁵ superaban la suma de las reservas en divisas de las siete mayores potencias industriales, más de un billón de dólares diarios y a muy corto plazo: alrededor del 80 por 100 en trayectos de ida y vuelta en el plazo de una semana o menos.²⁶

Este último aspecto nos da las primeras luces sobre la idea más soterrada y nefasta del neoliberalismo, y es que este sistema se planea “no sólo como sistema económico sino en tanto que también sistema político y cultural.”²⁷ De ahí que sea tan importante realizar un estudio del impacto en la cultura en general y el teatro en particular.

Ahora bien, para acercarnos a una comprensión más acabada de este concepto, es fundamental repasar brevemente la historia del neoliberalismo. La que está

²³ McCHESNEY, Robert W.: , p.10

²⁴ Ibid., p.10

²⁵ CHOMSKY, Noam:, p.24

²⁶ Ibid., p.24-25

²⁷ McCHESNEY, Robert W.: , p.9

estrechamente ligada al desarrollo de las ideas de su autor intelectual, Milton Friedman, y —no por casualidad— a la historia de Estados Unidos*.

Implantación del neoliberalismo en Chile

La implantación del neoliberalismo en Chile, comenzó a gestarse a comienzos de la década de 1950. En aquel entonces, las economías desarrollistas de los países del cono sur “podían enorgullecerse de una serie de impresionantes éxitos”²⁸. Esta política económica se extendió por estos países a través de la Comisión Económica de Naciones Unidas para América Latina con sede en Santiago. Este organismo fue dirigido desde 1950 a 1963 por el economista Raúl Prebisch, quien “formó a economistas en la teoría desarrollista y los envió a que sirvieran de asesores económicos de gobiernos de todo el continente.”²⁹

Los políticos nacionalistas [...] pusieron en práctica sus ideas con enorme placer, volcando grandes cantidades de dinero público en infraestructuras como autopistas y fundiciones, y ofreciendo a los empresarios locales generosos subsidios para que construyeran fábricas que fabricaran coches o lavadoras y evitando la entrada de productos extranjeros con unos aranceles prohibitivamente altos.³⁰

Los intereses empresariales, presionaron entonces a los gobiernos —como Estados Unidos y Gran Bretaña— para colocar a estos gobiernos desarrollistas en la lógica binaria típica de la Guerra Fría. “El nacionalismo del Tercer Mundo era el primer paso hacia el comunismo totalitario”³¹, afirmaban, y por esta razón debía ser eliminado de raíz. La CIA se puso inmediatamente en acción y patrocinó un golpe de

* Es sumamente necesario mencionar, llegado a este punto que de aquí en adelante cuando nos refiramos a Estados Unidos, lo estaremos haciendo según la convención que aclara Noam Chomsky: “El término Estados Unidos se utiliza convencionalmente para referirse a estructuras de poder situadas dentro de Estados Unidos; el ‘interés nacional’ es el interés de estos grupos, que bien escasa relación guardan con los intereses de la generalidad de los habitantes. (CHOMSKY, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001, p.107)

²⁸ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,... p.86

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,... p.86

³¹ *Ibíd.*, p.90

Estado en Irán en 1953 y otro en Guatemala en 1954, acabando con gobiernos “que se identificaban mucho más con Keynes que con Stalin”³².

El Proyecto Chile

Entonces Albion Patterson³³ y Theodore W. Schultz³⁴ diseñaron un plan para contrarrestar la “cada vez más creciente influencia de Raúl Prebisch y los demás economistas ‘rosas’ de América Latina”³⁵. Este plan convertiría a Santiago —la sede del desarrollismo latinoamericano en lo que Milton Friedman deseaba hace tanto tiempo: “un país en el que poner a prueba sus queridas teorías”³⁶.

El plan, conocido luego como el “Proyecto Chile” contemplaba becar —gracias al gobierno estadounidense— a estudiantes chilenos para estudiar economía en la Universidad de Chicago; así como becar a Schultz y otros académicos para viajar a Chile a estudiar cómo funcionaba la economía del país y diseñar reformas. Lo que diferenciaba a este plan de los otros muchos anteriores “era su carácter desvergonzadamente ideológico”³⁷.

Se trató de una intervención tan evidente de Estados Unidos en los asuntos de Latinoamérica que cuando Albion Patterson contactó con el rector de la Universidad de Chile, la principal universidad del país y le ofreció una donación con la que financiaría el programa de intercambio, el rector rechazó la oferta. [...] Patterson contactó entonces con el rector de una institución de menor importancia, la Universidad Católica[...]. El rector de la Universidad católica aceptó la oferta encantado.

A través del desarrollo de este proyecto se formaron los primeros economistas que serían conocidos como los “Chicago boys”, los cuales se convertirían en académicos de la Escuela de Economía de la Universidad Católica, convirtiéndola en la sede latinoamericana de las doctrinas de Milton Friedman.

³² *Ibíd.*, p.91

³³ Albion W. Patterson era en ese entonces el Director de Cooperación Técnica del Instituto de Asuntos Inter-Americanos en Chile, representante del Gobierno Estadounidense.

³⁴ Theodore W Schultz fue un destacado académico de la Universidad de Chicago.

³⁵ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,... p.91

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*, p.92

Sin embargo, los Chicago boys no hallaron posibilidad de llevar sus teorías a la práctica, la mayoría de ellos se dedicaba al magisterio y ninguno ostentaba puestos de importancia en el gobierno —que se hallaba muy cómodo con la economía actual—. Pero el millonario “Proyecto Chile”, no podía fracasar. Entonces, a finales de la década de 1960, distintos académicos de las Universidades Católica y de Chicago formaron un equipo para elaborar un plan económico para el eventual gobierno de Jorge Alessandri.

El Golpe de Estado

No obstante, las elecciones de 1970 dieron por ganador al candidato de la Unidad Popular: Salvador Allende. Estableciendo de esta forma el primer gobierno de corte marxista elegido democráticamente. Parecía ser que “el Proyecto Chile había sido un fracaso muy caro”³⁸.

Pero el gobierno de los Estados Unidos no estaba dispuesto a perder la inversión, ni tampoco dejar que esta tendencia se replicara en otros países del cono sur, por lo que, después del primer año de números favorables para el gobierno de Allende; el presidente Nixon y la CIA, en acuerdo con Agustín Edwards y la ITT comenzaron el plan para hacer “chirriar la economía”³⁹ chilena. Todo lo que fuera posible para lograr la estabilidad perdida “‘estabilidad’ significa seguridad para ‘las clases altas y las grandes empresas extranjeras’, cuyo bienestar debe protegerse.”⁴⁰

Incluso es posible “desestabilizar” para conseguir la “estabilidad”. (...) Washington tuvo que “desestabilizar el gobierno marxista, libremente elegido, de Chile” porque “estábamos decididos a buscar la estabilidad”.⁴¹

De esta forma, este elaborado complot termina con el Golpe de Estado al Gobierno de la unidad Popular en 1973 y la toma del poder por la Junta Militar, encabezada

³⁸ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,..., p.96

³⁹ CIA, Central Intelligence Agency: *Notes on Meeting with the President on Chile*, 15 de septiembre de 1970, Desclasificado, <www.gwu.edu/~nsarchiv>

⁴⁰ CHOMSKY, Noam; p.22

⁴¹ CHOMSKY, Noam: *Op. Cit*, p.22

por el general Augusto Pinochet. La misma mañana en que se perpetró el Golpe de Estado, los Comandantes en Jefes de las Fuerzas Armadas contaban con una copia recién impresa del libro que sería conocido como “El ladrillo”. Una versión avanzada del elaborado programa que los Chicago Boys habían elaborado para el eventual gobierno de Jorge Alessandri.

Estas acciones de los militares son necesarias “en el medio cultural de América Latina”, explicaron los intelectuales kennedistas. Y podemos confiar en que las llevarán a cabo como es debido, ahora que los militares han ganado “comprensión e inclinación a favor de los objetivos estadounidenses”. Esto asegura el desenlace correcto de la “lucha revolucionaria por el poder entre los grandes agrupamientos que constituyen la actual estructura de clases” en América Latina, desenlace que protegerá el comercio y la inversión privada de Estados Unidos” (...) ⁴²

Primera crisis del modelo

Sin embargo, el gobierno de la junta militar —y posteriormente el de Pinochet— no llevarían a cabo las políticas de *El Ladrillo* en primera instancia; éstas serían aplicadas parcialmente por los encargados de Hacienda y Economía, sin embargo este plan gradual aumentó la inflación y el desempleo, además de encontrarse con los efectos de la crisis económica mundial de 1973 —que afectó a Chile hasta 1975— donde subió el valor del petróleo y el del cobre se desplomó.

Por esa época se iniciaba la primera ola privatizadora del gobierno que involucró empresas y bancos que estaban en manos del Estado en calidad de intervenidas o traspasadas, pero no se planteaba siquiera la posibilidad de vender las grandes empresas públicas. ⁴³

De hecho, serían los mismos militares los que en este período se opondrían a la privatización de CODELCO. En marzo de 1975, mientras la crisis se agudizaba el mismísimo Friedman visitaría Chile y se reuniría con el general Pinochet, a quien

⁴² Ibid., p.55

⁴³ MÖNCKEBERG, María Olivia: *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*, Ediciones B, Santiago, 2001, p.26

haría notar que hacía falta decisión para obtener resultados positivos de las las políticas de libre mercado.⁴⁴

De esta forma, el cambio de gabinete realizado en abril de 1975, significa el inicio de la aplicación sistemática y efectiva del plan económico ‘ladrillista’, ya que los ‘Chicago Boys’ llegaban a ocupar —con atribuciones extraordinarias— los cargos más importantes del área: El ministerio de Economía (Sergio De Castro), el Ministerio de Hacienda (Jorge Cauas) y la Presidencia del Banco Central (Pablo Baraona).

De aquí en adelante, con un equipo económico totalmente a favor del *laissez-faire*, las doctrinas de Friedman comenzarían a incrustarse en la sociedad y las leyes chilenas. Esto en primera instancia, redujo la inflación y disminuyó el IPC, sin embargo el índice de cesantía, iba aumentando sigilosa y constantemente, mientras tanto, Pinochet elaboraba lo que sería uno de los pilares definitivos para la nueva configuración de la sociedad chilena: la Constitución Política de 1980.

A partir de este texto jurídico, en que el poder Ejecutivo pasa de manos de la Junta Militar a la auto-declaración de Pinochet como Presidente, se comienza a configurar las bases de la cultura neoliberal, las que atañen directamente a nuestra investigación debido a que dentro de este segundo período dictatorial se ubica la infancia de los autores que estudiaremos.

La Constitución de 1980

La Constitución de 1980 fue básicamente la construcción de un marco jurídico para asentar la legalidad del gobierno militar, así como perpetuar métodos de control al Gobierno desde el ejército y la representatividad en el Parlamento.

Estableció un sistema presidencialista de gobierno, creó un Consejo de Seguridad Nacional, presidido por el Primer Mandatario e integrado por los Comandantes en

⁴⁴ Para más información véase FUNDACION DE ESTUDIOS ECONÓMICOS BHC: *Milton Friedman en Chile. Bases para un desarrollo económico*, Fundación de Estudios Económicos BHC, Santiago, 1975.

Jefe de las Fuerzas Armadas, el Presidente del Senado y el Presidente de la Corte Suprema de Justicia. También consignó la creación de los senadores designados, la segunda vuelta en las elecciones presidenciales y el sistema electoral binominal. Además, establecía al general Pinochet como Presidente de la República por un plazo de ocho años.⁴⁵

Esta constitución, fue sometida a plebiscito el 11 de septiembre del 1988, con el fin de ratificarla. Fue aprobada por una mayoría del 65%, aunque esta ratificación no se abstuvo de polémicas y discusiones, debido a la irregularidad de las condiciones de campaña: La Junta militar utilizó su poder fáctico para promover la opción del ‘Sí’ mediante radio, televisión y carteles en la vía pública. Por otro lado, la oposición — encabezada por el demócrata cristiano Eduardo Frei Montalva— pudo hacer escasas manifestaciones (debido a las prohibiciones de reunión) y tuvo casi nula presencia en las radios.

Por otro lado, el proceso electoral estaría lleno de irregularidades; como el hecho de que éste se hiciera sin registros electorales: los votantes sólo debían dejar impresa su huella dactilar para poder votar. Estas razones hicieron que la oposición considerara por varios años este texto jurídico como ilegítimo, sin reconocer su validez. Sin embargo a finales de la década de 1980, será la misma Democracia Cristiana la que validará este texto para forzar a Pinochet a llevar a cabo plebiscito establecido en éste.

Segunda crisis del modelo

Las aplicación radical de las doctrinas de los chicos de Chicago, no obstante, tendría las mismas consecuencias que la implantación de modelos similares había generado en el resto del mundo. Éstas se venían gestando desde 1973, pero no fue hasta 1982 —en que impulsadas por los efectos de la crisis económica mundial de 1980— se produjo la mayor crisis económica nacional desde la 1930.

⁴⁵ Véase *Constitución Política de la República de Chile de 1980 [versión original]*, en <<http://bcn.cl/83a2>>

Cien mil funcionarios del sector público fueron bruscamente expulsados de sus puestos, y muchos de ellos pasaron a la condición de "nuevos empresarios", para fracasar en el empeño y terminar como taxistas; decenas de miles de obreros, después de transitar por la cesantía, desembocaron en el comercio; antiguos empresarios cerraron sus fábricas para volcarse a la importación, terminando en la quiebra con la crisis que se inauguró en 1982⁴⁶

El Producto Interno Bruto (PIB) disminuyó en un 14,3%, el desempleo alcanzó al 23,7%, mientras que el gobierno decidió devaluar el peso en un 18% e intervenir más de cinco bancos, Además de iniciar una segunda ola privatizadora a través de la licitación de empresas estatales como Chilectra y la Compañía de Teléfonos.

De esta forma, si bien esta crisis "obligó a los Chicago boys a emprender la retirada de los puestos más visibles en la conducción económica que fueron ocupados por civiles más tradicionales y por militares"⁴⁷, ésta también incentivó las primeras oleadas de movilizaciones y protestas contra el régimen.

las *protestas nacionales*, que aunque convocadas por las dirigencias sindicales y políticas de oposición, eran seguidas principalmente por los grupos marginales urbanos o pobladores. En tales circunstancias, dichos sectores se convirtieron, para unos, en la fuerza social que haría "caer a la dictadura"; y para otros, en la representación "del caos y la violencia"⁴⁸

Sin embargo, "a esa altura, las ideas neoliberales habían traspasado los puestos de mando de los cuarteles"⁴⁹ por lo que los militares supieron cuidarlas bien, y los ciudadanos se encontraban preocupados de temas más urgentes —como salvaguardar los derechos humanos, encontrar trabajo y estabilidad— que las medidas económicas que se estaban perpetuando: La doctrina del shock surtía su efecto final en la sociedad chilena.

⁴⁶ TIRONI, Eugenio: *Autoritarismo, modernización y marginalidad: el caso Chile 1973-1989*, Ediciones Sir, Santiago, 1990, p.25

⁴⁷ MÖNCKEBERG, María Olivia; p.27

⁴⁸ TIRONI, Eugenio: *Op cit*, p.27

⁴⁹ MÖNCKEBERG, María Olivia; p.27

El saqueo de Chile

Una vez que la tempestad su hubo calmado, hacia fines de 1984, los economistas vuelven a tomar el control de la esfera pública, esta vez radicalizando las medidas de modernización y privatización con una velocidad impresionante.

La toma de posición de Hernán Büchi del Ministerio de Hacienda en febrero de 1985, marca no sólo el retorno de los economistas a la conducción económica, sino el inicio de la tercera etapa privatizadora del régimen militar que fue la más significativa, ya que abarcó las principales empresas del Estado. Por ese tiempo, ya los altos mandos uniformados no presentaban resistencia a la privatización de las ex empresas estratégicas.

Desde 1985 a 1988 se llevó a cabo la serie más grande de privatizaciones de empresas del Estado. Éstas fueron vendidas a precios sorprendentemente bajos, y compradas por personas con información privilegiada o, por los propios ejecutivos de éstas, que se aprovecharon de las millonarias indemnizaciones de sus despidos para hacerse dueños de las empresas que los habían despedido. Mediante estas medidas se formaban y consolidaban los grandes grupos económicos de la actualidad.⁵⁰

De esta forma nace lo que se definió como ‘capitalismo popular’⁵¹, el que consistía —en teoría— en que los trabajadores pasaban a ser dueños de las empresas en que trabajaban mediante la compra de acciones. Sin embargo en la práctica esto era cierto a medias, pues los beneficiados del capitalismo popular fueron los puestos ejecutivos, en ningún caso los obreros de las fábricas.

La otra reforma que terminaba de configurar ‘el modelo chileno’ fue la impulsada por el entonces ministro José Piñera: la creación de las ISAPRE y AFP, privatizando de este modo los sistemas de salud y previsión social. Todo rastro del Chile anterior

⁵⁰ Para más información sobre éste proceso véase MÖNCKEBERG, María Olivia: *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*, Ediciones B, Santiago, 2001.

⁵¹ Véase LAVÍN, Joaquín: *Chile Revolución Silenciosa*, Editorial Zig-Zag, 8ª Edición 1988, Santiago de Chile.

había sido borrado y todo vestigio de intervención del Estado en sus propios asuntos se hallaba privatizado.

Fin de la dictadura

Acercándose los ocho años establecidos en la Constitución de Pinochet para el fin de su período, la Democracia Cristiana valida la Constitución para forzarlo mediante esta al plebiscito. Por lo que “el proceso [de privatización] se aceleró antes del Plebiscito de 1988 y tomó un ritmo vertiginoso después del triunfo del ‘NO’ el 5 de octubre de ese año”⁵². Entonces Pinochet forma su último gabinete, con un carácter marcadamente economicista.

El objetivo estratégico de ese equipo estaba a la vista: asegurar la proyección de “la obra del régimen”. Trasladar las empresas a manos de quienes habían detentado el poder en esos años fue su norte. Y para eso aplicaron acelerador a fondo.⁵³

Con la Constitución de 1980 y las privatizaciones en manos de los partidarios del régimen militar; el control de las fuerzas armadas y los privados sobre los nuevos gobiernos quedaba asegurada.

⁵² MÖNCKEBERG, María Olivia; p.59

⁵³ *Ibíd.*, p.61

Transición a la Postdictadura

Acuñar un término para definir un periodo histórico se hace complejo en la medida que “la operación de Nombrar revela siempre mas de lo que dice el nombre de la cosa a la que se refiere.”⁵⁴ Por lo tanto en la elección de la utilización de un término u otro para denominar a una época es necesario considerar dicha operación. Reconocemos entonces la palabra Transición, para designar

(...) básicamente, el artefacto político-institucional que racionalizó el tránsito entre dos tiempos (...) el paso del autoritarismo a la democracia de los acuerdos. La palabra “transición” da cuenta de este controlado proceso de regularización del cambio político y social que ordenó el camino de la redemocratización, según una recta optimista de avances y progresos que debió hacernos transitar, gradualmente, del *menos* al *más*: más libertad, más justicia, más bienestar y también, sobre todo, más consumo.⁵⁵

Tomando en consideración también los acontecimientos a los que alude el término comprendidos en esta época de transición, en que

El termino transición nombra para “nosotros”, no la transferencia de la administración gubernamental de la dictadura a la democracia, según determinan las ciencias sociales, ni los cambios en lo político a partir de 1988-9; sino a las transformaciones *de* la economía, *de* la política, *de* la lengua, *del* sentido y *de* la historia, que la dictadura operó, desde una economía y política estatal, que tiene como sujeto al Estado –monumento del sujeto moderno –sujeto ideológico, conflictivo, contradictorio, confrontacional, antagónico- a una economía post-estatal, donde el Estado ya no es sujeto sino objeto de la economía.⁵⁶

Por otra parte se nos hace necesario mencionar también la razón por la cual no reconocemos tal periodo (1990-2006) como post-dictadura, basados en

El tajante corte semántico de su “post” que pretende anunciar el fin de un tiempo de desgracias va a liquidar, así

⁵⁴ RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile, p.9

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ THAYER, Willy, *Borrador sobre la transición*, texto presentado en el seminario del Diplomado en Crítica Cultural (Universidad Arcis), Agosto 1998. En, RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile, p.9

no más, las múltiples adyacencias traumáticas que todavía golpean los resentidos contornos de nuestro “después de”.⁵⁷

Es necesario mencionar que ninguno de los dos términos (transición y posdictadura) se nos hacen cien por ciento oportunos para denominar el período, concordando con Richard, ya que

Pese a todo, la palabra “postdictadura” (la parte resentida de ella que no logra disolver lo cortante de su prefijo) retiene el eco de una nominalización sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva, el atormentado residuo que el dispositivo simbólico (y también lexical) de la “transición” quiso borrar para que no echara a perder la lisura y transparencia de los nuevos signos de la democracia neoliberal.⁵⁸

Es entonces debido a las transformaciones de los ámbitos económicos, políticos, etc. mencionados por Thayer, sumado al estado de cuenta que menciona Richard con respecto al tránsito y regulación de los aspectos políticos y sociales que otorga un carácter normativizador al paso a la redemocratización, que reconocemos el término Transición como el mas prudente para nombrar al periodo histórico comprendido entre marzo de 1990 y el termino del gobierno de Lagos, marzo de 2006, teniendo en consideración los reparos que hace Richard. A la vez que descartamos el concepto postdictadura para el periodo señalado, debido a su quiebre semántico tajante, que encaja mucho mejor con el inicio del gobierno de Bachelet, fecha en que termina el proyecto de transición propuesto por la concertación que contemplaba tres periodos presidenciales para su implementación.

Transición

Los defensores de Augusto Pinochet no estaban completamente equivocados. Ellos comprendían lo que estaba en juego en la batalla judicial sobre la extradición. Lo que estaba en juego no era tanto la culpa o la inocencia de un individuo, sino más bien la constitución misma de la

⁵⁷ RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: p.9-10

⁵⁸ RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Op. cit.*, p.10

sociedad chilena. Quizá incluso, la constitución misma de la sociedad en general.⁵⁹

Comprenderemos como periodo de transición a la postdictadura desde que asume el Presidente Patricio Aylwin el 11 de Marzo de 1990, hasta la muerte de Pinochet el 10 de Diciembre de 2006, entendiendo a ambos acontecimientos como esenciales debido a lo que representan por un lado el regreso a la ‘democracia’, y su antípoda el autoritarismo, y como se pueden ver los vestigios de la dictadura y su modelo económico (y modalidad cultural) impacta tanto en los quehaceres gubernamentales de los gobiernos concertacionistas, hasta los fenómenos sociales que reconocemos como transición.

Para lograr gobernar el nuevo período de incertidumbre producto de especulaciones provenientes de:

La derecha, a fines de 1989, vaticinaba, respecto de un eventual gobierno de la Concertación, que se producirían fuertes desequilibrios económicos, estancamiento, agudización de viejos problemas como inflación e ingobernabilidad.⁶⁰

Ante tales comentarios —fundados o no— era necesario idear un plan, por parte de la Concertación, primero para terminar con las especulaciones, por otro lado para lograr consolidar un país fracturado por los años de la Dictadura. De dicho plan estratégico se reconocen tres grandes ejes que contribuyeron a que

Chile sea respetado internacionalmente por haber podido alcanzar la consolidación de la economía de mercado y la transición democrática en forma simultánea y exitosamente.⁶¹

Primero era necesario establecer una alianza estratégica a nivel de partidos políticos que permitieran “gobernabilidad política basada en una coalición de partidos

⁵⁹ BEASLEY-MURRAY, Jon: *La Constitución de la Sociedad: Pinochet, Postdictadura y la Multitud* en RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile, p.23

⁶⁰ MUÑOZ GOMÁ, Oscar: *El modelo económico de la Concertación, 1990-2005 ¿Reformas o cambio?*, Editorial Catalonia, 2007, Santiago de Chile, p.88

⁶¹ *Ibíd.*

políticos de centro izquierda para constituir un gran bloque político mayoritario que le diera estabilidad democrática al país”.⁶² Dando paso así a la llamada Concertación de Partidos por la Democracia, compuesta por “conglomerados de centro y de izquierda socialista, acérrimos contrincantes hasta el golpe militar”⁶³, pero tal coalición dejaría de fuera a la izquierda crítica.

El consenso entre la derecha, el centro y los renovados dejó fuera a la izquierda crítica lo que favoreció la hegemonía de las cúspides militares y empresariales.⁶⁴

La primera mención que hace Cademartori nos refiere a la imagen omnipresente de los Jefes Militares —los mismos de la dictadura— que se encontraban aún en actividad. Además, es necesario considerar la impunidad de los crímenes a través de la vigente Constitución, sumado a constantes presiones y amenazas, y a las facultad de intervenir las votaciones por el Consejo de Seguridad Nacional y de los senadores designados.

En el plano político, los enclaves autoritarios establecían importantes restricciones al ejercicio soberano de la democracia y distorsiones en la representación parlamentaria. Algunos organismos como el Consejo de Seguridad Nacional o la institución de los senadores designados podían interferir la voluntad popular manifestada en los votos. El presidente Aylwin debió convivir con un comandante en jefe del Ejército que había sido la máxima autoridad de la dictadura y que envió señales de amenaza militar al menos en dos oportunidades (los “ejercicios de enlace” y el “boinazo”), poniendo en riesgo la precaria estabilidad democrática. El mérito del Presidente Aylwin fue haber enfrentado con eficacia y prudencia esos enclaves autoritarios y esas provocaciones.⁶⁵

Por esto fue necesario precisar de alianzas políticas estratégicas (Concertación) para mantener el orden en el ámbito de gobernabilidad. Es importante tener en consideración la potencia militar que quedó en el país, propio de un periodo transición, pero que además encontró asidero económico en la modernización de la

⁶² MUÑOZ GOMÁ, Oscar:, p.88

⁶³ *Ibíd.*, p.90

⁶⁴ CADEMARTORI, José: *Chile: el modelo neoliberal*, Ediciones ChileAmérica CESOC, 1998, Santiago de Chile, p.9

⁶⁵ MUÑOZ GOMÁ, Oscar:, p.91

defensa, planteado en el programa de gobierno de la Concertación, considerando que el gasto de defensa en el gobierno de Aylwin no disminuye en ningún término, pese a las nuevas políticas que requerían presupuestos. “Por lo tanto, no parece aconsejable obtener presupuesto de Defensa, en el corto plazo, recursos significativos para otros rubros de inversión estatal”.⁶⁶

El segundo eje relacionado estrictamente con el ámbito económico, propendía a mantener la economía en equilibrio, evitar el estancamiento y la inflación que ya conocía bastante bien Chile a esa época. Por lo tanto en materia económica fue necesaria la

aceptación de las reglas del mercado para organizar la economía, profundizándolas mediante una política activa de integración comercial con el resto del mundo, el desarrollo de una institucionalidad reguladora de los mercados e impulsora del emprendimiento, todo ello en un marco de estabilidad macroeconómica y financiera⁶⁷

Política que ayudó a contar con el apoyo de los grandes conglomerados empresariales. Debemos considerar a su vez el antecedente que nos da Cademartori al mencionar ‘la hegemonía de las cúpulas empresariales’ al ser eliminada la ‘izquierda crítica’, permitiendo

así, el consenso centro-derecha que opera durante más de un quinquenio ha garantizado al empresariado el clima adecuado para las más altas tasas de ganancia registradas en el país y en el continente en los últimos decenios. Los hombres de negocios han vivido un decenio de euforia, sin precedentes.⁶⁸

Esto permite mantener contento al ámbito económico empresarial, así como mantener estable la economía. Pero tal euforia de los hombres de negocios no era compartida por el resto de la sociedad. Lo que nos lleva al tercer eje clave para lograr la estabilidad de este período de transición. Era necesaria una “alta prioridad

⁶⁶PROGRAMA DE GOBIERNO, Concertación de Partidos por la Democracia, Diario La Época, Documentos, p.6 < <http://es.scribd.com/doc/34195404/Programa-de-Gobierno-Patricio-Aylwin>>

⁶⁷ MUÑOZ GOMÁ, Oscar., p.88

⁶⁸ CADEMARTORI, José: p.9

política al pago de la deuda social con los sectores más empobrecidos de la sociedad, para avanzar hacia una mayor igualdad de oportunidades”⁶⁹.

Y, por cierto en el ámbito social y de los derechos humanos, había un compromiso de reparaciones que debían iniciarse en beneficio de los sectores que habían sufrido la pobreza extrema, la persecución y el exterminio”.⁷⁰

Sin mencionar los problemas de distribución del crecimiento, producto del sistema económico y social que debían ser solucionados.

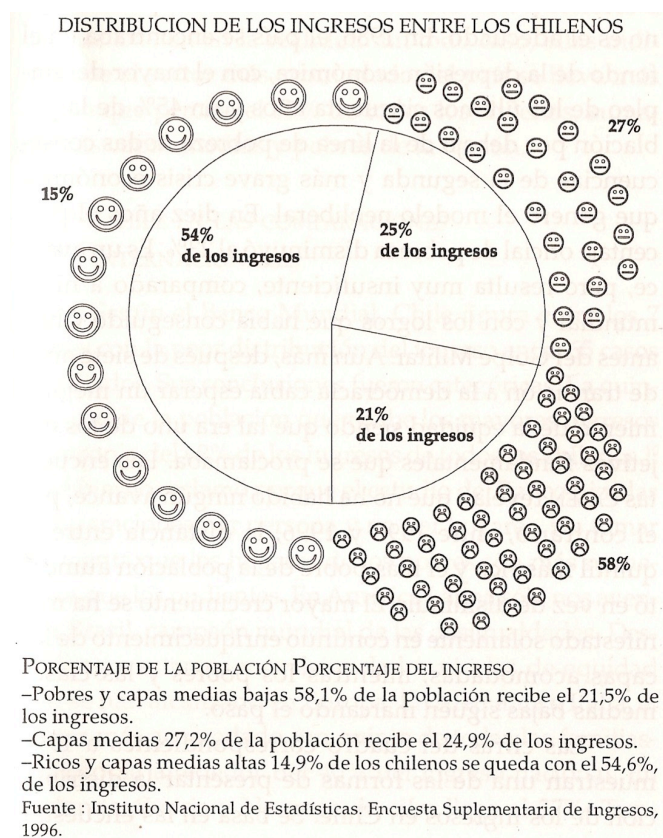


Gráfico 1: Distribución de los ingresos entre los chilenos ⁷¹

Los ejes anteriores corresponden a estrategias de los gobiernos de la Concertación para mantener una estabilidad nacional en ámbitos sociales, económicos y de gobernabilidad generados por la dictadura militar o por la expresión del sistema

⁶⁹ MUÑOZ GOMÁ, Oscar.; p.88

⁷⁰ Ibid., p.91

⁷¹ CADEMARTORI, José.; p.47

económico neoliberal implantado en su régimen. Y propio también de este sistema económico es la apertura a los mercados internacionales y la ‘imagen país’ que se da al exterior. Imagen que estuvo en peligro, por lo que

El entonces presidente, Eduardo Frei Ruiz-Tagle, señaló que el gobierno postdictatorial tenía que defender a Pinochet para asegurar ‘respeto’ no simplemente por la soberanía chilena, sino también por ‘su transición política’; el proceso de extradición amenazaba con socavar ambos.⁷²

Tal falta de respeto, según el Presidente Frei Ruiz-Tagle destruiría la afianzada nueva sociedad chilena que buscaba la unificación. Por lo que debía ser defendida a toda costa.

Después de todo, y a pesar de las protestas de alguien como Insulza, lo que llegó a ser claro fue que el pacto democrático chileno dependió menos de las instituciones y la fortaleza de la sociedad civil de lo que dependió de la continua integridad y defensa del Estado y la soberanía nacional, para la cuál Pinochet mismo, como ex jefe de Estado, era no sólo el símbolo sino también su encarnación viviente.⁷³

La defensa del Estado —representada en Pinochet— último gran ícono viviente de la dictadura fue necesaria, según el ex presidente Frei. Por lo que las palabras con que comenzamos a enmarcar la transición finalmente hacer conexión en esta seguidilla de acontecimientos políticos-económicos-sociales mencionados. Ya que

Lo que estaba en juego no era tanto la culpa o la inocencia de un individuo, sino más bien la constitución misma de la sociedad chilena. Quizá incluso, la constitución misma de la sociedad en general.⁷⁴

⁷² RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: p.29

⁷² BEASLEY-MURRAY, Jon: *Óp. cit.*, p.30

⁷⁴ *Ibíd.*, p.23

Políticas Culturales

Políticas Culturales en Dictadura

Se reconoce un decrecimiento en todo ámbito cultural en el periodo de Dictadura, debido al prohibicionismo propio de un régimen autoritario que elimina toda idea contraproducente hacia sí mismo, dentro de las que caben las distintas temáticas propias de manifestaciones artísticas que basan su creación en la sociedad en la que están inmersas. En el caso particular de Chile la censura se hizo presente llegando a reconocerse un periodo ausente o de disminuida producción cultural que fue llamado “Apagón Cultural” durante todo el periodo de Dictadura.

Bajo la dictadura militar aunque no había una política cultural ni políticas culturales explícitas, todas las actividades de este campo quedaban regidas por el doble componente autoritario-represivo en lo político-cultural y neoliberal en lo socio-económico, con lo que ello significa de ausencia de impulso al desarrollo cultural, censuras y falta de pluralismo. Si bien hubo en algunos momentos intentos de crear Fondos de desarrollo cultural, se trató de esfuerzos aislados. Muchos de los instrumentos estatales, en el plano editorial por ejemplo fueron eliminados, y otros como los museos, bibliotecas y archivos fueron dejados en el abandono. El resultado de todo ello fue graficado bajo el concepto de “apagón cultural”.⁷⁵

En contraste a lo anterior, distintos teóricos partidarios del neoliberalismo, se han dedicado a comprobar que, si bien el gobierno militar poseía políticas culturales, el sistema económico se encargaba de suplirlas. Joaquín Lavín en *La Revolución Silenciosa* hace referencia a lo anterior asegurando que el llamado ‘apagón cultural’ no existió.

