

Universidad de Santiago de Chile

Facultad de Humanidades

Magíster en Literatura Latinoamericana y Chilena

Nuevos gestos en el teatro chileno actual: el caso de *Surabai*, de Manuela Oyarzún

Trabajo de Investigación para el curso Dramaturgia Hispanoamericana Contemporánea

Prof. Andrea Jeftanovic

Patricio Felipe Jara Morales

Santiago, 26 de julio de 2010

La generación actual de dramaturgas y dramaturgos, iluminantes de la escena teatral chilena actual por contribuir con interesantes y novedosas propuestas, representan una amplia gama de artistas que, si bien no vislumbran desde una amplitud panorámica como referentes de un patrón común estético (a la manera de los movimientos que marcaron época, por ejemplo, los teatros universitarios en su momento), sí comparten una visión respecto a su actividad, en que ciertos códigos epistemológicos propios del pensamiento crítico contemporáneo se asoman por uno y otro lado. La mayoría de ellas y ellos reúnen, como producto del ensamblaje entre la academia de formación y la experiencia práctica, elementos que dan cierta coherencia a una tendencia teatral inscrita en lo *posdramático*, término acuñado por el investigador alemán Hans-Thies Lehmann en su obra *El teatro posdramático* (1999), en que, como su nombre lo indica, se estaría superando el canon de una estructura fundada en lo aristotélico (lo “dramático” tradicional), para dar paso a

una forma que invita a apreciar la obra teatral como si se mirase un paisaje (idea del *Landscape Place* de la poetisa estadounidense Gertrude Stein), en donde se nivela el valor del texto con otros soportes significantes conformadores de la escena (danza, música, pintura, luces, etc.), a la vez que se anula la mimesis a través del desdibujo del *personaje* teatral y el advenimiento del *performer*, donde el propio cuerpo del actor materializa su relevancia separándose de lo ficcional, a la manera de los planteamientos plasmados por Antonin Artaud en su clásico *El teatro y su doble* (1938).

En Chile, con la llegada del nuevo milenio, se han instalado en la escena nuevos nombres que utilizan estos conceptos como herramientas de percepción y creación artística, abriendo brechas para la proliferación de discursos estéticos, la mayoría de ellos, ricos en intensidad y atrevimiento. Las propuestas de Alejandro Moreno, Guillermo Calderón o Luis Barrales, por ejemplo, han capturado la atención de audiencias y críticos en los últimos años por su interés en plantear problemáticas sociales referidas a partir de antecedentes históricos o periodísticos (piénsese en *Neva*, de Calderón; *La Mujer Gallina*, de Moreno; o *Hans Pozo*, de Barrales). Así también, y esto es trascendente para los fines del presente trabajo, destaca de manera importante, a la par de estas presencias, la irrupción de voces de mujeres dramaturgas que han situado, por naturaleza, un discurso femenino que da nuevos bríos a un espacio cultural regido tradicionalmente por un machismo más explícito en la crítica teatral y no menos en algunas dramaturgias escritas por hombres, género dominante también en cuanto a número de exponentes. La escritora e investigadora teatral Andrea Jeftanovic ha puesto atención en esta proliferación de mujeres dramaturgas, que desde fines de los noventa han roto una época de silencio. “Sus propuestas para mí hablan de una verdadera renovación de la dramaturgia chilena”,

sostiene la crítica, en el sentido de que “le han inyectado energía al teatro de los últimos años, y lo han hecho con originalidad y atrevimiento” (2007: 36).

Hablamos de una generación de dramaturgas con formación académica actoral, que han tenido como maestros, tanto en las aulas universitarias como en los talleres de creación, a referentes de la escena teatral chilena de las últimas décadas como Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, Benjamín Galemiri, Alfredo Castro y Rodrigo Pérez, entre otros, los cuales, de una u otra forma, han experimentado sobre el escenario y en sus textos con propuestas transgresoras de los cánones de la tradición teatral, resituando materiales y conflictos propios de lo nacional a través del uso innovador del discurso y del espacio (por ejemplo, los discursos del poder y del sexo en Galemiri o el uso de los espacios en Griffero, experiencias que hacen guiños a otros soportes expresivos, como el cine). Sin embargo, volviendo a lo planteado por Jeftanovic, las dramaturgas de hoy, más que seguir y reiterar lo ya mostrado por los grandes referentes, han dado a luz un gesto propio a la hora de fundar sus creaciones.

