

Dramaturgia del cuerpo violentado

**Análisis de las obras Hombre con pie sobre una espalda de niño,
Con la cabeza separada del tronco y Petrópolis o la invención del
suicidio, de Juan Claudio Burgos.**

Candidatos:

Marcela Paulina Araya Castillo

Opta al título de Actriz con Especialidad en Dramaturgia

Juan Esteban Meza Cartes

Opta al título de Actor con Especialidad en Dramaturgia

Daybelis Fernanda Segovia Segovia

Opta al título de Actriz con Especialidad en Dramaturgia

Profesor guía:

Dra. Marcia Martínez Carvajal

Valparaíso, 2015

*A nuestras familias
porteñas, copiapina, san felipeña, capitalina*

Agradecimientos

Queremos dar las gracias a nuestras familias, por apoyarnos en este proceso desconocido, por creer en nuestros conocimientos y darnos desde la lejanía de nuestros hogares su amor y aliento incondicional. A nuestros amigos que siempre acudieron a nuestra ayuda y apoyo cuando las situaciones se tornaban complicadas y a veces frustrantes.

A nuestra querida profesora Marcia Martínez, por apoyarnos siempre en todas las circunstancias, por los gratos momentos que pasamos en las reuniones y hacer de esta investigación, un trabajo afable y cordial.

Finalmente, es justo y necesario agradecernos por el trabajo en equipo y la tolerancia con la que aprendimos a trabajar, por las tarde de risas, de gritos españoles y la fuerza del pudú, por lo que aprendimos en las tardes del club de los tigritos ya que quedo en nuestros corazones profundamente “si tú lo deseas puedes volar, sólo tienes que confiar mucho en ti y seguir, puedes contar conmigo te doy todo mi apoyo” y así convertarnos en Digimon.

Gracias por la experiencia, por la Humildad y la Confianza.

Marcela, Daybelis, Juan.

Índice

Introducción.....	4	
 Antecedentes fundamentales.		
Estado del arte.....	8	
Marco teórico.....	14	
 Capítulo Uno: Dramaturgia, Violencia y Cuerpo.		
Una visión crítica sobre las obras de Juan Claudio Burgos.....	27	
 Capítulo Dos: Construir un cuerpo:		
Interpretaciones del cuerpo en las obras de Juan Claudio Burgos.....	44	
2.1 Infancia y Masculinidad.....	57	
 Conclusiones: La tradición de la violencia y las cicatrices en el cuerpo.....		63
 Anexo		
Hacia una búsqueda en la puesta en escena de la obra de Burgos.....	71	
 Bibliografía.....	 80	

Introducción

En la presente investigación analizaremos los procedimientos dramáticos de las obras: *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005); *Con la cabeza separada del tronco* (2004) y *Petrópolis o la invención del suicidio* (1997).¹ De Juan Claudio Burgos, agrupadas en la serie Dramaturgia Chilena Contemporánea de la editorial Ciertopez (2006). Las tres obras escogidas han sido reconocidas dentro del medio teatral; *Petrópolis o la invención del suicidio* galardonada con el Premio Teatro Inédito de 1997, del Consejo Nacional del Libro y la Lectura; *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005); *Con la cabeza separada del tronco* (2004), ambas ganadoras de la X y XI Muestra de Dramaturgia Nacional respectivamente. Sumamos a esto el cautivo interés que nos provocó, convirtiendo este nimio aporte académico en un camino importante para nosotras.

Al comenzar el trabajo con nuestra profesora guía, Dra. Marcia Martínez Carvajal, nos conminó a hacer un desglose conceptual de las tres obras a trabajar, llegando a la conclusión de que existen dos conceptos que las cruzan: cuerpo y violencia. En base a estos dos conceptos, nuestro análisis hará el esfuerzo por particularizar este cuerpo violentado además de entender cómo operan en la dramaturgia del autor.

El primer acercamiento a la obra de Juan Claudio Burgos fue través del fenómeno de la migración, buscábamos establecer una comparación entre su periodo de escritura en Chile, su estadía en España y cómo este fenómeno repercute en su escritura. A poco tiempo de iniciar los primeros hallazgos ligados al concepto de migración, nos enfrentamos con que esta supondría una lejanía del estudio dramático y su consiguiente repercusión escénica ya que se inmiscuiría en un análisis biográfico del autor alejándonos de lo propiamente teatral. En virtud de esto decidimos re enfocar el estudio y centrarnos en la naturaleza de las tres obras antes mencionadas. Fue aquí donde el ejercicio de nuestra profesora confirmó nuestro camino, cerrando nuestra búsqueda de enfoque en el concepto: cuerpo violentado.

¹ Para una lectura más amable utilizaremos la siguiente nomenclatura: *Hombre con pie sobre una espalda de niño*: HCPSUEDN; *Con la cabeza separada del tronco*: CLCSDT; *Petrópolis o la invención del suicidio*: POLIDS.

La palabra, que en su conjunto es el texto teatral en la producción de Burgos, funciona como articulador entre la violencia y el cuerpo. La violencia se ejerce a través de la palabra, no como fenómeno aislado, solo identificable cuando afecta a un cuerpo. Tal y como explicamos anteriormente, la violencia se configura a través de un discurso teatral, y este discurso es la acción misma. Patrice Pavis (1988) plantea que: “toda palabra es asimilable a una acción en la medida en que confiere a su autor cierto poder de intervención en la situación dramática.”(10), es por eso que el discurso se configura a través de la violencia convirtiéndose en el concepto motor de su dramaturgia, sin necesariamente plantear acciones concretas que la desarrolle un cuerpo actuante. Aun así, dramáticamente no está clara la simbiosis de estos dos conceptos y cuál es la relevancia de la lectura que proponemos, entonces nos preguntamos: ¿Qué es lo particular en las tres obras de Juan Claudio Burgos?

Como hipótesis planteamos lo siguiente: Podemos observar la materialización de la violencia a través del poder que recae en estos cuerpos. La violencia es una forma de lenguaje y esta se inscribe en el cuerpo. Es en el cuerpo donde aparecen una serie de signos que se manifiestan de manera particular en cada texto teatral. La violencia, por medio de las palabras, existe mientras se remite a un cuerpo. La violencia podría ser el lenguaje de los cuerpos, ya que esta trasciende y modifica las relaciones de los personajes determinando su realidad. Por lo tanto identificamos al Cuerpo Violentado como eje fundamental y como lenguaje distintivo en las obras del autor.

A raíz de lo anterior es necesario preguntarnos: ¿Qué es la violencia y cómo aparece en los textos del autor? En el análisis de cada obra intentaremos demostrar de qué manera el cuerpo, como objeto de la obra, está articulado violentamente convirtiéndolo en un lenguaje distintivo en las obras escogidas, además cómo esta fuerza los modifica configurando un cuerpo específico en cada obra. Entonces: ¿cómo se construye el Cuerpo que aparece en los tres textos teatrales de Burgos? El cuerpo en el cual opera esta violencia, a partir de la profundización de los análisis del segundo capítulo corresponde al cuerpo de un niño, del adolescente ultrajado, que se prostituye. El cuerpo masculino – infante es el blanco en el que se desata la “violencia” o un mediador “de ella”. ¿Cuáles son las características que tiene el cuerpo violentado? ¿Cómo lo podemos identificar? La infancia y la masculinidad es lo específico de la violencia en el cuerpo. Estas dos características podrían subyacer en los tres textos del autor, construyendo una lectura que nos permitiría establecer líneas de continuidad en las obras escogidas. La determinación de estos cuerpos infantes y masculinos se remitirían al cómo se relacionan, cómo están sujetos a otros, cómo se desenvuelven en el ejercicio del

poder, ya que es así como se constituyen los géneros. La masculinidad infante, un desafío de poderes incompletos que hacen del cuerpo y la violencia, un lenguaje.

A continuación presentaremos una síntesis de las obras a modo de contextualización del cuerpo de estudio:

Hombre con Pie Sobre Espalda de Niño

La obra comienza con un niño que se encuentra bajo una bota que lo oprime y le impide moverse, apenas puede respirar y hablar desde ahí. Es el día de su primera comunión, el niño lleva puesto un trajecito de domingo, a su lado se encuentra su padre y madre posando para una fotografía, la familia se encuentra en una iglesia toda de mármol. Son los años ochenta en Chile, el país está en plena dictadura militar.

El niño a través de su monólogo puntualiza constantemente en el sufrimiento que padece a consecuencia de la bota que lo oprime y la resistencia que su cuerpo de niño pone ante este peso, cuyo rostro no se deja ver.

La obra finaliza cuando un flash barre con la habitación perpetuando al fin la imagen familiar con el niño bajo la bota.

Con la Cabeza Separada del Tronco

Los personajes que aparecen en esta obra son: Mujer que Batalla por la carne; Mujer que ejercita y Sueña con la carne; Mujer que Golosea con el cuerpo; una Muchacha Negra; una Mujer; un Chico Extranjero; un Hombre; una Voz; una Chica Pelo Amarillo.

La obra trata la historia de un hombre que mata a su mujer por el amor hacia un joven extranjero que ejerce la prostitución, sin embargo, el joven no comparte los mismos sentimientos hacia el hombre, ya que para él, la relación que sostiene con el hombre solo es otra transacción de negocios. Luego que esto se aclara, el hombre se arrepiente del homicidio de su mujer y decide construir una guillotina para luego acabar con su vida. El hecho se cuenta como una noticia que aparece en el diario mediante una voz que relata.

Petrópolis o la Invención del Suicidio

Los personajes que aparecen en la obra son: Una mujer, una muchacha, un joven, un trío de muchachos negros, un coro de madres de luto y una mujer mexicana que no aparece.

Petrópolis, es la historia de una mujer que recuerda constantemente el suicidio de su niño, viajando en su memoria abriendo camino a sus dolores más profundos, sus amores, con las decisiones del muchacho y las repercusiones de estas en la vida de ella.

Por otro lado la muchacha es quien durante toda la historia está junto a la mujer, apoyándola en sus penas y dolores, siendo su gran compañera de vida y de los amores más profundos de la mujer. El joven, muerto, siempre presente para estas dos mujeres, aparece durante la historia explicando y relatando las razones de su muerte, contando recuerdos de su niñez, de su cercanía con la mujer a través de las letras y los libro.

La historia es contada en un lugar cerrado, una pieza, una sala de recibo o un escritorio, un desván, las gradas de un palacete colonial, o un jardín interminable, o ningún lugar, el espacio o los lugares que habita no son explicitados.

Antecedentes Fundamentales

Estado del arte

Nuestro contexto artístico chileno se entiende bajo los parámetros del sistema económico neoliberal, dado que desde 1975 este modelo económico se comienza a instalar en nuestro país, culminando por implementarse completamente en 1980 bajo el amparo de la Constitución política de Chile, aún vigente hasta nuestros días. Al respecto María Teresa Zegers (1999) reflexiona: “Con el ímpetu de la recuperación de la democracia, 1990 tuvo una intensa actividad teatral que creaba expectativas en cuanto a boom creativo.” (122) Es en este escenario que surge a mediados de los ´90, un movimiento de nuevos dramaturgos y dramaturgas impulsados por los talleres realizados por Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra que en 1998 terminan en una serie de publicaciones que promueven la escritura teatral. Así mismo, la Muestra de Dramaturgia Nacional² (1995) en sus inicios llama principalmente a dramaturgos de la generación anterior y poco a poco trata de reunir a más jóvenes dramaturgos que surgen durante este periodo, colaborando con la difusión de las nuevas producciones dramáticas y a la vez otorgando un cierto grado de reconocimiento a los autores jóvenes, lo que contribuirá a su quehacer dramático. Pero la creación teatral no responde en totalidad a esas expectativas, la relación entre público y teatro es aún difusa, esto se debe en palabras de Zegers a las siguientes razones:

El segundo gobierno democrático no hace más que profundizar el escepticismo y la distancia que el teatro chileno asume frente al sistema político y económico imperante, y el estilo de vida que se manifiesta aún en democracia. Este escepticismo y desencanto que viven los núcleos artísticos e intelectuales chilenos se expresa también en el ámbito teatral. (128)

La expresión teatral necesitaba fuerzas renovadoras y para eso la II Muestra Nacional de Dramaturgia tuvo un importante protagonismo: “La tendencia predominante de la II Muestra fue el surgimiento de autores jóvenes y noveles, como Verónica Duarte, Alejandro

² Programa que nace en 1994, organizada por la Secretaría de Comunicación y Cultura (SECC) del Gobierno de Chile. Busca fomentar el desarrollo de la escritura dramática nacional, la promoción y búsqueda de nuevos lenguajes y propuestas textuales y estéticas. Véase: <http://www.dramaturgianacional.cl/>

Campos, María José Galleguillos, Juan Claudio Burgos y Sergio Gómez” (Zegers 130). Este es el comienzo de un grupo bastante fértil para la dramaturgia, no sólo en cuanto a cantidad de obras producidas, sino que también en la investigación de nuevas formas de escritura. En este nuevo grupo emergente se podía visualizar temáticas en común: “Se trataba de dramaturgias de postdictadura, cuyos temas aún, como en la literatura y las artes visuales, giraban fuertemente en torno a la memoria de la violencia dictatorial y la devastación simbólica ejecutada por ésta.” (Barría 16) Aclararemos que nuestro interés en la presente investigación no se instala en la precisión sobre la conceptualización de *generación* respecto a los dramaturgos postdictadura, sin embargo, no desconocemos que este grupo de creadores responde a un proceso histórico que no sólo está definido por el fin de la dictadura y el retorno a la democracia, ya que según como lo define Barría “el paisaje histórico inmediato ya no estaba condicionado por eso que se denominaba “transición”, sino más bien por eso que podríamos llamar el “shock neoliberal” (16). Este golpe frente al modelo económico, el shock neoliberal, tiene repercusiones tanto en la producción artística como en la ineficacia sobre creación de audiencias.

Mauricio Barría puntualiza en que esta distancia con el público ha sido a raíz de la ineficiencia de los modelos teóricos que comprenden el teatro chileno hasta el siglo anterior, enfocándose en una mirada sociológica e intentando hacer corresponder los procesos históricos de Chile con los textos dramáticos encontrando dos constantes: por un lado cierta primacía de los discursos explicativos para referirse a las obras y por otro lado, la preferencia por autores que han tenido mayor impacto mediático³. Aparece apenas un discurso crítico frente a los procedimientos ejecutados por los autores, centrando la mirada en sus aspectos temáticos y alejando al público del evento teatral, transformándolo en un evento de unos pocos privilegiados. Barría enfatiza: “Se mantenía la lógica de privatización del Estado y la tendencia a la mercantilización de la práctica política, lo que significó a la larga que el período denominado “transición” no fuera sino la continuidad de la dictadura” (19). Es la continuidad dictatorial y la permanencia de la constitución de 1980 luego del fin de la dictadura de Pinochet lo que caracteriza este momento histórico, por lo tanto se traduce en una violencia institucional propia del Shock neoliberal, encontrando aquí una característica

³ Un completo desarrollo sobre el impacto del neoliberalismo, transición y postdictadura se puede ver en *Figuras Sacrificiales En La Dramaturgia Chilena Contemporánea: Alegorías De La Comunidad Derrotada. Déjala sangrar*, de B. Galemiri; *Almuerzo de mediodía o Brunch*, de R. Griffiero; y *PieSobrEspaladadeniño*, de J.C Burgos. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de Mauricio Barría Jara.

sobre la dramaturgia de esta época. La violencia familiar y de lenguaje toma una primacía particular, María de la Luz Hurtado (2010) explica este fenómeno de la siguiente manera:

La violencia intrafamiliar ritualizada, metáfora de la violencia en áreas sensibles de la vida nacional, aparece en obras como *Pedazos rotos de algo* (1998) de Benito Escobar y en *El peso de la pureza* (2003) e *Impudicia* (2005) de Mauricio Barría (Matamala). Violencia contenida en la seducción amorosa iniciática del niño o niña, del púber, del inocente, ritualizada dentro de atmósferas sacras, profanadas por una parte y por otra, liberadas de su peso castrante de tradición. (...) *HOMBRE con pie SOBRE una espaldade NIÑO* de Juan Claudio Burgos, se ubica también en este ámbito de búsqueda. (32)

Se empiezan a vislumbrar una violencia indirecta, más bien solapada, en las familias, colegios, las instituciones que buscan en la formación del niño un ser moralmente aceptado para la sociedad, inculcando rígidos valores éticos y morales. Estas dramaturgias ponen en evidencia la violencia con las que se apunta a este ser incompleto o en transición a la adultez, el adolescente que absorbe su entorno comienza a hacer eco en los nuevos autores teatrales.

En el libro de ensayos *PEDAGOGIAS LETALES: Ensayos sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*, Cristián Opazo distingue a un grupo de escritores teatrales que toma como eje central de sus obras al adolescente violentado, perdido y abusado como rasgo insigne entre las consecuencias del sistema neoliberal. Autores y autoras como: Manuela Infante (*Prat*), Luis Barrales (*HP/Hans Pozo*), Juan Claudio Burgos (*Hombre con pie sobre una espalda de niño*), Guillermo Calderón (*Clase*), Cristián Figueroa (*Malacrianza y otros crímenes*), Ana Harcha (*Lulú*), Alexis Moreno (*La mujer gallina*) nos sitúan en un estado de violencia donde se ve el reflejo de la sociedad que transgrede la autonomía de pensamiento en los jóvenes, el cotidiano de la sociedad chilena actual está normado por la publicidad y las estrategias de marketing propias de un sistema económico basado en el consumismo exacerbado, utilizando los medios masivos de comunicación como su canal de difusión. Gracias a la precaria calidad educacional estas manipulaciones se ven aún más favorecidas. Teniendo como resultado dramaturgias que ponen en la palestra a un sistema educacional decadente, las clases sociales evidentemente diferenciadas como el epítome de los estragos que ha causado el sistema neoliberal en la sociedad chilena. Con respecto a lo anterior, el autor nos señala: “En ningún otro periodo de la historia del drama chileno, la perspectiva de sujetos jóvenes había sido elegida con tal insistencia para “mirar” la realidad” (Opazo 9) Los

autores y autoras del nuevo milenio entonces, nos exhiben la violencia de la sociedad en la fractura del joven, en las relaciones de él con el entorno. Este grupo de autoras y autores reflejan en los cuerpos de los jóvenes la violencia conferida por la sociedad.

Por otra parte Nieves Olcoz, (2000) alude que “no es posible hacer teatro sin contar la historia del cuerpo, sin entrar en la poética del cuerpo denso y residual que nos queda.” (157) De esta manera, la dramaturgia y el lenguaje se vuelven uno, para que el cuerpo relate en su propio idioma aquello que el lenguaje verbal ya no es capaz de decir, pues solo de esta manera se completan las piezas para que el teatro funcione en un otro, para que pueda hablarse de teatro, ya que, la dramaturgia sin un cuerpo en donde aplicar las palabras, solo funciona como un texto teatral. Olcoz también agrega lo que la dramaturgia de la imagen y el cuerpo significan, además de cómo estos operan en conjunto, dando pie a un constructo donde diversos tipos de lenguaje se pueden desprender, para esto nos dice:

La dramaturgia de la imagen trata con un proceso de materialización del lenguaje ordenado por el cuerpo. El cuerpo es una construcción discursiva, una memoria material (...) La dramaturgia es cada vez más una llamada al cuerpo capaz de producir un materialismo contractual. El proceso del drama ahonda en los más complejos mecanismos materialistas del lenguaje, hasta la relación del cuerpo con la voz. (169)

Es importante mencionar que, si bien en esta investigación no se declara la dramaturgia de Burgos como una “dramaturgia de la imagen”, si sostenemos que este mecanismo existe en su proceder dramático, puesto que, en el análisis que haremos sobre las obras que conforman nuestro cuerpo de estudio, planteamos que sí existe una propuesta a dirigir la puesta en escena desde el discurso, formando de esta manera, imágenes delirantes que se sostienen a través de los relatos de los personajes o a través de acotaciones.

Por otro lado, el cuerpo que traduce el lenguaje escrito acciona constantemente sobre un otro por lo tanto, para que ocurra la acción sobre un otro debe tener un objetivo. Entendemos entonces que las imágenes que proponen las obras de Burgos comprenden este procedimiento y es finalmente la propuesta del autor.

Joris Lacoste (2002) en la *Revista Apuntes* analiza el surgimiento de nuevas dramaturgias a partir de un cuestionamiento constante en el oficio de escribir pues, ya no basta con estar constantemente en la reutilización de los códigos dramáticos reconocidos y cuestionarlos, sino que además es necesario acudir a la búsqueda de nuevas formas para crear

textos teatrales y así crear diversas dramaturgias que renueven nuestro quehacer en la escritura. (43) Entonces, la dramaturgia que Burgos desarrolla a través de los conceptos que trataremos en los análisis de sus obras, estaría enmarcada de acuerdo a la propuesta de Lacoste, en cuanto a nuevas formas y en la búsqueda de estas.