En los últimos meses, la adquisición de cultura mediante las revistas se trasladó de la literatura a la música. A muchos les parecerá sorprendente saber que este año 200.000 familias chilenas han recibido la *Quinta Sinfonía*, de Beethoven a través de la cassette que obtuvieron al comprar la revista *Ercilla*. Teniendo en cuenta que los sellos discográficos

⁷⁵ GARRETÓN, Manuel: “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”, *Políticas Culturais na Ibero-América*, Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo (Orgs.), Editora da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008, pp. 84-85.

otorgan la distinción “Disco de Oro” al intérprete o compositor que vende 10.000 discos, puede afirmarse que los chilenos han hecho a Beethoven acreedor a 20 “Discos de Oro” durante este año. ¿Habrá alguien que todavía sostenga que en Chile hay un “apagón cultural”?⁷⁶

Políticas Culturales de los Gobiernos Concertacionistas

Antes de hablar de las políticas culturales es necesario recordar el fenómeno del Shock,⁷⁷ considerando un aspecto específico de éste: la regresión del hombre a un estado de conciencia vacía. Una regresión de “la mente al estado que Aristóteles describió como ‘una tabla vacía sobre la cual no hay nada escrito’, una *tabula rasa*”⁷⁸ para desde allí moldear una nueva conciencia.

Probablemente la primera relación que hagamos de la cita anterior sea con el gobierno militar. Pero si analizamos mejor —no a escala individual, sino que a escala social— y considerando a la dictadura como un gran shock. Podremos darnos cuenta que fue la misma dictadura la que otorgó a los gobiernos de la Concertación el estado de *tabula rasa* en la sociedad chilena, para poder moldearla desde cero. Podemos deducir, entonces, que las políticas culturales de la Concertación pretendían ‘crear’ —en sus términos ‘recuperar’— una cultura desaparecida de nuestra conciencia social. Para moldear también las artes y la memoria desde cero.

Analizaremos ahora, el modo en que las políticas culturales de los gobiernos de la concertación pretendieron —o lograron— transformar la cultura y las artes a través de la aplicación de una serie de políticas culturales relacionadas íntimamente con la revalidación soterrada del modelo económico de la dictadura. Para ello, en primer lugar nos referiremos a la Cultura. Garretón reconoce dos dimensiones de la cultura, la primera refiere a

La cultura como los modos de ser de una sociedad; sus visiones del pasado, del presente y futuro; la elaboración de

⁷⁶ LAVÍN, JOAQUÍN: *Chile Revolución Silenciosa*, Editorial Zig-Zag, 8ª Edición 1988, Santiago de Chile, p.83

⁷⁷ Véase páginas 8-9 de esta memoria.

⁷⁸ KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*,... p.56

diversos sentidos comunes sobre el tiempo, la naturaleza, la trascendencia y las formas de convivencia; los modelos éticos, de conocimiento, lenguajes, comunicación y transmisión de la herencia cultural; la cuestión de la identidad nacional y de la diversidad cultural o identidades.⁷⁹

Referido lo anterior a la concepción del mundo que tiene una sociedad específica, o los rasgos que se reconocen como propios de la idiosincrasia de un pueblo, o en este caso el país, desde la comprensión de los conceptos que agrupan a los hombres pertenecientes a esta sociedad, en este caso lenguaje, trascendencia, religión, etc.

La segunda dimensión cultural propuesta por Garretón refiere a

Las manifestaciones, aparatos y expresiones culturales, como el patrimonio, los diversos campos de creación y difusión artística, las comunicaciones, las formas de cultura popular, las industrias culturales. Aquí hablamos de “Políticas culturales sectoriales ” o simplemente “políticas culturales”, en el entendido que cuando nos referimos a “la” Política cultural de una sociedad, Estado o gobierno, del mismo modo que se habla de “la” política económica o de salud, por ejemplo, estamos refiriéndonos a las dos dimensiones.⁸⁰

En este aspecto trata las maneras en que se hace frente al desarrollo y apoyo que se da hacia la cultura, desde una institución gubernamental u o estatal, que se convierten finalmente en las llamadas políticas culturales, que comprenden o debiesen comprender el amplio espectro de manifestaciones que van desde la creación artística hasta las industrias culturales.

Frente a estas dimensiones culturales los gobiernos de la Concertación, se vieron en la necesidad de cubrir las falencias generadas en el segundo ámbito, referente al campo de la creación, difusión o más bien ‘políticas culturales’ que fueron impactadas por la censura de la dictadura, además de crear una nueva identidad cultural propia de Chile —que hasta el momento había sido alimentada por cultura importada⁸¹— crear una que considere además la memoria histórica reciente del

⁷⁹ GARRETÓN, Manuel: *Op. cit.*, p. 77

⁸⁰ GARRETÓN, Manuel: *Op. cit.*, p.77

⁸¹ Tal es el caso de la *Quinta Sinfonía de Beethoven* como menciona Lavín en *Chile: Revolución Silenciosa*.

país, tomando en consideración la importancia de la visión de pasado, presente y futuro de la sociedad.

La cultura es el ámbito donde se crean y se instauran los valores humanistas. Por eso la entendemos en un sentido amplio, que abarca desde las costumbres y tradiciones de los distintos sectores que componen la sociedad chilena, hasta las expresiones creativas y artísticas en sus más diversos grados de elaboración; desde la diversión y recreación masiva hasta las manifestaciones especializadas del arte(...) La cultura es, por lo tanto, una dimensión de vida que involucra a todos los habitantes del país, que les confiere sentido de pertenencia, de proyecto, de comunidad, de nación, y que los vinculan con la espiritualidad de los demás seres humanos.⁸²

Bajo el concepto anterior de cultura es que los gobierno de la Concertación comienzan a dar luces de lo que serían las políticas culturales de los años posteriores a la dictadura. Dentro de los cuales los rasgos fundamentales fueron la recuperación de las libertades perdidas en todo ámbito, de las que pasamos a revisar las mas relevantes para nuestra investigación.

Libertad. libertad de pensamiento y de creación, de expresión y de crítica.(...) Corresponde, por lo tanto, al Estado garantizar las libertades en todos los planos de la cultura y en todas las actividades que concurran a crearla o difundirla.⁸³

Pluralismo. En la sociedad coexiste una pluralidad de subculturas (sociales, regionales, juveniles, étnicas , etc.)Solamente en la medida que esa heterogeneidad sea reconocida y se le abren cauces, se estarán sentando las bases para que el movimiento creador de cada individuo pueda expresarse plenamente.(...) el Estado debiera garantizarles su derecho a existir.⁸⁴

Autonomías. La cultura no es un medio ni un instrumento para alcanzar otros fines más altos que ella misma. La vida cultural debe ser por lo tanto respetada en su especificidad y autonomía.(...) Conspiran contra ello (...) la partidización o manipulación política de la cultura. Al Estado, en

⁸² CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, "Programa de Gobierno", Diario La Época, Documentos, p.8

⁸³ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, "Programa de Gobierno", Diario La Época, Documentos, p.8

⁸⁴ *Ibíd.*

consecuencia, no le corresponde ni planificar ni dirigir la cultura, pero sí abrir sus cauces para su desarrollo.⁸⁵

Como se aprecia, el tópico central de lo que vendrán a ser las políticas culturales de la Concertación se basa, como ya lo dijimos, en la recuperación de las libertades sociales, afianzadas bajo el alero de una propuesta de Estado —garante de las mismas—, que se encargará de permitir la expresión de dichas libertades, sin intervenir de ninguna manera en ellas ya sea desde la planificación o dirección, pues esto sería una manipulación política de la cultura, pero abrirá espacios para su desarrollo, debido a lo que se considera como una

Alta prioridad política al pago de la deuda social con los sectores más empobrecidos de la sociedad, para avanzar hacia una mayor igualdad de oportunidades⁸⁶.

Que no solo respecta a lo económico, sino también a lo cultural —como lo estipularía el programa de gobierno de Frei Ruiz-Tagle— ya que reconoce a la cultura como un medio que entrega valores para salir de la pobreza, cubriendo de esta manera las deudas culturales y económicas en cierta medida.

Sostenemos que la cultura y las comunicaciones son fundamentales para la persona. La cultura y las comunicaciones manifiestan los valores que son necesarios para el progreso, para superar la pobreza y para vivir en democracia.

La cultura es fundamento del desarrollo y de las opciones sociales; a ella se asocian la calidad de vida individual y social, (...)equidad y solidaridad como base del bien común.⁸⁷

Se desprende de lo anterior que la cultura es fundamental para disminuir la pobreza y los valores que devienen del fortalecimiento de la misma tienden a la equidad.

Pasaremos ahora a revisar la instauración de esta nueva cultura (sobre la necesidad de establecer una “nueva” debido la pérdida provocada por la dictadura) y políticas

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ MUÑOZ GOMÁ, Oscar., p.88

⁸⁷ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Un Gobierno para los Nuevos Tiempos, Bases Programáticas del Segundo Gobierno de la Concertación”, p. 119

culturales, a *grosso modo* desde los ámbitos de libertad y pluralismo presente en los tres primeros programas de gobierno de la concertación, que presentan dos claras tendencias.

Como ya mencionábamos, la recuperación de las libertades fue el tema central de las políticas culturales. Libertades que además permitieron la inclusión de nuevos agentes dentro de dichas políticas, ya que la idea de pluralismo dio espacio a los privados de intervenir en este ámbito, sumado a la incapacidad que reconoce el gobierno de Aylwin de solventar los recursos económicos necesarios para implementar la recuperación cultural del país, por lo que convierte al Estado en una suerte de mediador que lleva los recursos desde los privados hacia los creadores de cultura.

Se trata de un circuito en que el sector privado desempeña un papel fundamental (...) canalizando hacia los creadores recursos que el Estado no podría solventar.⁸⁸

Ya en lo anterior podemos ver la inclusión de los privados en el aspecto económico-cultural de nuestro país, que se manifestará finalmente en la temática de industria cultural, que supone un pacto con el sector económico, mirando la cultura como un producto transable, con miras a un mercado internacional. Ya en esto podemos ver uno de los ejes planteados por Gomá para lograr consolidar a Chile como un país respetado a nivel internacional.

La aceptación de las reglas del mercado para organizar la economía, profundizándolas mediante una política activa de integración comercial con el resto del mundo, el desarrollo e una institucionalidad reguladora de los mercados e impulsora del emprendimiento, todo ello en un marco de estabilidad macroeconómica y financiera;⁸⁹

Así, la inclusión del capital privado y aceptación de las reglas de mercado, uno de los ejes fundamentales de la política concertacionista según Muñoz Gomá, da paso a un sistema mixto de fondo de la cultura.

⁸⁸ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, "Programa de Gobierno", Diario La Época, Documentos, p. 9-10

⁸⁹ MUÑOZ GOMÁ, Oscar: *Op. cit.*, p.88

Cuando existen formas de financiamiento que combinan recursos estatales con recursos del sector privado, hablamos de modelo mixto.⁹⁰

Es necesario mencionar que tales fondos tanto estatales como privados estaban destinados a ámbitos distintos de la cultura. Si bien en un comienzo era necesario establecer todas aquellas redes de comunicación perdidas entre los distintos sectores creadores de cultura, llámese juntas de vecinos, artistas especializados, jóvenes con nuevas miradas, el impacto de estos era menor considerado a escala económica, por lo que el Estado debió hacerse cargo de esta intercomunicación, además de crear o recuperar los espacios para que la cultura habitase.

Mientras que el capital privado estaba enfocado en la llamada Industria cultural.

Entendemos por Industrias Culturales, todo aquel sector productivo de bienes y servicios culturales que son producidos, reproducidos, conservados o difundidos según criterios industriales, comerciales, o aplicando estrategias económico-comerciales.⁹¹

(...) las industrias culturales, como su propio nombre lo indica, constituyen una realidad híbrida: con un componente económico-empresarial y con otro componente cultural-artístico, contienen dos lógicas que no siempre coinciden y que incluso, pueden llegar a ser contradictorias. ⁹²

El capital privado es invertido en las industrias culturales ya que estas eran el aspecto cultural de mayor impacto económico en cuanto a rentabilidad, principal interés de los nuevos inversionistas. Es por esto que se hace una diferencia en cuanto a implementación que hace el Estado con su aporte económico y el enfoque que da el privado a su inversión dentro del ámbito cultural.

Debido a esto es que se puede ver dentro de los programas de gobierno de la Concertación una bifurcación en las políticas culturales. Si bien por un lado tenemos el ámbito de cultura especializada —de menor impacto económico— por otro

⁹⁰ GARRETÓN, Manuel: *Op. cit.*, p.77

⁹¹ TREJO OJEDA, Roberto: *Cine, neoliberalismo y cultura: Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Editorial ARCIS, Santiago de Chile, 2009, Pp.17-18.

⁹² TREJO OJEDA, Roberto: *Op. cit.*, p 18.

tenemos la industria cultural, de valor creciente, debido a su potencialidad de mercado.

Cada día más la cultura se produce, reproduce y circula a nivel masivo por la vía de la industria cultural; vale decir, mediante la producción en serie y con criterios de marketing de productos culturales (discos, cassettes, libros, audiovisuales, reproducciones gráfica, etc.). Se trata de un circuito en que el sector privado desempeña un papel fundamental,⁹³

Y con miras a la masificación de la cultura y internacionalización de la misma a través de los mercados es que se hace necesario “Estimular a través de mecanismos directos e indirectos, la elevación de la categoría artística de los productos de las industrias culturales”⁹⁴, convirtiendo de esta manera el producto en arte.

Siguiendo la línea de exportación del producto-artístico-cultural, el gobierno de Aylwin propone

Apoyar los proyectos de desarrollo de las industrias culturales nacionales, que por sí o en convenio de co-producción estén en condiciones de acceder al mercado internacional;⁹⁵

Poner a disposición de las industrias culturales nacionales los servicios de promoción y de apoyo a las exportaciones con que cuenta el Estado;⁹⁶

De lo anterior se logra ver un énfasis especial en el apoyo y apertura de los mercados para los privados, tendientes a la internacionalización de la cultura gracias a las industrias culturales manejadas en mayor medida por capitales no estatales.

El apoyo a la industria cultural es reconocible también en el programa de Frei.

(...)proyectar nuestra cultura hacia el exterior; adaptar y perfeccionar el marco institucional y normativo para favorecer el desarrollo de la cultura nacional.”⁹⁷

⁹³ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Programa de Gobierno”, Diario La Época, Documentos, p. 9

⁹⁴ *Ibíd.*, p.10

⁹⁵ *Ibíd.*

⁹⁶ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Programa de Gobierno”, Diario La Época, Documentos, p.8

en el que se norma y delimitan los roles del estado en materia de industria cultural, reconociéndose como un agente cultural menor, cuyas funciones primarias son resguardar la difusión del patrimonio cultural y mantener regulados los mercados en que se desarrollan las industrias culturales.

El Estado es un agente cultural; no el único ni el más importante. Su función, sin embargo, es insustituible: debe prestar ciertos servicios como el resguardo y la difusión del patrimonio cultural de la Nación(...) ; y debe regular los mercados en que operan las diversas industrias culturales en función del interés general”.⁹⁸

Por último en el programa de gobierno de Lagos también se hace hincapié en la mercantilización del producto-artístico de la industria cultural.

Favoreceremos al mismo tiempo, la comunicación y los vínculos con las culturas del mundo (...) En particular, promoveremos la producción de contenidos culturales nacionales y el libre intercambio de bienes y servicios simbólicos, base del diálogo global y fuente de la presencia y proyección internacional del país.⁹⁹

Pondremos especial atención y fomentaremos el desarrollo de nuestras propias industrias culturales, cuyo crecimiento es condición para la difusión masiva de la cultura. Con ese fin mejoraremos la legislación que estimula el desenvolvimiento de dichas industrias, fomentando el libre intercambio de bienes y servicios culturales y la inversión externa sujeta a condiciones de reciprocidad en el trato.¹⁰⁰

El apoyo a la cultura que hace el Gobierno de Lagos tiene un claro enfoque dirigido a los mercados internacionales, en los que se pudiesen desenvolver las industrias culturales chilenas, estableciendo vínculos con otras culturas en pos de fomentar el intercambio de bienes y servicios culturales en condiciones justas.

⁹⁷ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Un Gobierno para los Nuevos Tiempos, Bases Programáticas del Segundo Gobierno de la Concertación”, p. 119

⁹⁸ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Un Gobierno para los Nuevos Tiempos, Bases Programáticas del Segundo Gobierno de la Concertación”, p. 119

⁹⁹ LAGOS, Ricardo: “Programa de Gobierno de Ricardo Lagos: Para crecer con igualdad”, octubre 1999, Archivo Chile, CEME (centro de estudios Miguel Enríquez), p.19

¹⁰⁰ Ibíd.

Por otra parte las políticas culturales de la Concertación reconocen también el ámbito de cultura artística profesional o especializada, que el gobierno de Aylwin menciona

Corresponde a las actividades del arte (literatura, teatro, danza, fotografía, artes plásticas, música, etc.) y a los creadores que se dedican a estas actividades de manera preferente o profesional.¹⁰¹

Es en este aspecto de cultura artística profesional o especializada, de menor escala e impacto económico, es que aparece la imagen de fondos concursables primero en el gobierno de Aylwin. En que se plantea “Apoyar selectivamente y por vía de concursos públicos y plurales, la creación especializada en sus distintas áreas;”¹⁰² Además de

concertar con la empresa privada, las Universidades y las asociaciones culturales, mecanismos que incentiven la creación o actividad cultural especializada, particularmente en aquellas áreas que no logren desenvolverse de manera autosostenida por el mercado;”¹⁰³

siguiendo con la política de ampliar el ingreso de participantes en el ámbito cultural, ahora desde la óptica de apoyo y sustento a las áreas específicas de la cultura que pudiesen no auto-sustentarse, los privados impactan nuevamente el ámbito económico-cultural, generando sustento ante las posibles falencias propias de la especificidad de las disciplinas.

Frente a lo anterior tanto el gobierno de Frei como el de Lagos mencionan la necesidad de incluir el apoyo privado. El primero aborda

en el área del financiamiento, impulsaremos los actuales Fondos Concursables, (...) promoveremos decididamente la participación privada en el financiamiento cultural y buscaremos recursos de cooperación internacional para el

¹⁰¹CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, “Programa de Gobierno”, Diario La Época, Documentos, p.10

¹⁰²Ibíd.

¹⁰³Ibíd.

desarrollo de actividades, infraestructura, equipos y la formación de jóvenes artistas de talento.¹⁰⁴

bajo la idea de financiamiento compartido Frei continua con el fomento de la participación de los privados para lograr dar mayores posibilidades económicas a la cultura, ampliando a su vez la posibilidad de cooperación pero ya desde un ámbito internacional.

Impulsar las modalidades en curso de financiamiento combinado de la cultura mediante el aporte compartido del sector público y el sector privado, a través del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes y del Fondo de Fomento del Libro y la Lectura, el refuerzo de los mecanismos de estímulo a la creación y el perfeccionamiento de normas y medidas que favorezcan las donaciones privadas y la cooperación internacional.¹⁰⁵

A su vez la nueva administración de fondos concursables se basan en el aporte mixto que hicieran los privados tanto nacionales como internacionales y el estado, a través de medidas que favorecen todo tipo de donaciones a la cultura.

Además de buscar la profesionalización de la gestión cultural al

apoyar la formación de profesionales de gestión cultural, con capacidad de promover la cooperación entre los diferentes actores que intervienen en el proceso cultural: creadores y artistas, organismos de los sectores públicos y privados, medios de comunicación, gobiernos locales y regionales y los distintos públicos que participan en dicho proceso.¹⁰⁶

dicho proceso de profesionalización enfocado a la gestión cultural sería el inicio de un proyecto que continuaría con el gobierno siguiente

Por su parte el programa de gobierno de Lagos, frente al financiamiento de la cultura artística profesional propone

Fortaleceremos la participación y responsabilidad de la sociedad civil en el diseño, gestión y financiamiento de las artes y la cultura. Si bien el Estado, en un plano y el

¹⁰⁴ CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA, "Un Gobierno para los Nuevos Tiempos, Bases Programáticas del Segundo Gobierno de la Concertación", p. 121

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 120

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 120

mercado en el suyo, tiene importantes funciones que cumplir en la promoción, difusión y aseguramiento de los derechos culturales, la principal función le cabe a la iniciativa de las personas, sus organizaciones y asociaciones. Daremos un fuerte impulso a los fondos concursables, en particular al FONDART, que hacen posible el desarrollo de la iniciativa de los creadores de cultura.¹⁰⁷ p19

El enfoque de fortalecimiento que propone el gobierno de Lagos tiene estricta relación con la sociedad civil, pues es de esta de quien debe nacer la iniciativa de gestión, diseño y financiamiento de la cultura, reconociendo a su vez la responsabilidad del Estado y el mercado como lugares distintos de abordar las artes y culturas en general, pero la función principal le cabe a los particulares. Mientras que por su parte el Estado apoya FONDART reconociéndolo como principal fuente de desarrollo y financiamiento para los creadores.

Es finalmente el gobierno de Lagos quien logra instaurar una entidad encargada de todos los asuntos culturales, cuando propone en su programa

Crearemos el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, organismo con participación activa de los distintos agentes culturales de la sociedad civil.(...) de allí que el Consejo será creado como una instancia representativa de actores públicos y privados, actuará con la independencia que requiere la autonomía y las libertades propias de la esfera cultural. Tendrá por misión estimular y fomentar las acciones definidas y ejecutadas por los propios actores culturales, fortalecer la institucionalidad cultural de base a nivel nacional y regional, y proponer y fomentar iniciativas de difusión de la cultura chilena a nivel internacional.¹⁰⁸

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes nace ante la necesidad de conectar las distintas instancias culturales, tanto desde el financiamiento, como de la promoción, y la sociedad civil, agrupando en si a los actores públicos como privados que intervienen en la creación de la cultura. El CNCA es una instancia que tiene como objetivo estimular y fomentar la creación de los actores culturales, además de

¹⁰⁷ LAGOS, Ricardo: "Programa de Gobierno de Ricardo Lagos: Para crecer con igualdad", octubre 1999, Archivo Chile, CEME (centro de estudios Miguel Enríquez), p.19

¹⁰⁸ LAGOS, Ricardo: "Programa de Gobierno de Ricardo Lagos: Para crecer con igualdad", octubre 1999, Archivo Chile, CEME (centro de estudios Miguel Enríquez), p.20

fortalecer la institucionalidad cultural a nivel nacional y regional, y fomentar la difusión y proyección de la cultura chilena a nivel internacional.

El proyecto del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes se hace tangible finalmente con la aprobación y promulgación de la ley 19.891, referida a la creación del mismo.

(...) en concordancia con el sistema de administración fiscal, se crea el Fondo de las Artes y la Cultura (FONDART), como instrumento concursable de financiamiento público para la creación artística¹⁰⁹

Este es el sistema que implementará la Concertación para apoyar a la cultura “El modelo de fondos concursables para las artes y la cultura [que] ha sido defendido como un sistema eficiente de asignación de subvenciones públicas”. Y sin duda lo es, desde el plano económico, pero desde el plano artístico presupone una incertidumbre e inestabilidad enorme, además de una seria política de descompromiso del Gobierno para con el arte. Así lo devela su mecanismo de funcionamiento:

su origen [de los fondos concursables] es un mecanismo de transferencias monetarias netas que siguen las orientaciones del control del gasto público, pues no involucran compromisos financieros plurianuales y solo cofinancian proyectos específicos. Estos mecanismos, recomendados por el Banco Mundial, permiten a los Gobiernos contar con elementos de ajuste en casos de crisis económicas donde se requieran esfuerzos adicionales de orden fiscal para asegurar el funcionamiento del mercado y la libre circulación de los capitales. Sin duda son eficientes desde el punto de vista de la gestión pública, sin embargo son muy ineficaces como herramientas de apoyo al desarrollo cultural, toda vez que obliga a los privados a ajustar sus proyectos a los plazos del año fiscal e impiden planificaciones y/o intervenciones duraderas.¹¹⁰

Además de lo anterior, pero siguiendo en la misma línea los Gobiernos de la Concertación fomentaron la participación de privados en las artes y la cultura a través de la llamada Ley Valdés (de donaciones culturales), la que además de saldar

¹⁰⁹ TREJO OJEDA, Roberto: *Op. cit.*, p 93.

¹¹⁰ TREJO OJEDA, Roberto: *Op. cit.*, p.93 (pie de página).

la deuda del Gobierno con la cultura, significaba una importante deducción de impuestos para las grandes empresas.

Hasta aquí todo suena muy bien. El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes parece ser el único bastión para defender la cultura desde dentro del sistema. Sin embargo, no debemos olvidar el acento crítico con que iniciamos este apartado. No debemos olvidar que estas políticas culturales parecen haber sido diseñadas para lograr una revalidación del sistema económico a través del manejo de la memoria y la refundición de conceptos sobre la 'tabula rasa' en que la dictadura convirtió a la sociedad chilena. El contrafilo de estas iniciativas es que pretenden hacer al arte caer en la dinámica del sistema económico, ya no sólo por sobrevivir, sino que adoptándolo como único modo de subsistencia.

CAPÍTULO 2:

Antecedentes y Contexto histórico de la Dramaturgia en Chile

Antecedentes históricos de la Dramaturgia chilena

En el siguiente capítulo, realizaremos —en primera instancia— un breve resumen del contexto teatral de los períodos que anteceden a la generación de autores que compete a nuestro estudio. Éste se realizará a partir de fines de la década de 1960, en virtud de comprobar en qué medida la implantación del neoliberalismo fue afectando los modos de hacer teatro en general y la dramaturgia en particular. Para este efecto, hemos propuesto una división de la historia de la dramaturgia, que tiene relación directa con la historia económica. Por lo tanto este se subdividiría en Dramaturgia Predictadura: antes de la implantación del modelo, Dramaturgia en Dictadura: mientras se implanta el modelo, y Dramaturgia Post-Dictadura: cuando el modelo se consolida en un régimen republicano.

Es importante también considerar las políticas culturales que existían en el período pre-dictadura, pues éstas nos permitirán realizar un contraste entre la cultura en una economía de marcado carácter desarrollista a una de corte neoliberal.

Ahora bien, además de este recorrido histórico, realizaremos una breve reseña de ciertos autores que se convertirán en grandes referentes para la generación de dramaturgos a estudiar. Esto nos permitirá trazar ciertas líneas para comprobar posteriormente de qué forma tienen o no relevancia en la conformación estilística o discursiva de cada uno de los autores a estudiar.

Dramaturgia Pre-Dictadura

El movimiento teatral existente antes de la dictadura no comienza precisamente en 1968, como los libros de teatro suelen decírnoslo¹¹¹. Este movimiento tiene profunda relación con la política económica que se estaba desarrollando desde la década de 1930. Por lo tanto, el movimiento surgido entre 1968 y 1973 no es más que el auge de lo que comenzó en la década del 30’.

Si bien los cambios económicos habían comenzado hace ya un tiempo, no será hasta la década de 1940 en que éstos sean visibles en el área de la cultura en general y del teatro en particular. Durante el Gobierno del Presidente Pedro Aguirre Cerda, se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, como parte del proyecto educacional y productivo que desarrollaba el mandatario. De esta forma, fue el Gobierno quien mandó a ciertos profesionales a especializarse para luego poder profesionalizar el teatro chileno al alero de las universidades.

De esta forma, vemos claramente la relación entre el modelo económico keynesiano y el desarrollo del teatro a nivel nacional, pues de la iniciativa de Aguirre Cerda se desprenderán las primeras compañías profesionales universitarias, que a su vez darán paso a los primeros centros de formación profesional de actores y con ello a una sólida generación de autores nacionales conocida como la ‘generación del 50’.¹¹²

La generación de teatristas surgida de los teatros universitarios no por su vinculación con el Gobierno dejará de ser crítica con “la sociedad de consumo se

¹¹¹ Véase PRADENAS, Luis: *Teatro en Chile Huellas y Trayectorias. Siglo XVI – XX*, LOM Ediciones, -1a ed.-, Santiago de Chile, 2006 y HURTADO, María de la Luz: *Dramaturgia chilena 1890-1990 autorías textualidades historicidad*, Frontera Sur Ediciones Colección Ediciones Apuntes, 2011

Sólo para tener un par de miradas respecto a las visiones históricas del teatro que no consideran el plano de las políticas económicas.

¹¹² Véase PRADENAS, Luis: *Teatro en Chile Huellas y Trayectorias. Siglo XVI – XX*, LOM Ediciones, -1a ed.-, Santiago de Chile, 2006, p. 293-294.

expande en esta época de postguerra, acicateada por la cultura de masas y la publicidad en los medios de comunicación”¹¹³.

Los dramaturgos de este período son jóvenes instruidos en la primera generación de teatros universitarios, su obra comienza a aparecer a mediados de esta década y su desarrollo como autores se consagra en las posteriores. El futuro del teatro en ese entonces se veía promisorio. Eugenio Dittborn, hace una especie de proclama por la creación de dramaturgia nacional diciendo: “El entusiasmo despertado por el teatro en Chile en los últimos 15 años hace pensar en su solidez definitiva y no hay duda que para obtenerla se precisan autores. Este es el momento de los autores, es su turno trabajando con ellos quedará cerrado el ciclo.”¹¹⁴

(...) los teatros universitarios fueron, a lo largo de tres décadas y hasta 1973, las principales agrupaciones sustentadoras de la actividad escénica en Chile. En vísperas del golpe de estado de septiembre del 73, su sistema completo abarcaba desde Antofagasta, Teatro de la Universidad del Norte, hasta Valdivia, Teatro de la Universidad Austral (...)¹¹⁵

Sin embargo el desarrollo sostenido del teatro nacional impulsado por las políticas económicas de los gobiernos desarrollistas tendrá un abrupto final con el Golpe de Estado contra el Gobierno de Allende en 1973, que se realizaba principalmente para realizar la implantación del sistema económico de Friedman en una sociedad real.

¹¹³ HURTADO, María de la Luz: *Dramaturgia chilena 1890-1990 autorías textualidades historicidad*, Frontera Sur Ediciones Colección Ediciones Apuntes, 2011. p.222-223.

¹¹⁴ DITTBORN, Eugenio: “Un teatro Chileno”, escrito inserto en el programa de la obra *Una jaula en el árbol*, de Luis Alberto Heiremans, presentado por el teatro de ensayo de la Universidad Católica, Santiago de Chile, 1957. De PRADENAS, Luis: *Teatro en Chile Huellas y Trayectorias. Siglo XVI – XX*, LOM Ediciones, -1a ed.-, Santiago de Chile, 2006, p. 318

¹¹⁵ ROJO, Grinor: “Teatro chileno bajo el fascismo”, Revista Araucaria de Chile, nº22, Ediciones Michay, p. 127.

Dramaturgia en Dictadura

Década del 73 al 80

El que el teatro en Chile estuviese tan entroncado con lo político y, en sus organizaciones centrales, con la institucionalidad estatal y paraestatal, fue catastrófico a la hora del quiebre del régimen y del sistema democrático en Chile en 1973. Al decretarse el Gobierno Militar no sólo se produjo la clausura del sistema político, sino también la implementación de una represiva agresión contra quienes profesaban ideologías de izquierda; gran parte de los realizadores del teatro chileno quedaron expuestos a las acciones emanadas desde el poder de facto. A ello se suma el que las plataformas operativas de los profesionales y realizadores teatrales vinculadas al Estado o dependientes de este fueron suprimidas, intervenidas y/o reorganizadas desde arriba, impidiendo la continuidad en el trabajo, en los proyectos, en los idearios, en la conducción de la gestión.¹¹⁶

De esta forma, en los primeros años de la dictadura militar en Chile, el teatro se toma un espacio de silencio. Las reglas cambian: no hay libertad de prensa ni derecho a libre reunión. “El ambiente general en el medio era de temor, incertidumbre y de necesidad económica: a las expulsiones desde las universidades se sumó el término de (...) todas las fuentes laborales y expresivas importantes para los profesionales del teatro”¹¹⁷. El gobierno militar se “puso a la tarea de erradicar las huellas del pasado”¹¹⁸, en este menester el teatro —que “portaba esa huella”¹¹⁹— no tenía cabida.

Varios autores comienzan su exilio del país que duraría años. Otros deciden quedarse pero conscientes de las consecuencias de aquello. Se impone la autocensura¹²⁰, y desde entonces, el movimiento teatral no puede sino intentar sobrevivir. Radrigán lo reafirma durante su gira a Francia, diciendo que “en Chile no

¹¹⁶ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.3, p.17

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.*, p.18

¹²⁰ *Ibíd.*

existe censura; son los propios actores y autores que se autocensuran para evitar males mayores; lo que impera en el medio artístico es el miedo.”¹²¹

Las estrategias de supervivencias fueron varias: desde la puesta en escena de clásicos con una “perspectiva de reflexión y denuncia contingente”¹²² —opción del Teatro de la Universidad Católica— hasta el nacimiento de las populares ‘creaciones colectivas’ —opción de los independientes. Por supuesto, la gran mayoría contemplaba el uso de autocensura:

Estas obras establecen un canon en estos años, y proponen el uso de la complicidad con el público como mecanismo de decir sin decir, lo que se logra mediante recursos metafóricos y metonímicos de fácil decodificación a la época.¹²³

El teatro comprometido durante dictadura, entonces, hace una inflexión en su función social: “Ser ‘la voz de los sin voz’, hacer memoria del presente, traer a escena el cuerpo excluido del marginado y silenciado de la vida pública.”¹²⁴ Las crisis económica de 1975 y 1982, y las políticas de los Chicago Boys —mencionadas en el capítulo anterior— hacen revivir la ‘cuestión social’; la que en esta ocasión no tiene que ver con factores de economía mundial —como en la crisis del 30’— sino directamente con políticas internas, que implican directamente al Gobierno Militar.¹²⁵ La cesantía, los bajos sueldos, los malos tratos y la pérdida de las libertades personales se convierten en la dramaticidad viva del período.