Entre estas nuevas voces a las que me refiero, destacan las de Ana Harcha, Francisca Bernardi, Andrea Moro, Lucía de la Maza, Flavia Radrigán o Manuela Infante, por poner sólo algunos ejemplos de una lista en la que cabría todavía extensión. La mayoría de ellas nacieron en la década de los setenta, lo que las hace representativas de una generación que asomó sus cabezas a la incertidumbre histórica de los noventa bajo la tachadura de ser las “hijas de Pinochet”, testigos vivientes de la represión en sus más diversas formas, colectivas y personales, públicas y privadas, cargando consigo el peso de esa carga inmanente a sus temores, dudas y peleas diarias por reocupar críticamente los espacios antes perdidos. Es importante denotar de esta generación el interés por lo intelectual como motor discursivo y, más que complemento, como fundamento de

la creación artística. Muchas de estas dramaturgas han complementado su formación actoral con estudios de postgrado en universidades e instituciones extranjeras. Es por ello que sus trabajos advierten elementos significantes que implican un desarrollo investigativo anterior, un proceso de estudio previo a lo que se quiere mostrar y que, en muchos casos, se lleva a escena como parte de las obras. El “ser” del teatro y de quienes trabajan por él también se ha puesto en debate sobre las tablas, repensándose su función dentro de una sociedad en crisis y, a la vez, cuestionándose la manera en que éste se imparte en las escuelas, más aún contingente en nuestros días considerando la mercantilización de la educación en general, y de la formación superior en particular.

Lo que es valorable, desde todo punto de vista, es esta inquietud de abordar lo teatral desde una responsabilidad, desde un lugar que implica resolver un mensaje para un público, para quienes son receptores de un contenido. Harcha ha destacado la importancia de saber de qué se está hablando al momento de mostrar algo, de qué cosas son las que hay que estudiar, de lo relevante que es activar un discurso en un espacio cultural. Es claro que no todos quienes ejercen la actividad lo practican, no todos toman conciencia de aquello. Las instancias mediadoras tampoco aportan considerablemente a su rol, sino más bien a dar plusvalía a la espectacularidad de la producción artística más que a la intención discursiva, a valorar la cantidad ante la calidad, a admirar lo facilista y taquillero por sobre lo tenso y complejo, a validar lo común y a desacreditar lo novedoso, lo singular. Manuela Infante se hizo conocida en 2002 con su obra *Prat* por poner en cuestionamiento la figuración oficializada de un personaje histórico, pero a partir del estupor de ciertos sectores de poder ante lo que consideraron impúdico y profano fue que la obra se instaló en el inconsciente colectivo, y por lo cual seguramente cualquier ciudadano común hoy la recuerda. No por su mensaje. Más de alguien la debe haber visto para comprobar *in situ* la pertinencia de la anécdota. A Infante le debe haber servido como estrategia de imagen, pero no

como impulso de un verdadero reconocimiento. Retomar la visión de Jeftanovic, cuando advierte la presencia de “una audiencia poco formada en la apreciación del arte teatral, así como en la lectura general, y la falta de crítica teatral, la falta de espacios de difusión de lo teatral en los medios que cumpla con ese rol de intermediarios entre las compañías y el público” es pertinente para entender este fenómeno y comprender la “farandulización” que, según ella, ha consumido esos espacios (2007: 35).

Más allá de la aparente pobreza que experimentan las mediaciones en los medios de comunicación masivos, pobreza que también habla de una crisis del rol de éstos en el desarrollo de una opinión pública verdaderamente (in)formada, vale la pena considerar los referentes críticos provenientes de las instancias académicas que proliferan en libros y revistas especializadas, donde nombres como Carola Oyarzún, Soledad Lagos, María de la Luz Hurtado y la propia Jeftanovic, entre otras y otros especialistas, han sobresalido por sus aportes al estudio de lo teatral considerando líneas de pensamiento que revitalizan la crítica, situándola en el contexto de los discursos contemporáneos con que las y los dramaturgos levantan sus propuestas estéticas. En este sentido, también han sido valiosos los aportes de ciertas iniciativas editoriales de compendiar las escrituras teatrales chilenas, los textos que la dramaturgia actual está produciendo, como registro permanente de una intencionalidad enunciativa ya no estática como solían ejercitar las tendencias pretéritas, sino en constante reordenamiento y resituación de sus recursos significantes. Entre ellas, la colección de dramaturgia chilena contemporánea editada en volúmenes por revista *Ciertopez*, en 2006, y la *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena*, de 2010, donde algunas y algunos de los dramaturgos citados en párrafos anteriores han visto publicados sus textos teatrales.