La dramaturgia de Juan Claudio Burgos, como proponen Tamara y Paz Burgos, en su artículo: “Marco y textualidad performática en *Inútil deseo* y *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO* de Juan Claudio Burgos” se define por una destacada construcción de una estética densa, erudita y pictórica, en donde vemos una escritura de difícil calificación, y con una dificultad hermenéutica. Quizás, una posible categoría donde encontramos parte importante de la dramaturgia de este autor es en las artes visuales (12). Esta idea se sostiene ya que, a nuestro parecer se plantea desde un discurso conformado por las relaciones, las acciones y los diálogos, que generan imágenes que nos llevan como lectores a un estado cercano a la catarsis aristotélica, otorgándole al lenguaje ser el sostenedor de esta dialéctica que circula entre lo discursivo y el cuerpo de los personajes.

El texto en la obra de Burgos es un elemento de acción, el lenguaje en su lugar denominado texto y palabra son un espacio temático en sí mismo, es decir, Burgos aporta con su texto dramático hacia una reformulación del lenguaje a partir del cuerpo. Este mecanismo contribuye a la imagen evocadora en los textos, confundiendo con una lectura llena de arrebatos poéticos, es por esto que Hurtado menciona:

El oscurecimiento de lo textual para generar zonas de ambigüedad retoriza al dramaturgo a una escritura poética, la cual se reconecta con el uso de diversos tropos literarios en el cultivo de la palabra, principal conductora y soporte de la acción, la que no obstante ni pierde de vista su operatividad en la escena. (32)

Entendemos que hay una búsqueda en la utilización del lenguaje en sus distintas posibilidades para que de esta manera ocurran acciones en diferentes niveles de interpretación de las obras. Comprendemos el lenguaje como una forma de perpetuar la experiencia a través de las palabras y sus posibilidades escénicas

Burgos, en el artículo “Hacia la escritura definitiva” (2005) se refiere sobre la forma de comenzar a narrar estas historias, trasladándonos hacia sus propios pensamientos donde se encuentran las ideas y que de esta manera surjan los textos que, “no son más que líneas simples” que luego acaban en las obras que hoy conocemos.

El autor expone cómo su obra va tomando forma a medida que las ideas llegan a su

mente, cómo se apodera de las historias con personajes reconocidos por el país. Atiende a ese azar al que llegan las palabras, no se complica con la escritura, todo parte desde la simpleza y poco a poco va formando lo que luego conocemos como un gran texto teatral. Burgos se refiere a la forma, desde donde se plantean las temáticas y cómo las combina. Es de esta manera que también aclara:

LA MEMORIA PERSONAL COMO SUSTRATO METAFÓRICO me hace huir de las vidas ilustres, olvidarme de hurgar en tumbas de clásicos y de héroes muertos y refugiarme en la biografía. (...) Pruebo volver a hilar acontecimientos, pero sigo empecinado en romper los modos canónicos de poner la historia sobre el papel (...) Dispongo los materiales sobre la mesa de trabajo y busco la narratividad propia del acontecimiento. Hurgo en las materias hasta encontrar el modo en que ellas quieren ser contadas. Me quedo quieto hasta que ellas me digan la palabra con que quieren hablar. (156)

Tomamos la dramaturgia de Juan Claudio Burgos como referencia de estudio frente a fenómenos que consideramos de nuestro interés, como la violencia que se esconde en nuestras instituciones y en nuestras relaciones producto de la dictadura militar chilena, la dramaturgia encuentra este lugar común, ya que: “La violencia es, entonces, algo así como el contenido latente de toda manifestación teatral y particularmente dramática.” (Barría 21) Violencia que se manifiesta a través del drama en el cuerpo escenificado, en gran parte, por la función de los grandes medios que lo convierten en un espectáculo cotidiano, surtido en grandes dosis por televisión y prensa escrita desde los informativos a los videos vertiginosos de programas de impacto. Con estos nos referimos a la masificación de programas policiales y de crónica roja incluyendo también, los medios de comunicación que hoy existen que privilegian la inmediatez. Es en este contexto en el que situamos a Juan Claudio Burgos.

De esta manera Burgos se refiere a su dramaturgia aludiendo siempre a un diálogo entre lo que se quiere contar y la historia en sí, es decir, es el hecho, en dialogo al cómo veo (ve el autor) el hecho. Burgos hurga en la memoria para crear, refiriéndose a la memoria como un mecanismo para la escritura, pues es a través de la memoria, y su interpretación de esos hechos los que luego toma y “amasa” para generar dramaturgia. Encontramos en Burgos la exposición de cuerpos cruzados por la violencia, esa misma que atañe cada detalle de las vidas de un ser humano, llevándolos a situaciones en donde el diálogo con el otro ya no es suficiente, donde se habla directamente desde la carencia, desnudando de esta manera a esa

sociedad que se enorgullece por triunfos fútiles, por tragedias en las que surgen héroes para no reconocerse como víctimas.

Marco teórico

Consideraciones sobre el Texto teatral

Los conceptos que definiremos en este apartado son texto, palabra, cuerpo y violencia, ya que hemos considerado que son transversales en las obras. En función de interpretar la poética de Burgos, encontramos que sus temáticas responden a inquietudes nuestras tales como; las relaciones viciadas, la depresión, el flagelo psicológico, la represión, el abuso, o el cuerpo como objeto, que apuntan a una reflexión sobre los diferentes sujetos que actúan en la sociedad y la conforman, sus actos están siendo exhibidos constantemente en las obras desde la crudeza misma de las acciones, sin embargo, lo que nos interesa de sus obras, es la forma en la que abarca dichas temáticas ya que las particulariza desde su proceder.

La palabra actúa en las distintas obras como el sostenedor de la violencia que se mueve en un cuerpo mediante el cual transita la acción. El cuerpo sería entonces los puntos de emisión y recepción por donde la violencia actúa como fuerza. A continuación, daremos a conocer bajo qué parámetros se conciben estos conceptos.

El texto es el vínculo que existe entre el autor y espectador, sin embargo, la palabra no solo es un discurso o un mensaje, también es un soporte para la acción, para los objetivos y las relaciones entre personajes, por lo tanto se configuran realidades. A raíz de esta premisa, Walter Ong (1993) plantea que “la palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real.” (19). Es decir, las palabras, al ser enunciadas, generan un presente, el cual hemos relacionado con el suceso teatral, de este modo todos los dispositivos que operan (discursos, acción, objetivos y relaciones) emergen cohesionadamente a través de un solo soporte: el cuerpo del actuante, convirtiendo la representación en un hecho único en diálogo con un espacio temporal y espacial.

Sobre los cuestionamientos referentes a qué es la dramaturgia y sus diferencias con otros tipos de textos, nos detenemos en la reflexión que hace Jorge Dubatti (2008) a raíz de lo propuesto por Miguel Rubio Zapata, quien pone especial atención a la hora de buscar una definición de dramaturgia “Si usted quiere saber qué es dramaturgia y busca en el

diccionario, va por mal camino, pues allí encontrará una visión fragmentada y excluyente del concepto”. (8)

El concepto que abarca la escritura teatral va más allá del mero ejercicio de escribir para teatro y no se podría llegar a un concepto totalizante que nos permita excluir a una textualidad de otra. Lo que es texto teatral y lo que no es responde a una cierta potencialidad de escenificación. Al respecto Dubatti, es enfático:

Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (8)

No podemos separar al teatro de su contexto cultural viviente, como propone Dubatti, tampoco podemos estudiar los textos dramáticos sin su directa relación con la escena. Todo texto podría ser potencialmente teatro. Dubatti aclara esta cuestión proponiendo dos variantes: teatro en acto y teatro en potencia:

El teatro existe en potencia como literatura(s). En general, la literatura es virtualidad de acontecimiento teatral o teatralidad en potencia, no es cultura viviente. El teatro se diferencia de la literatura en tanto ésta no implica acciones físicas sino verbales: la literatura es un vasto y complejo acto verbal. El pasaje de la literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físicoverbales: la letra en el cuerpo transfigura su entidad para devenir teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal-literario acontece en el cuerpo en acción. Por ello la literatura oral –origen histórico de la literatura– es en realidad práctica de la teatralidad. (8)

Dubatti distingue tres tipos de textos dramáticos: texto dramático pre – escénico (de primer y segundo grado), texto escénico y post escénico, los cuales versan sobre tres niveles de un mismo texto, asumiendo el pre-escénico como dotado de virtualidad escénica, escrito a priori, el texto escénico como efímero y propio de cada representación, finalmente el texto post escénico, el cual es el que se reestructura luego de la puesta en escena, ya transformado por la actividad artística de quienes practican el suceso teatral (9). Ante estas premisas podemos inferir que todo texto sólo se transforma en “cultura viviente” cuando se comparte

en el convivio, y a su vez, sólo nace a través de la oralidad ya que como menciona Dubatti: “en la sociedad contemporánea, habla y escritura se entrecruzan y determinan”. (9)

Por otro lado y de acuerdo a Anne Ubersfeld (1998) profundizaremos en el concepto de “texto dramático”, definiéndolo como un trabajo de reciprocidad (19) es decir, un texto creado por el autor, más el texto que se origina a raíz de éste, el cual es la interpretación hecha por el equipo artístico, que luego se pone en escena y por último, el texto de la representación, opuestos a los anteriores por salirse del espacio del dramaturgo y del grupo que lo interpreta, quedando a disposición del convivio. De este modo comprenderemos el texto dramático a través de la notación propuesta por Ubersfeld: $T + T' = R$. En la que T se refiere al texto del autor, T' al texto paralelo del autor que tiene relación con la lectura que hacen tanto actores como técnicos para su puesta en escena (texto pre escénico en segundo grado) y R, texto que da como resultado la representación (texto post escénico).

Concebimos el concepto de texto teatral como el constructo en base a la palabra que contiene potencialidad escénica. Esto es la consideración de diversos elementos, como la dramaturgia de Burgos en primera instancia, además del análisis que nosotros hacemos del texto, por tanto, nuestra interpretación reescribe el texto teatral, pero no en su sentido práctico, más bien en el universo que este propone, ya que al leer el texto, luego de los diversos niveles de análisis al que lo hemos sometido, eleva su nivel de significación. Como nuestra investigación no contempla la representación en el análisis, no podemos incluirlo como la notación que ofrece Ubersfeld (R), pero gracias a la potencialidad escénica podemos hacernos una vaga aproximación de cómo se podría plantear escénicamente. Si esta investigación culminara con la puesta en escena consideraríamos entonces la dramaturgia de autor, la del dramaturgista, dramaturgia de director, dramaturgia colectiva, dramaturgia del actor, dramaturgia del espacio, como parte del texto teatral.

Consideraciones acerca de la Palabra

Todo discurso está construido en base a la palabra, por tanto nos parece prudente entender la *palabra* como concepto primario de esta investigación. Para esto Lola Poveda, en su libro *Texto dramático. La palabra en acción* (1996) describe el concepto de palabra, refiriéndose a la misma como un elemento con forma y que reside en un cuerpo. Define la palabra como una “experiencia corporal que se expresa en sonidos, movimientos y

grafismos” (77) La palabra se concibe como una experiencia que previa a ser verbalizada, transita por el cuerpo para luego entenderla desde el lenguaje. Con respecto a esto la autora afirma: “Toda palabra no corporeizada no es vivencial. La vivencia no llega a la plenitud mientras no llega a la expresión verbal. Toda palabra pronunciada desde la corporeidad es experiencia. Experiencia de la experiencia, de la experiencia.” (80)

De esta manera entendemos que no existe palabra sin vivencia. La experiencia que se apodera de un cuerpo, que lo aborda en distintas capas y estados (el sueño, la nostalgia, la violencia; propia y en un otro, la felicidad, el cansancio, la confusión, son algunos ejemplos) busca distintas maneras de quedar impregnada en la realidad, materializarse y determinarse a través de códigos que simplifiquen la cantidad de signos que contiene el estado por el que se transita, en elementos que descifren de manera exacta lo que sucede en el cuerpo, es decir, lenguaje verbal, palabras. La palabra como consecuencia de un estado transitorio o de una etapa activa en el cuerpo es lo que podríamos comprender como el suceso que ocurre en las obras de Burgos.

Juan Claudio Burgos en la *Revista Apuntes* (2010) define palabra, como una materia, un impulso que lo lleva de un extremo a otro para lidiar con sus pensamientos, con sus experiencias (19) Describiremos el concepto en relación a lo que el propio autor define de acuerdo al quehacer dramático, relacionándolo directamente en la triada: palabra – pensamiento – sentimiento. De este modo, el autor estipula lo siguiente:

He ido convirtiendo la palabra en objeto de construcción ¿dramática?, ¿escénica?, ¿objetual? ¿Todas y ninguna a la vez? La palabra es materia que despierta en mí proximidad con lo humano. La palabra es fuente de territorialización, de configuración de un espacio privado desde donde me digo y soy dicho. La palabra es herramienta que me permite reemplazar el mundo visible por otro, comprender que soy fortuito, casual; descubrir que en mi oficio resuenan pulsiones trágicas cuando entro en la escritura. (Burgos 20)

Encontramos en la utilización que hace Burgos del concepto, una fuente que acerca al personaje con su realidad creada. La palabra entonces, se convierte en un contextualizador que configura y abre espacios visibles, se ven en el detalle de los estados anímicos, de las relaciones de los personajes, como una particularidad real. La palabra al ser convertida en un objeto de construcción es capaz de crear, modificar, y recrear realidades, aquellas que no se vieron nunca pero existieron, aquellas que se inventaron para no hablar sólo de lo superficial,

de esta manera, al igual que un escultor con su cincel, Burgos talla los personajes y les da vida. “La intención es acto cuando se vuelve palabra y visibiliza una realidad inédita. La esencia se mancha de accidentes. Aparece el cuerpo de aquello que era solo pensamiento.”(Burgos 18) La palabra es un gestor de realidades que ocurre a través de la experiencia; un cuerpo vive un estado o emoción, lo procesa y experimenta, la mente genera una idea o acción, para que finalmente ese cuerpo entregue la información de su sistema en un código que permita cifrarlo. “La palabra debe poseer la tridimensionalidad del cuerpo, como si se pintara sobre papel. Dibujar con la palabra, como si se manchara una tela. Volver a la palabra materia, palabra carne, palabra hueso, palabra músculo, palabra sangre, palabra-organismo” (117)

Es así como Juan Claudio Burgos inserta este concepto en una forma completa de expresividad. No deja nada al azar pues es capaz de definir y realzar las posibilidades de la palabra en la experiencia de los personajes, de los dramaturgos, de los lectores, de los individuos.

Consideraciones sobre el poder

Tomaremos este concepto bajo las proposiciones que desprendemos de Edgardo Castro en su libro, *EL vocabulario de Michel Foucault* (2004), el concepto de poder, es de los más trascendentales en las escrituras de Michel Foucault, siendo estudiado en reiterados artículos por el historiador y filósofo. Castro afirma que Foucault no ha escrito una teoría del poder, sin embargo si existe una filosofía de aquello mediante la cual se puede deducir o acercarnos a una posible definición. Para lograr nuestro prometido es necesario volver a estudiar los análisis históricos del funcionamiento del poder a través de sus características. Edgardo Castro, comienza enunciando que para comprender el poder desde sus distintas características, es necesario comprender lo siguiente:

La formación del saber requiere que se tomen en consideración, además de las prácticas discursivas, las prácticas no-discursivas; también que se preste particular atención al funcionamiento entrelazado de prácticas discursivas y prácticas no-discursivas. En efecto, el saber y el poder se apoyan y refuerzan mutuamente. (Castro 409)

De esta manera el poder se afirma en los conocimientos y el manejo de este, utilizando el saber como arma para luego reforzarla con las formas discursivas, con los medios discursivos desde donde se podría llegar a controlar a otros para fines tanto individuales como colectivos según sea la necesidad de los individuos.

Por otro lado, se debe entender al poder bajo el tipo de lucha que rechaza todo lo que liga al individuo consigo mismo y de esta manera asegura la sumisión del sujeto⁴. (Castro 410). De esta manera, el sujeto queda expuesto a los moldes y pretensiones de otros. En primera instancia Castro se refiere al poder como un bien, sujeto a contrato, es un objeto de posesión y enajenación. Luego, (ctd en Foucault “Il faut défendre la société” / “Hay que defender la sociedad” 14-15) establece que el economicismo no concierne tanto a la forma del poder cuanto a su función histórica, puesto que sirve para mantener determinadas relaciones de producción sin embargo, al dejar de lado el economicismo implica también abandonar el concepto de soberanía. Castro expone las ideas de Foucault de la siguiente manera:

Foucault expone al poder no como algo que se tiene sino como algo que se ejerce. De este modo, por ejemplo, en lugar de preguntarnos por la legitimidad desde el punto de vista jurídico del derecho de castigar, es necesario estudiar las técnicas concretas, históricas y efectivas del castigo...En “Il faut défendre la société” Foucault se ocupa, precisamente, de este discurso de la dominación, de la guerra; se mueve dentro de lo que domina la hipótesis Nietzsche, es decir, la hipótesis del poder concebido como lucha. Sin embargo es importante destacar que el discurso histórico de la dominación, analizar el poder en términos de lucha, no implica aceptar el concepto o el principio explicativo de dominación de la burguesía. Según Foucault, de la idea de dominación de la burguesía se puede deducir cualquier cosa. (Castro 411)

El poder como lucha, va más allá de ganadores y perdedores, el poder se mueve tanto en sistemas macro como micros, el poder pasa de ser un bien a ser algo que se realiza, por ende constituye en sus herramientas la dominación y por consecuencia la violencia (no de carácter físico o si quiera consciente para él o la que está recibiendo la agresión). Poder y

⁴ Para una comprensión más acabada del concepto de sujeto que propone el mismo autor en *El vocabulario de Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires 2004.

violencia dialogan constantemente, dando a entender por consiguiente que el poder es la dominación de unos por sobre otros, y aún más específicamente, de unos por sobre las acciones de otros, mientras este espacio se genere, existirá de alguna forma violencia. Podríamos establecer al poder como el generador de la violencia, puesto que es el poder, la carencia o necesidad de este el punto de partida desde donde se genera la agresión. Asimismo, Castro nos ofrece la siguiente definición:

El poder consiste, en términos generales, en conducir conductas y disponer de su probabilidad induciéndolas, apartándolas, facilitándolas, dificultándolas, limitándolas, impidiéndolas. Esta última afirmación resulta sin duda sorprendente; no coincide con la idea de la lucha como especificidad de las relaciones de poder, es decir, con la hipótesis Nietzsche. (Castro 412)

De este modo actúa el poder en el cuerpo, pues se concibe el cuerpo como un espacio de poder, se relacionan y operan en conjunto. El cuerpo es controlado más allá de su imagen física, se controla todo lo que atañe a su personalidad y contexto, lo disciplinan y uniforman según las necesidades de otros que ya han ejercido el poder con fines específicos.

Consideraciones sobre violencia

Nos encontramos frente a un término multidimensional, es por tanto necesario volcar la mirada a la historia en primera instancia, cuestionando afirmaciones cada vez más divulgadas por los medios de comunicación en las que se refieren a las sociedades contemporáneas como “las más violentas”. Estas enunciaciones generan con frecuencia que se entienda por violencia todo choque, tensión, desigualdad, relación de fuerza; transformándolo en un concepto que sirve para nombrar todo y por lo tanto termina sin decir. Entendemos que violencia ha existido siempre y que es una conducta específicamente humana, utilizada por extensión y de manera abusiva.

El siglo XX está marcado por la violencia y es para Hannah Arendt (2005): “un siglo de guerras y revoluciones y, por consiguiente, un siglo de esa violencia a la que corrientemente se considera su denominador” (9). Si hablamos de violencia hablamos de historia, al menos en el contexto de este país, que fue fundado por la clase militar. Es por eso

que: “Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos.” (16).

La violencia es fundamental para pensar cualquier construcción histórica basada en las relaciones humanas. Pero para comprender este fenómeno debemos entender la condición de violencia como lo explica Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia* (1999): “en principio, la violencia sólo puede encontrarse en el dominio de los medios y no en el de los fines” (23). Es decir, la violencia más que un fin es un medio de acción del fin, es el modo de operación que se utiliza para hacer concreto el fin. El intento de reflexión sobre la violencia es la reflexión sobre las influencias de los fines.

Si la violencia es un medio que ha existido desde siempre en el desarrollo de la historia, podría reconocerse una violencia innata, que siempre ha permanecido cercano a la conformación de nuestra historia, y es que: “La violencia es un producto natural, comparable a una materia prima, que no presenta problema alguno, excepto en los casos en que se utiliza para fines injustos.” (Benjamin, 23), es decir, existe una violencia natural que va ligada a los procesos históricos tanto individuales como colectivos que es aceptada sólo cuando sus fines son justos, toda aquella violencia ejercida para fines justos está amparada dentro de un marco de derecho, este marco debe estar apoyado en estructuras que ejerciten el derecho violentamente. El problema de la violencia, a pesar de ser un medio de un objetivo es quién define lo que es justo. Quién controla lo justo, también maneja la legitimidad de la violencia.