María de la Luz Hurtado, sin embargo, considera el período de dictadura como el “más rico y diverso de la dramaturgia chilena”:¹²⁶

¹²¹ RADRIGÁN, Juan: “Entrevista en Francia” en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.198

¹²² HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”,... p.19

¹²³ *Ibíd.*, p.27

¹²⁴ *Ibíd.*, p.24

¹²⁵ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”,... pp.26-27

¹²⁶ HURTADO, María de la Luz: *Dramaturgia chilena 1890-1990 autorías textualidades historicidad*, ..., p.348.

[desde 1974] hasta 1983, se fundan una veintena de compañías nuevas, engrosando de modo exponencial el medio teatral independiente, [y] casi cuadruplicado en su tamaño en relación a la década previa.¹²⁷

Múltiples formas y temas son explorados, y aunque el vértice del momento político-social es gravitante, no es definitorio de las formas de expresión.

Todas las generaciones están creando simultáneamente y sin perder vigencia las unas en relación a las otras. Los éxitos logrados tienden a crear modelos que no alcanzan a paralizar o a ahogar la renovación y la ruptura expresiva.¹²⁸

Ahora, si bien son innegables estas afirmaciones, es necesario señalar —en concordancia con lo expuesto en el capítulo anterior— que esta riqueza fue a costa del sacrificio del camino hacia la profesionalización que desde 1930 realizaba el teatro en Chile. Esta aseveración de María de la Luz Hurtado podría llevarnos a conclusiones de las que Milton Friedman estaría orgulloso: pareciera ser que la supresión del financiamiento estatal habría potenciado la creación dramaturgica. Sin embargo esto no es sólo lejano a la realidad; pues en esa época ser teatrista implicaba un tácito voto de pobreza. En este sentido, y muy por el contrario a la opinión de Hurtado, Grinor Rojo nos dice:

Pienso yo que nunca antes en la historia del teatro chileno se había llegado hasta este extremo en lo que atañe a la degradación del trabajo de los profesionales de la escena. La correspondencia entre esto y la estrategia socioeconómica del fascismo no requiere por supuesto de mayores comentarios.¹²⁹

Dentro de los cambios más significantes del teatro con la llegada de la dictadura están los cambios en el teatro universitario “que [en el caso de la Universidad de Chile] ahora se llama Teatro Nacional Chileno, como quien dice la Comedie Française.”¹³⁰ Esta nominación, según Grinor Rojo proclama de una manera

¹²⁷ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”,..., p.20

¹²⁸ HURTADO, María de la Luz: *Dramaturgia chilena 1890-1990 autorías textualidades historicidad*,... p.348.

¹²⁹ ROJO, Grinor: *Op. cit.*, p. 126

¹³⁰ *Ibíd.*, p.128

indesmentible la dirección *antiuniversitaria* que se le ha querido dar al teatro después de 1973.

Aun así, son tres las figuras que destacan y las que más tarde influirán en las dramaturgias de la generación a estudiar. El primero es un autor de la ‘generación del 50’: Jorge Díaz. Quien fue uno de los pocos de esta generación que durante la dictadura no quedaron tan descolocados y “mantuvieron en este período la complejidad y riqueza dramática de sus obras anteriores.”¹³¹ Los otros dos, son autores surgidos dentro de la misma dictadura, aunque desde contexto totalmente distintos: Marco Antonio De la Parra y Juan Radrigán. De la Parra es un joven médico psiquiatra, que se inicia en la dramaturgia sin estudios sobre ésta. Radrigán, por otra parte durante su juventud desempeñó una serie de oficios y —de manera autodidacta— se cultivó como dramaturgo. Sin embargo, hay un factor indiscutible que estos autores tuvieron en común, así lo señala María de la Luz Hurtado:

Sus textos [de Radrigán y De la Parra], plenamente dramáticos en tanto efectivos y potenciados sobre la escena, poseen autonomía en tanto lenguaje escrito, y desde sus propios recursos son capaces de crear mundos y discursos dramáticos que, en un tejido sutil, van reatrealimentando de sentido y valor la nutrida obra (...) que cada uno ha creado hasta la fecha.¹³²

La gran acogida y aceptación que sus obras tuvieron durante el régimen militar se la explica porque lograron interpretaciones distintas de la realidad que se vivía. A su juicio, el constante hostigamiento por los impuestos, la falta de salas, el ningún acceso a la publicidad que se pagaba cara y la censura misma, sirvieron de estímulo. A eso se agrega el uso de lenguajes muy propios y un teatro con altos recursos artísticos y escaso recursos técnicos. Un teatro que se podía hacer en cualquier parte.

¹³¹ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”... pp.24-25

¹³² *Ibíd.*, p.27

Estos dos últimos autores son especialmente importantes, pues en la década de 1990 se convertirán en los maestros de la generación que vamos a estudiar, a través de diversos talleres y otras instancias que irán generando. Sin embargo profundizaremos sobre ellos en el apartado siguiente.

Los Directores/Dramaturgos de finales de los 80

Después de las crisis económicas de principios de la década de 1980, el sistema económico se asienta y toma lo que será su forma definitiva, conocida como ‘neoliberalismo pragmático’¹³³. Como lo vimos en el capítulo anterior, la última ola privatizadora se llevará las últimas grandes empresas del estado y darán acceso a los privados a los fondos de pensiones y la salud, al mismo tiempo que el Gobierno militar asegura su permanencia en el poder mediante la Constitución de 1980.

Todo esto junto con los retornos masivos de algunos de los exiliados políticos, generarán una inflexión en la panorámica del teatro nacional. Se comienza a romper poco a poco el aislamiento que durante los 80’ el país tuvo con el mundo e incluso algunas compañías saldrán de gira.

Sin embargo, lo que realmente determinará esta década en el teatro nacional será una doble corriente de alimentación para el teatro chileno: por un lado los ya mencionados profesionales formados en el extranjero y vueltos del exilio; y por otro, los ‘hijos de la dictadura’, jóvenes formados en las ya reabiertas escuelas de teatro universitarias tradicionales. De estas dos vertientes se generará un estilo distinto de teatro, que en los noventa sería definido como teatro de la posmodernidad.

Según el actor e investigador teatral Juan Carlos Montagna “en el teatro chileno de la postmodernidad, la figura del director se ha definido como autor.”¹³⁴

¹³³ Véase TREJO OJEDA, Roberto: *Cine, neoliberalismo y cultura...*

¹³⁴ MONTAGNA, Juan Carlos en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.130

(...) autor de un texto dramático que es escénico y que corresponde a una escritura propia del montaje y del espectáculo.

Vemos entonces, cómo, en los cambios ocurridos en el teatro llevan a un cambio en la producción que se ve claramente demostrado al haber cambiado el concepto de autor. En definitivas cuentas, será esta generación la que dará el corte definitivo con el proyecto inaugurado a principios de siglo por los gobiernos desarrollistas:

La dramaturgia da cuenta del profundo efecto que tuvo la dictadura en la nueva generación de directores y colectivos (...), quienes desde la segunda mitad de los años '80 lideraron la renovación de la escena teatral de la transición, ya desconectados del proyecto de los teatros universitarios.¹³⁵

Dramaturgia durante la Transición a la Democracia

Cada cierto tiempo, en forma cíclica, se habla de crisis en el teatro. Esto que parece algo recurrente en su ya larga historia, ha sido comparado con un enfermo crónico al que muchas veces se le ha dado la extremaunción, pero que niega a morir y en lugar de cumplir con las agoreras predicciones que anuncian su defunción, se levanta y camina con renovada vitalidad.¹³⁶

De esta forma, a principios de la década de 1990, los nuevos 'grandes dramaturgos' comenzarán a hablar de una 'crisis de la dramaturgia'. Ésta —según ellos— habría sido provocada por la reciente caída de la dictadura y la pérdida del tópico político al cual dirigir los dardos.

Sin embargo, esta crisis se notaría más en la producción de quienes venían escribiendo desde la dictadura más que en las nuevas escrituras. Si bien es cierto que estas demoraron un tiempo en tomar fuerza, hubo autores —tributarios de los surgidos a fines de los 80'— que se convirtieron en una especie de 'puente' entre las dramaturgias de la imagen de la década de 1980 y las nuevas dramaturgias de la palabras de los 90'.

¹³⁵ "Teatro 1990 2010", Teatro Chile, http://teatrochile.cl/site2011/?page_id=74 (consultada 25 de septiembre de 2012)

¹³⁶ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*,... p.133

La dramaturgia del fin de siglo

Alfredo Castro reconocía a principios de los noventa la influencia del posmodernismo en la dramaturgia nacional¹³⁷: no hay duda de que “el Discípulo y a la vez traidor de Brecht, Heiner Müller, y sus *Máquina Hamlet* y su *Medea material* abrieron el cauce para la fructífera veta de reescrituras, citas, parodias de este teatro posmoderno en Chile.”¹³⁸ Sin embargo faltaba tiempo para que estas escrituras surgieran y maduraran, por ese entonces sólo se oían voces que — también a modo de discípulos disidentes—proponen que “la semiótica escénica de estas obras no se resuelve necesariamente [con la] visualidad como medio expresivo principal al modo del “teatro imagen” de la década de 1990.”¹³⁹

Este contexto en que comienza a formarse la generación de dramaturgos que estudiaremos, quienes desde mediados de la década de 1990 comenzarán a aparecer en la escena nacional, viendo afectada su producción por las nuevas medidas económicas impuestas, así como dirigiendo su dramaturgia —con o sin conciencia de aquello— hacia estas mismas.

No podemos dejar de mencionar, sin embargo, que la formación de estos autores tiene estrecha relación con la labor pedagógica que algunos de los grandes autores de la dictadura comienzan a realizar obstinadamente.

Radrigán, de la Parra y Griffiero, entre algunos otros maestros de la dramaturgia, ya durante la década de 1990 y la del 2000 ofrecen una sólida y motivadora plataforma de arraigo, formación y proyección para autores noveles que aspiran a dedicarse a la escritura teatral. Ya sea por el impacto de sus publicaciones y del montaje de sus obras como por los múltiples talleres y cursos de dramaturgia que imparten en las universidades.¹⁴⁰

¹³⁷ Véase página 54 de esta memoria.

¹³⁸ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”, ..., p.26

¹³⁹ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” ... p.26

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p.29

Esta formación —formal e informal— les brinda el sustento teórico y la vinculación histórica con la dramaturgia, para poder sumergirla en la cultura neoliberal que desde su nacimiento los ataca cada vez con mayor ahínco.

Una de las características más interesantes de los autores dramáticos que surgen desde 1993 en adelante es que, a la par que parodian, reciclan y realizan pastiches sobre la base de géneros populares del teatro, del cine, de los radioteatros, de los cómics (...) desarrollan dramaturgias con autorías definidas, con propuestas de lenguaje y de sentido propias, encaminadas a bucear en los traumas e imaginarios no resueltos de nuestra vida colectiva y psíquica.¹⁴¹

Además de esta inflexión temática, existe una inflexión en el tono. El tono no es de lástima, ni de esperanza. Estas voces autorales comienzan a hablar generalmente u cada vez más desde la rabia y desde una falta profunda de conexión con su memoria histórica. Que fue truncada por los diversos procesos de shock del gobierno militar. La vida de estos dramaturgos se inicia desde una ‘tabula rasa’. De ahí la rabia. De ahí que esté presente la necesidad imperiosa de volver a construir. Y pese a todas las adversidades —incluso de sus predecesores, como citamos anteriormente— lograrán sacar la voz por el teatro. Así a mediados de la década De la Parra afirmará: “1994 está, otra vez, plagado de estrenos de teatro de autor, autor-autor y autor-director, pluma al fin, computador, máquina de escribir, lo que sea, (...) Nuestro teatro se engrandece, se afirma, ya no tiene sólo modos visuales sino también textuales.”¹⁴²

Y así lo reconocerá la máxima eminencia de la dramaturgia de ese entonces —Jorge Díaz— En la ceremonia de lanzamiento de la II Muestra de Dramaturgia Nacional, en noviembre de 1995:

Desde hace algún tiempo me niego a sumarme a cualquier declaración quejumbrosa o catastrófica respecto al teatro y/o

¹⁴¹ HURTADO, María De la Luz: “Dramaturgia chilena del siglo XXI: De cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma”, *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras (Prólogo)*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2009, p.15 en HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.4, p.30

¹⁴² HURTADO, María de la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”,..., p.30

a los dramaturgos. Si el teatro y/o los dramaturgos mueren o desaparecen debido a un proceso de transformación auténtica de la sociedad, en el que se hayan creado nuevos códigos de comunicación de celebración pánica, ¡bienvenida sea la muerte del teatro, por obsoleto, sobrepasado y enfermo! Lo último que justificaría la existencia del teatro es la necesidad de los hombres de develar sus misterios y emociones, de jugar, en suma. Este juego dionisiaco puede ayudar —en forma sutil, pero persistente— a transformar la sociedad. Es decir a lo que hay que reanimar, revitalizar y oxigenar, porque se encuentra agónica, no es el teatro, sino a la sociedad. Sociedad amnésica, incapaz de generar valores.¹⁴³

¹⁴³ DÍAZ, Jorge en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, pp.131-132

Los grandes maestros

Los dramaturgos a los que haremos referencia a continuación, fueron quienes de una u otra forma se establecieron como referentes para nuestra generación de estudio. Jorge Díaz, será el único miembro de la ‘generación del 50’ que influirá perceptiblemente en la dramaturgia de fines de la década de 1990. Sin embargo el apagón cultural de los primeros años de dictadura los afectará a todos por igual. Como es el caso de los autores de la dictadura —en nuestro caso, Radrigán y De la Parra— quienes forman parte de aquella generación que “tuvo que enfrentar y resolver el tránsito hacia su adultez como correlato a la instalación y desarrollo del autoritarismo político y del liberalismo económico en el país.”¹⁴⁴ De esta forma, debieron desarrollar su trabajo en un contexto muchas veces reñido con sus convicciones personales, pero que al mismo tiempo era atractivo en cuanto a sus posibilidades. El entorno sociopolítico va determinando la formación de una serie de voces críticas al gobierno militar, en donde la realidad nacional va difuminándose a través de un discurso cada vez más fragmentado y oblicuo. Característica que irá intensificándose en la medida en que el orden mundial va tomando una nueva faceta.

De esta forma, junto al colapso de los proyectos históricos del siglo XX, la perplejidad, frustración e incertidumbre frente al futuro va formando lo que sería denominado —en su sentido más amplio— el espíritu de esta época: el naufragio de la modernidad.

Esto dará pie para la aparición de grandes directores teatrales, que vueltos del exilio darán una nueva forma a la dramaturgia —a través de la imagen— y que estará

¹⁴⁴ ALBORNOZ Farías, Adolfo: Marco Antonio De la Parra, tres décadas de teatro, MARCO ANTONIO DE LA PARRA, El Arte Del Peligro, ALBORNOZ, Francisco (editor), Ediciones FRONTERA SUR, Chile, 2007, p.11-12

marcada por “el fin de las utopías, el fin de la guerra fría, el fin de la historia, la caída del muro de Berlín —y todos los muros—, el fracaso de los socialismos reales —y el triunfo del capitalismo—, la desintegración de la Unión Soviética, las guerras regionales, la postmodernidad, el neoliberalismo y la globalización; esbozándose así un teatro chileno pensado también en y para el mundo.”¹⁴⁵

Jorge Díaz

Durante la década de 1950, la dramaturgia de Jorge Díaz irrumpe proponiendo “un nuevo tipo de teatro, difícil de encontrar anteriormente en el país”¹⁴⁶, en donde “el mundo es visto como una cosa caótica e informe, sin orden ni leyes, manejado por algunos elementos contemporáneos irracionales como los medios de comunicación de masas, la publicidad, las organizaciones falsamente caritativas.”¹⁴⁷ Es esta lucidez sobre las estructuras y alienaciones producto del capitalismo, las que harán que su teatro trascienda a la generación en que lo vio comenzar. Además, Díaz traduce estas temáticas en una forma dramática que es elaborada en correspondencia con éstas.

“Díaz desecha los materiales tradicionales del teatro, echa mano a otros recursos, los inventa. Así es como elimina el discurso dramático a través del cual los personajes exponen sus problemas o tesis fundamentales.”¹⁴⁸

Es esta misma forma particular la que “le ha asociado al teatro del absurdo, lo que Díaz y sus estudiosos rechazan,”¹⁴⁹ señalando que “su teatro sintetiza las corrientes contemporáneas”¹⁵⁰ en un estilo particular “que proyecta una visión grotesca y

¹⁴⁵ ALBORNOZ Farías, Adolfo: Marco Antonio De la Parra, tres décadas de teatro,... p.18

¹⁴⁶ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.161

¹⁴⁷ *Ibíd.*

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*

desgarradora de las instituciones sociales, de las relaciones humanas y de las formas lingüísticas en que se sustentan.”¹⁵¹

Jorge Díaz afirmaba (en relación a su obra *Ceremonia ortopédica*) que “vivimos en un tiempo ortopédico”¹⁵²: “Nuestro “modelo” de sociedad, nuestros gobernantes, son prótesis, ortopedias de melamina plástica articuladas que nos oprimen hasta la pesadilla. (...) Nuestras corbatas, nuestros slips están hechos de miedo y conformismo”.¹⁵³

De ahí que este autor le asignara al teatro la misión de inquietar a la sociedad, de sacarla de ese ‘lugar cómodo’. El teatro tenía la misión de reanimar

a una sociedad drogada con los estupefaciente de la propaganda, la flora burocrática, los slogans políticos y los clichés psicoanalíticos. Nunca hacer olvidar. Debe crear una poesía radiográfica que muestre los nervios anudados y el tenebroso palpitante del hombre escondido.”¹⁵⁴

Esta concepción de la sociedad, genera en sus obras mundos en donde los roles no están definidos, “no se sabe bien quién es la víctima y quién el victimario, siendo uno y otro ambas cosas según la mirada y la situación”.¹⁵⁵ Es en virtud de esto que María de la Luz Hurtado plantea que: “Kafka es sin duda otro referente de este tiempo, como también lo es Ionesco con sus auto-sacramentales modernos y la enorme influencia de [la obra de] Beckett.”¹⁵⁶

Y es en relación a estos referentes, donde podemos establecer una conexión con el primero de los autores —a analizar— que aparecería en dictadura: Juan Radrigán Rojas.

¹⁵¹ Ibíd.

¹⁵² DIAZ, Jorge en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.168

¹⁵³ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.168

¹⁵⁴ DIAZ, Jorge en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.162

¹⁵⁵ HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”, ..., p.28

¹⁵⁶ Ibíd.

Juan Radrigán

Efectivamente es en la relación con los referentes de la literatura universal que podemos encontrar un nexo entre Jorge Díaz y Juan Radrigán. Porque “como bien apunta Barrales, (...) es Beckett quien ronda en el trasfondo de su obra.”¹⁵⁷

Sin embargo, no es este nexo lo que nos interese mayormente, sino que a partir de la década de los noventa, Radrigán dictará una serie de talleres a lo largo de Chile, y entre esos, hará talleres a gran parte de los dramaturgos de la generación a estudiar.

De esta forma, el teatro de este autor se tornará radicalmente político. Los personajes de Radrigán en general “parecen muertos en vida”¹⁵⁸, lo que según Ricardo Montserrat¹⁵⁹ sólo sería explicable a partir de la elucubración de “que a esos seres la vida los ha golpeado tan duramente que se han ido muriendo de a poco”¹⁶⁰

Entonces, debido a la categorización —y estigmatización— de que “sus personajes son seres marginales, solitarios, alejados de los circuitos “normales” o del mínimo bienestar”¹⁶¹ “se empieza a hablar de él “como un autor de lo miserable y lo sórdido.”¹⁶² Se le cataloga como un autor pesimista. Sin embargo, ya por el año 1985 el dramaturgo se defendía diciendo que:

no podía inventar salidas solamente para dar una sensación de esperanza, porque el espectador captaría la mentira. “La esperanza - decía - surgirá cuando aparezca la actitud correcta del personaje frente a su situación. No es que haya saña para destacar lo negativo, ocurre de forma natural. Pienso que es un período que estoy pasando y que pasará conmigo, y con otros, porque vendrán otros que escribirán cosas diferentes, pero no me pueden exigir a mi que escriba otra cosa.”¹⁶³

¹⁵⁷ *Ibíd.*

¹⁵⁸ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.195-198

¹⁵⁹ Director francés radicado en ese entonces en Concepción, donde asumió el montaje de *Las Brutales* e *Informes para Indiferentes*, Gran conocedor de la obra de Radrigán.

¹⁶⁰ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.195-198

¹⁶¹ *Ibíd.*, p.194

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.*, p.195

En relación a la certeza política de que “no es posible crear una isla de felicidad en un mundo desdichado”¹⁶⁴, María de la Luz Hurtado lo definirá más tarde como el “forjador de una nueva tragedia popular”¹⁶⁵ —cuya línea de trabajo es desarrollada luego por el trabajo de Cristian Figueroa y Luis Barrales.

En 1983 Radrigán sale de gira a Europa, pero —en concordancia con su férreo compromiso político, antes de partir escribe su *Epístola a los teatristas desorientados*, en la que el autor pide a los trabajadores del teatro a recordar “que la televisión no les pertenece, que es ella quien los penetra. (...) Llamándolos a no escabullir el bulto presentando añejas reposiciones, los insta a ir hacia adelante. “No se construye patria sobre pilares gastados”¹⁶⁶

No obstante, al volver se encuentra con muchos reestrenos de obras comerciales “éxitos de taquilla”. Acusa a quienes hacen esto de traicionar al arte, por lo que deberían ser juzgados. Éstos argumentan que lo hacen por falta de público: el modelo económico, a través del hambre comenzaba a instalarse.

Pero Juan Radrigán no abandonaría sus convicciones —aún ante la supuesta baja de público— el autor declara que es más humano y más verdadero decirles verdades a cinco personas que mentiras a doscientas.

“Es mucho más valioso actuar ante poca gente interesada. El artista tiene un compromiso con el hombre, ese compromiso debe llevarlo a hacer un hombre mejor. No tiene que contribuir a adormecer sino a despertar. Y su arte es un compromiso con él mismo desde el punto de vista creacional, en el cual no deben incidir factores opuestos como el económico, que distorsiona todo”¹⁶⁷

Radrigán parecía ya avizorar cómo el panorama económico neoliberal impuesto por la dictadura comenzaba a extender su hegemonía a todas las áreas de la vida. De

¹⁶⁴ Ibid., p.195-198

¹⁶⁵ HURTADO, María De la Luz: “La tragedia popular en Juan Radrigán” en OYARZÚN, Carola (ed.), *Radrigán. Colección de Ensayos Críticos*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008, pp.13-46.

¹⁶⁶ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa:, p.198

¹⁶⁷ Ibid.

esta forma con el advenimiento de la democracia, el autor abandona los escenarios por un tiempo, y no vuelve a estrenar sino hasta 1994.

Marco Antonio de la Parra

Marco Antonio De la Parra es otro de los dramaturgos que luego se convertirán en una gran influencia para nuestra generación de estudio, pues después de la dictadura será uno de los más influyentes talleristas en la dramaturgia nacional.

No hay duda en que el trabajo que el autor realiza paralelamente como médico psiquiatra ha influido en gran parte a su dramaturgia. De ahí que “el teatro de Marco Antonio de la Parra [tenga] relación con las reglas de sueño, las reglas de lo imaginario, [y] las reglas de la memoria”¹⁶⁸. Sin embargo el uso que éste hace de la psicología y la psiquiatría dista mucho de los utilizados por el teatro psicologista.

Para Marco Antonio De la Parra la función del artista es “ser el soñador de una sociedad”.¹⁶⁹ Pero, la idea es que este sea un soñador capaz de transmitir estas ensoñaciones a los demás, por ello De la Parra opta por trabajar “con formas teatrales muy simples, con referencias obvias a lenguajes muertos, a lugares comunes, a cosas prehechas, para reprocesarlas en la búsqueda del mito en el lenguaje cotidiano”¹⁷⁰; de esta forma —y como el mismo autor lo ha afirmado— reconoce “directamente la influencia de Jorge Díaz”.¹⁷¹

Y desde esta conexión con un autor precedente es que podemos identificar la formación política del discurso de este autor:

como bien apunta Burgos, se encuentra ya en esta temprana obra suya, temas permanentes de su dramaturgia, obsesionada por la preguntas por la nación y sus proyectos, la teatralidad, la memoria, la huella psíquica, la identidad; *temáticas*, abordadas desde una ambigüedad polisémica no exenta de pincelazos crudos de guignol.¹⁷²

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p.152

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p.157

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p.152

¹⁷¹ *Ibíd.*

¹⁷² HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”,... p.29

Y, de hecho, es a través de este gusto por la ambigüedad y la polisemia, que Marco Antonio De la Parra sentará las bases para lo que luego será conocido por algunos como teatro posmoderno, que responde —según la teoría de Jean François Lyotard¹⁷³— al derrumbe de los grandes metarrelatos de la humanidad. De esta forma, el autor sitúa esta ambigüedad —el ser capaz de poner en juicio lo sagrado, la actitud del verdadero creyente, la duda¹⁷⁴— como “el requisito de todo verdadero pensamiento”¹⁷⁵ para alcanzar —en palabras del propio De la Parra— la génesis de la certeza en que no creo más que por aproximación, deslinde, semejanza.¹⁷⁶

Esta ampliación del espectro dramático podría entenderse como la liberación de la razón y el cartesianismo como única forma de entender las obras de teatro; a De la Parra “le gusta una obra cuando le fascina no cuando la entiende”¹⁷⁷

Por otro lado, esta apertura de la dramaturgia lleva a una nueva comprensión del teatro, devolviéndole valor a su carácter escénico. De la Parra, así como muchos otros dramaturgos de la época trabajan —e incluso actúan— dentro de las obras que escribieron.

De esta forma, se da pie para que el texto dramático se convierta en una parte más de la obra de teatro, más que en su columna vertebral. Esto —en la década de 1980— llevará a una obsesiva predominancia de la imagen y desidia por el texto.

Me cuesta imaginar un teatro sólo escrito. (...) El paso a la escritura empieza cuando existe la posibilidad de un montaje, de un trabajo para la realidad. Entonces ahí transcribo las imágenes a las palabras.”¹⁷⁸

Por otro lado, Marco Antonio De la Parra se impregnará del espíritu de la época y del cambio globalizante, haciendo una serie de reescrituras de la historia chilena y de la cultura occidental, intentando encontrar, entender, reconstruir o deconstruir los

¹⁷³ Véase LYOTARD, Jean François: *La era posmoderna*

¹⁷⁴ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.153

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ *Ibíd.*

¹⁷⁷ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.152

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p.158

modelos que en ese momento estaban colapsando. Con mucho humor negro se intenta encubrir la profunda fractura emocional e intelectual que sufren el mundo y el país. De esta forma, Marco Antonio De la Parra señalaría que “la dictadura obligaba a crear lenguaje para lo que ella misma prohibía, obligaba al espacio posible a volverse depositario de lo irrepresentable”.¹⁷⁹

Ramón Griffero:

Griffero, adquirió una educación en el extranjero después de que el año 1973 la carrera de sociología de la Universidad de Chile fuera cerrada. En Europa “pudo adquirir conocimientos y técnicas teatrales, lo que facilitó y orientó la definición de un estilo particular.”¹⁸⁰ De esta forma, aparece en la escena teatral chilena en 1983, con una fuerte crítica al teatro chileno:

(...) el que, según él, está estancado en el costumbrismo, camisa de fuerza que le impide desarrollarse y experimentar en forma creativa y libre: el uso o el respeto a las reglas de dramaturgia clásicas estorba el crecimiento o auge de una nueva, ágil dramaturgia, en donde se proponga y proyecte un trabajo dinámico y sugerente.¹⁸¹

Griffero —junto a su compañía El Trolley— se transformaría rápidamente en un dramaturgo ‘underground’ de éxito, planteando un teatro donde la palabra no ha sido desechada, pero sí reemplazada a través de la ausencia de palabras explicativas. “La idea [explica Griffero] era que el público encontrara las respuestas”¹⁸² dentro de una dramaturgia “con un texto no lineal, utilizando un lenguaje no coloquial, poético, de síntesis, lleno de imágenes”¹⁸³ el que además “rompía el esquema del teatro realista, en un drama grotesco que necesitaba de la sobreactuación.”¹⁸⁴

La imagen es la palabra en sí, es verbo. (...) La imagen transmite la filosofía de nuestro tiempo. La televisión, la moda son cosas que influyen en la manera de ser de las personas. En mi propuesta teatral hay una actuación más

¹⁷⁹ ALBORNOZ Farías, Adolfo: Marco Antonio De la Parra, tres décadas de teatro., p.12

¹⁸⁰ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.174

¹⁸¹ *Ibíd.*

¹⁸² *Ibíd.*, p.175

¹⁸³ *Ibíd.*

¹⁸⁴ *Ibíd.*

cinematográfica, menos teatralizada. (...) A través de las imágenes el teatro puede ganar espacios al poder.¹⁸⁵

De esta forma, vemos como —poco a poco— se han ido permeabilizando hacia el teatro ciertas de las temáticas impuestas por el modelo cultural del neoliberalismo, las que para estas nuevas voces de los 80' se han vuelto un tópico fundamental. Característica que lo dota de su profundo carácter político, pero a través de un método distinto —quizá más radical— que el panfleto, la metáfora y la evidencia:

Según Griffero el teatro es un instrumento social, es arte y tiene que comunicar cosas. Su teatro no muestra salidas. Hace un teatro que vislumbra estados y situaciones, que lleve a la reflexión¹⁸⁶

Como vemos, ahora el discurso se ha trasladado desde la palabra literaria hacia una palabra atmosférica, de sensaciones. Para lograrlo, Griffero utiliza el grotesco, que “sintetiza la realidad y agudiza al espectador. Le da claves, resalta las características escondidas de la realidad y esto le llega al nivel del inconsciente.”¹⁸⁷ Podemos identificar aquí una conexión con De la Parra: El teatro de los 80' comienza a abandonar la palabra literaria para pasar a la palabra/imagen. Y esto comienza a configurar su propio ángulo político; el que establece directa relación con las ‘nuevas’ estructuras de poder implantadas desde la economía.

tratar de no hablar como el poder habla. De no representar lo que el poder representa. De no decir lo que el poder dice.¹⁸⁸

Griffero se establece como un pionero dentro de la corriente de directores/autores de finales de los 80'; sin embargo los que le siguen, se dedicaran casi exclusivamente a las adaptaciones, poniendo ya de lleno el énfasis en la puesta en escena. Y —aunque parezca paradójico— serán estas puestas en escena (más que las

¹⁸⁵ GRIFFERO, Ramón en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.173

¹⁸⁶ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.175

¹⁸⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁸ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.183

dramaturgias) las que influirán en los autores surgidos a mediados de la década de 1990.¹⁸⁹

Alfredo Castro

Finalmente, tenemos la aparición de Alfredo Castro, quien a fines de los 80' elaborará su teatro como una "propuesta estética intelectual cuya intención es perfeccionar el lenguaje utilizado, frecuentemente tan pobre."¹⁹⁰ Para desarrollarla, Castro trabajará con textos de la literatura narrativa y testimonios, en colaboración con las escritoras Claudia Donoso y Paz Errázuriz.

Después de haber estudiado y viajado por Europa, Alfredo Castro vuelve a Chile y trabaja como actor con Ramón Griffero. Después de ello, desarrollará su propia propuesta escénica y autoral que "opta por dar prioridad a otros contenidos, y no a la claridad de la historia que se contará sobre el escenario."¹⁹¹

Su fuerte es la habilidad de manejar un tipo de lenguaje diferente, el signo, la metáfora, la poesía y la puesta en escena. (...) Cree que el teatro escrito está siendo dejado de lado, porque no llena las posibilidades contemporáneas. Se declara disconforme con la —a su juicio— anticuada estética teatral chilena.¹⁹²

Sin embargo, la consumación de sus ideas no se logrará sino hasta comienzos de la década de 1990, con su *Trilogía de la Sangre*, basada fundamentalmente en testimonios de la vida real. En ella "no hay diálogos, no hay conflictos, no hay acciones. Mucho menos hay desarrollo dramático; tampoco hay personajes. Se han borrado de la obra los elementos convencionales del teatro."¹⁹³

¹⁸⁹ Véase QUINTANA FUENTEALBA, Astrid; SAZO DOERR, Esteban y TRIGO TAPIA, Marco Antonio: *Dramaturgia de Juan Claudio Burgos Droguett: Influencia de las poéticas directoriales de Ramón Griffero, Alfredo Castro y Andrés Pérez en su autoría*, Memoria para optar al título de Actriz/Actor con especialidad en Dramaturgia, Carrera de Actuación Teatral, Universidad de Valparaíso, 2010.