Algunas más, otras menos, las dramaturgas de hoy han despertado el interés de la crítica por sus iniciativas artísticas y por la originalidad y atrevimiento de sus propuestas. Manuela Oyarzún es una de ellas, quien desde un perfil menos expuesto ha conjugado la capacidad escritural con la dirección actoral y con su presencia como actriz en diversos montajes. También ha incursionado en cine, con un rol en el largometraje *La buena vida*, de Andrés Wood. Pero quizás su experiencia más significativa ha sido la de escribir y dirigir *Cabeza de Ovni*, en 2006, donde convocó a escena a la dupla conformada por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, referentes trascendentales de la tradición teatral chilena, quienes alabaron el trabajo de Oyarzún a la vez que despejaron sus prejuicios sobre cierta manera de trabajar que observaban en la nueva camada de exponentes teatrales.

Tras debutar como escritora de teatro con *Tracey-Ridícula*, obra seleccionada para la Muestra de Dramaturgia Nacional 2005 y dirigida por el Premio Nacional de Artes, Fernando González, la experiencia del fin aprehendida de la muerte de sus abuelos inspiró su segundo trabajo, ya citado. En 2010 ha vuelto a poner en escena otra obra de su autoría, *Surabai*, de breve temporada durante abril en Lastarria 90. En ella apela al desorden como tópico cohesionador de significantes que desfilan a lo largo de la obra, a primera vista inconexos, pero armónicos con la intencionalidad estética del trabajo y coherentes con el concepto investigativo bajo el cual se articuló todo el proyecto: la *basura*. Los desechos como referentes de los objetos y las personas, como demarcaciones de lo áureo y lo impuro, reutilizables según la afectividad que se pueda sentir ante ellos, como aceptación de que lo arrojado, lo descartado, forma, en el fondo, parte de lo mismo que lo ha desapropiado. *Todas las cosas que desheché y aún servían de algo*, dice el epígrafe de *Surabai*, invitando a llevarse algo consigo de lo que ha quedado atrás, o que porfiadamente ha insistido en reaparecer una y otra vez, sin que uno lo controle.

La obra ha tenido resonancia en los medios, más que todo, por la extravagancia de su relato y personajes, como también por la presencia en ella de figuras actorales reconocibles dentro de los esquemas de producción cultural sostenidos por la industria. Francisco Pérez-Bannen, actor de mediana trayectoria en teatro y televisión, y Roxana Campos, actriz de mayor recorrido, integrante de la puesta original de *La Negra Ester*, de Andrés Pérez, conformaron el elenco de la pieza, completada por la presencia de la propia Manuela Oyarzún como actriz. El argumento radica en la relación de pareja sostenida por Ruth (Oyarzún), una mujer retraída que aspira a conseguir un record (tener la cabellera más larga del mundo), y Sergio (Pérez-Bannen), un recolector de basura alopecico, atormentado por su situación laboral y que decide levantar un sindicato. Sus vidas transcurrían en el sin sentido de ir tras objetivos distintos, tras pisos de poder delimitados por sus condicionantes de género. Como un quiebre importante de estas monotonías aparece en sus vidas Gilda (Campos), una vecina costurera que, tras tres meses de ausencia, los visita, portando consigo una barba colgando orgullosa de su mentón, cansada ya de ser afeitada todos los días, y por ende, de ocultarse. Una mujer barbuda como una creación estética inquisidora de los símbolos sostenedores de lo establecido, al centro de los cuestionamientos sobre qué o quiénes deciden cómo se identifica, se asimila y, por tanto, se *acepta* o *aprueba* en un sistema *normalizado* de sentidos. A partir de estas cargas simbólicas, la obra juega en pos de un cambio, de una revelación, de una renovadora esperanza en una vida nueva, armoniosa y libre de prejuicios.

Ubicar a la *rareza* dentro de un posible estado de cosas, como un descubrimiento estético transgresor de las normas, provisto de una identidad y carácter propio, es valorar el trabajo de Oyarzún como un aporte interesante a la reflexión sobre la vigencia de los patrones dominantes de los discursos constructores de lo cultural en nuestras sociedades, sobretodo en los tiempos

actuales, en que ciertos mecanismos de control han entrado en crisis según las contradicciones que el sistema que los subordina muestra, cada vez, con más evidencia. Develar el lugar en que *Surabai* puede situarse dentro del espectro de los correlatos simbólicos de la tradición teatral chilena, es analizarla ocupándose de ciertos referentes teóricos, como también confrontándola con la crítica y a la vez cruzándola con otras experiencias estéticas que, de algún modo u otro, al igual que ella, se han aventurado en traspasar atrás y adelante estos límites, desde otros gestos, desde otros contextos sociales, históricos y políticos, estableciendo relaciones en cuanto a resignificar ciertos elementos que inquietan cuestiones que bajo estas miradas se vuelven comunes y urgentes.