El orden sobre las relaciones personales e institucionales es vital para el sistema económico y social, así Georges Sorel (1973) indica que “Estamos de acuerdo con los partidarios de la suavidad que la violencia puede poner trabas al desarrollo económico” (241). A través de esta reflexión se podría decir que la violencia se funcionaliza hacia un desarrollo más bien hegemónico. Algunas formas atentan con el progreso y otras ayudan a sostenerlo, entonces una diferenciación sobre la violencia es necesaria para la institución imperante que necesita control. El límite entre represión y orden es frágil, ya que la violencia ejercida por una institución con un fin justo es legítimo y como dice Benjamin: “Si la justicia es el criterio de los fines, la legitimidad lo es el de los medios.” (32). Cualquier institución que maneje la justicia podrá manejar, bajo su necesidad, la legitimidad de la violencia. La violencia existe mediante una realidad común, más específicamente, bajo reglas políticas, institucionales y culturales que determinen a un individuo en conjunto a otros individuos.

La visión sobre violencia se expande un poco más bajo la mirada de la triada: violencia subjetiva, objetiva y simbólica de Slavoj Žižek (2008). Encontramos las siguientes

definiciones: “la violencia subjetiva, (es) la violencia ejercida por los agentes sociales, por los individuos malvados, por los aparatos represivos y las multitudes fanáticas” (Zizek 22) Esta violencia es la más común, la más visibles y reconocibles, la cotidiana, la que existe entre las relaciones de los sujetos tanto íntimas como públicas, construidas y exaltadas por los medios de comunicación. Cuando la violencia trasciende las relaciones más personales de los sujetos nos enfrentamos a lo que denomina Sise como violencia sistémica: “que son las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.” (10) ejemplificándolo en el contexto nacional con las legislaciones respecto a sistema de AFP, de jubilaciones, salud y educación, este fenómeno es el que proviene desde las leyes, desde las lógicas económicas, es más difícil de reconocer y por lo general está legitimada. Existe otra forma que está implícita en las otras dos, es la expresión de la violencia, el plano en donde la misma violencia es el lenguaje, la cual es la violencia simbólica, que da una imposición de cierto universo de sentido (11), Esto nos abre a la interpretación de que, violencia y lenguaje se fundan en un solo cuerpo, convirtiéndose en un lenguaje.

La utilización de la violencia como procedimiento estético subvierte a la común consideración, el medio de un fin, como un fin en sí mismo. La simbolización de las instituciones, la simbolización de las personas, todos procedimientos en base a la violencia: “En la simbolización de algo hay violencia, lo que equivale a su mortificación” (Zizek 79)

La dramaturgia de Burgos está recargada de simbolizaciones alusivas a una particularidad, desde el niño en una iglesia de donde emerge su discurso hasta una mujer escritora que reitera su mortificación. La violencia no está en el lenguaje de los personajes, es una parte constituyente de los personajes, son la materia de los personajes, habita en su lenguaje, por ende configura sus cuerpos. Comprendemos finalmente que la violencia opera como fuerza, dirección y medio, sin que un concepto excluyente de otro, dentro del análisis de la obras que estudiamos en los capítulos siguientes.

Consideraciones sobre el cuerpo.

De modo nominal el cuerpo ha sido incluido entre las cosas del mundo como un objeto más. Desde Descartes (1641) ya se plantea que el atributo de los cuerpos es la extensión, es decir, el estar en el espacio y al mismo tiempo su limitación:

Como cuerpo comprendo todo aquello que está determinado por alguna figura, circunscrito en un lugar, que llena un espacio de modo que excluye de allí todo otro cuerpo, que es percibido por el tacto, la vista, el oído, el gusto, o el olor, y que es movido de muchas maneras, no por sí mismo, sino por alguna otra cosa que le toque; ya que no creía que tener la posibilidad de moverse a sí mismo, de sentir y de pensar, podía referirse a la naturaleza del cuerpo; muy al contrario, me admiraba que se pudiesen encontrar tales facultades en algunos cuerpos. (17)

El cuerpo se despliega ante la mirada que por su parte, cree captar sus límites corpóreos, comprendiéndolo sólo en su dimensión palpable. Asimismo, Cecilia Sánchez (2005) se refiere al cuerpo como una representación de la conciencia que lo percibe, perdiendo parte de su secreto y disolviéndose en un espacio de fantasía y jerarquía. El cuerpo es portador de signos que la violencia y los deseos colectivos imprimen en él. Estos signos se dan a leer como *cicatrices*, es decir, perduran como *restos* después de un conflicto. Al respecto, Sánchez plantea lo siguiente:

Por analogía, el cuerpo historizado es habitado por alteridades, por sucesos que le recuerdan que está *escindido* que no es pleno ni virginal como supone a la naturaleza. La primera escisión de abrupta separación con el cuerpo de la madre es el *ombigo*. La *experiencia de esta incompletud* nos hace saber que nuestro centro o *intimidad* siempre estará en otra parte. (83)

El cuerpo es por tanto objetivado, es decir, el cuerpo representa el punto donde habita tanto materialidad, en términos biológicos, como su contexto sociocultural en el que repercute sus representaciones. Todo esto marcado por la experiencia, por la escisión de los sucesos que vivimos moldeándolo hasta convertirlo en materia viva. Estas marcas no solo son atribuibles a instancias aleatorias o alejadas del control humano, también debemos mencionar la capacidad que tiene una sociedad de moldear los cuerpos que necesita.

Michel Foucault (1992) recorre el concepto de cuerpo en relación al poder. El cuerpo en el S. XVII se sostenía en la figura del rey ya que sin él no existía la monarquía, es decir, el cuerpo del rey era una realidad política y por tanto su presencia física era necesaria para el funcionamiento de la monarquía. Por otro lado con respecto a la república Foucault plantea que “es el cuerpo de la sociedad que se convierte a lo largo del siglo XIX en el nuevo

principio y se le protege, casi de manera médica” (111). Por lo tanto cuerpo y poder se relacionan y desarrollan en conjunto, respondiendo a su contexto histórico, es decir, y de acuerdo al autor, en los inicios de las sociedades industriales se instaura un aparato disciplinario y de selección categorizando a los individuos bajo dos etiquetas: normales y anormales. El cuerpo es controlado más allá de su imagen física, alcanzando la reglamentación de los gestos y actitudes de los individuos, fomentando ciertas disciplinas que se enfocan en el cuidado y mantención del cuerpo biológico, instalándolo en una comprensión unilateral, porque: “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder” (113). Es el poder el que está introducido en el cuerpo, expuesto en el mismo, de esta manera es el cuerpo el nuevo campo de batalla, el centro de lucha frente a las instancias de control. “La eliminación por medio del suplico es así reemplazada por los métodos de asepsia: la criminología, el eugenismo, la exclusión de los “denegados” (Foucault 111). Sin embargo la idea de un cuerpo social está construido por la universalidad de las voluntades, de este modo Foucault menciona que el consensus es decir, los acuerdos sociales, no es lo que hace aparecer al cuerpo social sino la materialidad del poder sobre los mismos individuos. El poder se ha introducido en el cuerpo. Estas manifestaciones de poder se reconocen en los métodos de control sobre todo en lo referido a la sexualidad de los sujetos, llevando a una objetivación de la sexualidad lo que se traduce en una persecución del cuerpo. De este modo el cuerpo es el espacio de batalla entre los niños y los padres, entre el niño y las instancias de control. La sublevación del cuerpo sexual es el contra efecto de esta avanzada. ¿Cómo responde el poder? Por medio de una explotación económica (y también ideológica) de la erotización. Las sociedades y el individuo han atribuido significado a sus miembros, a su constitución como carne y a su ser material.

La nación como organismo tiende a desaparecer al mismo tiempo que se reconoce la presencia física de aquellos cuerpos que fueron excluidos. El cuerpo excluido aparece como discurso opositor, denunciando las extrañas relaciones de poder que toda normatividad arbitraria conlleva:

En el *Nacimiento de la Clínica*, publicado en 1963, Foucault apuntó que los cambios en los modos en los que el cuerpo era visto y descrito por la mirada médica, no respondían a efectos al azar del progreso ilustrado o racional, sino que obedecían también a lógicas y mecanismos provenientes del poder, que a partir del siglo XVIII penetraron y se inscribieron en el cuerpo. Y es que, para Foucault, la relación con el cuerpo es una relación de poder. (Galán Tamés. 2009, 179)

Cada cuerpo es la representación de un ser que piensa, siente y tiene ideas, cada cuerpo es la simbolización de un sujeto que está más allá de un cuerpo, ya que: “las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de esta última, de una definición de persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo.” (Le Breton, 13) Es por lo tanto el cuerpo un receptor de los acontecimientos sociales y culturales que acaecen a su alrededor, constituyéndose como una unidad biológica cambiante que en contacto con su entorno se halla sujeto a cambios significativos para la comunicación social. Esta idea se esclarece al determinar que las diferencias sexuales entre hombres y mujeres no obedecen, solamente, a diferencias biológicas, sino también a las diferencias sociales y culturales. La biología explica las realidades particulares de cada sexo mientras que la realidad social construye una identidad de género. De este modo podemos determinar las contradicciones que tiene una sociedad y otra respecto a la conformación del cuerpo, y en particular de las sociedades occidentales que basan su comprensión del cuerpo desde la biología, identificando al sujeto como propietario de su cuerpo es decir, como modelo de individualidad. La comprensión del cuerpo está constantemente evaluada, no solo por la mirada externa, también por uno mismo. He aquí la necesidad de espejos que nos digan qué ven de nuestro cuerpo para tener la seguridad de que es lo que somos, con esto no solo nos referimos a espejos físicos, también necesitamos escuchar qué piensan los demás, necesitamos la mirada del otro para constituir nuestra propia identidad, aquí la norma entra en un rol peligroso, ya que contrapone corporalmente, el ser frente al deber ser; y crea pre conceptos tanto de los cuerpos sexuados como su rol en tanto género, poniendo en evidencia las desigualdades en relación a lo corporal y la construcción del género, por lo tanto se pre concibe que en el caso de los hombres, el cuerpo es potencial de acción, tanto para sí mismos como para el exterior, la mujer en cambio, vive su cuerpo en función de los otros, es decir, para la seducción, para la maternidad de los hijos.

Asimismo nos hace eco la pregunta que plantea Foucault: ¿de qué cuerpo tiene necesidad la sociedad actual?

En las obras Burgos nos esboza una posible respuesta, al exponer el cuerpo masculino violentado desde la infancia, la cosificación del cuerpo del extranjero y el cuerpo

ausente⁵. Mediante nuestra investigación hemos encontrado en la dramaturgia de Burgos, una ramificación en el concepto de cuerpo, donde podemos apreciar a más de un cuerpo caracterizado en los diferentes personajes de las obras, nos referimos a los cuerpos: Sometido, vehemente, desolado. Estos términos serán mejor explicados en el primer capítulo.

⁵ Estos conceptos serán desarrollados a lo largo de nuestra investigación.

Capítulo Uno

Violencia, cuerpo y dramaturgia: Una visión crítica sobre las obras de Juan Claudio Burgos.

Si la palabra no remitiera a un cuerpo perdería toda fuerza escénica, a su vez si esos cuerpos no hablan del texto no habría dramaturgia. Esta reciprocidad no es tangible, es más bien un diálogo permanente entre cuerpo y dramaturgia, que sólo se puede comprender en la puesta en escena. Cuerpo y violencia son dos elementos que coexisten en el texto, sin lo cual no se podría configurar la dramaturgia de Burgos. Es gracias al espacio que abre la palabra, que es el campo en donde se producen las tensiones de las diferentes fuerzas que contiene un texto teatral, donde interviene la violencia como elemento que modifica al cuerpo. Es a través de la palabra que se compone, descompone y se crean cuerpos. Bajo este mecanismo la violencia queda expuesta en la dramaturgia de Burgos, mediante el lenguaje e instalando dentro de su obra una singularidad en las relaciones de sus personajes, en el espacio y el tiempo que estos habitan.

Desarrollaremos en este capítulo que la noción de violencia es una fuerza que cruza estas tres obras y es el agente particularizador entre el cuerpo y el texto teatral.

Para comprender el fenómeno de la violencia en las obras de Burgos, es necesario construir un puente clarificador entre el texto y el cuerpo, en el caso del teatro, al cuerpo-actor. Joris Lacoste (2002) nos propone considerar por un lado, lo que entendemos como palabra hablada y por otro la dramaturgia: “El hecho de que esté destinado a pasar por el cuerpo, a convertirse en palabra hablada, a producir una actuación. Para un texto apelar al cuerpo es una obligación singular” (41). La violencia a pesar de estar construida desde el texto, se manifiesta en el cuerpo y en relación a los otros. Retomando la idea anterior podríamos afirmar que el texto remite a un cuerpo y este cuerpo está afectado por la violencia, si no distinguimos esto no podría ser el texto teatral de Burgos como dramaturgia particular.

La palabra, en estas tres obras de Juan Claudio Burgos, se desarrolla en sus procedimientos dramáticos como un espacio fértil listo para contener las acciones, además de las relaciones que entre los personajes se desarrollan en un espacio y tiempo. La palabra acciona como un mecanismo que conduce a los personajes y sus cuerpos a diferentes estados,

estos se construyen a través de mecanismos escriturales, las voces de los personajes se convierten en texturas, cuerpos, pensamientos y sentidos, las relaciones se vuelven pares o conflictivas, esos cuerpos comienzan a ocupar un espacio que ya no solo involucra un lugar específico sino que también una atmósfera.

Para delimitar el concepto de violencia diremos que: es el medio de un fin, que es una fuerza, tiene una dirección y no existe como elemento autónomo o como un hecho aislado, habita de manera concreta en acciones y de manera simbólica en el lenguaje, caracteriza las relaciones de los personajes en estas obras. Es por esto que la violencia se distingue en los elementos que afecta, en este caso, en un cuerpo.

Puntualizamos al cuerpo como el espacio donde ocurre y repercute la violencia. En el caso de HCPSUEDN, es el cuerpo de un niño sometido por un otro donde esta se materializa. En el comienzo de la obra una acotación construye la escena de la siguiente manera: “un soldado que no se ve oprime la espalda y la nuca rapada de un niño, le dicta lo que tiene que hacer.” (Burgos 19). Esta imagen acompaña toda la obra, de manera permanente, es estática ya que no se modifica en el desarrollo del texto y solo evoluciona hacia un incremento del sometimiento al NIÑO Elegimos el cuerpo del NIÑO sometido como la representación de la violencia en este texto.

La imagen inicial⁶ ubica la violencia como un cuadro visual, al ser un espacio pictórico estamos obligados a contemplar, como en las artes visuales, muy similar al espectador teatral, que en teoría tiene un poco más de atribuciones que el solo mirar. Burgos va construyendo la imagen no solo en sentido acotacional, sino que también a través del discurso del único personaje que habla en el texto, ahí la violencia también se instala desde el discurso del personaje: “estoy con un zapato sobre mi nuca, el tener el zapato sobre mi nuca me impide hablar de una manera normal” (Burgos 38). El primer elemento que destacamos es la espalda del NIÑO que está siendo aplastado por una bota, como imagen de una fuerza exterior que incide sobre su cuerpo.

El cuerpo del NIÑO sufre modificaciones según la fuerza que le afecta, esta fuerza tiene un origen indeterminado ya que el texto no devela nunca su identidad, este elemento sumado a la imagen de Padre y Madre, construye un espacio indeterminado que origina el cuerpo sometido, el mismo NIÑO declara que no puede verles la cara:

⁶ Considerando imagen, desde la perspectiva pictórica, a través de la composición de una serie de elementos del texto o sugeridos en el mismo, que se diferencia de lo que entendemos por escena, lo cual es una sucesión de cuadros compuestos por movimientos, sucesos, acciones que conducen a los personajes a un desarrollo de la acción.

(...) el zapato y la pierna que veis sobre mí
no es maquinaria,
es uno de ellos,
son de uno de ellos,
no sé quién es ni cuando llegó aquí,
llegó como todos (23)

El cuerpo que es agredido está modificado por la violencia, es decir, desde el exterior es maniatado y oprimido, es un cuerpo que recibe a la violencia como una fuerza externa que lo modifica, es decir comenzaría desde un lugar externo, lo cual es la bota del militar, que pasa entre el cuerpo, hasta el interior, cruzándolo. Este efecto es propio de una fuerza:

(...) si pudierais ver, seguro me diríais
el número de hombres que ha pasado por mi nuca y
mi espalda,
es una tropa, un regimiento,
lo único que buscan es barrerme,
hundirme en el lodo inexistente en este templo
todo mármol que es donde ahora yazgo de bruces,
respirando y hablando apenas (Burgos 25)

En el cuerpo del niño no existe una búsqueda de salida de este estado que es la huida del sometimiento, él no intenta salir de ahí, es un estado permanente en todo el texto en el que deambula por las distintas etapas del dolor físico, sólo incrementando su condición de niño mártir. El cuerpo infante está destinado a recibir dolor e instalar sus ideas y pensamientos desde esta condición. La noción de sumisión, que en su sentido etimológico es estar debajo de la misión de otro, provoca que el NIÑO apenas hable:

(...) un poco de aire entra de nuevo a mi cuerpo
y me permite seguir hablando,
gracias al acto de mi destrucción
puedo seguir hablando(...) (Burgos 38)
(...) esto que escucháis es verdadero,
es parte de la historia de mi país,

este mi país verdadero que me escucháis (Burgos 44)

El eterno excluido de la historia puede contar su versión, a través del extraño lugar que propone, el cual es un cuerpo que nada puede perder porque ya está derrotado, un cuerpo que está siendo torturado y su único alivio sería la muerte. Esta condición no permite ser representación de nada, ya que no necesita buscar analogías a este cuerpo deshecho. Sólo es un cuerpo que está sintiendo dolor:

(...) no tengo metáforas,
no se me viene a la cabeza ninguna historia
o figura capaz de hablar de todo esto,
ninguna metáfora
donde esconder el acto de ser pisoteado
por un hombre (Burgos 44).

Este cuerpo sometido está presentado de manera fragmentada, lo que se muestra de él son lugares del cuerpo, pedazos desprendidos: (...) me sorbe el ojo, / los dos ojos, / me los arranca y yo sin ojos debo hablar, / desde las cuencas.” (Burgos 20). Esta noción puede ayudar a reforzar la idea de un cuerpo oprimido como parte de la configuración de sometimiento, puede ser el intento más eficaz por desaparecer un cuerpo, una acción fría y concreta de anular todas las facultades desmembrando sus extremidades, mostrando solo: “la espalda y la nuca rapada de un niño”. El cuerpo sometido es el de la víctima también podría llegar a relacionarse con el oprimido, el explotado o el torturado. Son cuerpos donde el dolor producido por una fuerza externa modifica la relación, tanto con él mismo como con su entorno. Es unidireccional en cuanto a que la violencia está conducida hacia un solo sujeto, el NIÑO.

Consideramos que HCPSUEDN, en uno de sus aspectos, genera una reflexión sobre esta forma hegemónica de hacer historia, poniendo a un cuerpo derrotado como punto central, desplazando al “vencedor” a un espacio de silencio en la obra, al lugar no protagónico, al del enemigo. La idea de contar la historia del sometido podría ayudar a subvertir la tradicional forma de construcción de la historia, esto significa que cualquier intento de reivindicación del sujeto oprimido constituirá la subversión de la hegemonía clásica, la cual es: explotadores por sobre los explotados. Con esto no queremos decir que Burgos busque una reivindicación del oprimido como discurso central de su obra, es tal vez un efecto colateral. Pero lo que sí es

evidente es que en esta obra solo existe un personaje que habla, una sola voz o una sola visión, la del NIÑO y su sometimiento. La violencia es representada como fuerza oscura que modifica, el NIÑO solo se limita a vivir y contemplar sus dolencias encontrándole ahí un sentido. Esta es una de las características del cuerpo sometido, no se cuestiona el porqué de la violencia que lo modifica, él solo adolece.

En el texto POLIDS se recorre una serie de recuerdos sobre un hecho doloroso como lo es el suicidio de un niño que lleva a la MUJER a transitar por una melancolía que se establece como único mecanismo de vida, el recordar. Debido a que este mecanismo solo se presenta en la MUJER focalizamos nuestro análisis en este personaje como el receptor de la violencia.

El dolor es la característica que ponemos en primer orden, y el recuerdo su mecanismo principal. La pena que reside en la MUJER que está devastada por la muerte de un niño, que aparentemente es su hijo⁷, es la principal emoción que se desarrolla, desde un comienzo todos los personajes que aparecen en el texto giran en torno a la muerte y la pena que este dolor produce: “ay, el cuerpo entero de mi niño en esas malditas palabras y el mío aquí, casi inválido mi niña, sin poder entender ni una cifra siquiera...” (130). Burgos ocupa el discurso y la palabra de los diferentes personajes para construir el dolor que provoca la muerte del JOVEN:

MUCHACHA

yo el día entero recogiendo sus palabras, despuntando las rosas, escuchando el rasgueo de sus lápices sobre las hojas, todas alineadas, en esa silla como sonámbula, cuando no con sus gatos en la falda, recogiendo el ronroneo de sus gatos, que se le metía en todo lo que iba escribiendo y después sus gritos, cuando se acordaba de su niño que yo sola, con mi fuerza flaca de mujer, no podía con el peso de todo su cuerpo, cuando había que llevarla a la cama a su siesta de niña (Burgos 136)

El dolor en POLIDS es una sensación producto de un hecho trágico, es la reiteración del dolor por medio del recuerdo lo violento, es la pulsión por permanecer en un estado de profunda tristeza, por recordar un hecho, el dolor en si no es violencia, está en la pena de la MUJER que reitera su dolor como un bramido, ella busca preservarlo como símbolo de amor

⁷ En la obra nunca se aclara explícitamente si la MUJER es la madre del JOVEN, pero la relación es evidentemente maternal.

por un cuerpo que ya no está, honrando la muerte con una vida moribunda, triste y ahogada. Si se compara el monólogo de la MUJER al comienzo de la obra con su monólogo final podemos entender que no existe una superación del estado, si no que retorna al mismo punto de crisis. La voluntad por permanecer en un estado emocional doloroso y la modificación de un cuerpo que contiene una pena aportan al relato que no avanza hacia ningún lugar, este es el espacio de violencia distinguible, es la voluntad en tanto racional como emocional de no olvidar la tragedia. La MUJER dice: “(...) que vamos los dos niño mío, yo con mi mano de niebla, con sus dedos de arsénico entre los míos de humo, niño de mi vida, no, que no pueden dejarme así, que sin saber de mi muerte, que cuando ya no, ya no más vida” (167). El sufrimiento es el destino del personaje y todos los que la rodean le dan soporte al dolor, ella asume este hecho como martirio personal.