¹⁹⁰ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.137

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *Op. cit.*, p.142

Esta serie de obras es realizada como un trabajo conjunto compañía Teatro La Memoria —dirigido por Castro— en donde aplicará una serie de sus experimentos fuertemente influenciados por los escritos de Artaud. Influencia que se puede apreciar sin lugar a dudas en la explicación que realiza el director sobre el desarrollo de su propuesta escénica:

Castro explicó su propuesta como el desarrollo de un diálogo atmosférico a través de las emociones, del espacio, del espacio, del silencio, devolviéndole al teatro la magia perdida. El texto sugiere imágenes, pero también signos que lleguen al espectador a través de la visión, del inconsciente y de la emotividad.¹⁹⁴

Sin embargo —y como ocurre en general con las revoluciones— estos directores poco a poco se volverán ‘instituciones’ del teatro nacional, que muchas veces no comprenderán o atacarán los procesos investigativos de las nuevas generaciones, como lo expresó en un artículo en 2001, Ana María Harcha:

Alfredo Castro, tan revolucionario defensor de la creación nacional a principios de los noventa, declara el 2001 que ‘los textos chilenos son malos, que no hablan de nada’ y que si él va a hacer una obra toma a Heiner Müller o algún otro dramaturgo ícono del teatro occidental y si no, mejor no, no vale la pena.’ (...) Con visiones como estas últimas, el único camino que queda es la pérdida de identidad artística e histórico-social de un país, y realmente no es justo que el espectador se instale a ver historia del teatro contemporáneo europeo sobre las tablas, sin poder reconocer directamente lo propio.¹⁹⁵

Benjamín Galemiri

El primer autor-autor, como los denomina de la Parra, que irrumpe con energía a inicios de 1990 y que manifiesta una clara filiación con éste en sus primeras obras es Benjamín Galemiri.¹⁹⁶

Esto constituye un antecedente notable para el desarrollo de la dramaturgia post-dictadura, pues Galemiri será el primer autor que aparece —desde hace ya varios años— con una sólida propuesta textual, que parece relacionarse de una nueva

¹⁹⁴ Ibíd.

¹⁹⁵ HARCHA, Ana María: “Estancarse o avanzar”, *Teatrae*, N°5, Universidad Finis Terrae, 2002, p.99

¹⁹⁶ HURTADO, María de la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos”, ..., p.30

forma con la escena, estableciendo un nuevo lugar para el autor. De esta forma, pareciera que la dramaturgia de Galemiri no pretende apoderarse de la escena, sino dialogar con ella. Formando —de este modo— un acuerdo tácito de puesta en escena rizomática en la cual el texto no es más que un elemento más de esta. Un elemento provocador. En palabras del propio Galemiri:

El autor provoca al director. El director a sus actores. Los actores al público. He ahí el proceso perfecto del teatro.¹⁹⁷

Además de esto, en la dramaturgia de Galemiri se imprimirá la herencia más grande de la dictadura: los cambios culturales, establecidos camufladamente durante la dictadura a través del neoliberalismo. Así lo reconoce M^a De la Luz Hurtado:

En un intento de definición de la poética de Galemiri, he planteado que su extensa y desbordada dramaturgia “satiriza despiadada, irónica e iconoclastamente a personajes de personalidades estereotipadas presionados por una sociedad neoliberal, en la cual el exitismo en el sexo, el dinero, la política y el intelecto simbolizan la potencia fálica. [el subrayado es de los autores]¹⁹⁸

De esta forma, podemos establecer a Galemiri como el primer dramaturgo neoliberal. Quien —quizá sin conocimiento de aquello— imprime en su trabajo muchas temáticas, modos de producción y procedimientos propios del neoliberalismo. Si bien es cierto que su dramaturgia satiriza a personajes claramente neoliberales, también hace gala de éstos. Tanto en su relato como en el modo de producción dramatúrgica que rodea al autor.

¹⁹⁷ GALEMIRI, Benjamín en HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.4, p.30

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p.31

CAPÍTULO 3:

Criterios de análisis

A través del siguiente capítulo estableceremos el método que nos servirá para realizar el análisis de los autores y sus obras en relación con el modelo económico neoliberal en el capítulo siguiente. Por tanto, este será un capítulo más bien técnico, en donde expondremos los distintos parámetros de análisis con la respectiva bajada operacional para aplicar cada uno de ellos en los análisis del capítulo cuatro. Para este fin, hemos establecido tres criterios fundamentales. A saber:

- **Modelos de Producción**
- **Temáticas**
- **Procedimientos**

Cada uno de estos criterios abarca ámbitos distintos —y complementarios entre sí— dentro de la producción dramática. Todos son necesarios para una comprensión exhaustiva de la relación entre dramaturgia y modelo económico. A través del análisis de estos tres grandes criterios en cada uno de los autores podremos llegar a una conclusión fundamentada sobre cómo ha influido el modelo económico neoliberal en su dramaturgia.

Es posible que de este análisis salgan resultados muy homogéneos, también existe la posibilidad de que en ciertos criterios lo existan de lo más diversos. En cualquier caso, el resultado de esta investigación no pretende descifrar el modo en que el neoliberalismo afecta la dramaturgia, pues es una relación de mutua influencia. No es una relación pasiva, es una relación de opciones —sean éstas conscientes o no—.

Por esto nos interesa recalcar que a través de este análisis determinaremos de qué modo esta generación de autores enfrentó al modelo económico neoliberal durante la década de los 90' y principios del 2000.

Los mismos parámetros que hemos propuesto servirían para hablar de la dramaturgia en la actualidad, como también pueden ayudar a tomar una posición consciente frente al neoliberalismo. Pero, como explicábamos a través de la cita de Deleuze en un principio: cada forma y momento del capitalismo es distinto, por lo

que durante cada análisis particular debiera modificarse —o al menos cuestionarse— el entramado de ciertos criterios.

Modelos de Producción

El primer criterio de análisis corresponde a lo que hemos definido como Modelos de Producción. Con ello nos referimos a las estrategias que estos autores utilizaron para producir sus obras. El proceso de producción de una obra abarcará desde la formación del autor —donde recoge sus influencias y tópicos discursivos— hasta el proceso final de la obra, llegando incluso a la puesta en escena de éstas cuando corresponda. Del mismo modo, entran dentro de este criterio, el concepto que el autor tiene de su trabajo y de su posición dentro de la creación; así como las estrategias que utilizaron para insertarse en el medio, así como el modo en que valoraban esta inserción.

Para realizar este análisis nos valdremos principalmente de conceptos provenientes de la economía política¹⁹⁹. Si bien, debido al devenir histórico, actualmente cuando hablamos de economía, lo hacemos principalmente en refiriéndonos a la economía neoclásica (*economics*), la economía política ha sobrevivido y se ha desarrollado en diversas áreas; especialmente en las ciencias sociales y los estudios de la comunicación. Es por esta razón que la hemos elegido como pilar fundamental para el análisis de este criterio, pues con la llegada del neoliberalismo (capitalismo sin tapujos²⁰⁰), todas las formas de producción artística han cambiado. De esta forma se

¹⁹⁹ Esta disciplina evolucionó en la medida en que el capitalismo se desarrollaba. Sin embargo no mucho tiempo después “Marx y Engels le añadieron el materialismo histórico y el análisis de clase, e insistieron en la necesidad de una crítica radical a la evolución del sistema capitalista desde una posición moral que hiciera frente a sus características inherentes de injusticia y desigualdad.” De esta forma nace la economía neoclásica, que busca diferenciarse de las características críticas que Marx y Engels habían introducido. La economía neoclásica cambia su campo de estudio de lo macro a lo micro, desvinculándose de la relación con las otras ciencias sociales. La disciplina original entonces se divide separándose en el estudio de la economía de su área puramente aplicativa (*economics*) y su área más crítica, relacionada con otras disciplinas que mantiene el nombre de Economía Política

²⁰⁰ Véase Mc CHESNEY, Robert W.: *Op. cit.*

comienza a hablar de las “Industrias Culturales”²⁰¹, que en la medida en que el neoliberalismo se expande han debido cambiar su “modelo de negocios” en virtud de su supervivencia en el mercado.

Puede parecer que la producción del arte no atañe al desarrollo de su fondo, pero sí ocurre y de forma determinante. Esto considerando que todas las artes en la actualidad poseen una doble dimensión —inevitablemente inseparable— en sus modelos de producción: “una dimensión artístico cultural y una dimensión económico-empresarial, que a veces se logran armonizar pero que generalmente caminan por sendas diferentes”²⁰².

Para analizar la globalidad de este criterio, hemos establecido distintos sub-criterios; una vez que comprendamos de qué forma están imbricados entre sí, la globalidad del criterio podrá ser comprendida en su sentido más amplio.

²⁰¹ Entendemos por Industrias Culturales, todo aquel sector productivo de bienes y servicios culturales que son producidos, reproducidos, conservados o difundidos según criterios industriales, comerciales, o aplicando estrategias económico-comerciales (Para más información véase TREJO OJEDA, Roberto: *Cine, neoliberalismo y Cultura, Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Editorial ARCIS, Santiago de Chile, 2009.

²⁰² TREJO OJEDA, Roberto: *Cine, neoliberalismo y cultura: Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Editorial ARCIS, Santiago de Chile, 2009, p.10.

1. Formación

A través del análisis de este criterio, pretendemos dilucidar en qué medida la formación de estos autores fue traspasada o no hacia su obra. Y si esta influye de una u otra forma la dimensión política o formal de su dramaturgia, en relación con el contexto histórico económico.

De esta forma pretendemos determinar si la formación que tuvieron estos autores es o no una variable significativa en la relación que desarrollaran con el modelo económico-cultural del neoliberalismo; y en que medida esta relación está influida por la formación de estos dramaturgos tanto en el ámbito teatral como fuera de él.

Para realizar dicha operación en cada uno de los autores a estudiar, nos valdremos de dos sub-criterios, cuyo análisis nos servirá para concluir la globalidad del criterio principal. A continuación presentamos los dos subconceptos de los que nos valdremos para este primer análisis.

1.1. Referentes y Maestros

En este primer punto, intentaremos probar mediante el análisis textual y entrevistas a los dramaturgos en qué medida los autores que establecimos en el capítulo anterior intervinieron en su formación dramatúrgica. Y si éstos formadores se llegan a convertir en referentes para cada una de sus dramaturgias.

Nos interesar indagar especialmente sobre la medida en que aquellos que hemos nombrado como grandes maestros ejercieron alguna clase de influencia (consciente o inconsciente) en la escritura de cada uno de estos dramaturgos. Aún sin la necesidad de haber sido sus formadores.

1.2. Pluralidad Formativa

Tal como lo mencionamos en el capítulo anterior, no es necesario hacer un análisis demasiado exhaustivo para notar que los autores de esta generación poseen una vinculación muy directa con el teatro; la que además va acompañada de un profesión que poco o nada tiene que ver con lo escénico. Proponemos que esta

característica no es una opción sino más bien una consecuencia de la política económica del momento. En relación a esto, es que se hace necesario averiguar — en primer lugar— cuál es la relación que cada uno de los dramaturgos posee con el mundo del teatro, y de qué manera ésta influye o irá influenciando la evolución de su dramaturgia.

Por otra parte especificaremos en qué otras áreas del saber se desarrollaron cada uno de estos autores —antes o después de convertirse en dramaturgos—, e intentaremos dilucidar de qué forma éstas se han permeado o no a la escritura particular de cada uno de ellos; o de qué forma esta pluralidad de estudios es explicable en relación al modelo económico imperante.

2. Asociatividad

Uno de los puntos que más llama la atención con respecto a los autores de esta generación —y que suele ser el punto fundamental por el que se les considera como una generación de autores— es la gran cantidad de relaciones de asociatividad que realizaron y promovieron dentro del campo teatral. Considerando que dentro del modelo neoliberal el modelo de negocios del teatro que se venía haciendo hasta antes del golpe de estado es insustentable, puesto que no genera industria; Nos interesa indagar si estas relaciones —entre ellos mismos, así como con directores, actores, compañías e incluso entidades gubernamentales— son una respuesta subversiva al modelo económico o una forma de sobrevivir insertándose en él. Además ¿son estas iniciativas una respuesta consciente o simplemente un acto-reflejo?

Y es en virtud de la amplitud de este criterio que, al igual que el anterior, estudiaremos una serie de subcriterios para poder establecer una conclusión sobre su globalidad. Nos interesa también, dentro de este punto, desentrañar si estas asociaciones tuvieron alguna especie de impulso de clase política o estética que las

levantara como movimiento, o fueron sólo instancias de producción para la visibilidad de los autores y sus obras.

A continuación, los subcriterios que serán sometidos a análisis:

2.1. Asociaciones de autores

Dentro de este sub-criterio enumeraremos en qué clase de asociaciones de autores participó cada uno de los dramaturgos a estudiar, con qué clase de compromiso, con qué objetivos y en qué nivel de jerarquía.

Entre estas asociaciones de autores contamos con ADN (Asociación de Dramaturgos Nacionales), de carácter gremial; con los autores encargados de realizar el Festival Off Dramaturgia; quienes participaron de la SATCH y ATN, entre otras.

2.2. Colectivos y Grupos

En este subcriterio investigaremos si el dramaturgo en cuestión desarrolló relación con otros actores del medio teatral, formando parte de un Colectivo o Grupo como integrante estable. Nos interesa saber el lugar que toma el autor dentro de esta clase de asociaciones y los objetivos que perseguía al unirse o formarla, para poder realizar el contraste crítico con el contexto neoliberal.

2.3. Compañías

Es de suma importancia destacar que este grupo de autores asistió a lo que sería el último suspiro del auge que tuvieron las compañías teatrales en la década de los 80'. O por lo menos así lo miran retrospectivamente Camila Van Diest y Fernanda Carvajal:

En un país en el que, en los últimos años, la creación teatral parece estar supeditada en gran parte a la obtención de fondos concursables, debido a la ausencia de teatros con elencos estables desde hace más de dos décadas, la presencia de compañías o grupos que traspasen la barrera

de, al menos tres montajes y continúen indagando en una poética y una estética propias, es cada es más escasa.²⁰³

Es por esta razón que nos interesa saber de qué forma fue la relación de estos autores con las compañías que montaban sus obras, o si esta relación nunca existió. Nos interesa saber si formaron parte de una de estas compañías y cuál es el lugar en que se situaba el autor dentro de este modo de producción.

2.4. Relación con instancias gubernamentales

Finalmente, el último subcriterio que consideramos para completar esta gran ecuación de la asociatividad en esta generación de dramaturgos es la relación que establecieron con las instancias gubernamentales que empezaban a aparecer para ‘hacerse cargo de la cultura’. En muchos casos, es probable que algunos autores hayan sido pioneros en las recién nacientes políticas culturales, sin embargo la relación que sostengan con esta institucionalidad —que como vimos en el capítulo 1, no hará más que consolidar el modelo neoliberal en Chile— no dejará de ser importante para un análisis acabado de la dramaturgia de esta generación en relación con el sistema económico neoliberal.

Serán analizadas en este subcriterio, principalmente las asociaciones que los dramaturgos hayan establecido con el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, el Consejo de la Cultura, y en algunos casos (donde sea relevante) la relación con las universidades u otras instancias de carácter institucional.

3. Modelos de financiamiento

De cierta forma relacionado con el punto anterior, se encuentran los modelos de financiamiento, que vienen a ser una parte dentro de la producción de la obra. Los modos de financiamiento, son un aspecto importante a considerar dentro de este análisis puesto que la opción que financiera por la que se opte tendrá consecuencias ideológicas, que pueden ser subvertidas o asimiladas por el discurso autoral.

²⁰³ CARVAJAL, Fernanda; VAN DIEST, Camila: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales de Chile 1990-2008*, Prólogo de M. SOLEDAD LAGOS, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2009, p.11

De esta forma, se constituye como uno de los modos de financiamiento más en boga en este período el modelo de autogestión, que a su vez se convierte en una de las paradojas más grandes en el neoliberalismo. Porque si bien la autogestión puede verse de buenas a primeras como un modo asistémico de afrontar el neoliberalismo, ésta también comprueba que el sistema deja que el arte funcione sin necesidad de intervención económica directa de parte del Estado. En consecuencia, el modelo económico no imposibilita la generación de arte. Esta paradoja fue la que probablemente causó la progresiva desaparición de compañías desde finales de la década de 1980. Así lo explican Van Diesel y Carvajal en *Nomadismos y ensamblajes*.

la gran cantidad de montajes que año a año se observa en cartelera podría inducir a pensar que la escena teatral chilena posee financiamiento constante, por su incesante y prolífica actividad, pero al examinar esta profusión de obras aplicando exigentes criterios cualitativos, las que constituyen un aporte real a la actividad teatral, experimentan una recepción muy favorable tanto en términos de público como de crítica especializada y perduran en el imaginario colectivo, conforman un grupo, más bien reducido.²⁰⁴

Por otro lado encontramos, como único medio de financiamiento estatal, el modelo de fondos concursables, que financia gran parte de la producción teatral de la época. El FONDART, fue defendido por los gobiernos de la Concertación como un eficiente sistema para asignar subvenciones públicas a las artes. No obstante, como lo señala Roberto Trejo en su origen éstos siguen “las orientaciones del control del gasto público, pues no involucran compromisos financieros plurianuales y solo cofinancian proyectos específicos.”²⁰⁵ Esta clase de mecanismos son recomendados por el Banco Mundial (institución prominentemente neoliberal y dirigida por estudiantes de la Escuela de Chicago), pues permiten a los Gobiernos “contar con elementos de ajuste en casos de crisis económicas donde se requieran esfuerzos adicionales de orden fiscal para asegurar el funcionamiento del mercado y la libre

²⁰⁴ CARVAJAL, Fernanda; VAN DIEST, Camila: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales de Chile 1990-2008*, Prólogo de M. SOLEDAD LAGOS, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2009, p.11-12

²⁰⁵ TREJO OJEDA, Roberto: *Op. cit.*, p 93 (pie de página).

circulación de los capitales.”²⁰⁶ De más está recalcar que si bien, esto funciona desde la perspectiva de la administración pública ha obligado al arte a someterse al año fiscal y hacer proyectos sin mayor proyección en el tiempo, pues esta no está asegurada.

4. Concepto de Autor

En cuanto al concepto de autor; analizaremos este criterio fundamentalmente según lo expuesto en el ensayo “El autor como productor” de Walter Benjamin. “Así, en lugar de preguntar: ¿Cuál es la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época? ¿Está de acuerdo con ellas, es reaccionaria, o tiende a su superación, es revolucionaria?; en lugar de esta pregunta, o por lo menos antes de ella, quisiera proponerles otra. Antes de la pregunta: ¿cuál es la posición de una obra con respecto a las relaciones de producción de la época? quisiera preguntar: ¿cuál es su posición dentro de ellas?”²⁰⁷.

Podemos identificar claramente el concepto que los autores poseen de sí mismos en la época universitaria: el perfil del dramaturgo de la generación del 50’. Quien se plantea desde la literatura, teniendo el texto como eje central de la obra teatral y el puesto del autor en la cima de la jerarquía dramática.

Este concepto —tal como lo vimos en el capítulo anterior— cambia en el período de dictadura. Aquí, las condiciones socio-políticas del momento determinarán el lugar de producción situando lo que Benjamin denomina ‘tendencia’ por sobre cualquier desarrollo técnico. La figura del autor literato queda destronada, en reemplazo de un autor escénico.

Es en este contexto en que reaparecen los autores que hemos situado como objeto de estudio. La pregunta a resolver es entonces cuál es la posición de cada uno de

²⁰⁶ Ibíd.

²⁰⁷ BENAJMIN, Walter: “El autor como productor”, p.2
http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-espectadores/_docs/el_autor_como_productor.pdf

estos autores y sus obras respecto al neoliberalismo y además dentro de él. Para esto utilizaremos las coordenadas que propone Bourdieu en su concepto de 'habitus', debido a que rompe con el dualismo establecido entre el fiscalismo objetivista carente de sujeto y la subjetividad fenomenológica carente de estructura. De esta forma, pretendemos llegar a una conclusión particular sobre el concepto que cada autor posee de su lugar en la sociedad y en el teatro, la que luego será revisada de manera global. Contrastando las diferencias y similitudes halladas.

5. Concepto de Campo

En directa relación con lo anterior y como forma de profundizarlo, nos adentraremos en el concepto de *campo* propuesto por Pierre Bourdieu. Según el sociólogo, la estructura social está definida por la interacción de una serie de campos sociales. Cada campo posee un campo social de influencia determinado así como relaciones de producción y posesión del capital ya definidas. De esta forma, cada sujeto social se encuentra en un campo, que posee sus propias relaciones con la estructura social.

Según Benjamin, “abastecer un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, es un procedimiento sumamente impugnable incluso cuando los materiales con que se le abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria”²⁰⁸. En este sentido intentaremos dilucidar para cada uno de los autores a estudiar la relación que tuvieron con el 'campo' teatral en Chile. De que forma buscaron inscribirse o desmarcarse de éste; o si intentaron subvertir su orden.

Para enmarcarnos dentro de un mecanismo operacional coherente, dentro de este criterio, situaremos una serie de sub-criterios más concretos que permitan analizar en detalle la globalidad de la relación de los autores con el campo teatral. De esta forma, utilizaremos los siguientes subcriterios para establecer la inserción en el campo:

²⁰⁸ BENAJMIN, Walter: *Op. cit.*, p.7

a. Relación con lo mediático

En este sub-criterio indagaremos en la cobertura mediática que tuvo el autor y su obra y de que forma ésta fue buscada o no por los propios autores. Esto se puede resumir en algunas preguntas fundamentales, las que pretendemos resolver mediante la búsqueda en archivos y entrevistas a los autores:

- ¿El autor en cuestión y su obra tuvieron cobertura de los medios de comunicación?
- ¿Qué tan potente fue esta presencia mediática?
- ¿El autor en cuestión buscó las instancias para aparecer en la prensa?
- ¿Quería llegar a los medios? ¿A qué clase de medios?
- ¿Cuál es su opinión con respecto a su inserción —o no inserción— en los medios?

b. “Discípulos de los talleres de...”

Este subcriterio pretende indagar de que forma se relacionó al autor en cuestión con uno de los grandes maestros. Y, de ser así, de qué forma este ‘apadrinamiento’ sirvió para su inserción en el campo teatral; O en caso contrario, cómo la afectó.

De la misma forma, nos interesa averiguar cuál es la percepción del autor en cuestión en base a su conexión o no conexión con el teatro de tal o cual maestro. Esto con el fin de saber si la inserción /no inserción fue voluntaria o no; y en caso de ser ‘discípulo de..’ averiguar si esta relación logró ser subvertida o no y de qué forma.

c. Lecturas dramatizadas y Pequeño formato

Un área de producción que es innegablemente propia de esta generación corresponde al desarrollo de eventos para mostrar sus textos, los que se traducen en eventos de lecturas dramatizadas y festivales de dramaturgia en pequeño formato. Sin embargo, vale la pena averiguar si estas actividades fueron desde su concepción una estrategia de producción, o simplemente una estrategia de difusión para la inserción en el medio.

Entonces, al desarrollar este sub-criterio, veremos en qué medida cada uno de los autores estuvo involucrado en cada una de estas actividades, para luego contrastar la opinión de los organizadores con los participantes.

d. Muestra de Dramaturgia

Finalmente, será importante analizar la presencia de cada uno de estos autores en el que se convertiría en el evento más importante de la dramaturgia en el campo del teatro chileno: la Muestra de Dramaturgia Nacional.

Al igual que en el subcriterio anterior, veremos en qué medida cada uno de los autores analizados tuvo o no presencia en este evento y en qué medida esto colaboró con su inserción/no inserción en el campo. Para finalmente contrastar la opinión de cada uno de los autores con respecto a su presencia/no presencia en la Muestra de Dramaturgia en relación a su inserción/no-inserción en el medio con la opinión de los organizadores del evento de carácter estatal.

Temáticas

En este apartado especificaremos ciertos grupos o familias de temáticas que a nuestra consideración son una expresión del sistema neoliberal. La idea —al momento de elegir estas temáticas— es elucubrar los modos en que la dramaturgia ha respondido ante este sistema económico. Éstas consideran la relación del individuo con su entorno considerando cómo los factores como oferta y demanda intervienen en la solución de las necesidades que plantea el medio.

(...) no es simplemente porque la representación del individuo es una construcción social (...) es también porque toda representación del individuo es necesariamente una representación del vínculo social que le es consustancial.²⁰⁹

Dentro de estas temáticas abordaremos un amplio espectro —desde la expresión del sujeto como producto de una sociedad neoliberal, pasando por las potencialidades (seducción) que ofrece esta misma, los mecanismos en que estas se publicitan, el medio donde encuentran su plataforma y soporte (tecnología-televisión), hasta el espacio físico donde estos fenómenos ocurren (no lugares)— procurando, en cada una de las temáticas, que el espectro sea lo bastante amplio como para dejar espacio para su desarrollo en la aplicación de estos en el capítulo cuatro.

1. Tratamiento del Sujeto

El primer grupo de temáticas a considerar es el que dice relación con el tratamiento del sujeto en la dramaturgia. Como mencionábamos anteriormente, el sujeto es la expresión del medio, sociedad y cultura en que se desarrolla. Por ello, en lo que concierne a nuestra investigación, la idea es determinar las características del sujeto neoliberal que hay en cada dramaturgia. Para ello se hace necesario, en primera instancia definir al sujeto neoliberal. Para ello nos situaremos en el contexto de la transición a la post-dictadura.

²⁰⁹ AUGÉ, Marc: *Los no lugares; espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, 7ª ed., Barcelona, 2002, p. 26

Según Brunner existen cuatro modos culturales puros²¹⁰. Si tuviéramos que enmarcarnos en uno de ellos, en nuestra situación cultural de transición a la post-dictadura, éste tendría que ser el modo cultural competitivo. El modo cultural competitivo genera un sujeto que compite por el deseo de autosatisfacción, y que además expresa características psicológicas ante la frustración y los logros asociados a la idea de propiedad y éxito.

Ahora, no hay que olvidar que en la praxis esta modo cultural principal está permeado también por los otros. Estas combinaciones generan lo que Brunner define como modalidades culturales. Éstas esclarecen y ejemplifican mucho mejor las distintas facetas de la Modalidad Cultural Selectivo/Competitiva que “... responde a situaciones centradas en torno al individuo que compite por oportunidades de satisfacción...”²¹¹;

Esta es, por tanto, la experiencia del individuo que actúa autónomamente en los mercados (de bienes, servicios y símbolos), construyendo socialmente la realidad, y que a la vez pertenece a-e interactúa con- organizaciones burocratizadas, dentro de un mundo de reglas jerárquicamente dispuestas que limitan de modo racional-legal su autonomía para negociar su vida.²¹²

De esta manera, por un lado otorga libertad de decisión al sujeto, mientras lo restringe en el ámbito burocrático, legal y jerárquico. Todos estos “controles heterónomos dispuestos jerárquicamente sobre individuos que deciden por su cuenta”²¹³ en su conjunto generan el sistema de control del individuo neoliberal.

Así, el sujeto neoliberal “...se determina por fines, sobre la base de la posesión u obtención de medios adecuados a las oportunidades de satisfacción disponibles...”²¹⁴. Estas oportunidades se buscan y logran “dejando atrás o sacando

²¹⁰ Véase BRUNNER, José Joaquín: *Cartografías de la modernidad*, Dolmen Ediciones, 1ª ed., Chile, p. 17-18

²¹¹ BRUNNER, José Joaquín: *Cartografías de la modernidad*, Dolmen Ediciones, 1ª ed., Chile, p. 21

²¹² *Ibíd.*, p. 22

²¹³ *Ibíd.*, p. 17

²¹⁴ *Ibíd.*, p. 27

del juego a competidores y contendientes y derribando a los incumbentes.²¹⁵ “Los individuos avanzan sin reparar en los otros; deben competir con ellos y vencerlos.”²¹⁶

” En su búsqueda de satisfacción, este sujeto neoliberal se transformará en el Narciso contemporáneo de Lipovetsky.

(...) el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el “capitalismo” autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales... de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos.²¹⁷

Bajo la premisa de satisfacción de sus gustos y necesidades el narciso desarrolla — amparado en las múltiples posibilidades con respecto a la oferta— la producción de sentido, que el sistema neoliberal entrega a través de la seducción. “La producción de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca”²¹⁸ pues ésta genera mayor diversidad para la seducción lipovetskyana. Paradójicamente, la seducción se singulariza y resume “a veces por expresiones como ‘homogeneización’, o ‘mundialización’, de la cultura”²¹⁹, convirtiéndose en una oferta particular pero para todos.

Por tanto, el Sujeto Narciso se reconoce debido a su afán hedonista individualista, que lo hace un competidor en busca de bienestar en todo sentido, ya sea material o espiritual. Un sujeto que con la finalidad de satisfacer sus necesidades e impulsos es capaz de eliminar todo tipo de obstáculos, pudiendo ser éstos desde objetos u otros competidores que tengan el mismo objetivo: reconocimiento, posesión de bienes

²¹⁵ *Ibíd.*, p. 29

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 28

²¹⁷ LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Editorial Anagrama, 13ª edición, 2000, p. 50

²¹⁸ AUGÉ, Marc: *Op. cit.*, p. 43

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 46

materiales, etc. Y en virtud de la satisfacción y placer en este camino omite toda consideración moral o ética.

El sujeto neoliberal es entonces un competidor nato, formado al alero de una sociedad competitiva y selectiva. Ésta representa sus valores hedonistas, a la vez que —en su antípoda— el fracaso manifiesta frustración y vergüenza, entre otros estigmas.

La pregunta a responder en cada una de las dramaturgias es en qué medida este sujeto se encuentra representado. Y si lo está, determinar que tan consciente o crítico del sistema se ha configurado a este sujeto.

2. Seducción

El capitalismo explota el consumo particular por medio de una gran gama de ofertas. Este fenómeno es definido por Lipovetsky como Seducción. Ésta insta al sujeto a optar por alguna de las opciones ofrecidas por el sistema —sin carga moral— siendo la única finalidad de su consumo la búsqueda de placer individual inmediato.

La seducción nada tiene que ver con la representación falsa y la alineación de las conciencias; es ella la que construye nuestro mundo y lo remodela según un *proceso sistemático de personalización* que consiste esencialmente en multiplicar y diversificar la oferta, en proponer más para que uno decida más, en substituir la sujeción uniforme por la libre elección, la homogeneidad por la pluralidad, la austeridad por la realización de los deseos.²²⁰

De esta manera se explota la particularidad de los gustos del sujeto, con el único fin de aumentar el consumo con la excusa del placer inmediato. Durante el desarrollo del capitalismo, la Seducción ha evolucionado y se ha adaptado; desde una primera etapa materialista hasta una psicologista. En esta última se valora el conocimiento, crecimiento espiritual y las nuevas tendencias para producir el consumo (New Age).

²²⁰ LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*, ..., p. 19

De esta forma aparece un nuevo interés por el cuidado del cuerpo y el medio ambiente, de raíz principalmente hedonista.

La Seducción es adaptativa y se vale de los nuevos recursos —de la mano con la evolución de las reglas de oferta y demanda del mercado— para lograr su objetivo. Las nuevas tecnologías, entonces, cumplen un rol preponderante en cuanto a difusión e inmediatez; además éstos prestan el soporte para la utilización de recursos publicitarios que validan la oferta haciéndola mucho más deseable.

El consumo —y placer asociado a él— tiene una tendencia hacia la decepción del mismo, ya que el acto placentero es constituido por la transacción en que se adquiere un producto nuevo. Con el paso del tiempo el objeto de consumo ya no causa placer sino sólo comodidad. Esto tiene estricta relación con la durabilidad de los bienes, en donde el sujeto narciso —fiel tributario de la seducción— valora mayormente los bienes no duraderos pues éstos constituyen una fuente de placer infinitamente renovable.

Lo notable de los “bienes realmente no duraderos” (beber y comer) es que aportan placeres intensos e indefinidamente renovables, ya que son particularmente resistentes a la decepción. Por el contrario, muchos bienes duraderos (calefacción automática, útiles del cuarto de baño, frigorífico, etc.) son altamente propensos a la decepción porque no causan placer más que en el momento de la adquisición o de la primera puesta en marcha: después de lo cual no proporcionan más que un confort sin alegría.²²¹

Intentando dar renovabilidad al uso placentero del objeto de consumo, se ofrecen mejoras de los productos bienes y servicios, haciendo inagotable el abanico de posibilidades de consumo, y transformando la sociedad en una “Sociedad del Deseo” bombardeada constantemente por los recursos de la seducción. Por supuesto que éstos están dirigidos a las clases mas acomodadas, lo que genera —en su contraparte— insatisfacción en aquellos que no pueden acceder al juego de

²²¹ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica, Ensayos sobre la sociedad de hiperconsumo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007, p. 153

oferta y demanda. Éstos como lo vimos en el capítulo uno²²² —en Chile— corresponden sólo a un 58% de la población en 1996; año en que el sistema económico neoliberal ya estaba asentado nuestro país, y ratificado por la izquierda concertacionista. Así, “mientras unos se bañan en una atmosfera de consumo desbocado, otros conocen la degradación de su nivel de vida, privaciones incesantes en las partidas más esenciales del presupuesto, el estar hartos del infierno cotidiano(...)”.²²³ Estas estrategias de consumo, dirigidas a los que pueden terminan por generar en la clase pudiente la misma tristeza de los que padecen la condición de pobreza.

Apenas se sacia una necesidad cuando aparece otra reactiva la sensación de privación y empobrecimiento psicológico. Así, la sociedad del deseo nos va alejando del estado de plenitud en la misma medida en que multiplica las ocasiones placenteras.²²⁴

Podemos por lo tanto identificar la seducción, como la amplia e inagotable gama de ofertas con que el sujeto se ve tentado, que apela directamente al placer y la satisfacción del mismo de manera inmediata; en un mundo donde todo es posible. La diversidad ha llegado a un nivel tal que se puede encontrar cualquier tipo de requerimiento individual —desde lo espiritual a lo material— cada uno con sus respectivo costo y público objetivo determinado.