La obra sitúa la acción en un espacio visible de marginalidad, desde donde implícitamente se advierten carencias (como la falta de educación o de oportunidades) que fuerzan a los personajes a desenvolverse en el orden que implican estos ambientes. Sergio trabaja con la basura, vulnerado por la necesidad de sostenerse y expuesto a los males que amenazan con desintegrarlo, las infecciones, los hallazgos macabros (un feto y una cabeza de mujer) en los botes que cada noche debe revisar. Este es el universo sobre el cual se configuran las vidas de Ruth y de él. Ella, busca evadirse de esta estructura que la supera. “Su objeto de atención se encuentra descentrado” (Báez 2010), en otro lugar, en conseguir su fin que tiene que ver con el pelo y su crecimiento. El *pelo* como símbolo de poder atraviesa la obra en su totalidad, como dote de una identidad urgente en los personajes, como pasaporte de pertenencia a una sociedad que los integre y reconozca:

Sergio: No puede ser, si una mujer puede tener barba cómo yo no lo voy a hacer. Hoy día levanté los brazos y algunos gritaron, si logro tener barba van a vociferar. (*Surabai*: 43)

Esta búsqueda de un objetivo que los haga “ser alguien” dentro de su precariedad, articula la acción de los personajes. En el caso de Sergio, sus deseos de tener una barba para alcanzar la impronta de un verdadero *Presidente*, cargo con que lo han investido sus compañeros en el sindicato. A Ruth el pelo ya no le quiere crecer más, aunque haya ocupado sus anticonceptivos como tónico para este fin y, por tanto, haya quedado embarazada. Gilda, en cambio, reconoce después de mucho tiempo (su desorden hormonal se manifestaba desde los veinte años) que en la aceptación de su diferencia se encontraba su realización, entonces su búsqueda ya estaba consumada. Respecto a su barba:

Gilda: Es un legado de la naturaleza. Nunca duré con alguien, solo tuve una pena de amor. Cuando me desangré y estuve cansada me di cuenta que ya era vieja. Vieja que vive en un mundo que desprecia a las viejas, siempre estuve sola, siempre fui como no quería, pero siempre las cosas se acomodan y aquí estoy. (*Surabai*: 37)

Al aceptar su particular condición, Gilda reordena los códigos que definen lo “femenino” como una subversión de la “cita obligada de una norma”, es decir, aquellos patrones de conductas de género, suscritos a un órgano cifrado por una construcción de signos administrada por una convención *heterosexualizada*. Judith Butler aborda estas discusiones a partir del estudio de lo *queer*, término anglo asociado a algo “anómalo” o “raro”, usado primariamente como tópico despectivo en contra de las comunidades homosexuales, reapropiado después por éstas en un ejercicio *performativo* del lenguaje. Según Butler, “en la significación misma de lo que es *queer*, creemos ver una práctica resignificante por la cual se invierte el poder condenatorio de la palabra ‘*queer*’ para sancionar una oposición a los términos de legitimidad sexual”. De esta forma, lo *queer* como cita para ejercer la oposición “se manifestará como algo *teatral* en la medida en que

imite y haga hiperbólica la conversión discursiva que también invierte. El gesto hiperbólico es esencial para poner en evidencia la ‘ley’ homofóbica que ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias de abyección” (2002: 326).

A continuación presento dos situaciones en que se advierte el reordenamiento de códigos, a partir de la situación de Gilda:

Sergio: Su barba tampoco se ve bien.

Gilda: A mi me gusta.

Sergio: No le creo.

Gilda: Tóquela, *apuesto a que a usted no le sale tan suave*, es porque soy mujer y tengo el pelo delicado. *Me lo dejo crecer porque una mujer jamás debería cortarse el cabello, es muy femenino.* (Surabai: 32) (el subrayado es mío).

Ruth: ¿Eres un hombre o una mujer?

Gilda: *Ninguna de las dos cosas*. No tengo la menor idea de lo que quiere decir “simplemente un hombre”. De lo que estoy absolutamente segura es de que *no siento ser un hombre, cualquier cosa que eso signifique, al contrario creo que soy muy femenina*. ¿Y a ti, qué te pasa? (Surabai: 36) (el subrayado es mío).