En este texto la violencia no es directa, como analizamos en el texto anterior, aquí nace de la MUJER devastada por la pena de perder al JOVEN, que es su niño. La violencia es la permanencia del dolor generada por sus pensamientos, su remordimiento y sus sentimientos a partir de las circunstancias trágicas ocurridas en la vida del JOVEN. Aparece la figura de la mujer dolida y devastada relacionada con la violencia que produce la muerte del ser querido, pero por sobre todo es el retorno al recuerdo: “(...) mientras su niño entremedio de sus sábanas de hospital, tomado sólo de su mano, navegando en su dolor, y metida entre mis rosas (...)” (Burgos 143). La MUJER vaciada de todo propósito más que su propio dolor tiene diversos guiños con figuras actuales, las mujeres madres que pierden a su hijo, madres de víctimas de los D.D.H.H, las madres de la Plaza de Mayo en Argentina son sólo algunas. Son ellas que están en el dolor de la pérdida y/o en el cuerpo físico ausente del hijo, no obstante la MUJER permanece rondando en el dolor, en este espacio oscuro en donde el cuerpo metafísico del hijo sí está, sí aparece como consuelo del dolor inmenso. La MUJER es el paralelo a las mujeres que portan la fotografía de su hijo muerto, en blanco y negro justo en el pecho.

La violencia del dolor del personaje de la MUJER no es solo de ella, sino que de millones de mujeres sufriendo, es un discurso que posiblemente no solo atañe a esa mujer dolida, a esa mujer que sufre sin cansarse, sino que también a personas; hombres, mujeres que se ven cruzados por pérdidas de seres queridos que abruptamente desaparecieron de sus vidas y que se niegan a aceptarlo. Esta negación es violencia también, ya que no pueden olvidar, no les enseñaron a olvidar a seres amados, podemos relacionar la idea de amor como algo que parece muy natural, pero el olvido siempre es delicado, doloroso. Cuando la

MUJER se lamenta son todas las mujeres que se adolecen, que lloran la pérdida de los cientos de hijos.

De esta manera aparece el cuerpo desolado de la MUJER, esto se diferencia en cómo se emplea la violencia en la obra anterior (el cuerpo sometido), esta sería desde el interior del personaje hacia sí misma, convirtiéndose en violenta y violentada al mismo tiempo, en víctima de su propio recuerdo que no evade, sino que recurre a él como un acto auto flagelante. La noción de cuerpo desolado, como ya habíamos dicho, se distingue en el recuerdo y en su mecanismo de almacenamiento, es decir, la memoria. Tal como dice uno de los tres epígrafes que coloca el autor al inicio de la obra:

mi yin murió el 14 de agosto,
hace pues 3 meses,
parece ayer; así gotea de húmeda la memoria
mía infeliz, mi pobre memoria viva

G.M.

Es importante reconocer la figura de la poeta en este texto ya que ayuda a entender imágenes que aluden a su biografía e incluso complementan el dolor que plantea este personaje. Esta desolación descrita también arrastra a un cuerpo, lo marca y lo caracteriza. La MUJER dice:

“(...) ayúdeme a sacarme todo mi niña, muy rápido todo, porque de qué me sirve mi cuerpo ahora sola en este caserón vacío, (...) mi pobre cuerpo tajeado con el olor de usted, con sus palabritas que se me meten por entremedio de la sangre caliente de mi cuerpo de vieja, mi niño de mi vida...” (143).

Este recuerdo constante a imágenes del pasado buscan remitir a un cuerpo, construyendo permanentemente una herida, esta no solo funciona en la psiquis del personaje, parece ser también que está aplicada al procedimiento dramático que emplea Burgos, como por ejemplo, las ideas que solo están separadas con comas y solo al final llevan un punto, esto da la sensación de fuga, como si la memoria tuviera también una herida, en donde los recuerdos se escapan como una grieta, quedando vacío, esta idea permite relacionarla con un lugar vaciado, un lugar poco definido, sin nada. En la descripción de la escena inicial dice: “un lugar cerrado, una pieza, una sala de recibo o un escritorio, un desván, las gradas de un

palacete colonial, o un jardín interminable, ningún lugar, sólo las palabras de la carilla, una mujer, una muchacha.”(Burgos 108)

La MUJER es el cuerpo desolado, en la que el dolor funciona como consecuencia de un suceso trágico. Proponemos entender la violencia en este texto como el cuerpo de la MUJER desolada, violentada por su propio dolor. Aquí la violencia viene desde el interior de la mujer, quedando en ese mismo cuerpo, persistiendo, punzando para salir, devastando de a poco al personaje. Esto se ve demostrado durante la obra, en donde se ve a la mujer que no abandona el sufrimiento, incluso llegado al final de la obra, la MUJER culmina lo que ha sido un monólogo en el que, a diferencia del resto de la obra, es bastante lúcida en explicar sus frustraciones más íntimas, aquellas que no sólo aluden al personaje del JOVEN, sino que en parte, involucran su sexualidad y la constante privación de ésta por ser un personaje público. Por otro lado, el personaje de la MUCHACHA se completa cuando la MUJER finalmente reconoce su amor por ella, admitiendo esta represión, expresando culpa por ser quien es. Todos estos elementos construyen de manera primaria o secundaria al cuerpo desolado

En CLCSDT es más difícil distinguir dónde está el sustrato de la violencia, por tanto analizaremos el lugar externo de la obra para llegar al sentido interno, esto es desde los elementos que enmarcan la obra hacia los niveles más subjetivos. En primera instancia se identifica el relato que da sustento a la obra, esto es un asesinato y posterior suicidio que enmarcan este texto. Una VOZ dice sin llegar a constituir un personaje, enuncia el hecho. La VOZ, que es la entidad que enuncia el hecho, se presenta a través de un monólogo. Esta dice:

UNA VOZ

A la mañana siguiente me desperté tarde y, después del desayuno, leí largo rato los periódicos, en los que, junto a las noticias habituales de los llamados sucesos cotidianos y mundiales, tropecé con una de un hombre sencillo que, después haber asesinado a su mujer para huir con su amante, había caído en una tristeza tan profunda que tomó la decisión de quitarse la vida, y concretamente por medio de una guillotina construida con sus propias manos (Burgos 69).

La VOZ carente de nombre y de identidad busca un juego de carne, esto es remitir al cuerpo sin una personalidad ya que el personaje no se desarrolla, solo aparece ahí, representando a alguien o a algo, es un ser que acciona y desde ahí enuncia el hecho noticioso construyendo la idea de un cuerpo anónimo, sin identidad requerida. Encontramos un símil con un concepto que Slavoj Zizek (2008) hace sobre el *otro* en intervención con *uno*, esto es:

“el «otro» está bien, pero sólo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente «otro»...” (57). Es preferible que todo lo que nos rodea, que es un gran otro, no sea de gran influencia, que no nos intervenga o que no se nos acerque tanto, la proximidad es un juego estratégico en las relaciones, es mejor para mi bienestar que quede sin identidad para no reconocerlo, para que no me hable. Este cuerpo que está en la periferia del drama nos sirve para introducir el tema central de esta obra: la ruptura de las relaciones personales.

El texto de Burgos plantea la violencia como factor decisivo en las relaciones de los personajes. Este no se destaca por la historia policial que hemos mencionado, esta funciona como soporte al elemento central. Frente al espacio físico que habitan los personajes, el autor propone como primer lugar de representación la carnicería, un espacio de venta, faena y desmembramiento. Burgos lo describe así: “En la carnicería, una mujer que batalla por la carne de un chico extranjero” (Burgos 52), presentando a unas mujeres que desean el cuerpo de un joven extranjero, que se lo disputan como a un trofeo, a un trozo de carne o como a un cuerpo-objeto deseado, en este espacio conviven diferentes mujeres o también puede ser la misma en sus diferentes facetas, pero están ahí para desear sin trasfondo, el deseo por el deseo, solipsista, como el que intenta producir constantemente el mercado y el consumismo, es el deseo narciso de la satisfacción o del objeto desechable al que convierten al EXTRANJERO en mercancía de una carnicería.

Destacamos este segundo elemento que gira en torno a las relaciones, la sexualidad como mercancía, como moneda de cambio y el vacío de toda intención más allá de la carne. Frente a la presencia del elemento sexual y el mercado, Zizek dice que: “Aquí observamos el lado oscuro de la «liberación sexual» de la década de 1960: la plena mercantilización de la sexualidad” (50), este pleno sentido mercantil comprende un vínculo sin profundidad, en donde el valor se comprende en el sentido monetario y se desprecia lo valórico en su sentido ético. Este desprecio por un sentido profundo de la sexualidad es la consecuencia del entramado sujeto, poder y sociedad, es a esto a lo que nos referimos cuando hablamos de la crisis de las relaciones.

El EXTRANJERO es como un objeto desechable en la vitrina donde se exhibe un cuerpo. Este inicio es la declaración del deseo mercantil de las Mujeres por el extranjero, develando no solo un deseo, sino también la satisfacción del ego narciso de la MUJER. El EXTRANJERO parece ser la víctima de un deseo descarnado:

OTRA MUJER

(...) intento cerrar los ojos

intento soñar
aparece el cuerpo del chico
con tremendas heridas
son las llagas del aprendizaje
parece que lo puedo tocar
que le puedo decir lo que no debo
lo que no debo, porque está comiendo
come una baguet
abre su tremenda boca
y se engulle todo y muy rápido
ay, cómo quisiera, dios (Burgos 56)

La MUJER busca soñar, evocando un espacio idílico o casi perfecto, la ensoñación del deseo petrificado por una realidad que no lo soporta, entonces aparece el EXTRANJERO que es visto por la MUJER “con tremendas heridas”. La OTRA MUJER quiere poseerlo y no puede, la represión se instala como un elemento en la relación con otro, surge como síntoma de una enfermedad. Remitiéndonos a nuestras definiciones de cuerpo la cicatriz sería la herida que construye la experiencia, es la materia de vida que va marcando el paso del tiempo, por lo tanto es el cuerpo herido del EXTRANJERO que va develando las escisiones constantes de su pasado, la construcción de un cuerpo con una vida difícil, tal vez marginal, pero que lo hacen crecer a pesar de su condición de ser joven, porque “son llagas del aprendizaje”. Ella quiere acercarse pero no puede, “porque está comiendo”, está ocupado en otra cosa y es por eso que debe reprimirse, Žizek dice: “Mi obligación de ser tolerante con el otro significa en efecto que no debería acercarme demasiado a él, invadir su espacio.” (57), más bien parece representar el respeto por la intolerancia del otro, un juego de tensiones que, tarde o temprano, estallarán.

Si estas relaciones están normadas por la dinámica de compra-venta, ¿por qué existen los residuos de un afecto por otro? Al buscar una posible respuesta podemos graficar en la tensión de dos puntos: como primer punto está el deseo que lo atribuimos al espacio en donde las primigenias necesidades se desarrollan, alejado de espacios de racionalidad y civilidad. El segundo punto es, precisamente, la civilidad⁸, que la comprendemos como la noción de vivir

⁸ El origen de esta palabra está relacionada al centro político, social y cultural de la organización en comunidad, esta es la Ciudad. Esta se compone por dos términos, *civitas* que es la denominación romana de ciudad y *civis*

en comunidad, el respeto por el otro; aquí la represión y la moral funcionarían como mecanismos para regular al deseo. Entonces civilidad y deseo, subyacen de manera dinámica y son el fundamento para las relaciones entre los personajes de este texto teatral.

La carnicería, contribuye a la frialdad de las relaciones que caracterizan esta obra. Es un lugar de disección en donde cuerpos que estuvieron vivos llegan aquí muertos para ser faenados y puestos a la venta, pasando de ser animales vivos a productos de consumo. El EXTRANJERO homologa a la industrialización de la carne para ser consumido. Su cuerpo está a disposición de la satisfacción del deseo de otro, la necesidad de alimento se superpone a la vida. En esta transacción también se trabaja la dinámica deseo-civilidad ya que en principio existe la preocupación de la OTRA MUJER por la voluntad del EXTRANJERO, pero de todas formas igual lo desea, ella dice:

(...) quiero ser la baguet
que se come
que se engulle
que muerde
soy una golosa
una golosa, golosa, golosa (...) (57)

La MUJER modifica su estado por la satisfacción que le produce el cuerpo del chico EXTRANJERO, la eleva a ella a una instancia más útil en que la posibilidad de tensión hacia la civilidad se hace más fácil, callando los estados intensos del deseo, es decir, para que la mujer esté en un estado de civilidad es necesario que satisfaga sus deseos. Esta es la misma noción de tolerancia (represiva) que Žizek planteaba anteriormente, este camino parece ser la única posibilidad para poder convivir dentro de un complejo sistema de relaciones. Es por esto que la OTRA MUJER dice:

(...)Me sometí a un espacio de limpieza
Sí sí
Me sometí a un espacio de limpieza
Espiritual y corporal
Lo hice sola
Pensando en el chico que vi en la carnicería (...)

que significa ciudadano. El *ciudadano* se diferencia de la *persona libre*, porque el primero tiene derechos y deberes. Por tanto civilidad es la capacidad de respeto a las leyes de una ciudad.

Seguro es él
Sólo verlo me cura
Me hace bien (54-55)

Por la satisfacción personal a partir del otro es que se crea una visión individual del bienestar, la cual es alusivamente violenta. Nos desprendemos del vínculo real con el otro para la utilización del bienestar, alejándonos de cualquier espacio de consideración en donde se reconoce al otro como persona, a la idea de prójimo, no en sentido judeo-cristiano, más bien en el sentido de que está próximo a nosotros, en relación a su estructura personal, por tanto, me reconozco en él. En definitiva, la idea de carnicería anula la posibilidad de reconocerse en el otro, ya que no es un lugar de personas, es meramente un lugar de intercambio de mercadería muerta, representación de ciudad, de un pueblo o un país. Violencia en su sentido objetivo diría Žižek, ya que proviene de una gran estructura dotada por el concepto del espacio que es la Carnicería, que es un gran marco de desvinculación, dicho de otro modo, es la anulación de la proximidad la que nos vuelve vulnerables frente a la necesidad o sufrimiento del otro, es la proximidad lo que nos conmueve. Es por esto que:

El sujeto torturado deja de ser un prójimo, es ahora un objeto cuyo dolor es neutralizado, reducido a un factor con el que hay que vérselas como en un cálculo racional utilitario (el dolor es tolerable si evita una cantidad de dolor mucho mayor). (61)

El EXTRANJERO no está siendo torturado, más bien reemplazamos este término por la mercantilización de un cuerpo, que desde un punto de vista ético podría hacer una analogía, guardando distancia del dolor físico que provoca la tortura. Tomamos la referencia al dolor del desplazado, del cosificado. Si el dolor del EXTRANJERO sirve para satisfacer el deseo de la MUJER, entonces es tolerable y no importa mucho. Aquí el extranjero declara:

EXTRANJERO
Estoy cansado
Me duelen los pies
No tengo boca
Qué quieren que diga por la cresta (72)
El estómago se me hiela
Debería darme de comer

Debería poner algo en mi plato
Y enseñarme primero
Y luego darme de comer (77)

Con respecto a la construcción entre el vínculo de personajes, se puede identificar una relación central dentro del texto, esta es la triada: MUJER - EXTRANJERO - HOMBRE. Esta relación es la conformación de una micro-comunidad, donde los intereses de cada uno están estrechamente vinculados a otro, a sus cuerpos, que son la finitud de la existencia. Para entender en su sentido amplio la noción de comunidad, que es dónde se desarrollan las relaciones, tomamos la definición que aporta Mauricio Barría (2013):

La comunidad es la condición del singular, los singulares son tales en cuanto limitan con otros singulares, es decir, se constituyen en relación con la pérdida o muerte del otro, con la experiencia de su finitud, que no es sino también el reconocimiento de la propia finitud, del propio límite. (67)

La experiencia de estar en comunidad, que es la condición de la persona (singular) frente a otras personas (singulares), es la interacción con los límites de uno en tanto al otro, esto provoca espacios diversos en donde pueden desarrollarse heridas comunes que van marcando las singularidades que componen una comunidad. Podríamos acercarnos a la idea de que una comunidad conforma un solo cuerpo, una sola estructura que depende de sus singulares. Esta composición serviría para hablar de la desintegración/integración de un solo cuerpo (comunidad) compuesto por diferentes roles (personajes), en el caso de este texto teatral. Es necesario afirmar que, si existe una composición o un nacimiento, es inminente la descomposición o la muerte, ya que: “En este mismo sentido comunidad se encuentra ahí en reconocimiento de la desgarradura que la constituye en el instante del trato co-presencial de los cuerpos singulares. Se encuentra en la oquedad que retienen o guardan los cuerpos en el abrazo amoroso.” (Barría 68). Esta desgarradura es donde ubicamos esta relación, el texto se enmarca dentro de la escisión, desde la ruptura de la micro-comunidad y son los tres roles los que conforman el quiebre.

El rol del EXTRANJERO funciona como el punto de fuga de una relación ya desecha, corrompida y oscura, HOMBRE y MUJER dan cuenta de un espacio roto, de un amor que ya fue y hoy solo tiene espacios para sentimientos en crisis, ambiguos y poco certeros, para reforzar esta idea el HOMBRE dice “me tapo los ojos/ la mujer ríe/ el hombre solo llora/ no

sé qué hacer con el aire/ si se me ahoga la vida/ no sé qué hacer.” (Burgos 71) El cuerpo del hombre es la singularidad de la ruptura, es la muerte de la comunidad en la experiencia del hombre, se tapa los ojos como acción para no ver mientras se le “ahoga la vida”. Los motivos de esta crisis no son el fundamento del texto, pero si las acciones que conllevan este deterioro, acciones que solo pueden ser presentadas por un cuerpo, como la MUJER que busca la satisfacción mirando y deseando el cuerpo del EXTRANJERO. Es importante señalar cómo el lenguaje acotacional ayuda a expandir la ruptura de las relaciones, ubicándola en cierto espacio poético, con esto nos referimos a la indeterminación u oscurecimiento, al espacio que rodea a los tres personajes que va entregando información evocadora y no sólo remitiéndose a un sentido práctico. A continuación un ejemplo de esto:

Ante el hombre la mujer acicalada, el aire parece agua y bosques, el hombre se sienta sobre el frío del lago, no se hunde, flota en el agua del silencio de la mujer

HOMBRE

¿qué te pasa? ¿por qué no me respondes?

¿qué es lo que buscas?

estás delante de mí

y te ríes

¿de mí?

¿qué tienes? ¿qué te pasa?

se te oscureció la cara

me dejas

por lo de la playa

interrupción, corte de luz, relámpago, en la oscuridad se comienza a ver a un hombre y un muchacho que de pronto se encuentran en una playa, la luz ahora es casi diáfana, casi irreal (Burgos 75).

Si comparamos la primera acotación que compone esta cita, con la que termina, podemos establecer una diferencia que muestra cómo el autor construye desde los diferentes frentes las relaciones que envuelven a estos personajes, que son la superación de la comunidad, es decir la muerte⁹. En la primera acotación apunta a la construcción del mundo interno del personaje y a la relación de dos sujetos, buscando una descripción más inefable.

⁹ Barría aclara que la muerte es la instancia de superación de una comunidad, ya que su finitud que al mismo tiempo es su ruptura avanzan naturalmente hacia la muerte. Para profundizar en el tema, revisar su tesis doctoral que se detalla en nuestra bibliografía.

No pasa lo mismo con la acotación que termina la cita, ya que parece apuntar hacia otro espacio, un lugar más concreto, haciendo referencia hacia la construcción de la imagen al referirse a la luz y al espacio que habitan, se menciona la playa como espacio concreto, la superposición de espacios concretos versus espacios poéticos ensombrece el texto en cuanto a dialogo o a pensamiento.

Todos los elementos que sirvan para la construcción de las relaciones de los personajes nos servirá para identificar los espacios de violencia, como mencionamos antes, la violencia en este texto opera desde las relaciones, inunda todos sus espacios de desarrollo, ya sean lugares físicos, sensaciones, lenguaje. Son estas características que permiten a la violencia modificar los cuerpos que habitan en esta micro-comunidad dramática. Dicho de otro modo, el hecho violento que funda este texto dramático es un factor externo, pero en el momento en que los cuerpos interactúan mediante sus acciones, se produce un efecto de intercambio entre el EXTRANJERO, el HOMBRE y la MUJER, este efecto solo podría culminar en la muerte.