La seducción, entonces, puede ser identificada como la forma en que responde el sistema para generar necesidad de objetos específicos en el sujeto. La accesibilidad a estas ofertas tienen relación con el valor de cambio y la posibilidad del sujeto de obtenerlo.

3. Tecnología y Medios

Los avances tecnológicos han permitido —en muchos aspectos— el crecimiento en los distintos ámbitos del desarrollo humano ya sea físico, intelectual o material. La

²²² Véase Gráfico 1: Distribución de los ingresos entre los chilenos en página 32

²²³ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, ..., p. 181

²²⁴ *Ibíd.*, p. 175

revolución industrial llevo a Europa al y a la producción en masa; proceso conocido como modernización. Sin embargo en América Latino este fenómeno se dio de forma irregular o simplemente no se dio. De ahí que muchos sociólogos e historiadores llamen modernización al proceso de implantación del neoliberalismo en Latinoamérica. Pues dentro de este proceso de modernización nuestro continente ocupó el lugar de productor de materias primas y comprador de la sobreproducción del hemisferio norte.

Sin embargo, el desarrollo más importante —o de más clara influencia— para nuestro ámbito de estudio es un derivado de la modernización: nos referimos al desarrollo de los medios de comunicación masivos. Los medios de comunicación existentes hasta antes del capitalismo ven increíblemente aumentada su capacidad de comunicación debido a las tecnologías de la industrialización. Ahora, un periódico, revista, la radio, y la televisión tienen un enorme poder cada vez más creciente a la hora de transmitir un mensaje. Los *media mass* entonces se vuelven un nuevo continente fundamental para el dominio de la seducción en la sociedad neoliberal.

El desarrollo de las tecnologías de la información dará paso a un mercado mucho mas veloz en que el individuo accede con inmediatez al deseo y —si tiene la posibilidad de solventar el gasto— al producto. Este intercambio vertiginoso propulsado por el capitalismo se concreta en nuestra sociedad neoliberal, por la intervención de estas nuevas tecnologías que han posibilitado hacer más expedita la negociación y compra-venta de bienes y servicios y prescindiendo de la presencia de sujetos para realizar las transacciones.

Desde los años ochenta y sobre todo en los noventa apareció un presentismo de segunda generación, sostenido por la globalización neoliberal y la revolución de las tecnologías de la información. Estas dos series de fenómenos se combinaron para “comprimir el tiempo-espacio”, para sobreexcitar las lógicas del tiempo breve. Por un lado, los medios electrónicos e informáticos posibilitan las informaciones e intercambios en “tiempo real”, creando una sensación de simultaneidad e inmediatez que devalúa de

manera creciente las formas de la espera y la lentitud. Por otro, el creciente empuje del mercado y el capitalismo financiero ha puesto en jaque las concepciones estatales a largo plazo en beneficio de las actuaciones a corto plazo, de la circulación acelerada de los capitales a escala global, de las transacciones económicas en ciclos cada vez más rápidos.²²⁵

En nuestro análisis pretendemos comprobar de qué ten presentes en cada una de las dramaturgias se encuentra la tecnología, los medios de comunicación masiva y las transacciones impersonales. Del mismo modo, nos interesa averiguar cuál es el punto de vista discursivo de cada uno de los autores para con estas temáticas.

3.1. Televisión

Dentro de los medios de comunicación masiva, la televisión tiene un lugar especial cuando hablamos de esta generación de dramaturgos, pues durante las décadas de 1980 y 1990 en Chile este será el medio de difusión masiva por excelencia. Después de su masificación, la televisión se transforma rápidamente en significado, significante y referente de sí misma. Se vuelve un sujeto más dentro de la constitución del hogar chileno. Es por ello que la hemos separado como una temática aparte.

La televisión aparece como la vanguardia de su tiempo y se posiciona como la fuente de información masiva de mayor impacto. Esto la convierte, en primer lugar, en el medio por excelencia a través del cual la seducción y sus mecanismos publicitarios invadirán los deseos de las personas. Considerando los datos estadísticos del Censo de 1992 presentes en el “Estudio de La Familia Chilena en el Tiempo”²²⁶, para 1992 el 100% de los hogares cuenta con al menos una televisión ya sea esta en blanco y negro (48.86%) o a color (52.62%). Esto lo convierte en el medio ideal para ofertar productos y entrar en los hogares de los potenciales consumidores.

²²⁵ LIPOVETSKY, Gilles: *Los tiempos hipermodernos*, Editorial Anagrama, 2006, p. 66

²²⁶ INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS: *Estadísticas del Bicentenario: La familia chilena en el tiempo*, Publicaciones INE, Santiago de Chile, noviembre de 2010 en web del Servicio Nacional de la Mujer.

http://estudios.sernam.cl/documentos/?eMTU1MDkzNA==La_Familia_Chilena_en_el_Tiempo

Por otra parte se posiciona como un excelente generador de estereotipos referidos a sí mismos y validados en la población por el hecho de estar en televisión. Además con su gran alcance de población es capaz de generar conductas y traspasar comportamientos a la vida diaria de las personas a través de sus programas: series, novelas, noticiarios, películas, etc. Todos estos factores influyen en gran medida los potenciales hábitos de consumo en general de la población.

En nuestros análisis particulares pretendemos encontrar de qué modo se han permeado a la dramaturgia la temática televisiva. Si aparece la televisión como sujeto, o podemos reconocer sus personajes, historias, programas, publicidad... Además es necesario indagar en la opinión o la relación que cada uno de los autores tiene con el medio televisivo.

4. Publicidad y Marcas

Si la publicidad aparece como instrumento que permite aumentar la cifra de negocios de las empresas, también se le atribuye la función de aculturar a las masas a la sociedad de consumo naciente, difundiendo un nuevo modo de vida, centrado en la adquisición de productos comerciales.²²⁷

En primera instancia, la publicidad nace como una herramienta de la revolución industrial para comercializar la sobreproducción de los productos de producción masiva. La evolución de los mecanismos de los que se vale han hecho que se transformarse en un referente de estilo de vida y realización para el sujeto en la sociedad neoliberal. Éste se valida a sí mismo a través de objetos, que generan reconocimiento social por ostentación, hasta lograr la autosatisfacción.

La publicidad como gran mecanismo del consumo se encarga, dentro de la sociedad neoliberal de "...crear necesidades superfluas, por lanzar incesantemente deseos de compra, por identificar la felicidad por los bienes comerciales..."²²⁸, manteniendo de esta manera en constante movimiento al mercado. Tal como lo establece Naomi

²²⁷ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, ..., p. 165

²²⁸ *Ibíd.*, p. 163

Klein en su libro *No Logo*, la publicidad se convierte en el eje central del mercado neoliberal, más incluso que los productos. Dentro de esta clase de economía se vuelve mucho más importante la generación de publicidad que la calidad de los productos, debido a que con una buena publicidad se puede vender cualquier cosa.

Ahora bien, la evolución de la publicidad la ha llevado mas allá del mero hecho de vender un producto nuevo; sea el que fuere. El nuevo objetivo de la publicidad es lograr la fidelización del sujeto con respecto a la marca del producto, no al producto en particular —ni por la función que cumple, ni por sus características— sino por el estilo de vida del que la publicidad lo ha hecho representante.

Si en un comienzo la marca y los bienes estaban asociados a la imagen que el sujeto que quería proyectar en la sociedad, la evolución del consumidor con respecto a su propia imagen ha variado enormemente y “conforme el consumidor se muestra menos obsesionado con la imagen que presenta al otro, sus decisiones de compra depende más de la dimensión imaginaria de las marcas.”²²⁹ De esta manera se pierde el valor por el objeto, pero se aumenta el de la imagen que representa el mismo ya sea esta un estilo de vida, visión de mundo, etc.

La publicidad, en efecto, ha pasado de ser una comunicación construida alrededor del producto y sus beneficios funcionales a ser una serie de campaña que difunden valores y una visión que pone el acento en lo espectacular, la emoción, el segundo grado, y en cualquier caso en significantes que sobrepasan la realidad objetiva de los productos.²³⁰

De esta manera el sujeto consumidor rompe la tradición de adquisición del producto de marca, asociado al bien lujoso destinado a las clases acomodadas, por un estilo de vida representado por el objeto, que sin dejar de lado el status social que le otorga tiene fines mucho mas hedonistas, en que el sujeto satisface necesidades para consigo mismo. Por otra parte esta nueva tendencia de valorización de estilos

²²⁹ LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, ..., p. 41

²³⁰ *Ibíd.*

de vida ideales genera valores contrapuestos, si por un lado tenemos el estilo de vida ideal:

Aquí es donde interviene Celebration, Florida, la primera ciudad Disney. El proyecto, meticulosamente planificado, incluye casas con cercos de madera, una asociación de propietarios nombrados por Disney y una falsa torre de aguas. Para las familias que viven allí todo el año, Disney ha logrado el último objetivo de la imposición de las marcas al estilo de vida: que la marca se convierta en la vida misma.²³¹

El ideal se convierte en comodidad para quienes pueden acceder a él. Por otro lado este ideal genera una infructuosa búsqueda de la perfección —del canon establecido por las marcas y la publicidad— de un ideal que muchas veces raya en el margen de lo insano. Lo podemos notar de mejor manera en la industria de la moda que se preocupa de los cuerpos y la imagen hasta extremos totalmente fuera de lo racional.

El crecimiento de la “tiranía de la belleza” (delgadez, juventud) que transmiten las publicidades cosméticas, las revistas femeninas, las imágenes de las *top models*. De ahí el aumento de la ansiedad o la insatisfacción de las mujeres en relación con su cuerpo, la obsesión por la <<línea>>, la proliferación de productos para el cuidado. También está en juego la cuestión alimentaria; los nutricionistas actuales acusan a la publicidad de desequilibrar los comportamientos alimentarios de los niños y favorecer el exceso de peso.²³²

Por lo tanto la influencia de la publicidad y las marcas se reconoce en cuanto a su capacidad de generar necesidades de acuerdo a estilos de vida o productos que ellos ofrecen, generando una vorágine de demanda que jamás podrá ser satisfecha, debido a que es la misma la que mantiene en movimiento la sociedad neoliberal, que se basa en ella (la publicidad) para sostenerse.

Y que genera además desigualdad con respecto a los que pueden ser felices obteniendo el objeto del deseo, y lo que no pueden si quiera llegar a pensar en acceder a él, por lo tanto se presenta como una constante pugna entre lo que se desea, lo que se tiene y lo que se puede lograr tener, eso presente a cualquier escala, ya sea material o no.

²³¹ KLEIN, Naomi: *No Logo*, 1ª edición, 2ª reimpresión, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 192

²³² LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica*, ..., p. 168

Con respecto a esta temática particular, nos interesa indagar sobre qué nivel de consciencia del aparato publicitario existe en la dramaturgia de los autores a analizar. Que importancia le otorga el autor a este tópico dentro de su obra, y cuál es el planteamiento crítico a su respecto —si es que existe— ya sea de modo consciente o inconsciente.

5. Los no lugares

Sin lugar a duda el mercado neoliberal se sostiene gracias a la capacidad de generar nuevos tipo de necesidades, las que —al ser masificadas— logran mantener siempre en el mercado distintas versiones de los mismos productos. Esta mecánica genera una fuente casi inagotable de “ideas” que hacen que este sujeto neoliberal que tiene una necesidad o deseo por satisfacer finalmente sacie su deseo en la variedad de ofertas de la seducción. Este sistema de necesidad y consumo encuentra lugar físico en lo que Augé a definido como ‘no lugares’, pero estos no lugares “no existen nunca bajo una forma pura”²³³.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.²³⁴

El no lugar carece de identidad debido a la homogenización que se produce dentro de el con respecto al individuo ya que “crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo.”²³⁵ perdiendo de esta manera la individualidad del sujeto, haciéndolo parte de la masa que lo transita o utiliza, pero nunca como un numero más, siempre es contemplado como uno, particular, pero uniformado. Todo esto en acuerdo tácito entre el usuario y el no lugar.

Solo, pero semejante a los otros, el usuario del no lugar está con ellos (o con los poderes que lo gobiernan) en una relación contractual. La existencia de este contrato se le

²³³ AUGÉ, Marc: *Op. cit.*, p. 84

²³⁴ *Ibíd.*, p. 83

²³⁵ AUGÉ, Marc: *Op. cit.*, p. 104

recuerda en cada caso (el modo de empleo del no lugar es un elemento de eso): el boleto que ha comprado, la tarjeta que deberá presentar en el peaje, o aun el carrito que empuja en el supermercado, son la marca más o menos frecuente de eso.²³⁶

El espacio relacional es un aspecto perdido del no lugar, pues la relación del sujeto con el entorno es nula, la homogenización vuelve al individuo una copia de si mismo encontrándose muchas veces solo, siendo este fenómeno individual, pero repetido en cada uno de los que conforman la masa uniforme que transita los no lugares.

En el diálogo silencioso que mantiene con el paisaje-texto que se dirige a él como a los demás, el único rostro que se dibuja, la única voz que toma cuerpo, son los suyos: rostro y voz de una soledad tanto o más desconcertante en la medida que evoca a millones de otros.²³⁷

La ausencia de sentido histórico es debido a que se mantiene siempre como un espacio de transito del sujeto usuario, y la velocidad y tiempo del mismo lo hacen estar en constante cambio. No hay un objeto de sentido permanente que le otorgue historia, “Allí reina la actualidad y la urgencia del momento presente.”²³⁸

En suma, es como si no hubiera otra historia más que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente.²³⁹

Un último aspecto que identifica un no lugar a nuestra consideración es el reemplazo que se da dentro del mismo a los referentes reales por signos, o que debido a la velocidad del transito solo le otorgan al sujeto imágenes incompletas del espacio. “... paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantánea”, sumadas y mezcladas en su memoria...”²⁴⁰,

La mediación que establece el vínculo de los individuos con su entorno en el espacio del no lugar pasa por las palabras, hasta por los textos... Ciertos lugares no existen sino por las

²³⁶ *Ibíd.*, p. 105

²³⁷ *Ibíd.*, p. 106

²³⁸ *Ibíd.*, p. 107

²³⁹ *Ibíd.*, p. 108

²⁴⁰ AUGÉ, Marc: *Op. cit.*, p. 90

palabras que los evocan, no lugares en este sentido o más bien lugares imaginarios, utopías triviales, clisés.²⁴¹

Este anterior fenómeno lo podemos reconocer en cuanto a los referentes que nos pudieran entregar los medios de comunicación masivos, en los que podemos reconocer un lugar como Egipto, tal vez por sus pirámides, pero es solo un signo, un texto, una imagen sesgada, un no lugar transitado de manera visual desde nuestras casas, pero en contraposición para quien lo habita es un lugar cargado de sentido.

Identificar un no lugar posee una complejidad conforme la posibilidad de reconocer lo que lo define se manifieste con mayor preponderancia que lo que no, por lo que tener claro que “no existe en forma pura” no se debe perder de vista. Entendiendo esto podemos comprender que no lugar, es todo aquel espacio que se transita, pero que no posee ningún sentido histórico para el sujeto que lo transita de manera particular, debido a que no existe un pasado que le de connotación histórica, solo hay presente.

A su vez le permite al sujeto mantener su individualidad, pero siempre homogenizado bajo la norma que lo convoca en el lugar, en caso de ser un supermercado, es un consumidor, una calle, un transeúnte. Por lo tanto es reconocible también bajo el aspecto homogeneizador que permite una expresión de individualidad.

Por otra parte es un lugar donde el referente se ha reemplazado por un signo, que el sujeto que lo transita reconoce como familiar, pero debido a este signo no logra jamás poseer una comprensión total del espacio, ya que el no lugar solo le entrega una imagen específica y sesgada de la totalidad parcializada en el texto, imagen o signo que reemplace el referente.

Como bien se puede notar las temáticas tienen estricta relación con el sujeto, pues apelan o son habitadas por él. Por tanto el sistema neoliberal, se vale de seducción,

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 98-99

publicidad, tecnologías, en un no lugar que se transita según las reglas establecidas, enfocadas todas a mantener en constante sinergia el sistema, del que es materia prima, fabricante y consumidor el sujeto.

Es por lo mismo que todas las temáticas apelan a la intervención o manifestación del individuo, conforme al estímulo que entrega el medio. En este caso el sujeto ya aculturado para recibir percibir e interactuar con el sistema. Que hasta donde hemos revisado, a percibido una terapia de shock, para borrar prácticamente su memoria y hacerlo mucho mas dúctil a los estímulos externos publicitarios. Que son los que finalmente mantienen estable el sistema neoliberal del cual somos parte.

Procedimientos

El tercer criterio para el análisis de los textos dramáticos son los procedimientos utilizados por los dramaturgos para dar forma la obra; en adelante nos referiremos a ellos como Procedimientos.

En este sentido, en nuestro análisis distinguiremos dos clases de procedimientos: los procedimientos generales y las características procedimentales. Los procedimientos generales son los que dan estructura general a la obra y en donde el más tradicional puede ser la estructura aristotélica. Las características procedimentales, en cambio, no constituyen parte estructural de la obra, pero sí son herramientas utilizadas por el autor como parte de su discurso estético.

En este sentido el procedimiento adquiere un valor significativo en tanto es trabajado sobre “sistemas escénicos o significantes”²⁴² que no son necesariamente un trabajo sobre la realidad, sino más bien una parte fundamental en la producción de procesos artísticos y sociales.

En virtud de lo anteriormente expuesto, partiremos por describir las posibilidades que hemos descubierto como posibles Procedimientos estructurales. Cada una de las obras a analizar se puede enmarcar en uno, o una combinación de éstos. Aunque siempre existirá uno principal. Y luego expondremos las distintas características procedimentales que intentaremos encontrar en cada una de las obras a analizar. Es necesario mencionar, que en este capítulo sólo enunciaremos y describiremos la generalidad de cada uno de estos parámetros, pues su especificidad se desarrollará en cada uno de los análisis del capítulo cuatro y cuando sea el caso.

²⁴² Los sistemas escénicos o significantes guardan relación con la reagrupación de un conjunto de signos que pertenecen a un mismo material, en ese sentido el procedimiento para la construcción dramática es recíproco con la organización de modelos de producción y temáticas.

1. Procedimientos Generales

1.1. La Fábula

Procedimiento aplicado en las obras que basan su estructura en una serie de acciones cuya conexión entre ellos es generalmente de causalidad y se pueden distribuir y analizar mediante su ubicación en el tiempo. Con esto no nos referimos sólo al drama clásico y la ‘obra bien hecha’ sino que también a otras narrativas que se basan su relato en la fábula, en este sentido también entraría dentro de esta categoría —aunque claramente con un matiz distinto— la épica de Brecht. Para fundamentar lo anterior nos valemos de las palabras del mismo autor alemán:

La tarea principal del teatro es explicitar la fábula y comunicar su sentido mediante efectos de distanciamiento apropiados.(...) La fábula es explicitada , construida y expuesta por el teatro en su conjunto, por los actores, los escenógrafos, los maquilladores, los figurinistas, los músicos y los coreógrafos. Todos aportan su arte a esta empresa común sin abandonar con ello, su independencia.²⁴³

Como podemos desprender de las afirmaciones de Brecht, este procedimiento no tiene relación directa con los modos de producción de la obra. Aunque debido a la extensa tradición teatral del drama en el teatro occidental, cualquier obra que se adscriba a este procedimiento, tendrá —aunque sea por omisión— un conservadurismo formal ya incorporado.

Este procedimiento, por lo tanto, no tiene una relación directa con el neoliberalismo, sino que indica solamente que la estructura dramática no se ha permeado ni percatado de él, siguiendo fiel a la tradición.

1.2. Palimpsesto

Cuando la intertextualidad se evidencia, tomando como base un texto anteriormente escrito. Este proceso es comúnmente llamado reescritura. Toma su nombre de la paleontología medieval, en donde los pergaminos —por su alto valor— se utilizaban más de una vez escribiendo sobre el texto anterior. Con el paso

²⁴³ BRECHT, Bertolt: *Escritos Sobre Teatro*, Nueva Visión. Bs. As., 1970, vol.3, p.95.

del tiempo, ambos textos se fusionaban hasta no distinguirse cuál fue el primero y cuál el que se le sobrepuso.

“una de las formas mas recurrentes de la escritura y recontextualización del pasado en un nuevo contexto(...) aquí los inter-textos son fragmentos del texto original y el nuevo texto poco tiene que ver con aquel”²⁴⁴

(...) el palimpsesto efectúa una transformación radical en el inter-texto, alterando su estructura y dejando solamente una huella, un vestigio de su origen y fuente.²⁴⁵

1.3. Estructura rizomática

Otro tipo de estructuración del texto dramático es a través del rizoma. Este concepto, sacado de la filosofía, propone una estructura formada de distintos núcleos, sin un centro en la que ninguno de los núcleos es más importante que el otro.

El rizoma, entonces, es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica. En una estructura rizomática cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

De esta forma, los elementos son re-ordenables afectando el producto final, pero no la coherencia de la obra. Si bien podemos hallar un factor de temporalidad o de causalidad, éstos nunca serán más relevantes que cualquier otro aspecto textual. Del mismo modo, un texto rizomático reconocerá el rizoma que representa el teatro y se planteará a sí mismo como una parte del espectáculo y en ninguna caso como la columna que le da la forma.

Fernando De Toro toma como ejemplo de esta estructura el texto de Heiner Müller, *Hamletmaschine*, para llegar finalmente a la definición de intertextualidad rizomática:

²⁴⁴ DE TORO, Fernando: *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*, 2ª edición, Galerna, Bs. As., 2008, p.310

²⁴⁵ DE TORO, Fernando: *Op. cit.*, p.307

(...) la intertextualidad rizomática no deja nada detrás, solamente un referente falso que oblitera el texto matriz y, de hecho, ostenta la ausencia de toda fuente o una presencia vacía simulada.²⁴⁶

Debido al abandono de las estructuras jerárquicas la estructura rizomática se distancia del espíritu de la modernidad, aunque no necesariamente del modelo neoliberal. Porque este mismo sistema —gracias a su componente liberal— funciona como una especie de rizoma de ofertas y demandas donde no se puede jerarquizar a los beneficiados de los afectados. Podemos trazar ciertas líneas pero esta clase de capitalismo —al nutrirse de insatisfacción— se ha encargado de homogeneizar las individualidades en una masa infeliz, en la que nadie sale realmente beneficiado más que el sistema mismo.

Podríamos decir, entonces, que esta estructura rizomática —si bien no nace del neoliberalismo en particular— responde claramente al modelo de capitalismo que antecedió y posibilitó el surgimiento del sistema neoliberal.

1.4. Estructuras de otros medios

Finalmente dentro de los procedimientos generales encontramos los que se obtiene de otros medios expresivos/comunicativos. Es decir, cuando la dramaturgia se vale de los modos estructurales de otras artes, medios de comunicación o tecnologías para asentar los cimientos de su propia estructura. Aquí es donde podemos encontrar obras estructuradas a partir de estructuras que le son propias al cómic, al cine, a la televisión, incluso a la fotografía.

Este intento de dar otra clase de estructuración a la obra siempre se entenderá como un intento por romper con la tradición, cuyas razones deben ser analizadas en cada caso particular. Ahora bien, el hecho de tomar estructuras de otros medios no quiere decir que se en cada caso esto se logre cabalmente, así como tampoco quiere decir que signifique un real cambio de estructura para el teatro.

²⁴⁶ Ibíd.

En lo que respecta a su relación con el neoliberalismo, esta puede variar, dependiendo de la conciencia y objetivos de uso de cada estructura en cada caso particular. Así, es posible utilizar una estructura de un medio propio del neoliberalismo (como la televisión) tanto para criticarlo, como para rendirle una suerte de homenaje, por ser un género de gusto del autor. De todas formas esto debe ser analizado en cada caso particular y en relación al contenido de la obra.

Dentro de este criterio es necesario destacar la presencia de uno que está más difundido en el teatro, quizá debido al mayor desarrollo de su profundidad discursiva, así como quizá por ser el más difundido. Nos referimos al Landscape play, que pasamos a describir a continuación.

1.5. Landscape play

El landscape play u ‘obra paisaje’ es una forma de escritura teatral que se encuentra entre lo rizomático y la temporalidad. Este término fue tomado desde el teatro de Robert Wilson —que propone una estructuración dramático-escénica a modo de paisaje pictórico— pero con reglas especiales para su traslación hacia lo escénico.

No podemos decir entonces que esta sea una estructura totalmente desjerarquizada. Pues si vemos una fotografía o una pintura de un paisaje, notaremos que la composición da más relevancia a unos elementos que a otros. El trazo y la composición guían al ojo a través de la narración del paisaje. Los elementos, sin embargo, ya no se ubican en el tiempo y su importancia ya no está dada por la causalidad sino que por su ubicación espacial y poética. Un buen ejemplo de esta clase de procedimiento lo podemos hallar en la obra del dramaturgo alemán Heiner Müller: *Landschaft mit argonauten* (*Paisaje con argonautas*), en donde toda la obra no es sino una imagen que se desarrolla en cuanto a sentido y evolución poética y sémica, prescindiendo de acciones en el texto.

Es por esta razón que también podemos ubicar dentro de este criterio, una categoría llamada ‘poema escénico’ en la que “like a poet, the director composes

fields of association between words, sounds, bodies, movements, light and objects.”²⁴⁷

Claramente esta clase de estructura responde contra la tradición del drama. Sin embargo su relación con el neoliberalismo en particular no es tan clara en cuanto a la política de esta estructura. Aunque podemos aseverar que sí existe una relación con el capitalismo en general, debido a que esta clase de estructura es —de cierta forma— un desafío a la ‘productividad’ dramática.

2. Características procedimentales

2.1. Narratividad y monólogos

Se refiere a la fuerte presencia narrativo descriptiva en una obra de teatro, incluso por encima del diálogo. Esto se diferencia un poco del teatro épico aunque en su representación utiliza herramientas similares; en algunos ámbitos de académicos a este recurso se le denomina narraturgia²⁴⁸, aunque su uso no está totalmente aceptado ni difundido.

Según Hans Thies-Lehmann, esta característica responde a que “lost in the world of media, narration finds a new site in theatre”²⁴⁹ que la acoge como la herramienta textual más poderosa contra el dominio de la medialidad.

²⁴⁷ “el director, como un poeta, compone los planos de asociaciones entre las palabras, los sonidos, los cuerpos, los movimientos las luces y los objetos.” (N. de T.)

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, trans. Jürs-Munby, Karen. Editorial Routledge, 2006, London & New York, p.111.

²⁴⁸ Este término es atribuido al dramaturgo español José Sanchís Sinisterra. La narraturgia pretende rescatar la carga narrativa de los antiguos coros griegos y medievales para lograr una dramaturgia que le da un nuevo valor a la palabra, posicionándola como un producto artístico separado del teatro.

²⁴⁹ “perdida en el mundo de los medios de comunicación, la narración encuentra un nuevo espacio en el teatro” (N. de T.)

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, trans. Jürs-Munby, Karen. Editorial Routledge, 2006, London & New York, p.109.

2.2. Retirada de la síntesis

La síntesis es reemplazada en favor de la densidad sémica de los signos. La obra ya no busca representar una tesis, sino que “demand for an open and fragmenting perception in place of a unifying and closed perception.”²⁵⁰

2.3. Parataxis no jerárquica

Los momentos de la obra se encuentran en una relación de parataxis (coordinación), que contradice totalmente la tradicional relación hipotáctica (de subordinación y superordinación) de las estructuras temporales. En este sentido, las desjerarquización en el teatro hace que los elementos se relacionen entre sí de modo más ambigüo.

2.4. Simultaneidad

En relación con la parataxis, está la simultaneidad. Un procedimiento que recrea hechos simultáneos, los que —al no poder presentarse simultáneamente— quiebran la centralidad temporal y obligan a optar por otro tipo de relaciones.

2.5. Juego con la densidad de los signos

Por economía, se utilizan menos signos densificados, los que comienzan a establecer un sistema sémico entre sí.

2.6. Plétora

Muy propio de lo que algunos autores denominan neo-barroco, este procedimiento aboga por el exceso; tanto en lo grande como en lo pequeño. Es el rechazo a la forma convencionalizada, por lo tanto se ubicará en medio de lo que es considerado normal y lo que es considerado un verdadero exceso; buscando, de esta forma, el grotesco.

2.7. Dramaturgia visual (palabra-imagen)

Muy relacionada con la ‘palabra salvaje’ de Alfredo Castro, la dramaturgia visual pretende generar imagen a través de la palabra. La palabra entonces toma nueva

²⁵⁰ “solicita del espectador una percepción abierta y fragmentada en lugar de una unificadora y cerrada.”

LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, trans. Jürs-Munby, Karen. Editorial Routledge, 2006, London & New York, p.83.

vitalidad, dotada ahora de una centralidad distinta a la de mera herramienta de comunicación. La palabra es, en este caso, el material de construcción. De esta forma, la palabra performativa²⁵¹ se vuelve central, en tanto permite al lenguaje cambiar su rol y convertirse en constructor de mundos y escenografías.

Muy distinto es esto, entonces de la dramaturgia que se vale de muchas imágenes desde la dirección. Si bien esto puede ser igualmente así, la esencia de este procedimiento radica en la capacidad generadora de la palabra más que en la forma en que ésta se vaya a poner en escena.

2.8. El Cuerpo (Physicality)

No es un procedimiento fácil de identificar, pues no se manifiesta así mismo dentro del texto. Este procedimiento hace referencia más a una conciencia del dramaturgo al momento de escribir más que un mecanismo para hacerlo. Es una opción.

La opción de escribir teniendo conciencia de la materialidad que implica el teatro. Es decir, bajo la conciencia de que esas palabras se volverán escena a través de la visualidad que le otorgar un director y la sonoridad del cuerpo presente de los actores. Aprovechar de antemano estas características es sin duda un procedimiento digno de considerar.

Por lo demás, el uso de este procedimiento también implica la decisión política de optar por la materialidad.

2.9. Irrupción de lo real

Muy en relación con lo anterior, tenemos la irrupción de lo real. Que refiere al hecho de —en el caso de la dramaturgia— sugerir la presencia o irrupción de un elemento de realidad dentro de la ficción escénica, para producir un diálogo entre ambas.

Esta irrupción de lo real puede estar representada por la apertura de una puerta que da hacia la calle, o la presencia de un verdadero vendedor de helados que entra a la sala de teatro, o algún animal puesto en escena, etc....

²⁵¹ Véase AUSTIN, John Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras*, editorial Paidós, España, 1991.

Por lo tanto, este procedimiento rompe con la idea del teatro como un cosmos cerrado, y torna esta ficción más social y concreta al ponerla en diálogo con la sociedad.

Dentro de este procedimiento también podemos situar uno similar: el evento o acontecimiento. Que consistiría en proponer un acto que sea realizado realmente al momento de la escena, por lo tanto también una forma de irrupción de lo real. Por ejemplo: quemar una hoja en escena.

2.10. El espacio como procedimiento

Este procedimiento se distancia de la dramaturgia visual en tanto considera el espacio escénico como parte del texto dramático. Tiene mucha relación con la dramaturgia del espacio de Ramón Griffero, en tanto esta considera el espacio escénico como un lugar desde el que también se puede establecer la narración.

2.11. Simulacro y Metateatro

Partir la creación desde la concepción y la conciencia del concepto de simulacro acuñado por Jean Baudrillard, también puede ser considerado un procedimiento. Y siendo más específicos el reconocimiento del teatro como un simulacro, que quizá al momento de aceptarse como tal deja de serlo, hace que también encontremos dentro de este criterio la metateatralidad.

2.12. Intertexto

Patrice Pavis explica que la teoría de la intertextualidad postula que un texto sólo es comprensible gracias al juego de los textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y configuran, estableciendo así un diálogo entre las obras citadas y el texto de origen. Un intertexto transforma el texto original tanto en el plano de los significados como en el de los significantes.

(...) un inter-texto es una inserción que ostenta su texto y no deja dudas sobre su origen y fuente, mientras que el palimpsesto efectúa una transformación radical en el intertexto, alterando su estructura y dejando solamente una huella, un vestigio de su origen y fuente. Finalmente, la intertextualidad rizomática no deja nada detrás, solamente un referente falso que oblitera el texto matriz y, de hecho,

ostenta la ausencia de toda fuente o una presencia vacía simulada.²⁵²

Una característica central del teatro post-moderno es la apropiación, esta se manifiesta a través de tres diferentes formas de intertextualidad: intertexto, palimpsesto y rizoma. La intertextualidad será entendida como la “Inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, empleados paradójicamente en una doble codificación articulada en pasado/presente”.²⁵³

²⁵² DE TORO, Fernando: *Op. cit.*, p.307

²⁵³ *Ibíd.*, p.304

CAPÍTULO 4:

Análisis de los dramaturgos a investigar y sus obras.

Modos de Producción

En primer lugar analizaremos los modos de producción que utilizó esta generación de dramaturgos para continuar con su labor escritural y llevar esa escritura a escena, en relación con el nuevo modelo económico que les tocaba enfrentar.

Formación

En primer lugar, podemos observar que la gran mayoría de estos autores, sino todos tuvieron una formación interdisciplinaria, llegando al teatro luego de haber estudiado algún otra área del conocimiento o ejercido algún otro oficio. Sin embargo, esta característica ya era una constante en los teatristas de generaciones anteriores. Lo que cambia, en realidad, en esta generación de autores es que —sin necesariamente ser directores de sus obras— están intrínsecamente relacionados con el mundo del teatro en cuanto a estudios y ejercicio del oficio. Creemos que esta característica, relativamente nueva en el teatro chileno responde a que el modelo selectivo/competitivo exige una especificidad en el área de trabajo. De esta forma, a cualquier autor teatral que no esté inserto dentro del mundo del teatro le será muy difícil lograr reconocimiento y aún visibilidad.