Ante Sergio, Gilda juega con una dualidad de zonas en que el cabello femenino representa aquello validado por la norma, pero a la vez valida la opción de hacerlo crecer en un lugar *vetado* por esa misma norma. Ante Ruth, en tanto, Gilda transita por los lugares de su ambigüedad pero se posiciona por convicción, con su barba, dentro de un esquema identitario femenino.

Pertinente para el curso por el cual ha derivado el análisis, es revisar el concepto de lo *abyecto* trabajado por Julia Kristeva en su obra *Poderes de la perversión* (1989). La abyección es un concepto que engloba a aquello que causa repulsión (por ejemplo, los fluidos corporales) y que es, por tanto, excluido, desalojado del sistema de prácticas culturales. “Kristeva describe la expulsión de lo considerado abyecto como una condición necesaria para la formación sexual, psicológica y social de la identidad. El niño debe renunciar a una parte de sí para transformarse en ‘yo’” (van Mechelen). Existe, como se ve, una correlación psicoanalítica del concepto, a través de las tres fases constitutivas del sujeto. En este sentido, Kristeva identifica tres categorías de lo *abyecto* en lo oral (comida y sus residuos), anal (desechos corporales) y genital (signos de la diferencia sexual). Estas tres “categorías de lo abyecto” están presentes en *Surabai*, primero en los restos de comida que deja Sergio al engullir; segundo, en los fluidos de Ruth y en los hallazgos de Sergio en la basura; y tercero, en los propios sexos y en los pelos que crecen más y menos en algún y otro lado. Todo lo que significa y rodea a la obra, en tanto, se vuelve *abyecto* como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 1989: 11). El título de la obra, *Surabai*, apela a desarmar la morfología del concepto de *basura*, reordenando sus sílabas, agregándole otra letra y transformándola en una palabra nueva. La abyección, de esta forma, hace contacto con las prácticas transgresivas en general, “con la experiencia de cruzar límites y manejar prohibiciones”, relacionándose con los discursos culturales, el arte, la literatura, la filosofía, en su forma sublimada (van Mechelen). Hal Foster ha dicho que “tanto espacial como temporalmente, la abyección es la condición en la cual la identidad se encuentra perturbada, donde se produce un colapso del significado. De ahí la atracción que ejerce sobre artistas de vanguardia, que quieren perturbar tanto el orden del sujeto como el de la sociedad” (1996).

La discusión teórica revisada, otorga un lugar dentro de las opciones críticas de abordamiento de lo estético a la producción escritural de las nuevas generaciones de dramaturgas y dramaturgos, acotado para los fines de este trabajo en la escena chilena y, específicamente, tomando el caso de la obra *Surabai*. De esta forma, es posible suscribir el trabajo de Manuela Oyarzún dentro de las categorías que identifican un *arte abyecto* que, como modo de significación, impone reacciones físicas involuntarias en el espectador, desafiando su integridad a través de la exposición ante lo feo u horrendo (van Mechelen). Ya hablaba Kristeva de cierta atracción inconsciente que lo abyecto ejerce sobre lo puro, sobre lo vital, en que “un cierto ‘yo’ (*moi*) que se ha fundido con su amo, un super-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer”. Sin embargo, continúa Kristeva, “lo abyecto no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo” (1989: 8). Desafíos que emanan como una inquietante viscosidad desde las babas de un *Rey Planta*, de Infante; desde la comida descompuesta y los depredadores de la madre en *La escalera*, de Moro; o desde el cuerpo descuartizado de *Hanz Pozo*, en *Barrales*. En contraste a una propuesta que raye en lo deprimente, en *Surabai* se juega, de manera casi inocente, con estos límites, transmitiéndose una visión optimista de la vida una vez que los protagonistas exorcizan sus fantasmas siguiendo el ejemplo de Gilda.

Sería interesante relacionar los tópicos simbólicos de *Surabai* con otras propuestas estéticas que han abordado, de una manera u otra, estas dimensiones de lo *abyecto*. Un clásico de la cinematografía que hace muchos años se atrevió a desafiar visualmente al espectador fue *Freaks* (1932), de Tod Browning, película producida para la industria hollywoodense que recreaba una situación específica dentro de un circo de personajes que presentaban ciertas deformidades corporales. La cinta causó estupor en su época, lo que la convirtió en material de culto al ser expulsada de los circuitos de taquilla por su contenido. No obstante, la historia humaniza la

relación de una pareja de enanos frente a una bella y despiadada trapezista, cuyos móviles son el engaño y la avaricia. La perturbación de un sistema de cosas, en que lo “torcido” que representaban los seres deformes allana los límites de aceptación simbólica de un orden ya establecido, de seguro le valió a esta historia su rechazo.