Las relaciones periféricas del texto también aportan a la desidia que invade el ejercicio de un cuerpo con otro. Estos elementos adyacentes van conformando otras relaciones, por tanto otras micro-comunidades que entrelazadas conformarían la gran comunidad moderna¹⁰ Este es un extracto que muestra un diálogo entre el EXTRANJERO y la MUCHACHA NEGRA, como parte de las relaciones periféricas:

En un país de mierda, gritos del chico extranjero y la muchacha negra

EXTRANJERO

por qué nos vinimos a este país de mierda

por qué nos vinimos a este país de mierda

estoy caliente con este país (...)

que estoy loco

despierta

despierta

NEGRA

no puedo hablar

no puedo hablar

EXTRANJERO

abre la boca

¹⁰ Concepto desarrollado por Mauricio Barría en el trabajo mencionado.

mujer
ábrela
NEGRA
maricones de mierda
putos de mierda
váyanse
váyanse
quiero estar sola
EXTRANJERO
estoy en un país de mierda
con una negra de mierda
que mira lo que está afuera
y no lo que está adentro
tendré que irme
huir
exiliarme (Burgos 74)

Estas relaciones periféricas de la obra están inmersas dentro del mismo hastío, corrompida por vidas que no se quieren vivir, por lugares en donde no se quiere estar o deseos que no se quieren asumir, dando cuenta de un espacio amplio a punto de estallar, en donde los sujetos que se relacionan son los principales afectados. Nos parece interesante el cómo desde una relación de tres personajes se configura la soledad, o como se ocupa al “otro” para hablar de “nadie”. Este procedimiento caracteriza en gran medida a esta obra, instalando a personajes sobrepasados y hastiados, profundamente enfermos de ellos mismos y su entorno. Cada personaje funciona desde un estado resentido por diversas causas avanzando hacia un espacio de vehemencia, este lugar impetuoso o violento desde donde el HOMBRE toma la decisión cometer asesinato y posteriormente suicidarse. Todo esto como resultado del proceso descrito anteriormente.

En definitiva la obra da cuenta del tránsito desde la conformación de una micro-comunidad hacia su destrucción a través de una acción macabra, violenta y deshumanizada. Este tránsito lleva a los personajes, especialmente al HOMBRE, a desprenderse de su espacio de civilidad para habitar solo el espacio de deseo desde una pulsión trágica. Es por esto que

proponemos como cuerpo vehemente la forma de condensar el concepto de cuerpo y violencia.

En una lectura conjunta podemos, en relación a la violencia y cómo afecta en los cuerpos, hacer una distinción en los tres cuerpos que analizamos de los textos teatrales, estos son: *cuerpo sometido* en HCPSUEDN, *cuerpo desolado* en POLIDS y *cuerpo vehemente* en CLCSDT. Este resultado es a partir de las modificaciones que tiene el cuerpo, por cómo la violencia se hace carne y estructura por su fuerza, planteando cuerpos heridos potencialmente escenificables.

El Cuerpo sometido es la figura del niño aplastado por una bota, bajo la misión de otro y en resistencia al dolor, sin buscar subvertir su condición. El NIÑO habla desde ese lugar, expresando exclusivamente sus pensamientos, lo que siente a partir de ese estado de subordinado.

El cuerpo desolado es el que vuelve incomprensiblemente a su dolor, avanzando en contra del impulso común, que es la búsqueda del bienestar. El retorno por medio del recuerdo al dolor casi como rito para volver a revivir el cuerpo de un ser amado.

El cuerpo vehemente como condensación de las relaciones viciadas que convierten a los espacios de interacción en campos minados, donde una violenta explosión es inminente. Todo esto, a raíz de que los personajes se encuentran en un estado de alta vulnerabilidad, sometidos ante el cansancio de realidades que no los satisfacen.

La violencia confluye y existe en los cuerpos, pero se presenta desde un lugar particular. Buscando una forma de plantear claramente el funcionamiento de la violencia sobre los cuerpos es que hacemos la representación de la violencia como fuerza que tiene una dirección. Esta idea direccional se puede plasmar de la siguiente manera: la violencia funciona como una línea que avanza desde un punto a otro, como una fuerza que comienza desde un punto determinado, en una dirección determinada y en un sentido reconocible. Así la violencia sería una fuerza o un elemento que se mueve en un punto del espacio, este punto sería el cuerpo y este espacio sería el texto. Si pudiéramos graficar de mejor manera, en busca de un claro entendimiento, podríamos homologar en sentido gráfico esto como: la fuerza que avanza como un vector, por lo tanto, esta investigación es el análisis de un segmento de una recta que representa a escala una magnitud, siendo esta recta el texto teatral y la magnitud representa la violencia. Este vector modifica, en los tres textos, un mismo lugar, el cuerpo. Esta idea si bien no es científica es funcional, ya que ayudaría a mostrar como el cuerpo es modificado por una fuerza violenta, esto será desarrollado en extensión en las conclusiones.

Capítulo Dos

Construir un cuerpo

Interpretaciones del cuerpo en las obras de Juan Claudio Burgos

Entender el cuerpo es entender la finitud de la existencia, la carne que enfrenta siempre a la muerte y el deterioro. El cuerpo no ha sido el mismo para todas las culturas, ni tampoco podríamos reconocer, en una misma cultura, un único concepto que lo defina. Se transforma así en un espacio de identidad que define los rituales de convivencia. Según Paul Walder en el artículo “El cuerpo fragmentado” (2004) plantea lo siguiente:

Si el cuerpo es el sujeto, el horror a su deterioro es el horror a la exclusión social, a los márgenes del mercado. Es el temor al paso de los años, al desgaste físico, a la extinción de una vida que no tiene trascendencia. El oscurecimiento corporal es la evidencia de la muerte, de la finitud del sujeto (7).

En las obras de Burgos identificamos tres cuerpos: cuerpo sometido en HCSUEDN, cuerpo vehemente en el caso de CLCSDT y cuerpo devastado en POLIDS.

Comenzaremos nuestro análisis de las obras tomando como motor primario el horror al deterioro del cuerpo, a la exclusión social. En el caso de HCSUEDN: esta exclusión está determinada por la opresión del poder simbolizada en la bota que aplasta la espalda del NIÑO, por tanto vemos este cuerpo, afectado, deteriorándose, un cuerpo sometido. Por su parte en POLIDS, estos conceptos se esclarecen en cómo la muerte del JOVEN, mi niño como lo define la MUJER, repercute en su cuerpo, sumida en la pena y la negación ante el suicido de “su niño” vemos esta exclusión que mencionamos y el horror al deterioro del cuerpo en el estado de constante negación frente a la muerte y como la MUJER se torna un cuerpo devastado por la pena y el dolor. Finalmente en la obra CLCSDT, estos conceptos se hacen más evidentes ya que el personaje de la MUJER, continuamente demuestra un sentimiento de desprecio hacia sí misma, en una frenética comparación con su entorno, valorándose según los parámetros que otros cuerpos, por lo tanto otras realidades imprimen en ella.

MUJER

Me veo mejor si me pongo un traje rosa, porque todos son más jóvenes que yo, la otra mujer es más joven que yo y nadie tiene el juego de carnes que yo aquí tengo, porque ahora mismo estoy trabajando y las otras chicas siempre, mejor que yo, y yo primer día de trabajo venirme a encontrar así sin anuncio con esta otra chica que llega mejor vestida que yo, regia, estupenda, claro y yo así vestida parezco la hija, no miento, la madre, que no tengo nada que ponerme, ella me aventaja todas las otras mujeres me aventajan, todos los hombres me aventajan, todo el mundo me aventaja, qué desgracia dios (Burgos 74)

El horror ante el envejecimiento y por consiguiente, el rechazo de la naturaleza misma del cuerpo, es lo que pulsa en la MUJER durante la obra. Nos detendremos en el análisis a la acotación inicial de Burgos en CLCSDT, ordena las “figuras” por orden de aparición, estas conformadas por: “mujer que BATALLA POR LA CARNE, mujer que EJERCITA Y SUEÑA CON LA CARNE, mujer que GOLOSEA CON EL CUERPO” (Burgos 51). Al presentarnos “figuras” nos preguntamos, cuál es el cuerpo que estas figuras adquieren en la obra, como estas son personajes, a través de qué cuerpo van configurándose y relacionándose entre sí. Es de este modo que comprendemos estas descripciones sobre la MUJER como parte de un mismo personaje, batallando, soñando y goloseando con un cuerpo, su cuerpo, el cuerpo del otro que desea, posee momentáneamente, que cosifica.

La proyección del cuerpo y por lo tanto las frustraciones que devienen de esta proyección en CLCSDT se articulan como una metáfora de una constitución de seres incompletos, entendiéndose a través de las relaciones de poder que se establecen entre los personajes, manipulación, celos, cosificación. Estos, parecen ser los grandes hilos que constituyen la obra,

Paul Walder (2004) nos sitúa en el contexto local para referirse a la constitución fragmentada del cuerpo poniendo como ejemplo la visita del fotógrafo estadounidense Spencer Tunick la que significó no sólo una sesión fotográfica si no un tema de interés de análisis sociológico; mostrando al cuerpo social de los chilenos despojado tanto de ropas como de diferencias singulares, el cuerpo desnudo integrado en una acción colectiva significó un paréntesis a sus representaciones sociales y roles cotidianos, en palabras de Walder, “Somos nuestro cuerpo, pero es aquel cuerpo del mercado. De allí el temor a su deterioro, a la vejez, de allí su condición de objeto de culto, de objeto de inversiones, por la higiene, por la estética, por la simbología; porque el cuerpo es el vehículo privilegiado de representación y

movilidad social” (6). La violencia que esas frustraciones y miedos causan en los personajes una ilusoria sensación de estabilidad, es ahí cuando la percepción sobre nuestro cuerpo, que podríamos denominar “mercantilista” en el sentido que Walder plantea, afecta en la relación con otro cuerpo, en el traspaso de emociones y experiencias interpersonales. Es preciso entender que las relaciones sociales se inscriben en el cuerpo y por ende lo modelan, disciplinan, conducen los comportamientos. Es decir, a través del continuo proceso de socialización los cuerpos internalizan un conjunto de normas sociales, se desarman de sus pasiones e instintos al mismo tiempo que se imprime en ellos comportamientos y valores socialmente aceptados.

Frente a esto, el concepto de norma propuesto por Judith Butler (2006) nos ofrece una nueva arista desde donde comprender la percepción mercantilista de Walder, ya que la norma no sólo rige al cuerpo, también se expande en el vínculo, convirtiendo al espacio libre entre dos seres humanos en una serie de códigos mortíferos para profundizar en las relaciones, así se puede vislumbrar las motivaciones que tiene el personaje del HOMBRE y el alcance de sus acciones. Con respecto a la norma comprendemos lo siguiente:

Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la *normalización*. Aunque una norma pueda separarse analíticamente de las prácticas de las que está impregnada, también puede que demuestre ser recalcitrante a cualquier esfuerzo para descontextualizar su operación. Las normas pueden ser explícitas; sin embargo, cuando funcionan como el principio normalizador de la práctica social a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se puede discernir. (Butler 69)

La normalidad y su complejización en la interacción, que es lo que se distingue en CLCSDT, modifica a los personajes en cuanto los convierte en seres recalcitrantes, resistentes a cualquier comprensión con el otro que escape a la normas, por eso el deseo fuera de la pareja constituye un hecho de fractura entre los personajes HOMBRE y MUJER. Desde el punto de vista de la belleza, LA MUJER, está constantemente en el intento por verse o sentirse atractiva, bajo la premisa del deseo de un individuo por pertenecer a un estilo de persona que es constantemente deseada. Walder al respecto enfatiza:

La sociedad de consumo, del placer, la cultura del hedonismo sólo en apariencia es tolerante y solidaria; lo que engendra, en un contexto de carencias económicas, (cuerpo manipulado). Se evidencia la manipulación del cuerpo y la visión de éste como un objeto que está sometido a la opinión y discriminación social que se ejerce bajo el sistema capitalista neoliberal. Es frustración, ansiedad, incertidumbre. (10)

La sociedad viciada de contenidos plásticos, plantean un modelo como fuerza para encajar en el prototipo de mujer u hombre ideal, la finitud del cuerpo, la integración social y el deseo por complacer los deseos de otros en el cuerpo propio, son los motores en los que estas relaciones transitan

Por otra parte, Marco Antonio De la Parra en *El cuerpo de Chile* (2002), plantea la división del cuerpo de acuerdo a su funcionalidad en cuanto a seres sociales, podemos entonces establecer cuerpo herramienta, que trata el trabajo físico; el cuerpo cuidado, asociado a la belleza; el cuerpo como una presencia, un arma, el cuerpo como naturaleza asociado a la salud y por último el cuerpo como ofrenda, el del rito religioso.

En las obras podemos identificar estos cuerpos propuestos por De la Parra de la siguiente manera: el cuerpo herramienta en CLCSDT, a través del personaje del EXTRANJERO; cumpliendo el rol de objeto deseado, transformándose en un cuerpo cosificado:

Muchacha negra en el cuartucho donde retoza el muchacho extranjero

MUCHACHA NEGRA

despierta

despierta

te llamará alguien

una mujer

una tipa cachonda

calientísima

te llamará a medio día

quiere quedar a comer contigo (...)

sí es verdad

un trabajo

no te miento

un trabajo
te va a sacar de la mierda
de la basura
de la condición en que te tiene este puto país. (Burgos 59)

En el caso de CLCSDT identificamos como el cuerpo cuidado al personaje de la MUJER por su necesidad de corresponder a los parámetros establecidos de belleza, personificando un estereotipo.

MUJER
uso tacones
y me pongo rouge en los labios
(lápiz de labios)
carmín para seducir
seduzco todas las noches
en las noches salgo a caminar sobre mis tacones
no se nace aprendiendo a andar en estos tacones
no se nace
miro mi cuerpo en el espejo
mientras me enfundo en mis tacones (Burgos 60)

Reconocemos a través de la bota del militar un cuerpo como arma, signo de opresión y violencia en HCPSUEDN: *“un soldado que no se ve oprime la espalda y la nuca rapada del niño, le dicta lo que debe hacer”* (Burgos, 19). A su vez, ejemplificamos el cuerpo como ofrenda en el personaje del NIÑO.

perdí la cuenta de todos los que han pasado
sobre mi espaldita de chico mártir,
sobre mi espaldita de sansebastián niño,
mi espalda como mi cabeza no tiene memoria,
si pudiera ver mi trajecito, el que estrené
esta mañana cuando salí de casa,
el que ahora veis
todo sucio y cubierto de infinitas pisadas

de todos los hombres que han pasado
sobre mí (Burgos 23)

Comprenderemos el cuerpo como naturaleza, asociándola a la búsqueda de salud y protección, a través de la MUCHACHA en POLIDS ya que es quien se preocupa por el bienestar tanto de la MUJER como del JOVEN:

MUCHACHA

Yo el día entero recogiendo sus palabras, despuntando las rosas, escuchando el rasgueo de sus lápices sobre las hojas, todas alineadas, en esa silla como sonámbula (...) y después sus gritos, cuando se acordaba de su niño que yo sola, con mi fuerza flaca de mujer, no podía con el peso de todo su cuerpo, cuando había que llevarla a la cama a su siesta de niña, recogiendo todas sus palabras, cuando se quedaba sola, y su niño la dejaba en casa, porque se iba con sus amigos y no volvía, y hablaba, y me decía los asuntos de sus papeles y todo, y yo apurada con sus lápices, todos en fila, con las hojas también alineadas, y ella escribiendo y yo podando las rosas (Burgos 134-135)

Dada estas características que el cuerpo se transforma en objeto del poder, es decir, permite manipularlo para obtener individuos más dóciles, imposibilitados de reflexionar respecto de sus propias acciones:

Abordar el cuerpo desde una perspectiva sociológica implica de este modo, comenzar a abordarlo en su dualidad intrínseca: en tanto resultado de un largo proceso evolutivo y en tanto producto de una cultura concreta (...) De allí que sea sugerente observar los cuerpos como formando parte de un entramado social de acciones y relaciones sociales, esto es, observarlo como la resultante de múltiples determinaciones en el campo de la acción. (Forte y Pérez 23)

Si en el pasado la idea dominante era concebir el cuerpo como reflejo del alma, los investigadores sociales comienzan a indagar en el cuerpo a razón de que el cuerpo es el límite y punto de partida de la cultura:

El cuerpo sería entonces un reflejo de la sociedad. Pero no de una «sociedad monolítica», el cuerpo reflejaría las disputas entre los conjuntos de relaciones

sociales que se desarrollan en el ámbito social. Así como desde la mirada médica el dolor se constituye en síntoma de enfermedad, el malestar en los cuerpos podría constituirse en síntoma de *contradicciones inmanentes* del orden social (Forte y Pérez 31)

El cuerpo puede ser observado como el resultado de un proceso de confrontación entre las relaciones sociales cuyo orden se basa en la lucha entre clases. Es la sociedad que se interpone en el desarrollo de la propia identidad humana, la identidad del individuo, en el caso de HCPSUEDN la fotografía de la familia, así como la bota del militar y por supuesto la iglesia, conforman el epítome de los poderes dominantes de la sociedad chilena, la fuerza material del cuerpo se transforma en recurso, recursos humanos para una clase. La complejidad del estudio del cuerpo (desde la sociología) radica en su dualidad, ya que sustenta aquello que lo determina. Este cuestionamiento se encuentra ligado al temor más fuertemente enraizado en la cultura occidental: la muerte del cuerpo biológico. Esta representa la muerte de un conjunto de relaciones sociales, al entender el cuerpo como el soporte donde confluyen estas interacciones.

En el caso de POLIDS la muerte del JOVEN significa el quiebre de la relación con la MUJER. El cuerpo tangible del JOVEN ya no existe:

MUJER

y después, venir a encontrarme con todo el descalabro de su pobre pieza de niño moribundo, sus monedas, sus estampillas, sus cuadernos, que apenas guardaban su almita de huérfano, una inválida, con la cabeza tajeada por el dolor por sus cuatro costados, y mis brazos dos resinas colgando de mi cuerpo, cuando su cuerpo entre las sábanas, empapadas de sudor, por sus intestinos quemándose, mientras afuera las rosas, y la tierra quemada de petrópolis bailaba mientras lloraba, lloraba, hijita por dios... (Burgos 156-157)

Para el JOVEN la muerte no es vista como un error o un finiquitar todo, se desprende de lo que lo sujeta a la vida como la conoce, comprende su finitud como un proceso más en su presente, la relación que sostenía con su madre trasciende la corporeidad misma.

JOVEN

(...)porque los interminables jardines de petrópolis me quemaban los ojos, mamá por dios, ay, que me empezaba a quemar todo ahora, porque no entendía lo que estaba haciendo, porque no tenía talento, no es cierto, si a mí nunca me gustó este asunto de escribir, por qué, y esa madrugada en ese caserón vacío mi cuerpo, cada vez más frío (...) porque ya muy lejos de su cara de sus manos y de su cuerpo de mujer vieja, triste y sola, mi pobre cuerpo quemado (Burgos 122)

El JOVEN comprende su cuerpo como materialidad, el cuerpo destrozado, roto, del otro lado de la vida, cuando no hay corazas y la fragilidad está en primera perspectiva, en definitiva se comprende como un ser finito.