“(…) cada uno de los dramaturgos y los directores jóvenes que existen en Santiago en este momento conocemos y hemos sido influenciados (...) por los teatristas de los noventa y por los hitos de la historia del teatro contemporáneo occidental. Reconocemos esto como un hecho concreto, lo aprovechamos y lo respetamos. Lo que no aguantamos es que nos tengamos que quedar devotos de estas visiones.”²⁵⁴

Ahora bien, el hecho de que aún conserven la multidisciplinareidad de las generaciones anteriores hace que su dramaturgia sea mucho más rica en cuanto a contenidos y estructuras puesto que tiene más lugares de donde nutrirse que el mismo teatro. Así, como podremos observar en los análisis procedimentales, la

²⁵⁴ HARCHA, ANA: “Estancarse o avanzar”, ..., p.100

metateatralidad no ocupa un lugar tan preponderante como en las generación de autores —sólo relacionados con el teatro— que les sucederán.

Por otra parte, esta generación aún conserva la figura del maestro. Esto debido a que gran parte de ellos ingresa a la dramaturgia por medio de talleres, antes que de estudios formales. Los talleres, en su mayoría a cargo de Marco Antonio De la Parra lo sitúan como el gran maestro y referente de esta generación. Sin embargo también suenan con fuerza los nombres de Ramón Griffiero y Juan Radrigán, así como el eco distante de uno de los de la generación del 50': Jorge Díaz.

Con menos insistencia son reconocidos como maestros Benjamín Galemiri y autores extranjeros. De esta forma, podemos realizar una primera diferenciación en este grupo de autores entre quienes tienen como referencia la dramaturgia extranjera y quienes a los maestros nacionales que les dictaron clases.

Asociatividad

Otra característica importante dentro de esta generación de dramaturgos es la asociatividad, y ésta tiene su origen precisamente en los talleres que recién mencionábamos. A través de estos talleres, así como de los estudios universitarios, los autores de esta generación comenzaron a agruparse con la idea de que la unión hace la fuerza. Y en un tiempo en que el reconocimiento iba sólo para quienes hubieron construido su nombre durante la dictadura, la asociatividad parecía el único modo de supervivencia.

A través de la asociatividad podemos observar un modo de respuesta al modelo neoliberal. Este modelo, dentro de su esquema selectivo/competitivo, no contempla la formación de agrupaciones y colectivos, pues se pierde la individualización que necesita el sistema. Ahora bien, si bien esta puede parecer una respuesta subversiva, no lo es totalmente, en tanto su objetivo a través de la colectividad no es si no entrar en la competencia a la que la individualidad no te deja entrar. Es decir, la meta es llegar a ser parte del sistema.

Modelos de financiamiento

En los modelos de financiamiento que utilizaron estos dramaturgos para continuar su labor escritural podemos apreciar claramente los efectos del sistema económico neoliberal. Como podemos ver en el cuestionario aplicado a los autores seleccionados en los anexos, la mayoría de ellos se ha beneficiado de la escritura a través de sistemas que no son propios de ésta. Esto debido a que el sistema no está velando por la existencia de una escritura ni tampoco posee una política cultural sólida. Prueba de ello es el sistema de fondos (FONDART) que sostiene las artes y que al mismo tiempo desvincula al Estado del desarrollo de éstas.

Concepto de Campo

Aquí es donde encontramos uno de los puntos más interesantes de la relación entre estos dramaturgo y el nuevo sistema económico impuesto. Debido a que el sistema ya no potencia ni permite la aparición de nuevos autores en el campo teatral, casi todas las acciones que mencionamos anteriormente se convertirán en un intento de cada uno de los autores por insertarse en el campo teatral.

De esta forma, utilizarán los estudios a través del ser ‘discípulos de...’ tal o cual maestro; lo mediático a través de la búsqueda incesante de apariciones en medios de comunicación masiva; los festivales independientes, que les otorgarán visibilidad; e incluso nuevos formatos de escritura (el pequeño formato).

Estas son las formas que utilizarán para insertarse en el campo teatral. Probablemente con mucho desconocimiento aún de las implicancias del sistema neoliberal, y por eso mismo no enjuiciables, debido a que la única forma de darse a conocer y de que —por ejemplo— estemos realizando este estudio hoy día fue a través de la inserción en el campo.

Ubicar esta “nueva dramaturgia chilena contemporánea” es entonces un acto de inscripción cultural *deliberado*. Es una denominación teórica que en sus vocablos intenta aprehender un fenómeno que puede tender a desvanecerse si la carencia de este ejercicio se preserva. Es un intento precario, que se sabe subjetivo. En la medida de su naturaleza analítica, es imposible excusar el lugar que el yo

ocupa en esta voz que escribe y sintetiza, que evalúa y compara. Las intenciones aquí propuestas no se derivan de un pensamiento abstracto: a pesar de que existe una pretensión objetiva, al mismo tiempo se reconoce la imposibilidad de alcanzarla. El gesto de la producción del texto es entonces una manifestación interpretativa, que tiene la inmensa - y no desaprovechable - oportunidad de instalar un movimiento de creación artística, ubicado en un cruce de estilos e intereses, de motivaciones e historias, pero situado desde una dimensión específica, desde un país latinoamericano a veces marginado desde los dictámenes autoritarios de la disciplina dramática, pero que, a pesar de su presencia periférica, posee una identidad teatral propia, que no merece ser obviada.²⁵⁵

Ahora bien, no está de más señalar que la producción de todos estos autores bajó considerablemente —incluso en algunos casos hasta desaparecer— después de haberse insertado en el campo. Una vez que lo lograron el sistema se ha encargado de ponerlos en distintas funciones alejadas de la escritura y la representación además de aniquilar los distintos medios de posicionamiento mediante los cuales se podía difundir la dramaturgia.

De esta forma, damos paso a continuación a los análisis temáticos y procedimentales de cada una de las obras seleccionadas de estos autores.

²⁵⁵ ESPINOZA, MARCO; et. al: *Op. cit.*, ..., p. 4.

“Residuos Berlín Valparaíso” de Marcelo Sánchez Delgado

Temáticas

Tratamiento del sujeto

El tratamiento del sujeto en *Residuos Berlín Valparaíso* es sumamente interesante. Sin duda todos los personajes están sumidos en el sistema neoliberal y afectados por las consecuencias de éste, sin embargo la forma que tendrán de reaccionar ante él, así como la conciencia de su existencia e implicancias será distinta.

De esta forma, Marcelo Sánchez logra abarcar un gran espectro de sujetos neoliberales otorgándonos la posibilidad de ver distintas formas de enfrentar o dejarse permear por el sistema. Para realizarlo, Sánchez se vale de la conformación del sujeto establecida por Brecht²⁵⁶, con la cual nos presenta una serie de personajes que en sí mismo no representan el discurso del autor, pero en consonancia lo dejan entrever. Así, todos los personajes tienen un lado ‘bueno’ y otro ‘malo’ lo que los hace más humanos y pone el acento en las decisiones de los personajes para realizar su conformación como sujetos.

Este modo de configurar los personajes nos hace relacionar inevitablemente la dramaturgia de Sánchez con la de Brecht y las teorías del materialismo marxista. Por lo que según esto, el discurso del autor no se haya en el discurso de los personajes, sino que éste los utiliza como notas para formar un acorde, el que constituye el panorama global del discurso autoral en cuanto a sujeto

Por otra parte, el autor suma un plano más que es el plano intercontinental oponiendo la idiosincrasia chilena, afectada por el neoliberalismo a la tradición capitalista europea.

²⁵⁶ BRECHT, Bertolt: *Escritos Sobre Teatro*, Nueva Visión. Bs. As., 1970, vol.1-3, p.95.

Póngase especial atención en las páginas que Brecht dedica a la explicación del “no sino” como técnica de creación de personajes, mediante la cual un personaje no hace esto sino aquello.

Seducción

Como mencionábamos anteriormente, dentro de la configuración dialéctica que realiza el autor en esta obra, nos presenta estrategias de seducción del modelo neoliberal, como también estrategias de seducción que no son propias del modelo pero sí son producto de su alienación.

De esta forma, tenemos por una parte todo el imaginario positivo de deseo que el neoliberalismo otorga a los países del primer mundo, y por otra parte, la seducción que proporciona el mundo de las drogas y la prostitución como alternativa de inserción en un sistema hostil. Todos, sin duda producto del sistema económico.

De hecho, Marcelo Sánchez pone especial énfasis en el dinero como objeto de seducción. Pues a través del deseo por el dinero es que se genera el movimiento de la obra y es el único medio por el cual los personajes pueden lograr sus objetivos. Esa es la paradoja: el dinero es al mismo tiempo el medio y el obstáculo para alcanzar todos los objetivos. Y esa es la tragedia planteada por el autor: dentro de este sistema, no se puede proceder de otro modo.

Tecnología y medios

La tecnología, los medios, la difusión y la publicidad no constituyen un ente importante dentro de la obra. El autor simplemente los omite. Dentro de la obra no vemos referencias a ninguno de ellos, aunque esto no nos basta para decir que no hayan influido en el trabajo del autor. Sí queda claro, la decisión deliberada de no incluirlos. Quizá simplemente para centrar las temáticas de la obra en los aspectos más materiales que Sánchez sin duda se esfuerza por retratar y lo logra cabalmente.

Los no lugares

Los espacios elegidos para el desarrollo de la obra son variados, y entre ellos encontramos muchos no-lugares. En general, el autor relaciona este concepto — consciente o inconscientemente— con los espacios del primer mundo. Los espacios que se menciona en Valparaíso, sin duda no calzan con este concepto y lo hacen deliberadamente. Tanto así, que la añoranza del puerto se realiza en general en

relación a sus defectos: “el olor, las cacas en el suelo, etc.” Objetos que sin duda no tienen relación alguna con lo que el modelo neoliberal pretende hacer de espacios.

La ciudad de Valparaíso, entonces, es presentada por el autor como un lugar muy cercano a lo que sería un lugar anti-neoliberal. Muy por el contrario, Berlín y Europa son presentados como la cuna de la tradición y de los lugares a los que se les ha sacado la historia a la fuerza. Lugares fríos, vacíos, sin memoria.

Procedimientos

El procedimiento principal para la estructuración de esta obra es la fábula. Todos los sucesos pueden ser ubicados a través de la temporalidad y la causalidad. Ahora bien, es muy marcado en los procedimientos escriturales del autor una influencia de la épica brechtiana, y en consecuencia del materialismo dialéctico marxista. Esto puede ser aún ratificado por el hecho de que Sánchez estructure su obra en “Residuos”. Los que estructuralmente, vienen a cumplir la misma función que los cuadros brechtianos. Seccionando la historia para poder comprenderla. Ahora bien, pese a estar estructurada en base a la temporalidad, el autor se vale de múltiples recursos para quebrarla, con saltos temporales hacia delante y atrás, elipsis y otros recursos de tiempo.

Narratividad y monólogos

Pese a que la obra en su gran parte está compuesta por diálogos, Sánchez da algunos momentos de monólogo a algunos de los personajes, específicamente Santelices y Alejandra. Estos espacios tienen como característica una atmósfera onírica y sumamente subjetiva. Sin embargo, están presentes tan ocasionalmente que no alcanzan a configurar un discurso desde el procedimiento.

Simulacro y metateatro

El simulacro se vuelve una gran constante presente en toda la obra a través de la felicidad simulada que ofrecen los países del primer mundo vistos desde el sur del mundo. Sin embargo, el simulacro es tratado sólo como temática, como una imagen alegórica y no se hace procedimiento dentro de la dramaturgia.

Dramaturgia Visual (palabra-imagen)

Se presenta sólo en una ocasión²⁵⁷ en el Residuo 7, en que el autor plantea una especie de poema sin rima, repleta de imágenes y cuestionamientos. Lo mismo también podemos encontrarlo al final del Residuo 4²⁵⁸ en que el autor realiza un relato de Alejandra entremezclado con la canción *La joya del Pacífico*. Sin embargo, no podríamos afirmar que este procedimiento es constituyente de la obra, pues parece ser sólo un recurso para uso específico sin llegar a constituirse como un procedimiento generador de discurso.

Otros

En general, los otros recursos procedimentales que explicamos en el capítulo anterior, no están presentes dentro de *Residuos Berlín Valparaíso*. La obra se configura a través de procedimientos tradicionales donde la relación de los elementos se establece de modo hipotáctico, sintético y jerarquizado.

No se aprecian intertextualidades que sean determinantes para el desarrollo de la obra. Sí existen intertextualidades, como la anteriormente mencionada con la canción *La joya del Pacífico*.

El tiempo es el estructurador principal de la obra y en él, los hechos se realizan siempre uno tras otro y nunca simultáneamente. No se aprecia alguna conciencia espacial sobre la potencial escenificación del texto así como tampoco de la materialidad de los actores que luego lo representarán.

Las palabras se utilizan como medio de comunicación entre los personajes y de estos con el potencial espectador/lector. Por lo tanto no existe una utilización sobre la densidad de los signos utilizados.

²⁵⁷ Véase SÁNCHEZ, Marcelo: *Residuos Berlín Valparaíso*, pp.8-9.

²⁵⁸ Véase SÁNCHEZ, Marcelo: *Residuos Berlín Valparaíso*, p.6.

“Ulises o no” de Benito Escobar Vila

Temáticas

Tratamiento del sujeto

La obra en general es una reflexión sobre una clase de sujeto alienado que concuerda perfectamente con las características del sujeto neoliberal. Este sujeto puede ser hallado en todas sus facetas, representadas en cada uno de los personajes. De esta forma tenemos a Ulises —el concursante— quien debe sortear los desafíos del sistema. Tenemos al televidente representado en Pene López, quien es víctima pasiva de las consecuencias del concurso y del sistema. Por otro lado están los participante activos de parte del sistema representados en Don Francílope y las Promosirenas quienes a través de sus acciones intentarán seducir y cambiar el accionar de Ulises y Pene López.

Los personajes, entonces se presentan dentro de la trama como partidarios del neoliberalismo, sin embargo esto es sólo un recurso irónico para conformar el discurso autoral. Esto hace que la posición del autor sea indiscutiblemente crítica con el sistema y el sujeto que este genera. De esta forma, Escobar no perderá oportunidad de ridiculizar y desenmascara a los personajes de uno y otro lado del sistema.

Cabe mencionar en este aspecto, que el discurso autoral presenta los problemas y consecuencias que conciernen al actuar de este sujeto, pero no presenta una contraparte o alguna clase de esperanza, por lo que este sujeto —aun ridiculizado— se vuelve una realidad inexorable para todos quienes vivimos en esta sociedad.

Seducción

Como mencionábamos anteriormente, en esta obra los mecanismos de seducción son claros y evidentes. Al igual que los objetivos que pretende conseguir: el

convencimiento de los personajes a caer ante la seducción ya sea por el atractivo de este mecanismo o por la fuerza.

Ulises y Pene López, por su lado, se mostrarán reacios a caer ante las artimañas de la seducción. Pero el autor plantea que llegar a ellas es inexorable. De esta forma, Pene López será obligada a aceptar las reglas del programa por la fuerza, siendo devuelta a su posición de televidente pasiva. Ulises en cambio se rehusará hasta el final, lo que luego provocará su muerte.

ULISES: (...) Los marineros caen ante el poder del sexo, ante la lujuria del dinero, ante la tentación de la potestad de estas islas perdidas.²⁵⁹

Este manejo de la seducción representa una clara conciencia del autor con respecto a las estrategias publicitarias de la televisión y el simulacro que estas implican. Además de expresar claramente su rechazo a esta clase de prácticas que no hacen sino alienar al hombre o llevarlo a su destrucción.

Tecnología y medios

De esta forma, los medios de difusión publicitaria, representados a través de la televisión están claramente identificados. Y si bien no existe referencia a otra clase de medios de difusión masiva, el autor se encarga de representarlos a todos a través de la figura de la televisión: el mar donde naufraga Ulises.

Nuevamente existe un desdén hacia los medios de comunicación. Pues esta Odisea no tiene un final feliz. En un naufragio sin tecnologías el final es un poco mejor, aquí en cambio no hay forma de que salga bien.

Televisión

La televisión es fundamental dentro de la escritura de esta obra, pues es el medio que el autor elige como espacio para realizar su reescritura del poema épico griego. Todos los personajes tiene un referente mítico y uno televisivo. Del mismo modo,

²⁵⁹ ESCOBAR VILA, Benito: *Ulises o no*, p.38

<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/Ulises-o-no.pdf> (Consultada 25 de septiembre de 2012)

los espacios, los concursos, las situaciones han sido farandulizada poniéndolas en código televisivo.

La intención del autor es clara: una parodia grotesca. Sin embargo, están tratado con una ironía muy amarga y llena de desilusión, lo que hace que los chistes y bromas se tornen retorcidas bromas muy oscuras para el lector-espectador.

Publicidad y Marcas

Hay ciertos aspectos de la publicidad y marcas presentes en la obra, sin embargo, el autor no se centra en ellos, y los utiliza sólo como fondo de la escena.

ULISES: (...) me hago de un catalejo y veo el horizonte.
¿Qué hay? Avisos, letreros de carreteras, moteles baratos,
la destruida ciudad de Troya (...) ²⁶⁰

Esto debido a que la centralidad de las marcas es la televisión, y la publicidad es sólo una parte de ella. El aparato publicitario parece no ser tema para el autor en esta obra, aunque queda claro que Escobar maneja el funcionamiento de este a la perfección, así como las implicancias de éste en el sujeto neoliberal:

ULISES: (...) los interrogan, les hacen preguntas, encuestas,
estudios de mercado. ²⁶¹

De esta forma, si bien la obra no se centra en el aparato publicitario, las menciones específicas que el autor realiza sirven para dar una aguda crítica al neoliberalismo y su relación histórica con Chile:

ULISES: Y quiero libertad con manjar Colún. Quiero justicia
con manjar Colún (...) ²⁶²

Los no lugares

Los espacios utilizados para narrar la historia dentro de la obra, no tienen relación con los no lugares del neoliberalismo. Si bien se mencionan espacios como el set de televisión —que podría calificar con las características de un no lugar— su trascendencia como lugar físico es bastante irrelevante.

²⁶⁰ ESCOBAR VILA, Benito: *Op. cit.*, p.11

²⁶¹ *Ibíd.*, p.39

²⁶² *Ibíd.*, p.44

Por el contrario, el autor trabaja con lugares no físicos, sino que lugares abstractos que remiten a referentes múltiples. De esta forma, la mayoría de los lugares tiene un referente triple: el primero en la Odisea, el segundo en el mundo televisivo y el tercero en relación con la historia reciente de Chile.

De esta forma, podríamos afirmar que Benito Escobar elige estos lugares en reemplazo de los no lugares como una forma de ampliar su sentido y eliminar su transparencia. Esto permite, que por medio de la referencia múltiple, el lugar no pueda ser obviado requiriendo del espectador/lector la traducción hacia el lugar más concreto.

Procedimientos

El procedimiento principal que configura la estructura de *Ulises o no* es el palimpsesto que Benito Escobar realiza con el poema épico de Homero. Claro que también es fundamental la estructura del programa televisivo *Sábado Gigante* que también se utilizará de principio a final de la obra en combinación con lo anterior.

Dentro de los recursos procedimentales que no son tan trascendentales en la obra o no son transversales a ella encontramos por ejemplo: la narratividad y monólogos con los que frecuentemente se relatan las acciones, en vez de suceder. Este procedimiento es utilizado principalmente con Ulises y Espiniac, Este último, además funcionará como un comentarista de la acción un voyerista que tiene una función similar a la del coro en la tragedia griega, pero esta vez está individualizado y escondido, pues nunca interviene en los pocos momentos en que la acción se desarrolla en la escena.

Por cierto, la obra no se plantea como una síntesis, muy por el contrario, es un entramado de referencialidades que debe interpretarse en su conjunto para otorgarle un sentido final. Sin embargo no podríamos decir que el ordenamiento de la obra no es jerárquico, pues existe una jerarquía de ordenamiento clara. Hay mundos y relatos que están sobre otros y en estos el autor propone nuevas referencias. Pero en ningún caso podríamos hablar de una estructura

desjerarquizada, sino que ésta es claramente hipotáctica y en relación temporal. Si bien la relación temporal no es la columna vertebral de la obra, sí existe un ordenamiento temporal que ordena y jerarquiza los relatos y sucesos.

Ahora bien, con respecto a la textualidad, creemos que sí podríamos hablar de un teatro de palabra imagen. La forma en que se estructuran la serie de monólogos y relatos, implica el hecho de que las palabras sean las que construyan estas imágenes. Ponerlas en escena sería decirlo dos veces y traicionar la capacidad dialógica del teatro, y el autor claramente tiene conciencia de que escribe un texto para ser llevado a escena, aunque no utiliza recursos que aprovechan la situación convivial.

Ahora bien, como lo mencionábamos anteriormente, Benito Escobar utiliza el procedimiento del simulacro dentro de la obra, en la medida en que se aprovecha de esta característica de la televisión. Sin embargo, no podemos apreciar características metateatrales al menos dentro de esta obra. Sin embargo, con el entramado de simulacros que se genera en la obra la metateatralidad es realmente innecesaria e incluso hubiese hecho ruido en la visión política que el autor desarrolla a través del simulacro.

Finalmente, la cantidad de intertextos presentes en la obra son innumerables. Cada uno de los personajes es un intertexto de la Odisea. Espiniac hace referencia al mediatizado caso Spiniak, sobre un hombre que fue acusado de sostener una red de pedofilia, en la que luego se vieron involucrados de distinta forma algunos personeros políticos. También se hace referencia a otros shows televisivos — claramente evasivos— como por ejemplo el *Jappening con ja!*.

PENE LOPEZ: Lo más importante... en la vida es...
sonreírle al mundo... con optimismo y fe...²⁶³

²⁶³ ESCOBAR VILA, Benito: *Ulises o no...*, p.45

Sin duda las intertextualidades más interesante y políticas al respecto son las que hacen referencia a la historia reciente de Chile, destacando la del personaje Don Francíclope, que remite al mismo tiempo a Mario Kreutzberger como a Augusto Pinochet.

DON FRANCÍCLOPE: ¡Que venga la modelo! Que venga el modelo, el neoliberal y nos haga defecar en baños climatizados.²⁶⁴

Ahora bien, la intertextualidad del texto final en que se cruzan nuevamente los tres referente más importantes de la obra, nos otorga una panorámica de la visión que el autor pretende transmitir a través de esta pieza.

ULISES: El ecuestre engaño de madera funcionó. Ese caballo vacío, hueco. Nos refugió, penetramos en la ciudad y nos dio el triunfo. Flashes, fotografías del ingreso en Troya. Engañó a los brutos soldados y a los gobernantes. Era el regalo para el pueblo. Las enormes puertas se abren y dan paso a la caja de madera, la caja idiota. El engaño funcionó, pero alteró el juicio de las gentes. Hoy veneran a la estatua en las plazas de Troya, a la caja vacía, a la caja en la que se parapeta el enemigo.²⁶⁵

²⁶⁴ Ibíd., p.46

²⁶⁵ ESCOBAR VILA, Benito: *Op. cit.*, p.52

“Santiago High Tech” de Cristian Soto

Temáticas

Tratamiento del sujeto

La configuración de personajes que realiza Cristián Soto para esta obra futurista se basa sin duda alguna en una construcción exagerada de lo que definimos como sujeto neoliberal. Los personajes han perdido su identidad, hasta el punto de ser reconocidos por los cromosomas que determinan su sexo, o su función específica en la trama. Del mismo modo, todo se ha mecanizado hacia lo concreto, siendo bastante dificultoso para los personajes el entender las emociones o sentimientos. Incluso el suicidio es entendido por los personajes de la obra como un consumación de la razón en la cual poco o nada han tenido que ver las emociones.

De esta forma, todos y cada uno de los personajes de *Santiago High Tech* representan precisamente lo que el sistema neoliberal —o quizá su versión evolucionada— espera que seamos.

El sujeto neoliberal, entonces, se plantea como el único modo de vida dentro del universo generado por el autor. De esta forma, Soto aparentemente pretende realizar una crítica a las implicancias del sistema neoliberal señalando esta configuración de mundo como una de las posibilidades hacia las que nos estamos dirigiendo precipitadamente.

Seducción

Dentro del desarrollo de la obra es difícil encontrar la seducción en la relación sistema-individuo. Esto debido a que dentro de la configuración futurista planteada por el autor, el mundo ha llegado a un sistema de neoliberalismo tan perfecto que no necesita de la seducción, porque no tiene competencia ni tampoco es cuestionado. Simplemente funciona.

En este sentido el autor ha optado por un mundo monopolizado, en el que no hay elecciones que hacer, ni problemas que solucionar con respecto al mercado. Los sujetos que viven dentro de él parecen estar muy conformes con lo que el sistema les ofrece.

Sin embargo. Se plantea la seducción desde otro lado: el lugar de lo desconocido. Los personajes son atraídos por todo lo que no es concreto y aquello en lo que el sistema no puede intervenir, ni ellos comprender a ciencia cierta. De esta forma, las relaciones de pareja y la muerte rondan con un poder de seducción implacable, debido a los cuestionamientos que generan.

XY

(Al público) (...) Busco a alguien que me entregue sexo, para así lograr alguna evasión fascinante y esotérica. (...) Despiertan mis instintos de conservación y la libido comienza a emerger con un Ph7. La espera es desesperante y el contacto cada vez más efectivo... hay conexión... respiración... agitación... (...) ²⁶⁶

De esta forma, vemos como el autor realiza una inversión de los valores en cuanto a la seducción y en este paisaje futurista, la seducción pasa a ser una de las pocas características de humanidad de las que se vale el cuerpo ²⁶⁷ para contrarrestar este sistema.

Conforme a lo anterior, nos atrevemos a decir que Cristian Soto, posee una intuición gigante para elucubrar el modo en que los aspectos del neoliberalismo se pueden transformar coherentemente a través de esta fantasía futurista.

XX

La ambigüedad.

²⁶⁶ SOTO, Cristian: "Santiago High Tech", *Santiago High Tech seguida de La María Cochina Tratada en Libre Comercio*, Editorial Ciertopez, Santiago de Chile, 2004, pp. 13-14

²⁶⁷ El cuerpo entendido como parte inherente e inseparable de la totalidad del ser. Para más información, revítese las teorías del filósofo Maurice Merleau-Ponty en INFANTE GÜELL, Manuela: *Entrenando para ser Transparentes: El Cuerpo en los Métodos de Entrenamiento para Actores desarrollados por Stanislavski, Grotowski y Bakatsaki*, Tesis de Maestría, Master de Investigación y Análisis Cultural, Universidad de Amsterdam, Amsterdam, 2009.

XY
¿Qué?

XX
(Al público) Le interesó el término, posible elemento de seducción.²⁶⁸

Tecnología y medios

Considerando que la propuesta del autor es un mundo futurista, la tecnología en él ha llegado muy lejos. Nos menciona la existencia de un tren ultrarrápido que recorre Chile en un par de horas. Así como también la existencia de distintos niveles en las autopistas, específicamente la Alameda. Dentro del universo presentado en la obra, todo es absolutamente posible y está al alcance de la mano pues el sistema a lo ha solucionado todo para nosotros.

Los medios de comunicación, en tanto, parecen no ser necesarios debido a que la competencia ha sido reemplazada por monopolios, y la seducción se ha vuelto prescindible. Deducimos de esta forma que el autor podría tener conciencia de los mecanismo que mueven la seducción, en la medida que comprende que los medios de comunicación sólo tienen vigencia en la medida en que sea necesaria una seducción del sujeto. Si el sujeto nace como un sujeto ya convencido, que no necesita ser seducido, los medios de comunicación masiva tienen poco o ningún sentido para el sistema.

Televisión

La televisión, entonces, ya no merece un punto aparte sino como la proveedora de ciertas características de la imaginaria futurista que desarrolla el autor.

Los no lugares

Santiago High Tech es precisamente un no lugar, compuesto de una serie de no lugares. La conciencia del autor con respecto a la presencia y necesidad de lugares de tránsito y sin memoria histórica para el avance del neoliberalismo es sin duda notable.

²⁶⁸ SOTO, Cristian: *Op. cit.*, pp. 15-16

XY

Se debe a que estamos globalizados. (...)me refiero a que cuando hay mayor cantidad poblacional, aumenta la capacidad de optar (...)²⁶⁹

En este sentido, el no lugar por excelencia planteado en la obra son los distintos niveles de alameda pista, en donde los habitantes de ciudad Metropolitana deambulan toda la noche.

No hay duda en que, al momento de escribir esta obra, existe una conciencia del autor de la expansión de los no lugares. De otra forma no podría haber llegado a la conclusión de que este futuro neoliberal estaría plagado de ellos.

Procedimientos

El procedimiento principal de *Santiago High Tech* es sin duda la fábula. Todos los cuadros tiene relación de causalidad entre sí y se rigen principalmente por la temporalidad. Ahora bien, la estructura de la obra no sigue la progresión aristotélica de presentación – desarrollo – clímax – desenlace, sino que su coherencia es algo más errática. Del mismo modo, pese a que se estructuran en un eje de temporalidad, los distintos cuadros van sucediéndose, no necesariamente en una progresión continua, sino más bien con una serie de saltos temporales. Podríamos decir, entonces, que el procedimiento principal que estructura la obra está sacado de otros medios, pues se puede visualizar fácilmente una influencia poderosa de lo audiovisual.

Narratividad y monólogos

Tal como en otros casos que hemos mencionado, esta obra se vale muy frecuentemente de la narratividad y los monólogos para que los personajes — frecuentemente solos— desarrollen sus ideas. Del mismo modo, muchas veces se reemplaza lo que podría haber sido lenguaje didascálico por una narración del personaje.

XY

(...) Camino por Alameda pista... Lejos una silueta... un ser

²⁶⁹ SOTO, Cristian: *Op. cit.*, pp. 16-17

XX... tal vez desorientado por la acera. Lo veo. Me ve. Se da el primer contacto. El ser extraño se acerca. Camina lento y fuma. La línea de su movimiento es fuerte en medio de este desierto urbano, sus ojos, sus pupilas y sus retinas me penetran.²⁷⁰

En *Santiago High Tech* en particular, existe además una recurrencia frecuente a realizar apartes al público, mediante los cuales los personajes expresan sus dudas, pensamientos y conclusiones con el público.

El espacio como procedimiento.

Los espacios elegidos por Cristián Soto para el desarrollo de la trama, sin duda se constituyen como un procedimiento dramatúrgico. Por ejemplo, la mayor parte de la obra sucede en los distintos niveles de Alameda pista. El autor, deliberadamente, otorga a estos niveles una significación distinta que posee relación con el simulacro. De esta forma, en los niveles superiores el simulacro se revelado hasta el punto de superar por completo a lo que fueran sus referentes. En la medida en que los niveles de Alameda pista son inferiores, en cambio, el simulacro va dejando espacio a revelaciones de sus referentes primigenios. Expresados por el autor en mayor oscuridad y mayor suciedad.

El segundo espacio importante es el tren de alta velocidad en que el personaje principal, XX, tiene los encuentros con sus madres. La transitoriedad y constante movimiento de este espacio, son puestos, claramente como un espacio dialogante con la acción escénica; otorgando a esta nuevos niveles de comprensión y diálogo sémico.

Intertexto

Si bien no existen intertextualidades claras, además de la que refieren a la geografía y urbanística de Santiago. Podemos identificar ciertas intertextualidades, que no podemos asegurar sean conscientes de parte del autor, con la literatura de ciencia ficción del siglo XX. De esta forma, esta conformación del universo propuesta por

²⁷⁰ SOTO, Cristian: *Op. cit.*, p. 13

Soto, tiene distintas similitudes con obras de la narrativa como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, y *1984* de George Orwell.

Otros

No se identifican otras de las características procedimentales que señalamos en el capítulo anterior, pues dentro de lo demás la obra está estructurada de manera: jerárquica, no simultánea y sintética. Siguiendo en general —sin considerar lo que ya hemos señalado— las estructuras procedimentales típicas de la tradición. Podríamos decir entonces, que el discurso de la obra se centra principal y casi únicamente en el tratamiento de las temáticas, casi sin alterar las estructuras procedimentales de la dramaturgia.

“Proyecto Fausto” de Rolando Jara

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Dentro de la reescritura contemporánea que realiza Rolando Jara sobre esta leyenda europea existe un sujeto narciso claramente hedonista manifestado en distintos aspectos de los personajes. Particularmente el personaje ‘Individuo’ quien manifiesta una mayor gama de matices en este aspecto: Satisface sus impulsos y necesidades —sin una valoración moral en sus acciones— siempre que éstas lo lleven a sus fines de goce hedonista. En el ámbito sexual, por ejemplo, se satisface con una adolescente; En ámbito monetario, obtiene dinero a cambio de sexo .

EL INDIVIDUO: No perdamos el tiempo.
Hagámoslo.

HELENA: No, toma tu dinero...
para que vivas, para que comas,
para que hagas tu miserable obra.²⁷¹

Esta característica se reforzará a posteriori, convirtiéndose en uno de los estructuradores fundamentales de la obra cuando cuando el ‘Individuo’ se “venda” a un poderoso. Lo importante para él es satisfacer sus necesidades como creador (escritor). En primera instancia lo logra con el respaldo de Helena (quien le paga por sexo) y luego,, gracias a Voland quien prácticamente compra la imagen de ‘Individuo’.

HELENA: Tócame.
Te acuestas conmigo porque te conviene, eso es todo.

EL INDIVIDUO: Lo hago para escribir mi obra, para vivir,
para comer.²⁷²

Voland, por otra parte, manifiesta otras características propias del sujeto narciso las que se demuestran a través de su ostentación de Status y poder, enfocado al ámbito

²⁷¹ JARA, Rolando: *Proyecto Fausto*, IX Muestra de Dramaturgia Nacional, 2003, p. 6
(<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/proyecto-fausto.pdf>)

²⁷² *Ibíd.*

espiritual. Margarita y Helena demuestran sus afanes hedonistas con respecto al sexo. En cuanto a director y dramaturgo su necesidad tiene que ver con deseo material de alimento y alcohol.