La literatura universal también ha tomado, desde diversas miradas, otro referente que en *Surabai* articula la acción y los conflictos de sus personajes. El *pelo* como símbolo de poder ha atravesado los imaginarios desde, por ejemplo, la concepción mística de Sansón en los relatos bíblicos; pasando por Guy de Maupassant y su cuento *La cabellera*, en que las obsesiones de un coleccionista que enloquece ante una compacta melena femenina encontrada en el fondo de un armario recién adquirido, lo hacen ir enamorado tras la mujer que en su delirio adivina como su poseída; y llegando a nuestros días con la propuesta del escritor argentino Alan Pauls en su novela *Historia del pelo* (2010), donde “la acción transcurre en una sesión de peluquería, mientras el innominado héroe se entrega a la ritual ceremonia del lavado, previa al corte y el peinado que le harán, lo que lo sume en desesperadas cavilaciones en torno a lo que a tantos les falta y a tantos otros les sobra” (Marks 2010, E21).

Insertándonos dentro de la tradición teatral chilena, las ideas de basura y marginalidad presentes en *Surabai* han ocupado importantes espacios en las temáticas que las dramaturgas y dramaturgos han abordado, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Podemos hablar de los trabajos de Alejandro Moreno (*Norte*) o Luis Barrales (*Hans Pozo*) en la actualidad, pasando más atrás por Ramón Griffero (*Río abajo*) y Juan Radrigán (*Hechos consumados*); pensando así también en Jorge Díaz (*Topografía de un desnudo*) o en Luis Rivano y sus personajes del *ambiente* (*El rucio de los cuchillos* y otras). El tema de los sujetos marginales,

excluidos del sistema por distintas razones, ha dado sentido a una dramaturgia de denuncia, comprometida con los valores universales del ser humano, expuestos a la miseria y el abandono producto del sistema de oportunidades limitadas que los azota por encima de sus cabezas.

En este sentido, es interesante visualizar *Surabai* en relación a una de las obras más emblemáticas del teatro chileno, por su mensaje y vigencia extendida en el tiempo, escrita por una de las voces más sobresalientes de la dramaturgia nacional. En *Los Papeleros* (1962), Isidora Aguirre describe la extrema pobreza a partir de la condición miserable del ser humano sometido a la basura, el tener que valerse de ella como forma de obtener un sustento que permita vivir en la honradez, aunque eso signifique subyugarse a la esclavitud de un orden superior que no respeta acuerdos ni dignidades.

Tal como los métodos que cualifican el impulso escritural de las generaciones a las cuales nos estamos abocando en este trabajo, Isidora Aguirre llevó a cabo un desarrollo investigativo de las formas de vida del sector social que quería representar. Para ello, acudió a verificar en terreno cómo se desenvolvían las relaciones y cuáles eran los hechos que conflictuaban el quehacer de estas comunidades de “papeleros”, separadores de basura, tan arraigadas en las periferias del Santiago de esa época. Así también fue cómo abordó la escritura de su obra más famosa, *La pérgola de las flores* (1960), yendo en persona a conversar con las “pergoleras” e investigando a través de antecedentes históricos y periodísticos.

De estas recopilaciones, de este involucramiento social, surgieron aquellos personajes cuyas voces describían, de un modo realista, las distintas facetas de la opresión a la cual se veían sometidas, a la vez que las vías por las cuales exorcizaban o templaban dicho aplastamiento. La

concepción bajo la cual se articula *Los papeleros*, acorde con los tiempos y las tendencias teatrales en boga en aquel momento, tiene que ver con un teatro de corte *épico* inscrito en las técnicas expresionistas *brechtianas*, en que se manifiesta “la presencia del narrador, el distanciamiento crítico y el empleo de música con canciones que contienen un mensaje” (Gervasio 1991: 10). Williams Gervasio, en su tesis *Cuatro heroínas en el teatro de Isidora Aguirre*, explica el distanciamiento (efecto “v”) como uno de los aspectos más importantes en Brecht, que en *Los papeleros*, a través de un tratamiento ambivalente, “compulsivo y recriminatorio” a la vez, induce una postura crítica en el espectador: “Aunque existe un teatro paralelo al tradicional, el de los obreros, cuyas representaciones se hacen en los sindicatos, la mayoría del público que acude a ver las funciones teatrales está constituida por la clase media o alta. El efecto ‘V’ se logra porque este público no se identifica con los personajes” (1991: 11).