MUJER

que así mi muerte, mi niña por dios, tan sola, todo, y usted mi niño, esperando en el trasmundo, que ya no tengo pena, porque mi niño, esperándome siempre, allá arriba, muy arriba, niña por dios...

joven: y yo en esta inclinación, porque yo con mi cuerpo torcido, requebrado, no hay caso, que, en el momento de la muerte, ayudarla un poco, porque muy sola, muy sola, pero ahora sólo tú, palmita, por favor, por favor, palmita por dios... (Burgos 160)¹¹

En la obra HCPSUEDN, vemos un cuerpo oprimido, reducido bajo la bota, casi inmovilizado, sin embargo, pese a estar bajo esta bota, el cuerpo del niño está expuesto a la vista de todos. El NIÑO habla de estar con ropa, de tener chaqueta, corbata, camisa, no obstante el niño dice que está cubierto, vestido, así en el texto dramático dice:“(...) no me deja ver mi camisa, ni el color que ahora tiene, /ni mis pantalones, ni mi pequeña chaqueta, / ni el estado en que se halla el nudo de mi corbata” (Burgos 24)

Burgos trabaja con la exhibición de este cuerpo vestido, como si se tratara de todo lo que hay que ver, convirtiendo a un cuerpo vestido en la desnudez, no porque carezca de ropa, sino porque la condición de dolor lo expone sin posibilidad de reponerse:(...)quieren romper el perfume de mi cuerpo,/ quebrar los tendones de mi cuello” (Burgos 27)

A raíz de esto, el NIÑO en HCPSUEDN está resignado a mostrar en su condición de “niño mártir”, como un develamiento del comportamiento, el NIÑO comprende su situación,

¹¹ Aclararemos que esta cita tiene la particularidad de constituirse por dos voces, tanto la de la MUJER como la del joven, al ser una cita, respetamos la escritura del autor y no cambiamos ese “joven” a mayúsculas

sabe la condición en la que se encuentra y sabe qué rol es el que cumple, sin embargo no huye de lo que siente, no cede ante el dolor de la bota, se niega a complacer al hombre que lo oprime con esa bota, pero tampoco niega el dolor que ésta le provoca, exhibe su cansancio y malestar, la bota es, finalmente, quien genera las palabras en el NIÑO, es quien genera que el personaje se abra ante el ojo observador, el ojo ajeno a quien enfrenta por estar observando:

(...) yo aquí debo mostrar,
siempre mostrar,
enseñar lo que sirve vuestro placer,
vuestro mezquino placer de funcionario,
mostrar,
mostrar lo que se ve bajo esta luz,
bajo la sombra pesada de este hombre
que me clava al suelo (Burgos 21)

De este modo, el cuerpo ya no es sólo materia y herramienta de discurso, sino que es acción, el cuerpo se desnuda en la palabra, develando ideas en el decir, ese niño que está vestido, que está siendo oprimido por esa bota, dice que su espalda fue masacrada y oprimida, que su nuca está destrozada, no obstante no se habla de las prendas así como del cuerpo expuesto, mediante las palabras provoca la desnudez o al menos la invoca. Comprendemos la desnudez como una exposición que no comprende al desnudo del cuerpo como biología, sino de una desnudez de imposiciones sociales. En el caso del NIÑO en HCPSUEDN, Burgos describe este cuerpo tanto como un cuerpo desnudo como con su trajecito de primera comunión sucio, maltrecho. Vemos en el NIÑO un cuerpo infantil, inocente, desprejuiciado y prácticamente amoral, internarse a través de esta ceremonia cristiana, en la sociedad regida por los poderes del Estado, representado en la bota y la Iglesia en una catedral toda de mármol; el cuerpo del NIÑO recibe el “cuerpo de cristo” aceptando sus dogmas, aspirando incluso a tomar sus conductas, el NIÑO de Burgos es sometido a esta ceremonia que no comprende, como un acto iniciático en la sociedad.

una palma sobre otra palma, una sobre otra,
una palma delgada sobre otra palma delgada, hablaba
con los hombres santos que presidían
ese lugar donde reposa
el cuerpo consagrado de cristo,

el cuerpo que recibiría
de manos del sacerdote, un cuerpo
que entraría en mi cuerpo (Burgos 41)

Este mismo suceso se puede apreciar en la obra CLCSDT, donde el personaje EXTRANJERO, se manifiesta evidentemente desnudo o semidesnudo, sin embargo, su cuerpo expuesto va más allá de la desnudez misma, sino que la exhibición del cuerpo, es la evidencia de la exposición de sus pensamientos, de sus sentimientos, en el extranjero se ve la fragilidad del cuerpo expuesto constantemente ante las circunstancias ajenas. El cuerpo es el cómplice del testimonio, es la evidencia del agotamiento:

EXTRANJERO
le digo que no estoy cansado
que no tengo el cuerpo cansado
no me escucha
no tengo el cuerpo
ni los pies ni los brazos ni las manos (...)
tengo la cabeza hecha un nudo
el estómago apretado
de tanto escuchar sus disparates
junto con los disparates de su mujer (Burgos 85 - 86)

El cuerpo también funciona como exterior, es el exterior de nosotros lo que en la mayoría de las ocasiones nos delata, enseña lo que la persona siente o piensa a través de pequeños o grandes rasgos. En una sociedad que parece acostumbrada a la búsqueda de nuevos escondites en donde ocultar cuerpo y sus procesos emocionales y racionales, el cuerpo de los individuos comienza a ser también un camuflaje, al respecto Walder comenta:

El sujeto ha sido reemplazado por el cuerpo. Ya no hay un sujeto social, aquella identificación en un organismo global que conduce hacia la emancipación individual. Lo que hay son cuerpos estandarizados y simbólicos, trajes biológicos a la medida o modulares según las oscilaciones de la moda, del mercado y de las tecnologías. Aquí radica el sujeto, sea en la máscara de sus roles o de su estatus, ambas condiciones bien reflejadas en el cuerpo. (4)

El traje biológico que es el cuerpo del EXTRANJERO, exhibido en una carnicería, es reemplazado por su condición de ser humano para ocupar el lugar de cuerpo-objeto, alejado de ser un sujeto social, por lo tanto alejado de su emancipación individual. El rol que desarrolla este personaje pertenece a su máscara:

MUJER

Es mejor ir de a poco / o quedar en silencio/ prefiero no decirlo/ sigo con la historia

EXTRANJERO

Claro/ soy una esperanza/ en vuestro fracaso / soy una esperanza

MUJER

Prefiero callar

EXTRANJERO

Aprendí el oficio en la calle/ no me lo enseñaron (Burgos, 64)

En esta escena, el EXTRANJERO se evidencia como objeto que se le otorga un valor monetario, la MUJER es quien hace uso de este cuerpo-objeto que tal como dice en el diálogo, él no es más que la representación de una esperanza para la MUJER, su fin es dar a la MUJER una ilusoria sensación de volver a sentirse joven y atractiva, saber que aún tiene “lo que se necesita” para llamar la atención de un hombre como el EXTRANJERO, un joven menor que ella. A esto le sumamos la misma referencia por parte de la MUJER, mucho antes de tener contacto con el muchacho, en donde la escena muestra a una mujer que solo se atreve a fantasear con el EXTRANJERO, es acá donde vemos la legitimación de este cuerpo-objeto:

(...) solo verlo me cura
me hace bien
como infusión después de comer
sé que estoy vieja
el agua se me acumula
en las arrugas de la piel
de tanta infusión
pero ese chico
pero ese chico

pero ese chico
me vuelve a la vida (Burgos 55)

La MUJER ve en el cuerpo del EXTRANJERO la forma de subsanar el miedo de su cuerpo, que pierda la lozanía, el cuerpo del extranjero es utilizado como fuente de placer.

Cuando la identidad pertenece a un estatuto de conocimiento público o cuando representan algo más elevado que su presencia misma se produce un reconocimiento de la figura antes, incluso, de ser leído en la obra dramática. En el caso de la obra POLIDS, el personaje de la MUJER quien alude a una desolada Gabriela Mistral, enseña el lado pocas veces comentado de la poeta, donde se lamenta incansablemente por la muerte de su hijo, donde protesta contra su identidad pública, es decir, contra la instalación de lo público en su cuerpo, se instala en la rabia por ser quien es ante la sociedad, su cuerpo está sujeto a una apariencia que no le permiten expresar abiertamente, todo se ve condicionado por la opinión pública y el recato que su figura representa frente a los ojos de un país. Esto desemboca en un estado de constante lamento, un cuerpo desolado por la tristeza producida por el suicidio de “su niño” de esta manera la MUJER exclama “(...) mi pobre vida girada, mi pobre vida, de traje volteado del revés, que una forma de escribir, a veces, que si ésta vida clara, como dándole gracias a dios” (Burgos 164). Cruzamos entonces, el cuerpo de la MUJER de POLIDS con algunos pasajes de la vida de Gabriela Mistral (seremos enfáticos en destacar que es la vida de la poeta en tanto su ser como artista y al mismo tiempo como ejemplo de desarrollo cultural) De este modo el cuerpo exhibido, desde el aspecto antes mencionado, plantea el desnudamiento más allá de lo físico, arrojado a los ojos que observan el comportamiento de un sujeto oprimido cruelmente ya que, en ningún caso, estos cuerpos eligen por placer su condición de observados. Se puede hacer un símil con el efecto del castigo medieval, en donde el patíbulo se ubicaba en la plaza pública para acudir a la exhibición de su muerte.

Este cuerpo arrojado a la mirada del otro, funciona como imagen de un espacio aborrecido, amenazados por conceptos como vergüenza o pudor, nadie escoge ser exhibido totalmente, cualquier vestidura es un alivio a la humillación de la exhibición. Asimismo En CLCSDT: vemos a la MUJER que en palabras de Burgos batalla por la carne, que ejercita y sueña con la carne y que golosea con el cuerpo buscando incansablemente conseguir lo que anhela, se anula su propio cuerpo, se desvanece ante la carrera por alcanzar un ideal de cuerpo, un ideal de belleza, un ideal de sujeto que no se sostiene en la realidad que se sitúa.

Paradójicamente, pareciera que, en la convivencia que se establece con el cuerpo como espejo del otro, en la familiaridad del sujeto con la simbolización de los propios compromisos corporales durante su vida cotidiana, el cuerpo se borra, desaparece del campo de la conciencia, diluido en el cuasi – automatismo de los rituales diarios (Le Breton 121-122)

Finalmente es el cuerpo el soporte material, el operador de las prácticas sociales, sin embargo, al mismo tiempo el cuerpo se desvanece ante la atención del otro, es decir, nos olvidamos de nuestro propio cuerpo al pensar o poner atención en el otro quien es finalmente el que completa nuestra imagen. Al respecto Le Breton agrega “el hombre occidental habla implícitamente, durante la vida cotidiana, de su voluntad de no sentir el cuerpo, de olvidarlo lo mejor posible.” (123) En este caso CLCSDT parece un ejemplo clarificador a la idea anterior.

HOMBRE

¿quieres que me vista con el traje
y que lleve el bolso
para que dejes de pensar?
ese que te gusta
¿quieres que me disfrace
quieres aprender mi manera de disfrazarme
quieres que te indique el disfraz correcto?
el disfraz es tu atractivo
lo que te digo es lo que te hace atractivo
llevo tiempo diciéndote lo mismo
y sigues sin entenderme (...)
me has enseñado eso también
a ponerme mi capucha azul sobre mi cabeza (Burgos 80)

Entendemos esta necesidad por olvidarse del cuerpo como la necesidad por desarraigarnos de las imposiciones que en los cuerpos recaen. Olvidarse del cuerpo es un acto desesperado por olvidarse de que no somos sólo carne si no un constructo socio cultural.

2. 1 Infancia y masculinidad.

Desde el nacimiento del patriarcado el hombre ha definido su identidad a través de la superioridad sobre la mujer. Un ser dotado, más fuerte, más inteligente, más valiente, más responsable, más creador. Sin embargo a partir del siglo XIX la biología se convierte en el fundamento epistemológico de las prescripciones sociales. Ante estas definiciones Elisabeth Badinter (1992) propone un cuestionamiento sobre lo que entendemos socialmente como “identidad masculina”. De este modo erradamente comprendemos que las características biológicas de los cuerpos constituyen también la identidad del individuo: “El útero los ovarios, definen a la mujer, la consagran en su función maternal y hacen de ella una criatura desde todos los puntos de vista opuesta a su compañero. La heterogeneidad de los sexos obliga a destinos y derechos distintos.” (Badinter 23) Ante esto la mirada de los padres es determinante en el desarrollo de la identidad sexual, al punto que a los recién nacidos, cuyas diferencias no son sustanciales desde esta perspectiva, son los progenitores quienes identifican a los machos con los rasgos “marcados” mientras que las hembras se les identifica con “rasgos finos”. Bella, buena para la hembra, grande para el macho. Tan pronto como nacen se les enseña mediante gestos, juguetes vestimentas y voces el sexo al cual pertenecer ignorando si éste plantea problemas, es decir, si los genitales del recién nacido son ambiguos los padres deben aplazar la inscripción civil hasta que se determine su sexo. Ya que como plantea Badinter “El cuerpo es fuente de una identidad primaria y el sexo una zona de inversión muy rápidamente privilegiada, origen más lejano de la identidad sexuada”. (51) Al definir lo masculino como todo aquello que no es femenino desde su etapa embrionaria, el niño macho, nacido de una mujer, protegido en el vientre femenino, “lucha” para no ser femenino, es decir, para marcar la diferencia y hacer valer su identidad masculina debe convencer tanto a los otros como así mismo de tres cuestiones fundamentales que marcarán su desarrollo: que no es mujer, que tampoco es un bebé y que no es homosexual. Por lo tanto, entenderemos la masculinidad como construcción; refiriéndonos a la identidad del hombre como un proceso mucho más dramático que el de las mujeres, ya que como hemos mencionado le corresponde superar ciertas pruebas para comprobar su masculinidad. Esto podríamos verlo en CLCSDT en el personaje del HOMBRE, que refleja un estado frente a una situación cotidiana, dando ejemplo de que aquel acto de afeitarse no lo hace por placer sino por norma de comportamiento:

HOMBRE

Me acabo de afeitar
Y me duele la cara
Una neuralgia mal tratada
Un dolor olvidado
Entre los que sufro a diario
Y que ahora vuelve a reaparecer
Arriba los pájaros
Abajo el suelo
Ella arriba (...)
Mi mujer
Preparándose para salir
No tiene culpa en mi dolor
En mi dolor
De cara
No tengo nada más que decir
Como al principio
Nada. (Burgos 62)

De este modo hemos encontrado la raíz de la desesperación y el dolor de quienes no logran conseguir esta triple negación, sinónimos para él de control de sí mismo, solidez y dignidad. Al no poder afirmarse en ninguna de las tres premisas, debe aceptar la vergüenza de querer verse protegido como un niño, retornar al seno materno. Es más, desde que se han puesto en evidencia las dificultades a la hora de determinar una identidad masculina, nadie es capaz de sostener que el hombre es el sexo fuerte, desde el útero, el embrión macho tiene más dificultades para sobrevivir debido a su vulnerabilidad genética, afectando a su integridad psíquica. Al respecto Badinter nos dice: el fetichismo, el travestismo o el transexualismo afectan de forma muy mayoritaria a los hombres, como si a la naturaleza le costará más diferenciar la identidad del macho que de la hembra. (53) La presión es cotidiana en el sexo masculino, así como también lo es en las mujeres, con su rol de ama de casa, de mujer perfecta, fertilidad y cánones de belleza, en los hombres esto no es de la misma forma, su condición los enclaustra constantemente en el demostrar que es quien debe y puede ser fuerte, no llorar en situaciones de colapso, ser violento si la situación “lo amerita” o ser quien se

encargue de poner el tono fuerte y seguro en la casa. De esta manera, la femineidad aparece como natural, en cambio, la masculinidad debe someterse a pruebas que comprueben la virilidad que la constituye: “demuestra que eres hombre” sentencias que hacen que la masculinidad no sea dada por naturaleza sino que se construya, la virilidad y el enseñarla a la sociedad, es lo que se podría llamar como “la prueba de fuego” en el sexo masculino, si éste no es capaz de demostrar los elementos antes mencionados, entonces no se puede hacer llamar hombre, y queda inmediatamente regularizado a las burlas y el rechazo, siendo etiquetado como “débil” o “delicado”. Ante estos acontecimientos Badinter comenta:

Deber, pruebas, demostraciones, son palabras que nos confirman la existencia de una verdadera carrera para hacerse hombre. La virilidad no se otorga, se construye, digamos que se “fabrica”. Así pues, el hombre es una suerte de *artefacto* y, como tal, corre el riesgo de ser defectuoso. Defecto de fabricación, fallo de maquinaria viril, un hombre estropeado en definitiva. La empresa es tan poco segura que el éxito merece ser destacado (Badinter 19)

La masculinidad se mide a través de cuatro pilares: primero, *nada afeminado*, aun cuando se sepa que tanto hombres como mujeres tienen la misma necesidad de afecto, el rol estereotipado masculino les impone una serie de sacrificios al considerar que un hombre debe estar limpio de toda femineidad, anulando gran parte de su humanidad. Segundo: debe ser *una persona importante* es decir, la masculinidad medida a través del éxito, superioridad y su capacidad de admiración que es capaz de despertar en los otros. Tercero, pone en evidencia la necesidad de *ser independiente*, un hombre es autosuficiente. Y por último la insistencia en dejar en claro que es *el más fuerte de todos*, incluso recurriendo a la violencia de ser necesario. Tarde o temprano los hombres se dan cuenta que están frente a un ideal masculino que no consiguen emular. De este modo los estudios de género permiten una concepción más amplia de las personas, una superación de los conceptos de *hombre – mujer* que solo apuntan a un aspecto como aquello central y constitutivo de los sujetos:

Las teorías de género apuntan a una mirada que devela a las personas tanto por su género, como por su clase, su edad, su etnia y su historia particular. Así entonces desde este concepto no podríamos hablar ni de La mujer ni del Hombre como universales, como esencias, como fijos e idénticos a sí mismos, sino que como plurales: hombres y mujeres singulares que habitan un espacio determinado. (Montecino 15)

La infancia, al igual que el concepto de masculinidad, es también una significación fundamentalmente cultural es decir, el concepto de infancia, tal y como lo comprendemos hoy tuvo un desarrollo primero desde la comprensión cultural de aceptar al niño como un ser incompleto que requiere de cuidados y protección, por lo tanto entender la infancia como una etapa transitoria. Durante el siglo XVI, ya que no se admitía la infancia como una categoría diferenciada, apenas el individuo concluía su periodo de dependencia física con la madre, éste se incorporaba al mundo de los adultos. En la obra HCPSUEDN, es el NIÑO quien desde la opresión de la bota habla y relata del dolor, de su memoria, de los juegos de niño, y lo que él siente:

No no me pasa nada,
Sólo juego,
Soy niño loco que juega,
Juego bajo el peso de lo que ven,
Sólo juego, los juegos de otros niños pasan, acaban,
Este no,
El mío queda en la memoria,
Veis a un chico que no puede hacer otra cosa en este
Sitio porque no tiene otro (Burgos 22)

Entendemos la voz del NIÑO desde esa opresión de la bota, que en realidad no es más que el sistema imponiendo estas reglas, es el sistema, el poder hablando a través del dolor de ese niño. Su infancia se ve afectada y destruida cuando estos parámetros se insertan en él, entonces ya no puede ser el niño de siempre, con los juegos de siempre, porque a partir de ese momento, tiene que moldearse según los cánones establecidos

En la obra POLIDS, el JOVEN asume el regreso a su madre al seno materno, la situación en la que se encuentra, no es relevante al lado de las cosa que expresa al volver a su madre. El JOVEN muerto, le habla como si estuviera vivo, albergando en su madre el consuelo, yendo en contra de los cánones para su sexo:

JOVEN

Entre mis sábanas, pradera metida hasta su cinturita en el agua, (...)y usted allí, a mi lado, con su manito en mis manitos,(...) y el dolor, y los intestinos, arrojados fuera de mi pobre cuerpo, mama, y usted ahora apretando más mis pobres

manitos de niño moribundo, si mi letra, sobre la mesita, con mi último mensaje,
(Burgos 140)

En la mayor parte de nuestra historia los niños eran tratados como “pequeños adultos” la primera noción de infancia se construyó a partir de la observación de los movimientos de dependencia de los recién nacidos o de niños muy pequeños, instalando en el adulto la idea de preocupación por el niño, al verlo como ser dependiente y débil. Esta noción asociada al cuidado y la protección designa la primera etapa de la vida que se caracteriza en estos dos principios fundamentales y es la que persiste hasta nuestros días. Los niños eran considerados simples seres biológicos necesitados de especial cuidado y una rígida disciplina para llegar a convertirse en adultos socialmente aceptados. Hacia el siglo XX la integración del niño en las sociedades era mucho más completa, sin embargo se consideraba como un “ser” incompleto aún en proceso por constituirse tanto intelectual como emocionalmente. Sin embargo ambas nociones no representan mayores diferencias al momento de definir el concepto de infancia, si bien a lo largo de nuestra historia el niño pasa de ser considerado sólo a partir de su biología, hacia nuestros días esta visión no ha generado grandes vuelcos ya que seguimos considerándolo un ser, aunque incompleto.

Estas características tanto de niño como de cuerpo masculino violentado, son las que distinguen las obras de Burgos; en cuanto a cómo conforman sus relaciones interpersonales podemos vincularlo con nuestro contexto social, es decir, esta misma visión sesgada y mal comprendida de las relaciones interpersonales está ligada a la violencia latente en nuestra sociedad. Al respecto, José Bengoa (1995) plantea una hipótesis sobre la construcción de nuestra sociedad:

Nuestra hipótesis es que la sociedad chilena, quizá al igual que muchas otras sociedades, o que todas, se ha construido sobre una matriz en que los procesos de subordinación y dominación al nivel social están íntimamente asociados a los que relacionan lo masculino y lo femenino. La construcción del Estado y la nación se han fundamentado en la manera como los hombres y mujeres han experimentado sus relaciones de dominación y subordinación en el terreno de la vida sexual, social y práctica. Más aun, como lo han demostrado numerosos autores modernos, el Estado y sus relaciones de autoridad con la sociedad reproducen de manera inconsciente y colectiva las relaciones de autoridad, dominación y

subordinación que se practican cotidianamente en el seno de las relaciones interpersonales (Bengoa 65)

De este modo se comprenden de forma invertida las relaciones personales tanto entre adultos como también hacia los niños, percibiendo de forma invertida el cariño. En este sentido, vemos que los personajes de las obras nos ofrecen cuerpos que aluden a un ser incompleto emocionalmente como si se tratase de cuerpos en eterna infancia, cuerpos que además luchan por definirse a sí mismos, cuerpos en un constante adolecer. Determinamos entonces que las obras de Burgos se componen de cuerpos violentados masculinos – infantes.