El sujeto narciso se presenta tanto desde el discurso del personaje, en cuanto a la búsqueda frenética de tranquilidad para su propio desarrollo, en el caso del individuo. Como desde el discurso autoral en que manifiesta a estos sujetos habidos de satisfacer sus necesidades, sexuales, espirituales, materiales, desde una visión crítica debido a la satisfacción individual por medio de la explotación del otro, en relación a Individuo con las mujeres, Voland con Individuo.

Seducción

La seducción se aprecia en la constante multiplicidad de oferta, en la practica esto se nota mas claramente en el bar al que asisten los personajes y la capacidad que tiene este local de ofrecer licores dependiendo los gustos, y dependiendo de la capacidad de solventar el gasto (en relación oferta y demanda) son capaces de satisfacer sus necesidades amparados en la diversidad de la seducción. Tal es el caso del Dramaturgo y el Director que solicitando un trago costoso se le ofrece “x”, pero ante la imposibilidad de pagarlo se cambia la oferta por un trago que si pueden costear.

MESERA I: (...)
¿Un León Verde, entonces?

DIRECTOR: ¿Ese es el menos caro?

MESERA I: No, ya le expliqué que el más barato es Agua de Ceniza. (...)²⁷³

Por lo tanto el autor consciente de las posibilidades maneja a gusto y en conocimiento la oferta y demanda según los intereses por personaje.

Tecnología y medios

Los medios tecnológicos presentes aparecen sin mayor importancia, en relación crítica con respecto a los mismos en relación al modelo.

²⁷³ JARA, Rolando: *Op. cit.*, p. 14

Las acotaciones dan cuenta de música (que refieren a una radio como objeto tecnológico) pero esta a manera incidental en las escenas.

Publicidad y Marcas

No existen grandes particularidades de factores publicitarios en esta obra, pero si se reconoce un aculturamiento por inclusión de drogas, tabletas, goteros, que los personajes desean. Considerando la posible crítica a fármacos que han hecho a los personajes narco-dependientes.

Hay presente una crítica desde los personajes de dramaturgo y director enfocado a la publicidad y las capacidades de esta en relación a los factores productivos de ellos como personajes, que se debaten, según sus conversaciones, con la posibilidad e imposibilidad de tener espacio y dinero por el arte. En contraposición con la imagen que entrega el individuo que vende su imagen como una marca, a la que se asocia un producto (el libro ya escrito que solo debe transcribir). Criticándose de esta manera la venta de un producto artístico-dramatúrgico-literario, que aparece como discurso de los personajes, tanto como del autor, lo primero presente en la conversación del dramaturgo y el individuo.

EL DRAMATURGO: Entonces...
Quizás usted pueda contestarme una pregunta.
Es una interrogante que me ha rondado toda la vida:
¿Para quién escribe realmente un autor?
¿Me entiende?
¿Su palabra le pertenece a él o a algo que no conocemos?
¿Es un pequeño dios o sólo un pobre animal que realiza la obra de Otro?
¿Usted qué cree?²⁷⁴

El segundo en la ironía presente en el texto de Voland dirigido al público al término de la obra.

SR. VOLAND: (Al público) Señoras y señores
NO hay nada que agregar
Todo ya se ha dicho.
Sólo nos queda
Congratular a nuestro artista
Y celebrar su excelsa obra

²⁷⁴ JARA, Rolando: *Op. cit.*, p. 25

Los no lugares

Los lugares en los que se desarrolla la obra poseen en gran medida características perteneciente a no lugares. Todos corresponden a lugares de transito para los distintos personajes, carecen de sentido histórico debido a lo anterior por lo que siempre están en tiempo presente, según la percepción del personaje que lo transita, por lo que además solo se obtiene una imagen parcial e instantánea del lugar.

Se mantiene una relación contractual entre el individuo que los transita y el espacio, manteniendo la individualidad y homogenizando a su vez, en el caso de la calle transita el Individuo y Margarita manteniendo su individualidad, pero homogenizados bajo la característica de transeúntes que les otorga el lugar, la relación contractual que norma esto es escasa debido a que la calle no posee demasiadas limitantes.

El segundo espacio reconocible es el departamento de Voland, en que el Individuo de presenta con su característica particular de Escritor, pero se homogeniza bajo la imagen de visita, cuyo relación contractual corresponde a las normas que percibe de acuerdo a las costumbres del departamento en que se encuentra, que tiene que ver con el sentido común y la moral.

El tercer lugar es el bar donde transitan la mayoría de los personajes, en relación contractual sobre normas mínimas de etiqueta para con las meseras y el espacio en sí, todos mantienen sus individualidades, homogenizados en la imagen de cliente.

La elección de lugares posee relación directa entre critica y neoliberalismo, considerando que el bar es el lugar donde se obtienen servicios, a través del intercambio propio de la ley de oferta y demanda, mientras que la calle se platea

²⁷⁵ Ibíd., p. 26

como un lugar indeterminado y el departamento de Volland como la institución que ostenta el poder y norma a los demás.

Procedimientos

La lectura del título de esta obra ya nos muestra el primer acercamiento a un procedimiento que en primera instancia pareciera ser intertexto, pero dejando duda del texto citado y solo reconociendo su lugar de origen por el título y la manera en que se plantean los personajes de la fábula reconocemos “palimpsesto” siendo esto (personajes en relación de poder) lo que nos da el rastro reconocible del Fausto y donde además se ve que la elección de los procedimientos corresponde a una crítica a sistema neoliberal, específicamente al poder y venta del producto artístico e imagen por parte del Individuo quien vende y Volland quien compra, siendo el segundo quien saca provecho debido a su status y poder.

Podemos reconocer también rasgos de metateatralidad como procedimiento en el momento que se relaciona, al término de la obra, a los personajes con el público cuando se debe felicitar al escritor por su obra, que ironiza con la producción artística.

Y la fábula aristotélica, en que podemos reconocer la linealidad temporal de la acción, esta elección procedimental se realiza para mantener la crítica en la línea temática y discursiva.

“Mal” de Coca Duarte

Temáticas

Tratamiento del sujeto

La expresión del sujeto narciso en esta obra se da con respecto a impulsos animales que ausentes de moral se sacian. La particularidad de los personajes que resultan ser alter egos (el tipo y Ramírez), es la satisfacción por medio del sufrimiento infligido hacia la mujer, en este caso la prostituta, que la lleva a la muerte, y el goce que provoca esto en los antes mencionados.

Por otra parte hay rasgos particulares en Ramírez que lo clasificarían como narciso con respecto a la búsqueda de reconocimiento, un nombre asociado a su cara, no un simple apellido, gracias a la fama que le otorgaría el resolver un crimen, sin pensar en un acto altruista al resolver el mismo, sino que sierre enfocado en el provecho personal.

Georgina también presenta rasgos narcisos que se manifiestan al momento de reflexionar sobre su hija, que por su conveniencia la regala prácticamente, pues así le resultaba a ella mas cómodo, incluso pensó en sacar provecho vendiéndola pero notó que sería complicado por lo que no lo hizo.

Seducción

No se manifiestan rasgos de seducción. Ya que no existe variedad que oferte el mercado, sobre la particular necesidad de los personajes (deseo de destrucción).

Tecnología y medios

No presenta rasgos ni características asociados a medios ni tecnologías. No existe presencia de influencia televisiva, no presenta referentes. No se aprecia influencia de publicidad, ni desde aculturamiento, ni generación de necesidades.

Los no lugares

La obra no define lugares, por lo que no es posible analizarlos.

Procedimientos

Los procedimientos utilizados en esta obra no tienen una relación reconocible con el modelo neoliberal.

Aparecen destacadas características de varios procedimientos, la “Plétora” exacerbando las descripciones se presenta sin llegar ser grotesca. Existe además simultaneidad de las narraciones, por lo que no se distingue cronología en la narración, ya que los personajes son alter egos, y sus reflexiones pueden ser consideradas a la vez, presentado estados simultáneos. No existe dialogo entre los personajes, lo que potencia de sobremanera el procedimiento de “Narración y Monologo”, ambos presentes en las reflexiones de los personajes respecto a sus estados anímicos, y en los informes forenses narrativo-descriptivos.

“Chile” de Andrés Kalawski

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Podemos notar en el personaje Star, quien está consciente de la situación (mundo post-apocalíptico mutante) y de los peligros a los que expondrá al científico (a ser estudiado a nivel de tortura y muerte), “apartando a los incumbentes”²⁷⁶ para conseguir su propio objetivo (lograr el plan de salvar al mundo) así gozar de tranquilidad presente inmediata y a futuro, alejada de toda moral en cuanto a la complicidad en la consecuencia de científico, para goce inmediato a través de la tranquilidad particular, que es comprendida en primera instancia por Star como ayuda a la comunidad y que desemboca, por lo mismo (siendo ella parte de la comunidad) en ella como individuo.

STAR: Arreglar lo que hizo (*PAUSA*) Y si no se puede, pedir disculpas y si no se puede ver cómo lo torturan hasta que muera y grite horriblemente. Tiene que hacerlo.

ELMER: No voy a salir.

STAR: Por favor. No me hagas obligarte. Tienes que salir para que todo se cumpla. Eres un viejo enfermo y yo puedo causarte mucho dolor.²⁷⁷

Se presenta desde el discurso autoral de manera inconsciente en el personaje que lo asocia su acto en parte como altruismo.

La posición es crítica con respecto a la presión del medio que oprime al sujeto, medio que resulta ser a su vez una masa de sujetos.

²⁷⁶ Véase en el apartado de sujeto, capítulo III de esta memoria.

²⁷⁷ KALAWSKI, Andrés : “Chile”, *Chile, Logo y Maquinaria*, Editorial Sangría, 2010, Chile, p.36

Seducción

No existe un claro rasgo de seducción en esta obra, pues no hay variedad de oferta proveniente de un medio en particular que se rija bajo ley de oferta y demanda, que corresponda además a una necesidad o gusto a satisfacer de un individuo en particular. Pero debemos considerar que la idea de tranquilidad a la que aspira Star podría clasificarse como seducción, debido a que pagaría la misma con trabajo, aun que este sea de cierta manera forzado.

Tecnología y medios

Hay una clara referencia a la música y el Karaoke que se asocia a la radio, presente como pasatiempo de uno de los personajes, por lo que el impacto de este medio como tecnología es claro, y de manera intertextual presenta canciones y poemas, que dentro de la estructura de TV en que esta planteada puede ser incidental(en el caso de la música), o dar cuenta del estado de los personajes o la situación (poemas) , además se aprecia terminología específica como lo es track.

Por otra parte Star utiliza un objeto para transmitir y comunicarse, no esta claro el objeto pero la transmisión corresponde a referentes tecnológicos, ya sea televisión, radio, comunicador, etc.

Televisión

Destaca la selección del personaje Star, debido a su ocupación (pornostar), que se asocia a medio como la televisión, un medio que se permea a través de esta característica, Ironizando con ella.

Debemos considerar además que la obra da a entender en un cierre final, que esto es un film o serie de TV, por medio de créditos de los involucrados, mas un cierre de transmisión que se describe como “hormigas en la nieve²⁷⁸” y el inicio de la obra con “banda de ajuste”, aludiendo a las manchas de colores blanco-negro-gris de la TV sin señal en el primer caso.

²⁷⁸ KALAWSKI, Andrés: *Op. cit.*, p. 41

Publicidad y Marcas

Se presentan aspectos publicitarios, no así de marcas específicas, pero si de influencia y valoración de la publicidad dentro del medio, criticándosele de manera irónica, por parte del autor, cuando se le da espacio a que se nombren los auspiciadores de la obra en una de las transmisiones del personaje Star.

STAR: (...)Me alegra que haya entendido repito qué bueno no hay nada más que decir por ahora escuche la lista de los auspiciadores que hicieron posible esta transmisión.

(LISTA DE LOS AUSPICIADORES DE LA OBRA)²⁷⁹

Por lo que es claro que el autor consciente de ella (publicidad) y la critica con respecto al medio productivo en el que él como autor se desarrolla y las posibilidades que este (medio) le proporciona, en que de manera critica refleja la perdida de interés por el teatro (dramaturgia a su vez comprendida en el fenómeno teatral) se pierde reemplazado por la TV, criticándola a través del formato televisivo utilizado de manera procedimental, por medio de las ironías antes mencionadas.

Los no lugares

El lugar en que transcurre la obra es un refugio submarino. Podemos identificar algunas características correspondientes a no lugares.

El espacio de la situación no posee historia, debido a que el personaje que podría darle sentido y valor histórico no lo hace ya que ha perdido la memoria, por lo que este lugar está en un presente constante, debido a la particularidad del personaje que lo habita.

No hay homogenización debido al lugar ya que es carente de norma contractual con los personajes que los generalicen manteniendo así sus individualidades.

No presenta signos claros que remitan a referentes reales reemplazados. Pero el lugar en que se desarrolla "Chile" es una imagen momentánea y sesgada. Para Star

²⁷⁹ KALAWSKI, Andrés : *Op. cit.*, p. 7

debido a que solo la transita para cumplir una misión y para Elmer, por su amnesia, esta transitándola constantemente pues olvida toda característica que pudiera otorgarle sentido histórico.

ELMER: (...) No recuerdo haber hecho nada malo. Usted no sabe lo que va a hacer en un par de minutos más. Usted ignora su futuro, yo ignoro el pasado y lo averiguo a medida que lo voy haciendo.(...)²⁸⁰

Procedimientos

Chile presenta una gran variedad de procedimientos asociados, el primero que no tarda en aparecer y se mantiene hasta el termino de la obra pero con escasa predominancia es “Estructura de otros medios”, en este caso TV en que comienza con la “banda de ajuste” y termina con “hormigas sobre la nieve”.

El procedimiento que destaca por sobre los demás es “Fabula”, ya que las acciones tienen relación causal entre si narrándose de manera lineal y progresiva en el tiempo la obra.

La “intertextualidad” se manifiesta en la aparición de canciones utilizadas de manera incidental, en relación al procedimiento que corresponde a “Estructura de otros medios” (TV), además de poemas que dan cuenta del estado de los personajes y la situación.

Por ultimo el procedimiento que da muestra de una critica mas clara es “Metateatralidad”, que se aprecia en el minuto que Star se da espacio y tiempo para nombrar a los auspiciadores de la obra, ironizando de esta manera en relación directa con los factores productivos en los que se desarrolla el dramaturgo, y en relación al formato TV como anuncio publicitario.

Los procedimientos utilizados por Kalawski dan cuenta de una elección para hacer crítica a través de los mismos, en que se refleja como blanco la TV (estructuras de

²⁸⁰ Ibíd., p. 37

otros medios-intertextualidad), medios de producción (metateatralidad), y las críticas presentes por medio de la temática (fábula).

“Nadia Sobre la línea recta” de Francisca Bernardi

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Es posible identificar el sujeto como expresión del sistema neoliberal. Este se encuentra de forma implícita dentro de la obra, reflejado en el concepto de la hija, Elisa, que es planteado sobre los deseos y formas de ver las imágenes ideales aspiracionales que esta tiene con la gimnasta, Nadia Comaneci

6.
ELISA: La rueda, alongar, el jambol, alongar, el flic flac, alongar, siempre alongando, alongando grasas. “Esta niñita es muy maciza”, dijiste; Nadia Comaneci también era maciza y ganó, bajó de peso, llego a las finales y fue la única, la grande, la incomparable, Nadia Comaneci.
YO VOY A SER COMO NADIA COMANECI.²⁸¹

De esta manera se pierde el valor por el objeto, pero se aumenta el de la imagen que representa el mismo ya sea esta un estilo de vida, visión de mundo, etc.

Este discurso está presente en el discurso del personaje y en el del autor, y existe una posición sólo constatativa ya que el personaje de Elisa no ejerce una reflexión crítica reflexiva de sus modelos y desea creer ciegamente en ellos.

Seducción

El modelo de mercado se establece en la obra al momento de presentar esta contraposición de este ideal de familia bien constituida y el contraste con la realidad de familia disfuncional se plantea la oferta y demanda de los personajes que constantemente buscan la satisfacción a través del deseo de ser constituidos como una familia ideal “otros conocen la degradación de su nivel de vida, privaciones incesantes en las partida más esenciales del presupuesto, el estar hartos del infierno cotidiano

²⁸¹ BERNARDI, Francisca: *Nadia sobre la línea recta*, Web Archivo Dramaturgia. Consultada 25 de septiembre de 2012, p.5
(<http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia52.pdf>)

Los sujetos reaccionan siempre deseosos de satisfacer sus necesidades de seducción sea esta representada en Elisa desde el deseo constante de la aparición del padre, como el de Elio en la ilusión de sentirse padre de esta niña que de pronto vio aparecer frente a él.

ELIO: Me tenté, sí... Vi la foto de mi hija en el diario y me emocione. Quiero verla. Hacer gimnasia, jugar... me, me dan ganas. Quiero que sepa que sepa existo, que no soy un canalla.²⁸²

La conciencia que tiene el autor con respecto a las estrategias de mercado son claras al sobreponer la idea de Familia idealmente bien constituida y la real visión de familia mal constituida. Esta concepción de familia es la elegida por el autor como seducción ya que se genera una necesidad de alcanzar este ideal de familia de este objeto específico en los integrantes mismos de esta familia disfuncional. La accesibilidad a esta oferta tiene relación con el valor de cambio y la posibilidad de los sujetos de obtenerlo.

Tecnología y medios

La tecnología y los medios están presentes en la obra a través de la transacción impersonal que Elisa demuestra en su devoción por ser como Nadia Comaneci ya que los medios de la época enaltecen la figura femenina todopoderosa de fuerza tesón y superación y perfección que Nadia Comaneci reflejaba. Mediante esto Elisa era capaz de ver en su modelo femenino (de su madre Cuca) totalmente carente de aquellos atributos, que si bien en su juventud alguna vez tuvo en el presente es Elisa quien quiere y desea tenerlos pero no los tiene.

Televisión

Se han permeado aspectos televisivos a la obra, como la imagen idealizada que tiene Elisa de Nadia Comaneci. El Concepto de Pareja Ideal cuando la madre y el padre cuando se conocen.

2.
Un hombre joven y guapo en una fiesta, solo, fumando un

²⁸² BERNARDI, Francisca: *Op. cit.*, p.15

cigarrillo y mirando a todas las mujeres del lugar.
1982 en Chile, en Santiago.
Ese joven está solo, aburrido, las mujeres lo siguen, él no quiere a nadie. De pronto ve llegar a una “princesa”, a una bella joven de traje rojo y escotado.
Él la mira, bailan y se besan apasionadamente. Ambos deslumbrados. El comienzo de la familia.²⁸³

El punto de vista del autor es crítico, descriptivo, de anhelo, etc... El punto de vista del autor es un punto de vista principalmente de anhelo, (en cuanto al anhelo de conformar una familia bien constituida por parte de Elisa) sin embargo lo descriptivo también se hace parte de la obra en ciertos momentos en cuanto a la forma.

Publicidad y Marcas

La publicidad y marcas es identificable en cuanto al modelo de vida que desea Elisa con respecto a la gimnasta Nadia Comaneci. También en la referencia a los primeros textos cuando presenta la obra se mencionan ciertos tipos de marcas de comida y muebles.

Existe presencia de marcas como colchones CIC o imitaciones también a comida. El autor es consciente en cuanto al aparato publicitario lo deja manifiesto en cuanto a la figura de Nadia Comaneci y en las imágenes de comerciales y muebles de marcas determinadas en el principio de la obra.

(...) Hablamos de una casa pareada, de baños alfombrados,
de cacerolas golpeadas, de muebles CIC (o imitación CIC),
(...) de familias destruidas, de la película de Nadia Comaneci
(...)²⁸⁴

Con respecto a la publicidad el autor es crítico, ya que hace una contraposición entre la imagen del modelo que come cierto producto y luego saliendo de esa descripción interpela al público diciendo que es tiempo de hablar de hambre.

Los no lugares

Un no lugar claro es el gimnasio donde Elisa tiene la competencia de gimnasia. Esto se debe a que en ese lugar siempre transita en presente no existe un pasado que

²⁸³ BERNARDI, Francisca: *Op. cit.*, p.3

²⁸⁴ *Ibíd.*, p.3

vincule a Elisa, a su padre, madre, gimnasio y competencia solo se caracteriza por demostrar en ese momento lo que Elisa como individuo vivencia.

la elección de lugares como la casa, las habitaciones, el gimnasio del colegio, la calle (Los estacionamientos) responde a la subordinación de las reglas establecidas por los no lugares que de por sí existen. Existe una contraposición por ejemplo en la relación que hace entre el tránsito de la concepción de cada y reglas que este no lugar tiene de por sí al albergar una familia y esto lo contrapone con la visión de familia carente y desprovista de afectos y deseos y necesidades básicos que conforman la concepción de familia.

Procedimientos

Fábula: ya que la obra se presenta de forma causal a través de escenas establecidas con marcaciones de música y didascalias. También se trasluce un poco de narratividad y monólogo en cuanto a cuáles son las maneras de pensar que exponen los personajes con respecto a la forma de desarrollar la historia que se está contando.

“Lulú” de Ana Harcha

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Podemos identificar al sujeto como expresión del sistema neoliberal, expresado en Lulú en el track número 6 Aquí se reconoce a sí mismo como el sujeto que compite de forma competitivo selectiva en cuanto se ve a ella dejando sus tierras natales y afrontando el viaje para convertirse en un sujeto más que debe ir a competir a la capital.

se encuentra manifiesto en el discurso del personaje Lulú el personaje. ya que es esta la que en esta parte de la obra puntual reconoce este distingo comparativo competitivo entre pares.

solo se toma una posición constatativa del sujeto neoliberal ya que no se plantea una crítica específica y clara sino que solo se deja manifiesto esta situación competitiva donde el sujeto protagonista solo sigue esta forma de actuar sin generar un punto de vista contrario a este.

Seducción

el modelo de mercado y las estrategias de producción se manifiestan en la obra en el mismo track 6 cuando Lulú explica su procedencia alejada de la gran urbe y la seducción que le ofrecía la gran ciudad, con sus múltiples expectativas de vida.

Hoy día vivo mi vida en una ciudad, una moderna y preciosa
ciudad llena de oportunidades varias
Antes, en el tiempo de antes, cuando habitaba en la playa, a
la orilla de ese
inmenso mar, soñaba con la ciudad y sus múltiples
expectativas de vida, y ahora las utilizo, todas, todas las que
me son posibles
La gracia de las grandes ciudades para las gentes de
provincia se relaciona
directamente con
El contacto social
La salud
La educación

El acceso a la cultura
El ejercicio de la democracia²⁸⁵
Y los servicios financieros

el sujeto cae dentro del juego de la seducción planteado por el sistema neoliberal. Al ser ella, una mujer de provincia y no de ciudad, donde no logra concretar sus ambiciones. Ella viaja a la ciudad porque es en esta donde disfruta de los beneficios del paraíso donde todas las cosas parecen estar delicadamente entrelazadas.

el autor está consciente de las estrategias de mercado y hace que su personaje caiga dentro de ellas que sea seducido por las estrategias de mercado dejándose llevar por los beneficios de vivir en la ciudad y tener una vida cómoda al igual que la mayoría.

Tecnología y medios

La tecnología y medios se ven reflejados en la estructura de la obra al separar los cuadros poniendo en ves de títulos track, como se hace en los discos compactos. También existe la referencia en el track 6 sobre programas de televisión como *Candy candy*.

hay un análisis crítico de la tecnología en el track 6 cuando comienza a cuestionar Ciertas características esencial del vivir en un estado de seducción neoliberal sin embargo el personaje llega a la conclusión que no puede hacer más que sentirse avergonzada y superada y eso lo plantea más adelante en el track 10

Track 10

He sentido a lo largo del tiempo demasiada vergüenza.
Encontrarme algunos muchos días con mi propia imagen
proyectada sobre algo, cualquier cosa, la curva de una
cuchara o un vidrio, me ha llenado de temor. Palidecía y
bajaba la cabeza. Mis ojos huían de encontrarse con ellos
mismos. Era el

tiempo de lo ajeno. Era el tiempo en que cualquier palabra
salida de la boca de otro me hacía cambiar de dirección. Era

²⁸⁵ HARCHA CORTÉS, Ana: *Lulú*, Web Archivo Dramaturgia. Consultada 25 de septiembre de 2012, p.8
(<http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia46.pdf>)

ese tiempo. Ese tiempo en dónde sólo habitaba en la ciudad.
Era ese tiempo.²⁸⁶

Televisión

Se han permeado aspectos televisivos a la obra en el track 6 cuando pregunta sobre si ve televisión y después pregunta sobre el programa *Candy candy*. Sin embargo no se logra identificar claramente más que sólo referencias a programas de televisión específicos, pero no son generadores de cambios sustanciales en el sujeto neoliberal.

Según lo anterior podríamos decir que el punto de vista es más bien descriptivo ya que es demasiado sutil la referencia como para ponerlo en torno a una crítica directa hacia como la televisión infiere en el sujeto neoliberal.

Publicidad y Marcas

sí, se permean aspectos de publicidad y marca en la obra sobre todo en el track 6 que donde el personaje de Lulú da a conocer las aspiraciones que tiene con respecto a su vida, son estas, conceptos de vida generados por la publicidad

Sí. este mismo estilo de vida al cual el personaje de Lulú aspira y que logra llegar a el, una vez abandona su lugar de procedencia y llegando a la gran ciudad esta forma de vida llega a tornarse una marca en las aspiraciones de desarrollo del sujeto neoliberal que posteriormente en la obra se ve reflejado como una característica insana del personaje.

La conciencia que tiene el autor con respecto al aparato publicitario no es cien por ciento claro. En la dramaturgia no se explicita un mensaje determinante explícito de publicidad, sino que es a través de los deseos aspiracionales de Lulú que los podemos observar después de una segunda lectura. El análisis que hace no es de cuestionamiento de aquel desde un principio sino que a medida de la aceptación y posterior logro de este es cuando el personaje de Lulú se ve envuelta

²⁸⁶ HARCHA CORTÉS, Ana: *Lulú...*, p.11

en este comportamiento insano y toma una determinación insana como respuesta para salir de aquel sistema impuesto por el aparato publicitario.

El punto de vista que tiene el autor con respecto al aparato publicitario no está claro ya que no ataca al aparato publicitario en sí, sino que da cuenta de él a través de las aspiraciones que posteriormente llevan al personaje a cuestionar estas aspiraciones (una vez ya obtenidas) y tomar decisiones insanas (al decidir que ya no podía con su vida y decide ponerle fin y contagiarse de sida) para con él como para los que lo rodean.

Los no lugares

Existen no lugares en la obra, como cuando nombra en el track 2 los víveres comprados en el supermercado del barrio o cuando dice que los platos que con desenfreno prepara en las noches se los va a repartir por las calles a las personas que deambulan a altas horas de la noche.

En la mezcla bendita de un montón de productos animales y
vegetales extraídos del súper del barrio (...) ²⁸⁷

No existe una conciencia crítica clara sobre los no lugares y el neoliberalismo es más bien una intuición del autor.

Procedimientos

Fábula

Narratividad y monólogo prepondera en esta obra ya que es Lulú la protagonista quien narra la historia a través de constantes monólogos. También se tiñe de fábula ya que se es capaz de seguir una historia a través de la presentación de los track a modo de cuadros que nos cuentan una serie de hechos que podrían desencadenar en el desenlace final de la obra.

²⁸⁷ HARCHA CORTÉS, Ana: *Lulú...*, p.3

“El peso de la pureza” de Mauricio Barría

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Es identificable el sujeto narcisista en la figura del Padre en la obra. Este es un sujeto que busca tener bajo control todo el accionar con respecto a la enseñanza de su hija y este siente un placer, por los constantes abusos que este le infringe a su hija. Este no se detiene en su afán de satisfacer sus necesidades e impulsos.

Existe una visión crítica con respecto a las formas de actuar de ambos padres tanto del padre en su afán hedonista como sujeto neoliberal subyugado a la satisfacción de llevar a cabo sus impulsos y también está la situación pasiva y permisiva de la madre en no tomar acciones concretas para detener los abusos de poder que el padre tiene con su propia hija y con ella.

Seducción

No hay reacción frente al sujeto porque no hay seducción

Publicidad y Marcas

Existe presencia de marcas como Cadbury. El autor no manifiesta conciencia explícita de las marcas en la obra. El punto de vista del autor es descriptivo con respecto a elemento mencionado (Cadbury)

HIJA: Entonces me tomabas de la mano y me llevabas a tu dormitorio porque allí no podría entrar el Padre. Tu sabías que ahí me sentía segura, lo sabías porque inmediatamente dejaba de sudar. Nos acostábamos, me ofrecías un chocolate (un Cadbury, mi favorito) y nos reíamos comentando las estupideces de esos programas nocturnos.²⁸⁸

²⁸⁸ BARRÍA, Mauricio: *El peso de la pureza*, IX Muestra de Dramaturgia Nacional, 2003, p.14 (<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/el-peso-de-la-pureza.pdf>)

Procedimientos

Fábula: esta obra se sitúa principalmente en la fábula ya que los acontecimientos suceden de forma causal con ciertos tintes Brechtianos en cuanto a la forma de contar y presentar los distintos cuadros.

“Hombre con pie sobre espalda de niño” de Juan Claudio Burgos

Procedimientos

Estructura de otros medios. Ya que la obra sucede en un fogonazo de flash, imagen capturada por una cámara fotográfica. Dicha imagen es la de primera comunión de un niño católico.

mientras un chico SE PREPARA PARA RECIBIR EL CUERPO DE CRISTO en una pequeña iglesia de pueblo, entre mármol, imágenes de oropel, gladiolos y padres, la figura de un soldado de infantería oprime su cabeza y lo obliga a fantasear , hasta que la iglesia de mármol, las imágenes de oropel, los gladiolos y padres se acomodan para un fogonazo de flash, una calurosa mañana de diciembre.²⁸⁹

Es en este lugar en ese instante donde sucede la obra. También existe una tendencia hacia la plétora por su contenido excesivo barroco en búsqueda de lo grotesco.

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Es posible encontrar en el texto un sujeto narcisista específicamente en las violaciones y los constantes deseos que tienen el grupo de hombres que el niño describe en las esquinas de las callejuelas de su barrio. Estos hombres son capaces de omitir toda consideración moral o ética en virtud de la satisfacción y el placer.

(...) mostraban sus miembros a los otros dentro de los grupos de hombres con los que me encontraba en las esquinas de las callejuelas de mi barrio, ocultaban sus erecciones cuando me veían pasar, cuando intentaba acercarme a esos grupos de hombres oscuros, que armaban en las esquinas algo parecido a pequeñas orgías privadas en las callejuelas de mi barrio, orgías en donde seguro celebraban en solitario este momento, el que ahora todos veis.²⁹⁰

²⁸⁹ BURGOS, Juan Claudio: *Hombre con pie sobre una espalda de niño*, Editorial Ciertopez, Santiago de Chile, 2006, p.4.

²⁹⁰ *Ibíd.*, p.19

Está presente en el discurso del personaje si lo vemos a través de la visión de los sujetos narcisistas podríamos decir que es solo constatativa sin embargo la visión del niño es una visión crítica y constatativa de los actos narcisistas de los otros sujetos.

Televisión

No se han permeado aspectos televisivos a la obra

Publicidad y Marcas

Se podría decir que el niño pasaría a ser una marca a través de la cosificación del sujeto, niño dentro de la obra. Ya que si el niño es visto como un producto desde el punto de vista del sistema neoliberal, este pasa a ser ofrecido como un objeto de deseo para el grupo de hombres que lo quieren, piensas y abusan de él, generando una vorágine de demanda que jamás podrá ser satisfecha.

(...) sólo mi nombre los vuelve guerreros y los pone
duros y los saca del trabajo,
lo hacen para huir,
no tienen más imaginación que la que les da mi
nombre,
imaginan lo más fácil, lo que les produce placer,
nada más, lo que tienen a mano,
cogen un chico y lo hacen con el chico,
ese chico ahora soy yo, (...) ²⁹¹

El autor no tiene conciencia del aparataje publicitario y tampoco de la cosificación del sujeto niño, (hecho por el sistema neoliberal) como una marca. Por lo tanto el punto de vista del autor es crítico intuitivo.

Los no lugares

La obra posee un lugar con valor antropológico: la foto de la primera comunión, en base a la cual se desprenden todas las situaciones de la obra. Sin embargo la obra es una situación alegórica objetivada en la espalda del niño, que es la que habla. Ese lugar —la espalda del niño— puede llegar a considerarse un no lugar en cuanto a lo que representa.

²⁹¹ BURGOS, Juan Claudio: *Op. cit.*, p.21

“Malacrianza” de Cristian Figueroa Acevedo

Temáticas

Tratamiento del sujeto

El sujeto neoliberal está presente en la construcción de la figura del Padre, las motivaciones de satisfacción individual son reconocibles en la relación con sus hijos (El Pancho, La Gírlén), la muerte de El Pancho (su hijo predilecto) y posterior muerte de La madre, desencadenan en el sujeto una serie de frustraciones que potencian la praxis estructural del personaje. Es así como aparece la figura hedonista en la triada que se construye en la relación del sujeto en cuestión (Padre) con sus primogénitos.

La naturaleza del sujeto está determinada por la marginalidad, por lo tanto existe una directa relación con la modalidad cultural selectivo/competitiva en tanto el sujeto y su contexto es el resultado de la sociedad neoliberal. De este modo el régimen de valor predominante (competitivo) afecta la motivación de satisfacción individual a través de la consecución del placer.