Aunque *Surabai* no aspira a ocuparse de estas técnicas con tal grado de acercamiento con que sí lo hizo *Los papeleros*, se advierten en ella ciertos elementos que ratifican la vigencia de estos estilos en la permanencia y necesidad de establecer lo estético del discurso teatral desde una mirada también política. Al respecto, Manuela Oyarzún hace ciertos guiños al concepto de distanciamiento al sostener que admira un teatro “que presenta mundos cerrados con sus propios lenguajes, y donde sales distinto que cuando entraste, eso es político”. La atención sobre estos espacios marginales, más aún cuando se alude como concepto central a un significante cargado de connotaciones negativas como lo es la *basura*, es reflexionar sobre un problema relevante a la condición humana y, a la vez, posibilita una puesta en cuestión de estas problemáticas en quien, desde otra esfera social, visualiza estas realidades. En ambas obras, la basura copa los límites de los personajes, impregna sus vidas al estar por encima de ellos como materia de sus propias subsistencias:

Julio: (...) Y el consejo que te quiero dar es ¡que no te metas nunca en esto! ¡Por tu vida cuídate de andar recogiendo papeles aunque andes urgido, pasando hambre! Mira que este oficio ¡se pega! A mí ya me agarró, y tengo la marca del gremio (*Muestra sus manos*) Cuando uno sale a pedir trabajo, lo primero te miran las manos y dicen ¡‘es de los mugrientos’! y no le dan ni una cosa (*Toma su saco, y murmura con enojo*) Para qué me hiciste hablar, jetón. (“Los papeleros”: 480).

Sergio: (...) ayer se intoxicaron los del segundo turno, se están enfermando. Hay alguien que está dejando unos bultos contaminados, los abren pensando que son para reciclaje y se contagian. (*Surabai*: 13).

La grandilocuencia y énfasis en el lenguaje, visible en *Los papeleros*, obedece también a la apropiación de técnicas del teatro brechtiano en el sentido de dotar de un propósito didáctico a la expresión artística, que ejemplarice a través de las acciones los modelos de conducta que impulsarían un cambio social. Comparándolo a la línea de las propuestas estéticas en que se inscribe *Surabai*, encontramos que el teatro de hoy fragmenta la acción y los diálogos, los inunda de sin sentido, pero no abandona en ellos la carga semiótica de significantes que, por debajo del texto y sobre la escena, plantean una lectura crítica a partir de lo que se observa. En *Surabai*, los personajes no combaten el agobio con el alcohol, por ejemplo, como sí lo hacen en gran medida en *Los papeleros*. El alcohol, como un símbolo de decadencia y estancamiento, representa aquello que inmoviliza la conciencia y, por ende, la agitación, necesidad urgente de los movimientos que impulsaban el cambio social en un contexto socio-político específico, determinado por el clima de los años sesenta. En el mundo de hoy, carente al parecer de un norte claro hacia el cual dirigir los esfuerzos, los personajes en las obras también dormitan su abulia,

pero no recurren a estereotipos explícitos (como el alcohol) para soportar el dolor, sino a otras zonas simbólicas más difusas, más densas y, por ende, más complejas y menos discernibles.

Explorar el modo en que estas zonas son significadas por la dramaturgia actual es comprender las vertientes por las cuales la nueva autoría teatral chilena está encauzando, deltas que a veces no son asimilados en su complejidad por el océano crítico en que se mueven las aguas de las mediaciones nacionales. A modo de ir cerrando la reflexión en que este trabajo se ha extendido, una vez visualizado el panorama de las voces emergentes, la propuesta de una de esas voces y su relación con las referencias teóricas y antecedentes temáticos de los cuales se ha valido este ensayo, es trascendente revisar el choque que a veces produce este tipo de discursos en una opinión sustentada en valores estéticos y cargas de significación que parecieran no renovarse de acuerdo a las tangentes en que, naturalmente, evolucionan las manifestaciones artísticas y culturales, considerando la posición de *avanzada* que el arte, como sentido y justificación de sí, debiese ocupar en la revisión de los diversos vectores de lo social.