Conclusiones

La tradición de la violencia y las cicatrices en el cuerpo

Hemos visto que la violencia configura tres cuerpos determinantes, la identificación de estos cuerpos es el ejercicio que se efectuó en el primer capítulo. Toda fuerza instaaura una modificación en quien la recibe, es por esto que desarrollaremos aún más en estas conclusiones la profundidad de estos tres cuerpos.

El Capítulo Uno, que se enfocó en el análisis de la violencia en los textos teatrales de Burgos, tuvo como objetivos esenciales determinar cómo se modificaban los cuerpos a raíz de la violencia como fuerza dramática, dando origen a una especificación en los cuerpos encontrados en las obras, lo que nos llevó a tres interpretaciones: *cuerpo sometido*, *cuerpo vehemente* y *cuerpo devastado*. Estas ideas de cuerpo nos sirven para comprender qué escriben los cuerpos en esta dramaturgia en particular. Estos procedimientos tienen como objetivo primordial develar el sentido de la obra en referencia a nosotros mismos y a nuestra interpretación de la violencia en los cuerpos que plantea Burgos en su dramaturgia. El Capítulo Dos se ocupó de buscar los sentidos que tienen estos cuerpos, es decir interpretar los cuerpos que pudimos particularizar. Esto dio como resultado un elemento en común que unifica a los tres cuerpos¹², la existencia de uno solo el cual denominamos el gran cuerpo violentado, este es: cuerpo violentado masculino e infante. En el desarrollo de ambos capítulos han quedado cabos sueltos que son ideas que pretendemos cerrar. Esto consistió en el desarrollo de dos nociones medulares: en primera instancia, la violencia como la principal fuerza dramática y de cómo afecta en el cuerpo. Segundo, la idea de cuerpo violentado en su notación más específica: infante y masculino, estos dos términos como especificación por la búsqueda/perdida de la identidad masculina, es decir, una constante negación de lo femenino y lo homosexual, mientras que el infante como un ser incompleto, en vías de constituirse.

No queremos configurar la violencia como una fuerza omnipresente, es concreta y se expresa, se ve. Los fenómenos que la desencadena provienen de acciones puntuales, de palabras o lugares. Esto es lo mismo que plantea Žižek al configurar su triada de la violencia (simbólica, sistémica y subjetiva). Develando las consecuencias y lo que arrastra cualquier

¹² Vehemente, Desolado y Sometido.

interacción dinámica frente a la violencia, es por esto que nos interesa este fenómeno y su vinculación dramática.

En primera instancia identificamos la violencia. El “cálculo” de su recorrido, siguiendo con la analogía física, no es más que el desarrollo de una fuerza motora en la escritura de Burgos, es decir, a raíz de sus procedimientos dramatúrgicos y la interpretación de estos podemos hacer un análisis de los comportamientos de las fuerzas que actúan dentro del texto teatral. Haciendo una osada comparación y sólo a manera de ejemplificación podríamos establecer: Cálculo = Análisis; así como un matemático puede calcular el recorrido de un vector, nosotros podemos desmembrar los elementos dramatúrgicos que son importantes para identificar al cuerpo violentado.

El cuerpo Vehemente corresponde al texto CLCSDT, se basa principalmente en la construcción de las relaciones y su deterioro, estableciendo un marco de violencia en donde se desarrollan los personajes. Toda relación responde a un mismo efecto, la necesidad de establecer realidades en común, este principio es el fundador de cualquier cultura o civilización. Cuando estas formas de interacción están deterioradas se deja de actuar en concordancia con el otro, es decir, si no se puede conversar vamos a gritar, si ya no sirve gritar vamos a golpearnos, si ya no sirve golpearnos vamos a matarnos, si ya no basta con matarnos tendremos que torturarnos. Así la cadena de relación basada en la violencia avanza hasta espacios insondables.

La vehemencia respondería a esta configuración violenta de relaciones, en donde los sujetos sobrepasados, destruyen los cimientos que sostiene la sanidad para satisfacer sus impulsos, esto aleja cualquier consideración de otro, cualquier sentimiento de compasión y hace de las acciones lugares límites para satisfacer sus propias carencias. La vehemencia es la actitud de obrar impulsivamente, de manera irracional dejándose llevar por impulsos y sentimientos que surgen en respuesta a un estímulo. Es aquí donde está la violencia, en la vehemencia que es el motor de la relación.

Esta caracterización del cuerpo violentado respondería a diversos conceptos o fenómenos desprendidos del análisis de los capítulos anteriores, es decir, la vehemencia es el punto culmine de otros factores que llevan a estos cuerpos a estados de violencia. Estos factores se desarrollan en el texto planteando a la violencia como un espacio concreto.

Lo que permite el desarrollo del poder en los textos teatrales es que se distinguen sus dos cualidades: solo existe en acto y están los “unos” y los “otros”, es decir, mientras el Niño habla, la MUJER adolece o el HOMBRE arma su guillotina y mata a su MUJER, están

representado a los “unos” por sobre los “otros”. El otro elemento que interesa es el soldado, representado por la bota del militar, el cual no distingue rostro u otra identidad más que su uniforme bélico. Esta forma de plantear al militar, su oscurecimiento de la identidad, su no revelación del objetivo, su estar por implicancia u orden da ciertas luces de dónde podemos ubicar la fuerza fundante. En Foucault podemos encontrar una respuesta, ya que a lo largo de su obra, específicamente en el artículo “como se ejerce el poder”, se encarga de estudiar el fenómeno del poder, planteando que existe un grupo de individuos con la capacidad de enarbolar una determinada verdad por sobre otras, invalidando otras verdades y creando estructuras que determinan al sujeto y así su realidad. La relación que sostiene al NIÑO con la bota que lo aplasta, determina intensamente su cuerpo, esta es la relación directa de poder, materializada en la oscura identidad del poderoso.

Nos enfocaremos en las relaciones de poder que se desarrollan en las obras, entonces toda descripción de los mecanismos relacionales, serán también la descripción de la fuerza fundante, es decir cómo del texto teatral emerge la violencia. El poder se desarrolla mediante relaciones que están determinadas por él mismo, ya que esta es la naturaleza de él, es decir, la verdad de unos sobre otros, la verdad de la bota por sobre el NIÑO (HCPSUEDN), la verdad del HOMBRE por sobre la MUJER (CLCSDT) o la Verdad de la MUJER por sobre ella misma (POLIDS).

El punto de inicio de las fuerzas que tensiona el texto teatral, también como la sostenedora de las relaciones que allí se ejercen. Serían las relaciones entre miembros asociados lo que funda el discurso del Niño, ya que Padre o Madre como elementos aislados no determinan en gran medida el *status quo* del Niño, pero sí en su conjunto mientras se relacionan, dando un marco de referencia a las preguntas que despierta el monólogo que desarrolla el texto. Preguntas como “¿a quién le habla?” o “¿en reacción a qué?” podrían adquirir cierto sentido si la respuesta es: al poder.

Deteniéndonos en el caso de HCPSUEDN, en donde el rol del poder es más identificable podríamos decir que la presencia de la familia indica el soporte para que el poder exista, para que actúe el niño bajo la presión de la bota. Esto es asimilable al rol familiar en la educación tradicional como uno de los primeros espacios donde el poder se relaciona con la niñez fuera de los círculos afectivos: los niños no van a los establecimientos por voluntad propia, ni siquiera están consciente que ese es un camino normativo para educarse y entrar en las competitividades sociales y mercantiles, más bien es responsabilidad de los apoderados (en la mayoría de los caso son los padres o tutores directamente

relacionados con el círculo familiar). Esta es la incidencia que tiene Padre y Madre en el texto teatral, ellos no obligan al NIÑO a estar en la condición que está, tampoco lo protegen, no le indican qué hacer, ya que el poder es aún más sutil en su violencia, esta apreciación indica cuán poderosa son las implicancias de estas relaciones, ya que lo único que le pertenece al Niño, su acción de hablar, ni siquiera le pertenece a él ya que es consecuencia directa del poder.

Ambos ejemplos refuerzan una misma idea: el poder actúa mediante el sujeto actúa, más específicamente: en la acción de él. Es decir, el NIÑO habla no porque la bota del militar lo obligue a hacerlo, es porque “no hay otra salida”, porque “ves a un chico que no puede hacer otra cosa”. Todas estas implicancias sobre un individuo están directamente relacionadas con la forma que toma el poder, esta es la violencia. Por tanto toda acción atribuible al NIÑO y sus descripciones, son las descripciones de las influencias del poder, de cómo actúa por medio de la violencia, pero ¿cuál es el objeto del poder? ¿Dónde termina el recorrido del Vector? ¿Para qué utiliza a la violencia? ¿Por qué a un niño? Me instalo bajo esta bota, respira en la medida que la fuerza que lo oprime, al NIÑO, hace una pausa para respirar, la quietud en la que aparentemente se encuentra el niño corresponde a la descrita desde el texto, se necesita al cuerpo para que su “quietud” sea comprendida y es que para definir la razón del NIÑO, se requiere del cuerpo, es decir para comprender la reacción que propone Burgos es necesario que se instale en el cuerpo del actor.

Una fuerza no es más que la manifestación de un fenómeno que solo se hace concreto y visible cuando actúa sobre un cuerpo. Nuevamente las características “físico-matemáticas” dan luces del objeto de nuestra fuerza fundante, en este caso, el poder. Si este vector no encuentra un cuerpo como objetivo, su punto de choque sería una línea eterna en el tiempo, no podría distinguirse en el texto teatral, si la violencia no culmina en la modificación de un cuerpo no tendría efecto dramático, si el vector - violencia no modifica su punto de choque no se podría continuar escribiendo ni representando porque todas las respuestas se reunirían dentro del texto teatral extinguiendo toda potencialidad escénica, toda posibilidad que abre la dramaturgia.

El NIÑO está ahí, donde lo presenta el texto, porque debe estar ahí. No por eventualidades o por su condición de víctima, todo lo que hace el niño es porque existen “unos” que necesitan estas acciones del NIÑO, es por su condición de ser social, unido a su Padre y Madre, al menos en cuanto a forma y no necesariamente en cuanto a lazos afectivos, que hacen del NIÑO un futuro cuerpo en sociedad que produzca mercancías,— Este es el

propósito del Vector, que las acciones del NIÑO sean las que deben ser, las que se necesitan, dicho de otro modo: para que los mecanismos de una sociedad como la nuestra funcionen debiera articular un cuerpo determinado, además este cuerpo debiese realizar acciones que la fuerza fundante (poder) necesita que haga. El NIÑO es el portavoz o es resultado de influencias que lo determinan ocupa la voz de muchos, de los que se dan cuenta de los mecanismos del poder pero nada pueden hacer, ya que la estructura es de tal calibre que nos conmueve y nos podemos hacer otra cosa más que seguir sometidos en este juego, denominado poder, en donde nuestros cuerpos, que es el cuerpo del NIÑO.

Las relaciones entre humanos enmarcan la violencia, existe una historia que inspira este texto, un hecho policial sobre un crimen pasional que da origen a las relaciones que aquí aparecen. Femicidio cometido por el HOMBRE ya que él estaba enamorado de un hombre más joven que él, al matarla su conciencia no queda tranquila y preso del remordimiento construye una guillotina y se decapita suicidándose.

La referencia al dolor indica el estado de este personaje, la soledad y la crisis de una pareja que busca mecanismos anormales para poder revitalizarse, una pareja que sostiene una relación en el plano formal, pero que no son más que cadáveres de un amor que ya pasó. La frustración inunda a la mujer, por ser vieja, por no ser deseada por su hombre, por no estar viviendo el cuento feliz que le contaban cuando niña, por ser cada vez menos parecida a la Barbie, lo cual representa un modelo del cuerpo de la mujer. Las carencias de la MUJER están directamente relacionadas con el cuerpo que se ha construido a lo largo de la historia en base a la belleza, pero también como ella construye su identidad, en base al otro, en este caso el HOMBRE que no representa a la masculinidad que la desea. Aquí vemos dos fracturas en esta relación: la MUJER que ya no se siente mujer y su HOMBRE que no es su hombre. ¿Cómo podría continuar una relación vaciada de todo estímulo? ¿Será el amor y desamor la fuerza fundante en este texto teatral?

El punto que triangula esta relación es el chico EXTRANJERO, él es un inmigrante que está en este país para trabajar, vende su cuerpo a mujeres deseosas de un cuerpo más joven, es un amante que aprendió el oficio en la calle:

La explotación sobre su cuerpo es la única alternativa para su vida sin otro sustento, la prostitución se instala como representación de la miseria, ya que lo único que poseemos es nuestro cuerpo y como no tiene nada más, lo vende.

El chico EXTRANJERO aparece en este triángulo como objeto del deseo de ambos puntos, de la MUJER y del HOMBRE, tensando esta relación que parecía muerta:

Este chico, que es el punto de fuga de ambos cuerpos, el HOMBRE y la MUJER, solo está ahí por su miseria, no tiene interés por lo demás, no interviene sus sentimientos en esta transacción, no es más que el cuerpo del mercado puesto entre dos personas en conflicto. La relación se cosifica, tensando cada vez más los dos puntos (personajes) que el vector une, ¿en qué termina esta tensión? en la muerte que soluciona todo tipo de fuerzas, como en la tragedia que expurga toda culpa de los cuerpos que protagonizan este drama. La fuerza fundante empieza a armarse más claramente, sobre todo con el concepto de cosificación de los cuerpo que componen el triángulo. Cada cuerpo, tanto el EXTRANJERO como la MUJER o el HOMBRE son receptores y productores de la violencia. Pero ¿Qué motiva a estas relaciones a vincularse desde la violencia?

Todo poder necesita de la autoridad utilizándola a modo de eslabón entre los sometidos y los opresores, esta imagen ha sido desde la aparición del psicoanálisis “el padre”, como el rey, como el emperador o como el presidente, que ejercen su rol desde la autoridad legitimante, desde lo que se debe o no se debe, desde la norma y lo legítimo, por tanto todo poder tiene un ribete moral.

Ya finalizado nuestro estudio sobre la violencia en las obra de Burgos, concluyendo que es lenguaje sólo si remite a un cuerpo, logramos identificamos una *dramaturgia del cuerpo violentado*, es decir: cuerpo y violencia dialogan en los textos teatrales para plantear un cuerpo escenificado, o en el caso del análisis dramático, un cuerpo potencialmente escénico, particularizado en el cuerpo masculino infante, como un cuerpo marcado por las relaciones de poder, comprobando la violencia como su principal representante, con una masculinidad construida como un cuerpo que en nuestra sociedad no es visto como violentado sino como el origen de la violencia, como símbolo del abusador patriarcal, pero igual de incompleto, de violentado. Desde el punto de vista de la infancia, siempre es el cuerpo víctima al cual se le debe prestar máximo cuidado y protección desde el punto de vista del niño, por ser el futuro cuerpo productivo. ¿Qué representan los cuerpos violentados, masculinos e infantes en las obras de Burgos? Los cuerpos en los textos de Burgos trazan nuestras carencias, tanto en los individuos como en las sociedades. Al igual que el hombre que lucha para diferenciarse de su matriz femenina y descubrirse en tanto cuerpo masculino, el cuerpo violentado de Burgos abre paso entre las cicatrices de su cuerpo y asume su crisol, así como la luz sale por la herida al modo del Kintsugi, que es la práctica de reparar fracturas en la cerámica ya sea con barniz o resina espolvoreada de oro reparamos estos cuerpos, dándole un nuevo matiz, reforzando estas cicatrices, re leyendo su figura, mostrando sus

cicatrices, en lugar de ocultarlas, así estas cicatrices transforman al cuerpo, reflejo de la sociedad, en algo bello, ya no es un objeto roto.

Emulando al Kintsugi, planteamos que estas roturas, estas cicatrices sean parte de la historia del cuerpo, mostrándolas. Buscamos en este cuerpo roto, cuerpo violentado, dejar un silencioso manifiesto apuntando al lugar de la escisión. La cicatriz adquiere luminosidad, deja atrás el lugar del escondite y la negación. El Kintsugi, al trazar un incidente con polvo de oro es una forma de aceptarlo como alhaja, transformando el dolor en luminosa transformación.

Al igual que el hombre que lucha para diferenciarse de su matriz femenina y descubrirse en tanto cuerpo masculino, el cuerpo violentado de Burgos abre paso entre las cicatrices de su cuerpo y asume su crisol, así como la luz sale por la herida al modo del Kintsugi, que es la práctica japonesa de reparar fracturas en la cerámica ya sea con barniz o resina espolvoreada de oro.

En nuestra cultura cuando algo está roto pierde su utilidad y debe ser desechado, con el Kintsugi se reparan las fracturas y las marcas que quedan relatan la historia del objeto haciéndolo más bello en lugar de ocultar las fisuras que ha provocado el daño en la cerámica embelleciendo así el objeto roto, se busca acentuar estos defectos, demuestra su fragilidad reforzándola y de esta forma, celebrar que gracias a esta reparación se transforma en la pieza más fuerte de la cerámica. Imitando a este arte de reparación japonés, planteamos que estas cisuras forman parte de la historia del cuerpo, lo definen y despojan de roles impuestos, demostrando que su belleza radica en la exhibición de la cicatriz, asumimos la cicatriz como demostración de experiencia, reflejo de su historia entonces reparamos estos cuerpos reforzando estas cicatrices, dando una nueva lectura de su figura, mostrando aquello que en apariencia es asociado a la debilidad y en lugar de ocultarlas, transforman al cuerpo, reflejo de la sociedad, en algo bello, propio del individuo que lo habita ya no es un objeto dañado. Asimismo la demostración de la cicatriz en estos cuerpos violentados deja de manifiesto no sólo dolor o la aparente fragilidad, comprendemos que al destacar la cisura, exhibimos también nuestras experiencias, los vínculos maltrechos pueden repararse y volver la fractura en signo de fortaleza, de identificación y apropiación del cuerpo

Buscamos en este cuerpo roto, cuerpo violentado, dejar un silencioso manifiesto apuntando al lugar de la escisión. La cicatriz adquiere luminosidad, deja atrás el lugar del escondite y la negación. El Kintsugi, al trazar un incidente con polvo de oro es una forma de aceptarlo como alhaja, transformando el dolor en luminosa transformación.

Son esos cuerpos perdidos e incompletos, los que finalmente construyen la dramaturgia de Burgos, llevándolas a niveles sublimes, donde aparecen lugares oscuros del ser en eternos monólogos contenidos en poesía, la dramaturgia del cuerpo violentado, es entonces, la revelación de estos cuerpos en una sociedad viciada y aturdida por este sistema represivo. Todo intento de subvertir el poder y sus mecanismos de relaciones son inútiles y aberrantes, como lo es una bota que parte en trocitos la espalda de un niño.

Subvertir la condición de él debiese responder al hastío que provoca el juego del poder y la violencia, la sensación de ser superado por la estructura reinante, dejándonos relegados a ser cuerpos sanos y productivos. Pero ¿cómo dejar de ser niño? ¿Cómo superar la condición de la niñez? ¿Es la infancia una condición más allá de la biología? ¿Para qué subvertir esta condición corporal?, y si no existiera el poder ¿qué nos determinaría? Estas preguntas, por más que busquemos las respuestas en el plano racional debieran desarrollarse en la escena, es por nuestra condición de trabajadores de las artes escénicas que afirmamos esto, pero al menos permítasenos esa esperanza, pues la razón ya fracasó.

La infancia y la masculinidad es lo específico de la violencia en el cuerpo. Estas dos características subyacen en los tres textos del autor, construyendo una lectura que nos permite establecer líneas de continuidad a lo largo del análisis efectuado. Para no caer en generalidades a esta altura de la investigación, en cuanto a la definición podemos profundizar ambas nociones; La infancia no surge como una visión puramente biológica de los personajes, tampoco es esta en el orden temático que tratan los textos teatrales, es la noción de incompletud que caracteriza a un niño, a un infante. La masculinidad, en cambio, es la configuración de una disputa de roles en una determinada estructura social, específicamente un juego de poder en la que hombres y mujeres mantienen diferentes prácticas.

ANEXO

Hacia una búsqueda en la puesta en escena de las obras de Burgos

La dramaturgia chilena actual, si bien trata en la mayoría de los casos sobre la contingencia del país, no varía en su forma cuando se trata de poner en escena el texto teatral, con esto nos referimos a las constantes vueltas a las mismas heridas bajo la unilateral óptica: dictadura, memoria y pobreza. Esto lo planteamos bajo dos perspectivas, la primera es que las producciones teatrales más destacadas desde el año 2000 responden a estas inquietudes (esto como tema generacional) el cual está escindido por un régimen basado en la violencia, y por tanto modificando los cuerpos que los vivenciaron. Lo segundo (lo cual es subjetivo) responde a que consideramos que nuestros cuerpos, que no vivieron tal experiencia no están escindidos por esa marca tan definitoria, por tanto existen otras cicatrices que nos conforman y otras temáticas que aún no son trabajadas con la suficiente contemporaneidad que debiesen. Esto no es más que el imperante impulso que sentimos de plantear los conceptos que como agentes históricos nos determinan, utilizando las herramientas teatrales que conforman nuestro cuerpos de actrices.