El discurso se presenta en tanto en el discurso del autor como el del personaje. El eje del discurso autoral es recíproco con el discurso del personaje, en este último la expresión del modo (cultura de mercado) es el resultado del discurso.

GIRLEN: (Sentándose) Mañana deberíamos juntar la plata que hagamo' y compramo' helados pa' vender. Dicen que dejan harta plata, despue' compramo' ma'.

Me gustaría tener un almacén como el tío, el tío tiene harta plata.

PANCHO: ¡Porque vende hierba, por eso tiene plata!²⁹²

La posición del sujeto es solo constatativa dado que El Padre no es crítico de su modelo, simplemente existe la realización y comprobación del hecho.

²⁹² FIGUEROA ACEVEDO, Cristian: *Malacrianza*, V Muestra de Dramaturgia Nacional, 2009, p.20 Consultada el 25 de septiembre de 2012 (<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/Malacrianza-v.pdf>)

Seducción

El consumo de bebidas alcohólicas es fundamental a la hora de establecer las estrategias de seducción de la obra, esto conlleva necesariamente un modelo de mercado. La figura de Gírlén es valorada por el Padre como un objeto sexual que satisface un requerimiento individual. “El consumo —y placer asociado a él— tiene una tendencia hacia la decepción del mismo, ya que el acto placentero es constituido por la transacción en que se adquiere un producto nuevo. Con el paso del tiempo el objeto de consumo ya no causa placer sino sólo comodidad.”

El consumo de malta deriva en la necesidad sexual, de este modo la materialidad se hace presente en la praxis y concreción.

PAPÁ: (...) cuando llegue tiene que saber tomarse un trago
con su papá. Una malta con hueso, con harina, ¡una malta
helaita!²⁹³

En el desarrollo de la acción se observa un marcado modelo de seducción en tanto los sujetos se ven tentados de una u otra forma a la plena satisfacción de sí mismos. En el caso del Padre, el consumo de malta lo pone en una situación de comodidad implicando con ello una especie de falsa escapatoria ante la muerte de la Madre y su primogénito predilecto. La Comadre utiliza la figura del Dios y el diablo, del bien y el mal como estrategia moral frente a las prácticas asociadas a los resultados del consumo del Padre, entre tanto el Pancho y la Gírlén pasan al plano de las posibilidades de expresión de la cultura de mercado, replicando de igual forma aspectos de consumo vistos en el Padre. Lo anterior implica una fórmula que hace circular la reacción, puesto que demanda necesidades creadas por un consumo cómodo y crudo en la práctica, absolutamente despojado de placer

El autor es consciente de las posibilidades de cambio que existen en los elementos que incorpora como la malta, el deseo sexual y la religión, como medios para la satisfacción de necesidades.

²⁹³ FIGUEROA ACEVEDO, Cristian: *Op. cit.*, p.24

Tecnología y medios

Se hace referencia a la radio como medio que ‘da miedo’ haciendo claras referencias a las implicancias socio religiosas que tiene en los sujetos. Mediante la radio se implanta un régimen del terror asociado a la moral del sujeto, la eterna lucha entre Dios y el Diablo traspasando comportamientos a la vida diaria de los mismos.

COMADRE: La radio no; no escucho la radio. Me da miedo,
dice cosas que dan miedo.²⁹⁴

Claramente, es nocivo el mensaje radial, por lo tanto existe un punto de vista crítico al respecto.

Publicidad y Marcas

Se hace referencia a cierta marca de malta, recalcando el efecto negativo sobre el sujeto. “Malta Morenita”

PAPÁ: ¡No tengo plata, mierda! Consíguete y me traí una
malta.

(La Girlén sale cabizbaja. El Papá cada vez más
borracho)²⁹⁵

En el reconocimiento que hacen los personajes en relación al producto desde distintos puntos de vista implica un conocimiento del autor respecto del aparato publicitario y las eventuales consecuencias de su consumo, descrito en la importancia que se le da al sujeto consumidor. Por lo tanto el punto de vista del autor es crítico

Los no lugares

Claramente identificamos la presencia de no lugares en la obra, los espacios concretos están lejos y en el no lugar solo el eco de lo concreto contextualiza las acciones, rincones, lugares oscuros y ruidos metálicos configuran referencias para el tránsito de los sujetos, quienes no están consciente de su accionar en dicho lugar. Existen varias referencias a no lugares desde el texto, como por ejemplo la calle, las

²⁹⁴ FIGUEROA ACEVEDO, Cristian: *Op. cit.*, p.37

²⁹⁵ *Ibíd.*, p.24

esquinas, el cerro... espacios que se evocan y desde donde se desencadenan incluso, ciertas acciones.

Un último aspecto que identifica un no lugar a nuestra consideración es el reemplazo que se da dentro del mismo a los referentes reales por signos, o que debido a la velocidad del tránsito solo le otorgan al sujeto imágenes incompletas del espacio. paisajes de los cuales él no aprecia nunca sino vistas parciales, “instantánea”, sumadas y mezcladas en su memoria.

Existe dentro de la obra una conciencia crítica y analítica entre los no lugares y el neoliberalismo en la medida que las consecuencias económicas de las políticas de mercado acrecientan la desigualdad social y económica. Los personajes se contextualizan en el lado más nefasto de las consecuencias económicas de un aparato, mientras que los no lugares condicionan las acciones que aparecen como cíclicas, apareciendo sub espacios correspondientes a la situación económica contextual en la que se desarrolla la acción.

Procedimientos

La fábula como primer procedimiento relevante en el texto de Figueroa, existe un eje atemporal en la construcción dramática, el inicio del texto es el final del mismo sin embargo también hay un quiebre de esa a- temporalidad. También se observa una estructura rizomática en tanto existe un modelo estructural descriptivo posibilitando el un eventual re – ordenamiento. El autor también utiliza un intertexto con finalidad crítica/reflexiva, utilizando una canción “Es mi niña bonita” del canta - autor Lucho Barrios, esta forma de intertexto se observa también en el uso de pasajes de la biblia para dar forma al personaje de la Comadre.

“Sala de urgencias” de Alejandro Moreno

Temáticas

Tratamiento del sujeto

Claramente observamos al sujeto neoliberal con características de narciso en la obra, muestra de ello es el Hombre, quien cumple con las características fundamentales del sujeto narcisista. El diálogo con la enfermera nos devela ese estigma del perdedor y posterior frustración por un aparato disonante y perverso. dado por lo ilógico de las situaciones que lo llevan a este punto de conflicto. Por otro lado la Enfermera también cumple con una de las características del sujeto narcisista representando en ella, la modalidad selectivo competitiva, en tanto se vale de cierto poder jerárquico para establecer relaciones entre su persona y los pacientes, controlando y velando de cierto modo, el funcionamiento del aparato.

El segundo sujeto al que hago alusión, la Enfermera, si tiene relación con la modalidad selectivo/competitiva, la jerarquía del sujeto implica un sistema de control por sobre los demás individuos.

En la configuración de los personajes se estructura un discurso relacionado a las practicas de sujetos cuya finalidad, claramente, es la obtención de los medios disponibles para su satisfacción.

Seducción

las estrategias de seducción están presentes en la obra mediante la estructura de diálogos propuestos para la Enfermera, quien saca información relevante al hombre para su beneficio, en este sentido el beneficio de la práctica profesional se entremezcla con lo ético y lo moral, en consecuencia genera en el sujeto B, necesidades entre desde lo espiritual a lo material, en un sentido figurado.

Al existir jerarquía en las estrategias de seducción los sujetos reaccionan desesperados, como se observa con sujeto que irrumpe en un banco para robar y

termina haciendo el ridículo por no saber hacerlo, entonces se subyuga a su condición de inexperience descontextualizada.

HIJO: ¡Arriba las manos, éste es un asalto, no se muevan que esto es un asalto y tengo una pistola, si se mueven yo disparo y mato al que se le ocurra lanzarse sobre mí, porque esto es un asalto, ya se los dije!. ¡Un asalto, esto es un asalto!

Ahora quiero que poco a poco, en silencio levanten sus manos y metan las manos a sus bolsillos para sacar todo lo que tengan de valor, pero nadie se mueva, por favor, que soy capaz de matarlos.

TRAVESTI: ¿Cómo vamos a levantar las manos si quiere que nos metamos las manos en los bolsillos? ¿Qué hacemos realmente? (Acercándose al asaltante, sin tenerle miedo, aquí nos damos cuenta de que el asalto está mal realizado y que no genera terror) ¿Cómo quieres que no nos movamos si nos estás pidiendo que nos metamos las manos a los bolsillos?²⁹⁶

El autor es consciente de las estrategias en todos los aspectos del tratamiento de los sujetos, expone situaciones donde los mismos se ven obligados a tomar decisiones precipitadas a partir de un aparato neoliberal que presiona en un solo sentido, dejándolos sin escapatoria.

Tecnología y medios

La maquina utilizada para sacar números en el hospital y así ordenar la entrada de pacientes a la atención puede entenderse como un medio de industrialización

“Por un lado, los medios electrónicos e informáticos posibilitan las informaciones e intercambios en “tiempo real”, creando una sensación de simultaneidad e inmediatez que devalúa de manera creciente las formas de la espera y la lentitud”

Existe un punto de vista crítico respecto a la tecnología, en tanto se utiliza la maquina en desmedro de los sujetos que nos llevan luego a entender el punto de vista del autor.

²⁹⁶ MORENO JASHÉS, Alejandro: *Sala de Urgencias*, archivo facilitado por el autor, p.8

Los no lugares

La presencia de no lugares hace que el lector se sumerja en espacios nebulosos, propicios para el entendimiento del discurso.

Fundamentalmente los espacios de transición contienen a un espacio “A” donde transcurren los hechos mas desgarradores, la figura de la sala de espera del hospital corresponde a los espacios como la casa, donde las actividades cotidianas como lo es comer, se nutren de lo que trascurre en el hospital. El eje Hospital se transforma en un ícono desde donde los no lugares como la casa y el banco hacen perder la identidad de los sujetos, desde allí perciben el sistema.

Desde ese lugar los sujetos se manifiestan, de cierto modo responde a la necesidad de reacción ante las presiones dadas por el espacio eje del texto.

HIJO: Escuché que dijo que estaba enferma u me acerqué, yo seguía en el suelo y me acerqué. Pensé que se agravaba. Yo mientras de acercaba no podía dejar de insultarla. Así que nos vinimos del brazo. Caminé con ella por las calles escuchando cómo tosía. Yo traduje su tos en rabia y así nos fuimos los dos, por una calle en la que nos podíamos caer en cualquiera de sus puntos.

Nos preguntábamos sin hablar quién era él que nos dejo. Quién fue el que se fue, hablamos, incluso con gestos, de qué era lo que nos hacía tener tanto miedo y volvió hablarme de Dios, Yo pensé que debía dejarla y alejarme nuevamente, pero estaba mala, no podía mover las piernas y sus hombros y sus rodillas y sus manos ya no podían ni siquiera persignarse frente a la iglesia por la que pasábamos. Yo se la dejo. Voy a ir a buscar el dinero que necesitamos para pagar sus remedios y los míos.”²⁹⁷

Existe una conciencia crítica y analítica entre los no-lugares y el neoliberalismo ya que las condiciones para la praxis del sujeto están absolutamente subordinadas al funcionamiento de un sistema jerárquico y estructurado, en cuyas bases no existe la posibilidad de escape ni de segunda oportunidad es decir, se plantea una estructura que conlleva una necesidad de primer orden, una que tiene relación con la vida o la muerte.

²⁹⁷ MORENO JASHÉS, Alejandro: *Op. cit.*, p. 5

Procedimientos.

Los procedimientos utilizados son fábula, existe una relación causa efecto en las acciones que determinan a los personajes, además nos encontramos con otro procedimiento interesante mediante el cual se pretenden generar imágenes referentes a las características de ciertos personajes (dramaturgia visual). El uso de la metateatralidad la observamos claramente en el final del texto donde el telón de imágenes a las que apunta el sujeto se convierten en el telón de la sala, al mismo tiempo se presenta la figura de un espejo que, sutilmente propone el quiebre de la ficción.

(El público o una parte de el se refleja en un espejo)

ENFERMERA: ¿y de que telón te despidas?

HIJO: De uno rugoso, de uno detallado en cuerpos de ojos pegados, de animales muertos en los ojos de los que miran una cosa como obra, dentro de una idea descrita.

Una sutura. Veo que todos sueñan con el Dios que me comí y cagué.

Porque el telón es lo único que hace evidente que no están en los otros, lo que se ve aparece solamente porque no está lo demás, lo otro en realidad debiera haber estado, lo que con urgencia a mí me hacía falta.

También en el telón percibo que la masa no ve el pan en este encuentro.

El hijo está moribundo. La enfermera se dirige a público.

ENFERMERA: Comer cosas livianas, arroz solito o fideos cabellitos de ángel, lechuga, no tomate, tomate no, no huevos ni frituras, no grasas, carne, pero poquita y molida, nada de leche y mucho liquido, mucha agua.

Nada de alcohol, nada de café, no puede tomar té, ni refrescos aunque tenga sed. Nada de dulces ni cosa con huevos, nada de salsas líquido, mucho líquido, agua, tómese la toda. Nada de cebollas ni cosas picantes. Olvídense del vinagre y de los aliños, nada de frituras. Mucha lechuga y pocas frases. Olvídense del hambre, haga como si no tuviera.²⁹⁸

²⁹⁸ MORENO JASHÉS, Alejandro: *Op. cit.*, p.28

Conclusiones

Es un hecho que el contexto sociocultural en que está inmerso el sujeto lo modifica. Y considerando la búsqueda de la expresión del sistema neoliberal implantado en Chile durante el periodo de dictadura, en la generación de dramaturgos y su producción artística comprendidas entre los años posteriores a la implantación del modelo que se valida y consolida con los primeros cuatro gobiernos de la Concertación. Hemos identificado y clasificado tres grandes aspectos que enmarcar a su vez sub-categorías, en las que se constata la influencia del modelo en la dramaturgia ya sea en sus factores productivos, temáticos o procedimentales. Debemos considerar de todas maneras que éstos no están presentes en un cien por ciento en cada una de las obras, pero sí pueden ser rastreables en su totalidad al considerar este grupo de autores como una generación.

A través de este estudio hemos podido constatar nuestra hipótesis inicial: en estos autores sí existió una inflexión en el modo de escribir teatro, y esta inflexión está directamente relacionada con el modelo económico y las políticas culturales que implicó su revalidación en democracia. Esto además nos ha hecho pensar en que quizá estos autores sean una especie de ‘eslabón’ necesario para comprender el traspaso de la dimensión política del teatro desde su labor social (durante la dictadura) a un sentido político de develamiento, después del 2000. Ahora bien, para llegar a conclusiones que puedan hablar con mayor propiedad de esta generación sería necesario realizar un estudio más amplio. Que también fuera representativo de las particularidades de cada uno de estos autores y no sólo de las particularidades de la generación. Proponemos un estudio en que se abarque una mayor cantidad de autores y más obras por autor, para que la representatividad sea plena en cuanto a generación y autorías particulares. Sin embargo, esto es parte de un estudio futuro y de mucha mayor amplitud.

Por otra parte, hemos comprobado que en general, los autores de esta generación de dramaturgos posee una intuición —consciente o inconsciente— del modelo económico que fue ratificado por los gobiernos de la Concertación: Siempre lo

incluyen en las temáticas de sus obras, y muchas veces atacándolo directamente. De esta forma, a través del análisis de estas obras, hemos podido concluir que el modelo económico modificó las temáticas, los modos de producción y los procedimientos de los dramaturgos de esta generación. Ahora bien, es también por causa del sistema económico que estos dramaturgos pueden ser considerados como una generación, pues el sistema los empujó hacia la asociatividad como medio de sobrevivencia ante él. Sin las iniciativas de asociatividad, probablemente mucha de esta dramaturgia no hubiera llegado hasta nosotros, ni estos autores se hubieran constituido como una generación.

Ahora bien, esta generación de autores teatrales refleja en su estructuración la poderosa influencia del sistema económico en tanto la asociatividad se realiza sólo en el plano de los modelos de producción. No existe (aunque se pretendió) una reflexión conjunta sobre el arte teatral ni los medios expresivos de la dramaturgia. Es verdad que existen muchas coincidencias en cuanto a estilo y temáticas, pero estas tienen mayor relación con la formación que con una asociatividad artística entre los dramaturgos.

En cuanto a las temáticas y procedimientos, podemos notar que la mayor parte de estos dramaturgos no necesariamente tienen consciencia del sistema económico que los invade, pero sí escriben influidos por éste. No planteamos esto como una característica negativa —mucho menos considerando que esta dramaturgia es primordialmente crítica— sino muy por el contrario, creemos que esto demuestra que la mayoría de estos autores escriben como dignos representantes de la época en que viven, generando una dramaturgia dialogante con la historia y para nada anacrónica ni evasiva.

Ahora bien, podemos entender que en la época de mayor productividad de esta generación aún no existía una consciencia —como la hay hoy en día— con respecto a las implicancias sociales y culturales que conlleva este modelo económico. Esto pudo deberse, por una parte, a la proximidad histórica con la implantación del

sistema, como también a la poderosa influencia de los ‘maestros’. Pudimos darnos cuenta de que una característica de estos autores es que todos reconocen ciertos maestro o referentes dentro del campo nacional. Como vimos al inicio, no todos estos maestros fueron siempre acogedores con los nuevos autores, por lo que deducimos que a raíz de que teóricos, críticos y maestros del teatro dijeran que la dramaturgia ‘ya no tenía de qué hablar’ es que estos autores prefirieron actuar solapadamente y con cuidado. Guardando el respeto por quienes les precedieron. Por ello creemos que la mayoría de las referencias culturales neoliberales puestas en las obras de estos autores fueron agregadas de modo intuitivo. Casi oliendo lo que este sistema económico traía consigo más que teniendo una certeza de las consecuencias de este; como podemos tenerla hoy en día.

Es por ello que dejamos esta propuesta de modelo de análisis también disponible para las obras de la actualidad. Pues hoy el sistema ya no está en marcha blanca y hace bastante que botó las máscaras y la dramaturgia lo demuestra. Creemos que este modo de análisis puede complementar poderosamente los análisis literarios, además de proporcionar a los nuevos autores críticas constructivas y para nada antojadizas en relación a su trabajo. Por supuesto que es un sistema de análisis totalmente abierto a crecer en la medida en que se utilice, adaptándose tanto a los tiempos como a los autores y creciendo con el desarrollo del teatro.

Finalmente, como consecuencia del análisis realizado en el capítulo 4 —y en relación con el neoliberalismo— hemos podido identificar cuatro grupos de autores dentro de esta generación, los que pasamos a detallar a continuación:

- El primer grupo, está constituido por quienes manifiestan una conciencia clara del modelo económico y una postura a su respecto. Dentro de él podemos ubicar sólo a algunos de los textos analizados, como *Ulises o no* (de Benito Escobar) que es el único en que se menciona el término neoliberalismo.

- En un segundo grupo, constituido por quienes manifiestan obras que responden al carácter de su época abarca el grueso de autores de esta generación. Estos, además de intuir el sistema económico que los invade se han dejado permear por las características de este hasta modificar incluso sus formas de escritura.
- Un tercer grupo, muy relacionado con el primero está compuesto por quienes poseen una consciencia o intuición sobre las implicancias del sistema económico, pero se han mantenido fieles a una estructura dramática tradicional sin dejar permear su escritura por el medio.
- Finalmente, el grupo minoritario lo componen aquellos que no han dejado permear de ninguna forma su obra de su entorno. Estas obras, en general poseerán características intimistas, y darán la sensación de un carácter anacrónico; en el sentido de que no se relacionan con su propia época. Dentro de las obras analizadas (y como se puede ver en el último capítulo de este estudio), sólo identificamos la obra *Mal* dentro de este grupo.

En relación a la anterior categorización, y ahora considerando el año de escritura de las obras que constituyeron nuestra muestra, podemos concluir que en la medida en que iba pasando el tiempo la conciencia iba siendo mayor. Debido a que existía mayor información y menos secretos en relación al sistema económico y sus implicancias en la cultura. No obstante lo anterior, también hemos podido concluir que el nivel de consciencia no tiene relación directa con el tiempo; aunque el tiempo sí permite aumentar las posibilidades de generar esta consciencia.

La falta de conciencia del modo de funcionamiento del sistema queda demostrada, por ejemplo, a través del tratamiento de las temáticas: Por medio del análisis pudimos constatar que la mayoría de éstas remiten a síntomas o efectos provocados por el sistema económico, pero que no lo señalan como el causante de ellos. En ningún caso esto representa un abanderamiento por el neoliberalismo de parte de

los autores, sino sólo un desconocimiento o falta de indagación en la raíz de las temáticas que se están tocando. Por ejemplo, en el caso de *Malacrianza* de Cristian Figueroa, se trata el tema de la marginalidad y la pobreza extrema, producida por la implacabilidad del sistema económico, pero no se cifra a éste como responsable principal del mismo; ni tampoco la forma en que llega a convertirse en responsable.

No está demás decir que las implicancias de un sistema económico sobre el desarrollo del arte son bastante inexorables, y sobreponerse a ellas de cualquier forma es una tarea, cuando menos titánica. En ningún caso queremos restar valor al trabajo realizado por esta generación de dramaturgos, quienes dieron un paso muy importante en el campo de la dramaturgia: el descubrir un sistema, intuir un nuevo enemigo hacia el cual dirigir los dardos una vez que la dramaturgia fue dada por muerta por muchos de sus maestros y predecesores.

Sin embargo, tampoco podemos negar que —como lo mencionábamos en el capítulo 3 al referirnos a los modos de producción— estos dramaturgos no hicieron parte de su trabajo en el arte las temáticas que trataban. Esto quizá porque sólo estaban medianamente intuitas. De esta forma, el discurso contra el modelo neoliberal, en general no logra traducirse en medios de producción subversivos ni en procedimientos discursivos. Quizá, porque de hacerlo el tiempo los habría sepultado en el olvido. Es probable que en aquel entonces no se pudiera hacer. Pero es en virtud de aquello que creemos que puede radicar el valor de este estudio: porque hoy el neoliberalismo es más poderoso que hace diez años y es menester de quienes ejercen la dramaturgia el descubrir o diseñar estrategias tanto como para la supervivencia de la dramaturgia como para la coherencia entre producción, discurso y forma dramática.

Bibliografía

- ALBORNOZ Farías, Adolfo: Marco Antonio De la Parra, tres décadas de teatro, MARCO ANTONIO DE LA PARRA, El Arte Del Peligro, ALBORNOZ, Francisco (editor), Ediciones FRONTERA SUR, Chile, 2007.
- AUGÉ, Marc: *Los no lugares, Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, 7ª ed., Barcelona, 2002.
- AUSTIN, John Langshaw: *Cómo hacer cosas con palabras*, editorial Paidós, España, 1991.
- BENAJMIN, Walter: "El autor como productor" .
http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-espectadores/_docs/el_autor_como_productor.pdf
- BARRÍA, Mauricio: El peso de la pureza, IX Muestra de Dramaturgia Nacional, 2003 visitado el 25 de septiembre de 2012 (<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/el-peso-de-la-pureza.pdf>)
- BARRÍA, MAURICIO "Aproximaciones para el estudio de una generación de Dramaturgos Chilenos Contemporáneos: Estrategias Alegóricas en la obra de Juan Claudio Burgos", Revista Telón de Fondo, N°10, 2009. (www.telonde fondo.cl)
- BEASLEY-MURRAY, Jon: *La Constitución de la Sociedad: Pinochet, Postdictadura y la Multitud* en BENAJMIN, Walter: "El autor como productor" <http://escenacontemporanea.com/2011/circulo-de-Brunner>
- BERNARDI, Francisca: *Nadia sobrela línea recta*, Web Archivo Dramaturgia. Consultada 25 de septiembre de 2012 (<http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia52.pdf>)
- BURGOS, Juan Claudio: *Hombre con pie sobre una espalda de niño*, Editorial Ciertopez, Santiago de Chile, 2006.
- BRECHT, Bertolt: *Escritos Sobre Teatro*, Nueva Visión. Bs. As., 1970, vols.1-3,
- BRUNNER, José Joaquín: *Cartografías de la modernidad*, Dolmen Ediciones, 1ª ed., Chile.
- BURGOS, Juan Claudio: *Hombre con pie sobre espalda de niño*, archivo facilitado por el autor.

- CADEMARTORI, José: *Chile: el modelo neoliberal*, Ediciones ChileAmérica CESOC, 1998, Santiago de Chile
- CARVAJAL, Fernanda; VAN DIEST, Camila: *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales de Chile 1990-2008*, Prólogo de M. SOLEDAD LAGOS, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile 2009
- CHOMSKY, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001
- CIA, Central Intelligence Agency: *Notes on Meeting with the President on Chile*, 15 de septiembre de 1970, Desclasificado, <www.gwu.edu/~nsarchiv>
- CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA: *Programa de Gobierno*, Diario La Época, Documentos, <<http://es.scribd.com/doc/34195404/Programa-de-Gobierno-Patricio-Aylwin>>
- CONCERTACIÓN DE PARTIDOS POR LA DEMOCRACIA: *Un gobierno para los nuevos tiempos, bases programáticas del segundo gobierno de la concertación*.
- DE LA MAZA, Lucía: *Color de Hormiga*, archivo facilitado por el autor.
- DELEUZE, Gilles: *Derrames, entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Serie Cactus, 1ª ed., Buenos Aires, 2005.
- DÍAZ, Jorge en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999.
- DITTBORN, Eugenio: “un teatro Chileno”, escrito inserto en el programa de la obra *Una jaula en el árbol*, de Luis Alberto Heiremans, presentado por el teatro de ensayo de la Universidad Católica, Santiago de Chile, 1957. De PRADENAS, Luis: *Teatro en Chile Huellas y Trayectorias. Siglo XVI – XX*, LOM Ediciones, -1a ed.-, Santiago de Chile, 2006.
- DE TORO, Fernando: *Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena*, 2ª edición, Galerna, Bs. As., 2008.
- DUARTE, Coca: *Mal*, archivo facilitado por el autor.

- ESCOBAR VILA, Benito: *Ulises o no*, <http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/Ulises-o-no.pdf> (Consultada 25 de septiembre de 2012)
- ESPINOZA, MARCO; KNUCKEY, JOHN; MURAY, NELDA, ZÚÑIGA, OMAR: *Dramaturgia nueva*, Ed.CENTIDO, Santiago de Chile. 2006.
- FIGUEROA ACEVEDO, Cristian: *Malacrianza*, V Muestra de Dramaturgia Nacional, 2009. Consultada el 25 de septiembre de 2012 (<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/Malacrianza-v.pdf>)
- FUNDACION DE ESTUDIOS ECONÓMICOS BHC: *Milton Friedman en Chile. Bases para un desarrollo económico*, Fundación de Estudios Económicos BHC, Santiago, 1975.
- GALEMIRI, Benjamín en HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.4, p.30
- GARRETÓN, Manuel: “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”, *Políticas Culturais na Ibero-América*, Antonio Albino Canelas y Rubens Bayardo (Orgs.), Editora da Universidade Federal da Bahía, Salvador, 2008.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario Akal del Teatro*, Ediciones Akal S.A., Madrid, 1997-2007.
- GRIFFERO, Ramón en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: 25 años de teatro en Chile (1970-1995), Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999, p.173
- HARCHA CORTÉS, Ana: *Lulú*, Web Archivo Dramaturgia. Consultada 25 de septiembre de 2012 (<http://www.archivodramaturgia.cl/data/TextosDramaticos/archivodramaturgia46.pdf>)
- HARCHA, ANA: “Estancarse o avanzar”, *Teatrae*, Nº5, Universidad Finis Terrae, 2002.
- HURTADO, María De la Luz: “La tragedia popular en Juan Radrigán” en OYARZÚN, Carola (ed.), *Radrigán. Colección de Ensayos Críticos*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008.

- HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.3.
- HURTADO, María De la Luz: “Dramaturgia chilena del siglo XXI: De cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma”, *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras (Prólogo)*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2009, p.15 en HURTADO, María De la Luz: “1973-1990: Creatividad y Resistencia en tiempos adversos” en HURTADO, María de la Luz y BARRÍA, Mauricio (compiladores), *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*, vol.4.
- HURTADO, María de la Luz: *Dramaturgia chilena 1890-1990 autorías textualidades historicidad*, Frontera Sur Ediciones Colección Ediciones Apuntes, 2011.
- INFANTE GÜELL, Manuela: *Entrenando para ser Transparentes: El Cuerpo en los Métodos de Entrenamiento para Actores desarrollados por Stanislavski, Grotowski y Bakatsaki*, Tesis de Maestría, Master de Investigación y Análisis Cultural, Universidad de Amsterdam, Amsterdam, 2009.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICAS: Estadísticas del Bicentenario: La familia chilena en el tiempo, Publicaciones INE, Santiago de Chile, noviembre de 2010 en web del Servicio Nacional de la Mujer. http://estudios.sernam.cl/documentos/?eMTU1MDkzNA==La_Familia_Chilena_en_el_Tiempo
- JARA, Rolando: *Proyecto Fausto*, IX Muestra de Dramaturgia Nacional, 2003 Consultada el 25 de septiembre de 2012 (<http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/proyecto-fausto.pdf>)
- KALAWSKI, Andrés: *Chile*, archivo facilitado por el autor.
- KLEIN, Naomi: *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, 1ª ed., Paidós, Buenos Aires, 2008.
- KLEIN, Naomi: *No Logo*, 1ª edición, 2ª reimpresión, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- LAGOS, RICARDO: Programa de Gobierno de Ricardo Lagos: Para crecer con igualdad, octubre 1999, Archivo Chile, CEME (centro de estudios Miguel Enriquez).

- LAGOS, Soledad: “De los márgenes de la dictadura al Centro de la Nueva Democracia”, Revista TheaterderZeit, Chile vom Rand insZentrum, Goethe Institut, Santiago de Chile-Berlín, 2008.
- LAVÍN, Joaquín: *Chile Revolución Silenciosa*, Editorial Zig-Zag, 8ª Edición 1988, Santiago de Chile.
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, trans. Jürs-Munby, Karen. Editorial Routledge, 2006, London & New York.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Editorial Anagrama, 13ª edición, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles: *Los tiempos hipermodernos*, Editorial Anagrama, 2006.
- LIPOVETSKY, Gilles: *La felicidad paradójica, Ensayos sobre la sociedad de hiperconsumo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.
- LYOTARD, Jean-François: *La Condición Posmoderna*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987.
- McCHESNEY, Robert W.: “Introducción” en CHOMSKY, Noam: *El beneficio es lo que cuenta: Neoliberalismo y orden global*, Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- MÖNCKEBERG, María Olivia: *El saqueo de los grupos económicos al Estado chileno*, Ediciones B, Santiago, 2001
- MONTAGNA, Juan Carlos en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999.
- MORENO, Alejandro: *Sala de Urgencias*, archivo facilitado por el autor.
- MUÑOZ GOMÁ, Oscar: *El modelo económico de la Concertación, 1990-2005 ¿Reformas o cambio?*, Editorial Catalonia, 2007, Santiago de Chile.
- PRADENAS, Luis: *Teatro en Chile Huellas y Trayectorias. Siglo XVI – XX*, LOM Ediciones, -1a ed.-, Santiago de Chile, 2006.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Bs. As., 2003.
- QUINTANA FUENTEALBA, Astrid; SAZO DOERR, Esteban y TRIGO TAPIA, Marco Antonio: *Dramaturgia de Juan Claudio Burgos Droguett: Influencia de las poéticas directoriales de Ramón Griffiero, Alfredo*

Castro y Andrés Pérez en su autoría, Memoria para optar al título de Actriz/Actor con especialidad en Dramaturgia, Carrera de Actuación Teatral, Universidad de Valparaíso, 2010.

RADRIGÁN, Juan: “Entrevista en Francia” en ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*, Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales División de Cultura, 1999.

RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile

REPÚBLICA DE CHILE: *Constitución Política de la República de Chile de 1980 [versión original]*, en <<http://bcn.cl/83a2>>

RÍOS, Mónica; LABBÉ, Carlos: “Modelo de investigación para archivodramaturgia.cl” (<http://www.archivodramaturgia.cl/modelo.pdf>)

RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile

ROJO, Grinor: “Teatro chileno bajo el fascismo”, Revista Araucaria de Chile, nº22, Ediciones Michay, pp. 123-136.

SÁNCHEZ, Marcelo: *Residuos Berlín Valparaíso*, archivo facilitado por el autor.

SOTO, Cristian: “Santiago High Tech”, *Santiago High Tech seguida de La María Cochina Tratada en Libre Comercio*, Editorial Ciertopez, Santiago de Chile, 2004.

TEATRO CHILE.CL : “Teatro 1990-2010”, Web Teatro Chile, (consultada 25 de septiembre de 2012) http://teatrochile.cl/site2011/?page_id=74

THAYER, Willy, *Borrador sobre la transición*, texto presentado en el seminario del Diplomado en Crítica Cultural (Universidad Arcis), Agosto 1998. En, RICHARD, Nelly & MOREIRAS, Alberto: *Pensar en/la Postdictadura*, Editorial Cuarto Propio, 2001, Santiago de Chile

TIRONI, Eugenio: *Autoritarismo, modernización y marginalidad: el caso Chile 1973-1989*, Ediciones Sir, Santiago, 1990

TREJO OJEDA, Roberto: *Cine, neoliberalismo y cultura: Crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*, Editorial ARCIS, Santiago de Chile, 2009

ZEGERS NACHBAUER, María Teresa: *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*,
Ministerio de Educación Departamento Programas Culturales
División de Cultura, 1999.