Críticas como “el resultado acumula materiales y signos dispares y en embrión que no llegan a articularse como un relato o situación coherente” o “termina de repente, porque tampoco hay un desenlace” (Labra 2010: C11) parecieran reafirmar lo sostenido en el párrafo anterior, en el sentido de soslayar elementos teóricos validados por referentes insertos en lo *posdramático*, concepto revisado al inicio de este trabajo, en que se desjerarquiza la lectura desde izquierda a derecha, según la idea de un principio y un fin o de un nudo y un desenlace. Así también, la aparente “disparidad” en que se reconocen los signos puede ser reflejo de una lectura superficial, si consideramos la intencionalidad de Oyarzún en establecer como campo de trabajo un interés “en el lenguaje simbólico como forma y en el ahorro de las palabras”, con el fin de “generar un

todo”. Al plantearse una propuesta de dirección, Manuela Oyarzún apuesta a desprender evocaciones a partir del texto que hagan prevalecer un *concepto* por sobre una trama lineal y que, de esta forma, las palabras “tomen dos calidades que aporten tanto al relato como a la escena” (2010: 4). Su discurso, de esta forma, adquiere una identidad *performativa*, definida en el marco de la teoría del acto de habla como “aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra” (Butler 2002: 34).

La necesidad de escribir en pos de algo, para materializarlo, se vuelve clave bajo este estilo de trabajo. En este sentido, Manuela Oyarzún reconoce una afinidad mayor a escribir teatro que a indagar en otros géneros literarios. En primer lugar debido a su formación, ya que, señala, “me interesan las palabras en la medida que me den acciones y muevan a los personajes internamente”. De esta forma, define la integración de las tres cualidades del ejercicio del teatro, el escribir, el dirigir y el actuar, como un camino a la conformación de un quehacer actoral artístico, que visualiza más claramente a partir de sus propias experiencias.

En síntesis, afirmar que la obra *Surabai* “parece una tomadura de pelo” (Pulgar 2010) o que “los actores profesionales involucrados (...) no agregan nada a su trayectoria con este esfuerzo” (Labra 2010: C11), es más que cuestionable a la luz de los postulados teóricos planteados a lo largo de este trabajo. Ana Mendieta, *performer* cubana muerta en lamentables y extrañas circunstancias, también se puso barba alguna vez, cuestionando los límites de lo permitido a través del uso de su cuerpo como soporte expresivo, evidenciando “las condiciones materiales de la producción artística, escatimadas por la historiografía tradicional, o el cuestionamiento de la univocidad canónica occidental en relación con otras tradiciones” (Ruido 2002: 11). Entender el aporte de *Surabai* y de su autora es entender también los códigos de las nuevas tendencias que

escriben la historia del teatro chileno en nuestros días, donde las formas sorprenden por la luminosidad de sus soportes expresivos, donde los textos adquieren fuerza a través de los procesos investigativos, y en donde las preguntas y las oposiciones toman protagonismo como motores de búsquedas de significados abiertos. En el caso de *Surabai*, “movimientos circulares que despliegan cinturones de luces en las vidas de Ruth, Sergio y Gilda” (Grau 2010).

BIBLIOGRAFÍA

AGUIRRE, Isidora. “Los papeleros” (475-519), en *Antología esencial: 50 años de dramaturgia*. Santiago: Frontera Sur, 2007.

BÁEZ, Tania. “Surabai, de Manuela Oyarzún”, 23 de mayo de 2010. En web <<http://surabai.posterous.com/>>.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge/London: The MIT Press, 1996.

GERVASIO, Williams. *Cuatro heroínas en el teatro de Isidora Aguirre*. Houston, Texas: Rice University, 1991. En web <<http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/13497/1345285.PDF?sequence=1>>.

GRAU, Olga. “Comentarios al texto SURABAI, de Manuela Oyarzún”, 5 de abril de 2010. En web <<http://surabai.posterous.com/>>.

HARCHA, ANA. Apuntes de clase, 8 de julio de 2010.

JARA, Patricio. “Re: trabajo sobre surabai en marcha!”. E-mail a Manuela Oyarzún. 13 de julio de 2010.

JEFTANOVIC, Andrea. “Dramaturgia chilena: el estado del arte” (34-36), *Ciertopez*, no. 4, julio 2007.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

LABRA, Pedro. “Pura rareza”, *El Mercurio*, 26 de abril de 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. London/New York: Routledge, 2006.

MARKS, Camilo. “Peludo, hirsuto, chascón”, *El Mercurio*, 4 de julio de 2010.

OYARZÚN, Manuela. *Surabai*. Material cedido por la autora.

_____. “CARPETA1 BASURA.doc”. 2010. Material cedido por la autora.

PULGAR, Leopoldo. “Vidas entrelazadas”, *La Nación*, 13 de abril de 2010. En web <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20100412/pags/20100412185601.html>>.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. España: Nerea, 2002.

VAN MECHELEN, Marga. “El arte abyecto”. En web <<http://chasque.apc.org/frontpage/relacion/9909/signos.htm>>.