Un grupo de autores actuales como, Luis Barrales, Cristian Figueroa, Manuela Infante, Guillermo Calderón, Ana Harcha, y Alejandro Moreno tratan estos temas, sin embargo, al colocar estos textos en una puesta en escena a cargo de otros directores o de ellos mismo, podemos ver un apego importante al texto y por ende a una forma teatral, ya sea en sus procedimientos dramáticos, como en sus procedimientos escénicos. En el prólogo de *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*, María de la Luz Hurtado reflexiona sobre la dramaturgia:

La libertad creativa no es abierta, en cada autoría dramática inciden corrientes de época y tradiciones nacionales y mundiales, modos de entender y configurar los lenguajes constructivos del drama y del teatro, como también, el tipo de profesionalidad escénica existente. (11)

Ante esto y comprendiendo que la dramaturgia es un legado con una influencia en la tradición, tanto nacional como extranjera, nos lleva a pensar en el cómo se entiende hoy por hoy la dramaturgia, pero por sobre todo la libertad de los creadores frente a la dialéctica texto y escena, generando un abandono a las diversas propuestas desde otros métodos que servirían para encontrar nuevas formas de montar obras teatrales. Este es el principal problema que identificamos en las posibles puestas en escena que se podrían realizar del trabajo dramático de Juan Claudio Burgos.

Al iniciar la investigación comenzamos a leer diversos textos de este autor que eran desconocidos para nosotros. Buscamos referencias sobre su puesta en escena o experiencias de personas que han podido asistir a ver en el escenario los textos teatrales que estudiamos, algún grupo independiente de alguna sala poco nombrada en que hayan tomado sus textos y los convierta en espectáculo. Pero no, nuestra búsqueda quedó vacía. Es tal vez el primer problema que encontramos al estudiar a Burgos en la investigación: ¿Por qué nadie se hace cargo de los textos de Juan Claudio Burgos desde la puesta en escena? Esta problemática ocupó nuestras primeras conversaciones sobre este autor, luego de leer las obras o transcurrido los primeros análisis más profundos descubrimos un texto enriquecido de imágenes, estimulantes, ávidas de ser convertidas en puesta en escena, personajes que tienen monólogos con ideas cruzadas, con opiniones que parecen pertenecer a su lado más privado, a un subconsciente, o al subtexto, desde la perspectiva teatral, personajes cuyos nombres son sustantivos comunes, lugares que se reinterpretan una y otra vez a medida que el texto avanza, acotaciones que se mueven entre lo metafórico y lo real, cuerpos que aparecen desde su fragmentación para hablar de personas, en síntesis: pasajes dramáticos llenos de una potencialidad escénica, como lo menciona el profesor Jorge Dubatti, esas ganas de decir los textos en voz alta o las diversas ideas que abomban la cabeza donde la obra funciona perfectamente. Fue entonces que comprendimos que había un problema que escapaba de la simple disyuntiva estética si “el texto es bueno o es malo”, concluimos que existen procedimientos tradicionales en nuestra forma de hacer teatro que no están siendo capaces de abordar los textos de Juan Claudio Burgos, entonces ¿Qué procedimientos podrían dar solución escénica a los textos teatrales?.

La puesta en escena no siempre es fácil de abordar, es a través de esta afirmación que se funda el interés en nosotros por el arte teatral, si pudiera existir una fórmula para llevar un texto al escenario el teatro estaría muerto y dejaría de practicarse a lo largo del mundo, esto no es nada nuevo, desde los teóricos semiológicos que se hacen cargo del racional teatro occidental, hasta antiguos maestros del teatro japonés coinciden que el teatro es un arte vivo, y cada obra comprende un universo que lo envuelve. Antonin Artaud es de los directores teatrales que más enfatizó en esto, a través de su libro “El teatro y su doble” (1969) explicando que:

En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, las formas asumen sus sentidos y sus significaciones en

todos los planos posibles: producen una vibración que no opera en un solo plano, sino en todos los planos del espíritu a la vez (102).

De esta manera Artaud plantea que el teatro oriental, dada su naturaleza ubicada en los sentidos y no en lo racional, asimilado a un plano más espiritual, es capaz de remover los pensamientos y estados del cuerpo del espectador sin verse en la necesidad de forzar emociones o situaciones para lograr tal resultado, a diferencia del teatro occidental que se plantea desde una intelectualidad de lo que se pretende sentir, haciendo de las relaciones del público con los actores algo mucho menos cercano. Es así como Artaud finalmente logra ver en el teatro oriental, una conexión con la puesta en escena que no es racional, que si bien se estudian los movimientos, la música y todos los aspectos necesarios que la obra tiene, pero ese resultado no se deja ver dicho, todo lo que el público no debe alcanzar a captar logra quedar oculto a su observación, entonces solo queda, en palabras de Artaud, la hechicería alcanzada por el teatro. Esta podría ser una posible respuesta ante la pregunta que nos hacemos con respecto a cuáles serían los procedimientos que darían solución escénica a los textos teatrales de Burgos.

Esta facultad, ese fenómeno vital que envuelve a este arte es también su fatalidad y la obra de Juan Claudio Burgos es una representación clara de esa problemática. Burgos reflexiona sobre el lugar desde donde él comprende la dramaturgia en la puesta en escena, aclarando que:

La dramaturgia es siempre entidad literaria. Es necesario leerla, escucharla, verla sobre un cuerpo. Cada lectura es diferente. Construyo voces y sobre ella, o a propósito de ella, acciones que preñan las palabra. No sé si en todo ello aparece el mundo que alguna vez habité. Es lo que intento. (171)

Burgos define la dramaturgia como experiencia que debe comprenderse desde el cuerpo antes que desde la lectura misma, es decir, para uno poder comprender un texto teatral, es preciso apropiarse de él desde el cuerpo. Comprender sus procedimientos escriturales debiera ser entonces un lugar donde la comprensión más importante es la que uno tiene y observar desde ese espacio como la obra comienza a montarse, desde la experiencia de uno con el texto, dialogar con el texto para así luego encontrar los conceptos que fundan el texto, centrarse en aquellos que son principales y construir a partir de aquello la puesta en escena.

En nuestra investigación, seleccionamos tres de sus obras para utilizarlas como corpus de estudio , HCPSUEDN, CLCSDT, y POLIDS, en un inicio comprendimos desde nuestro saber lo que los textos nos decían desde sus capas más superficiales; la dictadura en Chile y las consecuencias de esta en la sociedad (en el caso de la primera obra), la reconstitución de escena de un crimen pasional, (en el caso de la segunda obra) y el sufrimiento constante de una Gabriela Mistral pocas veces expuesta de esa manera, a causa de la muerte de su niño (en la última obra). Luego de este primer avistamiento hurgamos en las entrelíneas del texto y encontramos los conceptos de violencia, infancia, poder, dramaturgia, lenguaje y cuerpo, no cualquier cuerpo por lo demás, sino que el cuerpo de un niño, de un varón que sufre las consecuencias de una sociedad hastiada, ciega y sorda, de este modo seleccionamos los que a nuestro parecer eran los tres conceptos fundamentales, estos eran: violencia, cuerpo y lenguaje. Es así como nosotros desde nuestro saber buscamos entender los diversos discursos y su potencialidad escénica en el texto dramático, estudiando la forma en la que estos conceptos aparecen y se toman el texto. Aquí encontramos una primera respuesta a la problemática de la puesta en escena de las obras de Burgos.

Hace algún tiempo ya que fue asumida la dependencia al texto. Las compañías que trabajan desde, por y para el texto están en un profundo discontinuo con la contemporaneidad, de estas no tenemos registros, es decir, las compañías que trabajan arraigadamente a la letra del texto no deben ser muchas, ya que no hay ningún movimiento teatral de importancia nacional que defienda la idea de trabajar en función de un texto teatral, desde nuestra mirada joven aún, podríamos decir que la problemática texto-escena ya está parcialmente asumida por la mayoría de los creadores actuales. No sentirse atrapado por los lineamientos de un texto teatral, más bien sentirse catapultado por sus indicaciones, acciones y/o personajes, es esencial a la hora de trabajar, esto ya muchas compañías tanto emergentes como reconocidas además de directores lo saben, este no debería ser el problema que atañe a la poca receptividad que ha tenido Juan Claudio Burgos con los creadores nacionales, nosotros identificamos otra arista del problema Es probablemente-un problema que atañe a las compañías y colectivos al reto de hacerse cargo de los textos teatrales de Burgos, y a nivel más amplio se puede ver como un problema de que los textos teatrales son abordados desde una misma perspectiva, sin dejar lugar para que los textos tanto clásicos como nuevos, se ejecuten de formas distintas la remolienda por ejemplo, teatro costumbrista chileno: hay gente de campo, se descubre la “luh eleutrica”, historias de amor en un burdel camuflado, tiene en su fábula una linealidad que culmina con un final feliz, su historia no es difícil de

entender, sus personajes están claramente definidos, y su texto goza de humor y una delicada escritura. Ahora, si el texto es potencialmente enriquecido en su contenido ¿por qué no se plantea otra forma desde donde abordar esta dramaturgia que pertenece a un clásico del teatro chileno? Es desde esta pregunta que concluimos que entonces Burgos no es el problema, sino que solo es solo un ejemplo de que es la forma, son las herramientas creativas lo que probablemente estén afectando al hacerse cargo de los escritos del autor.

Sin embargo como bien dice Hurtado al comienzo del presente anexo, cada dramaturgia es hija de su tiempo, de su contexto y esto lo vuelve un factor de análisis importante a la hora de montarlo escénicamente, ya que los conceptos que merodean una época (contexto, la contingencia o la política en todos sus campos) determinan las poéticas, es por eso que a principios de este siglo existe una fuerte influencia por temas como la dictadura y todo lo que confluye allí. Pero cuando los conceptos avanzan más rápido que la propia comprensión de lo que nos rodea se produce una distancia, un desentendimiento. Por ende, al momento de colocar los temas o los conceptos en la puesta en escena de una forma no convencional, vemos forzada la puesta en escena. Antonin Artaud reflexiona sobre cómo se aborda el texto y el montaje apuntando a una menospreciada puesta en escena en comparación a la importancia que adquiere la palabra, el texto a la hora de trabajar en un montaje:

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros, y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede del texto y no está estrictamente condicionado por él, nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto. (98)

Es a partir de esta aclaración que Artaud nos relata el problema con respecto a la puesta en escena, no se trata de acercarse al texto y exponerlo tal cual en escena, sino que distanciarlo de nosotros para poder acercarlo a un escenario, con esto nos referimos a que no es preciso que nosotros, los teatristas, nos dispongamos a materializar cada letra de la obra sino que dejemos que el texto por sí mismo se muestre como una posibilidad en el espectacularidad, no basta con entender los discursos, las acotaciones, los roles, los silencios de la obra, no basta con averiguar su contexto, creemos que la comprensión del texto tiene tanta importancia como probar desde la escena lo que funcione para la puesta en escena.

Gracias a la noción de muerte que escribe Barthes, es que hoy podemos leer un texto (no sólo teatral) sin estar escudriñando en los laberintos vertiginosos del “ser” del autor, al leer a Burgos y su dramaturgia no leemos el alma del autor, ya que al momento de ser entidad literaria, deja de ser entidad personal, entonces deja de pertenecer a Burgos. Esta idea de muerte no es fatal, es por el contrario comienzo de algo, origen en el lector, así mismo en el espectador. La idea de muerte es gracias a Barthes que nos dice que: “es el lenguaje, y no el autor, el que habla, escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad (...) ese punto en el cual solo el lenguaje actúa” (Barthes, en línea). Por tanto la lectura de un texto teatral debiese apuntar hacia el sentido del lenguaje, hacia el sentido interno de la obra, hacia su propia naturaleza más allá de lo que el autor plantea, entonces, lo que importa al leer un texto es su discurso y forma, no así su origen, no obstante, y esto creemos fundamental en el desarrollo de la puesta en escena, más allá de lo que nosotros mismos creemos que deba ser, es decir dejar que el texto, que es una entidad en sí mismo “actúe”.

Burgos propone un tratamiento distinto a los conceptos en sus diferentes obras (HCPSUEDN, CLCSDT y POLIDS, seleccionadas como corpus de estudio) en el caso de nuestra investigación, los conceptos serían, cuerpo, violencia, texto y palabra, que aún no son del todo asumidos por el devenir cultural chileno actual, temas que abordan la construcción de género, específicamente la masculinidad, también la revisión de la infancia y las relaciones de poder, entre otros conceptos. Estos se alejan del común denominador: dictadura, memoria, familia. En algunos casos aún existen vínculos con los conceptos revisados por una generación 90-2000, como es el caso de HCPSUEDN y su clara alusión a la dictadura de Pinochet. Pero los signos que ahí se colocan tienen una nomenclatura diferente, en ese texto en particular se vincula el antiguo régimen militar y el poder, con la sexualidad y la infancia, una nueva vinculación sobre temas ya revisados, pero que involucrando esta una nueva visión. Se propone en esta obra, una nueva forma de tratar.

Aquí nos atrevemos a dar una incipiente declaración sobre el problema que causan los textos de Burgos en la puesta en escena: el problema que deriva del apego al texto, es la dificultad está en mirar de diferentes perspectivas los temas que interesan a nuestra sociedad, todo esto podría presentar un avance en la consolidación de un grupo de jóvenes creadores distanciados de las grandes *cicatrices* que afectan a nuestro país. Con la distancia no apuntamos al olvido, siempre nocivo en cualquier sociedad, nos remitimos a la distancia que permite mirar un mismo objeto de diferente manera, buscando nuevo ángulos, por tanto nuevas respuestas, nuevas ideas. Es necesario desapegarse del texto, así como también es

imperante comenzar a hacer el ejercicio de probar otras formas, otras vías, por donde encaminar discursos, temáticas y conceptos de las dramaturgias.

Los estudios de género están siendo entendidos, esto se puede ver en las relaciones sociales, las cuales se modifican poco a poco, por decir un ejemplo, nuestra presidenta¹³ es mujer. Pero aún no son comprendidos, incorporados de manera profunda en nuestras estructuras, reevaluando no solo el rol femenino en la sociedad, sino también el masculino ya que ambos roles están en directa relación. La nostalgia, la pena o la depresión aún son síntomas de nuestras instituciones, ya que vivimos eras de cambio sin siquiera modificar una carta constitucional, la emocionalidad de un país aún no se ha considerado a la hora de exigir cambios y esto es darle el valor a la creación artística, modificando las actuales formas de fomentar la cultura con una importancia que merezca.

La obra de Burgos es vigente, eso no lo discutimos. Pero es, tal vez, una visión demasiada adelantada, la cual aún no *comprendemos*, aunque sí la *entendemos*. Este juego de palabras sólo apunta a la idea de que la comprensión implica un diálogo entre cuerpo y razón, por tanto experiencias, y el entendimiento es sólo intelectual, teórica. ¿Será el motivo de su ida a España? no lo sabemos y no pensamos en responder ese tipo de preguntas. Pero sí es una referencia la búsqueda del autor por nuevos horizontes, nuevas comprensiones, porque a un dramaturgo que ha ganado dos veces la Muestra Nacional de Dramaturgia, la mayor instancia nacional sobre el arte de escribir para teatro, debiera tener múltiples ofertas laborales-artísticas, pero no, aquí el panorama nacional no le ofrece mucho.

La dificultad que tiene Burgos acá en este país (ya que no conocemos las otras realidades), la cual podría ser la incomprensión de su dramaturgia, la dificultad de digerir sus conceptos, no por ser confusos, por el contrario, la cercanía de la realidad que nos muestra no nos permite ver con total claridad, he aquí la principal dificultad de escenificarlo. Frente a esta problemática, no es posible utilizar los mecanismos tradicionales de dramaturgia como si se puede hacer con otros autores, es necesario buscar en otras perspectivas, no se puede volver a las mismas formas porque entonces, como teatristas estamos negando la capacidad creativa de nosotros, con respecto a esto Artaud nos sugiere:

(...) reconozcamos que si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez

¹³ Hacemos la salvedad que una presidenta mujer no es sinónimo de progreso, ya que de eso dependen las clases políticas vinculadas al poder, las cuales no se han modificados desde los primeros tiempos de la república chilena. Revísese HCPSUEDN y la inmovilidad del poder que esta obra detecta.

pronunciadas y actúan solo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazada, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo. (106)

Si bien el comentario de Artaud no alude directamente a las perspectivas desde donde se puede tratar la puesta en escena, si se puede llevar a este contexto. La repetición es una tentativa en el teatro, pero cuando esta forma ya no satisface a los conceptos tratados, a la potencialidad de un texto es necesario cuestionarse lo que el texto nos está tratando de decir y lo que nosotros, los actores, directores, técnicos, dramaturgos, entendemos de él.

Quizás las obras de Juan Claudio Burgos requieren de una búsqueda y una lectura tanto personal como dialogada con los discursos y conceptos de la obras, desde nuestra visión como actores, creemos que no es Burgos y su complejidad escritural el problema, no es el contexto social-cultural lo que impide que estas obras funcionen en la escena, a nuestro parecer, es un problema de comunicación entre el texto y el lector (en el caso del teatro, actores, directores, teatristas) porque los teatristas tendemos a acomodarnos en el estructuramiento de los textos teatrales y el texto por su lado es en sí mismo, ni siquiera su autor podría responder o explicar lo que se pretende, pues es el texto teatral mismo quien se descubre en sus líneas, entrelíneas, y acotaciones, pues como ya hemos mencionado anteriormente, el texto solo remite a sí mismo.

¿Podríamos decir entonces que los directores o compañías, no se arriesgan por un texto de Burgos porque la fórmula no funciona en esta dramaturgia? ¿Será que un tratamiento nuevo de los textos es un cambio que podría alterar la tradición teatral en Chile? ¿Prima entonces la tradición por sobre la innovación? Finalmente no podemos evitar preguntarnos si es acaso el contexto el que nos frena a seguir buscando o si somos prisioneros de nuestra propia razón

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza. 2005. Impreso
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro, 1969 Impreso
- Badinter, Elisabeth. *XY: La identidad masculina*. Madrid: Editorial Alianza, 1992. Impreso
- Barría, Mauricio. “Figuras Sacrificiales En La Dramaturgia Chilena Contemporánea: Alegorías De La Comunidad Derrotada. Déjala sangrar, de B. Galemiri; Almuerzo de mediodía o Brunch, de R. Griffiero; y PieSobrEspaladadeniño, de J.C Burgos”. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile Facultad de artes. 2013. Inédita
- Bengoa, José. “El estado desnudo. Acerca de la formación de los masculino en Chile” *Diálogos sobre el género masculino en Chile*. Santiago: Editorial Bravo y Allende, 1996. Impreso
- Benjamin, Walter. *Crítica a la violencia*. Buenos Aires: Editorial Taurus. 1999. Impreso.
- Burgos, Juan Claudio. “Sobre el oficio de escribir”. En revista *Apuntes*. Volumen 1, n° 123 - 124. Año 2003: pp 117
- , “Yo seré el que escriba”. *Revista Apuntes*. N° 138. Año 2010 pp: 18 – 21.
- , *Petrópolis y otros textos*. Santiago: Editorial Ciertopez, 2006. Impreso.
- , “Yo seré el que escribe”. En revista *Apuntes*. Volumen 1, n° 132. Año 2010. pp 19-20.
- Burgos, Tamara; Burgos Paz. “Marco y textualidad performática en Inútil deseo y HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO de Juan Claudio Burgos”. *Repertorios En busca de una poética para el drama nuevo. Respuestas desde el II seminario de dramaturgia chilena*. Valdivia: Edición Independiente, 2010. Impreso.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. 2004. Impreso
- Descartes, René. *Meditaciones metafísicas*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- De la Parra, Marco. *El cuerpo de Chile*. Santiago: Editorial Planeta / Ariel, 2002. Impreso.
- Dubatti, Jorge. “Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático” *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*. Volumen 2, N° 2, 2008: pp 7 - 18
- Foucault, Michael. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1992. Impreso.

Galán Támes, Genevieve. “Aproximaciones a la historia del cuerpo como objeto de estudio de la disciplina histórica” *Historia y Grafía* 33. 2009. pp: 167 – 204.

Lacoste, Joris: “El acontecimiento del texto” *Revista Apuntes* N°121, 2002. Impreso

Opazo, Cristian. *Pedagogías letales; Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011. Impreso.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona Editorial Paidós, 1988 Impreso

Poveda, Lola. *Texto dramático: La palabra en acción*. Madrid. Narcea ediciones. 1996. Impreso.

Sánchez, Cecilia. *Escenas del cuerpo escindido ensayos cruzados de filosofía, literatura y arte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio / Universidad Arcis, 2005. Impreso.

Starobinski, Jean. “Breve historia de la conciencia del cuerpo”. Web. 15 de abril de 2015, disponible en http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/Starobinski_Conciencia_cuerpo.htm

Sorel, Georges. “Reflexiones sobre la violencia”. Buenos Aires: Editorial La Pleyade, 1973. Impreso.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1998. Impreso.

Walder, Paul. “El cuerpo fragmentado”, *Revista Polis*, 7, 2004: pp 2 – 16.

Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.

Zegers, María Teresa. *25 años de Teatro en Chile*. Santiago: Ministerio de Cultura. 1999. Impreso.