

**Agorafobia: crítica: universidad:
claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena¹**

*Agoraphobia, criticism, university:
keywords for another critical history of Chilean drama*

Cristián Opazo

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago / Chile

cmopazo@uc.cl

Resumen: Este artículo acusa que historiadores y críticos de las dramaturgias chilenas del S. XX padecen de *agorafobia*: pavor súbito a los espacios ajenos. Esto porque, en sus trabajos, desatienden espacios de producción teatral situados en los extramuros de los campus universitarios. De acuerdo con este diagnóstico, se proponen claves para una agenda de investigación atenta a reconstruir aquellos sitios de emergencia de las dramaturgias chilenas de cien años que aún no han sido considerados (bienales-*underground*, circos populares, carpas itinerantes, giras transoceánicas y fiestas clandestinas). Consecuentemente, para describir estos enclaves desatendidos pero decisivos, se propone el concepto de *escenarios contra-pedagógicos*. En su desarrollo, se comentan piezas y comportamientos culturales de Antonio Acevedo Hernández, Jorge Díaz y Andrés Pérez.

Palabras claves: agorafobia–aspectos culturales; historia y crítica de la dramaturgia chilena (S. XX); Antonio Acevedo Hernández; Jorge Díaz; Andrés Pérez.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT 1150483, “Escenarios contra-pedagógicos: dramaturgias chilenas más allá de los teatros universitarios.

Abstract: In this paper I underline that scholars devoted of Twentieth Century Chilean drama are affected by *agoraphobia*: extreme or irrational fear of open or public places. According to their works, those scholars are not interested in the study of those spaces of theatrical production located beyond their comfort zones (university, lettered city). Against this *agoraphobic condition*, I propose to draw a map of key spaces that are still unattended for major theater critics: underground networks, popular circuses, and LGTB urban discos, among others. I will designate these spaces as *counter-pedagogical scenarios*. In the development of my argument, I will illustrate cultural interventions and works by Antonio Acevedo Hernández, Jorge Díaz y Andrés Pérez.

Keywords: agoraphobia—cultural aspects; critical history of Chilean dramaturgy (20th c); Antonio Acevedo Hernández; Jorge Díaz; Andrés Pérez.

Data de recebimento: 1 de fevereiro de 2016.

Data de aprovação: 4 de abril de 2016.

“Yo solo conocía el circo”.

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio.

Cuarenta años de teatro, 1955.

Patología, palabra y oficio

A juzgar por nuestros trabajos, historiadores y críticos de las dramaturgias chilenas del S. XX padecemos de *agorafobia* o pavor súbito a los espacios ajenos.² Efectivamente, en antologías y ensayos,

² ¿De qué hablamos cuando hablamos de *agorafobia*? Del griego ἀγορά (espacio de reunión) y φοβία (miedo), la *agorafobia* es un trastorno de ansiedad provocado por el miedo que suscita en un individuo la posibilidad de participar de un espacio que percibe amenazante. En psiquiatría, este trastorno es tipificado por C. O. Westphal en 1871 y psicoanalíticamente explicado por S. Freud en 1887: “For him the space of the street [among others] represents temptation for the sexually repressed female patients... (Holmes, 2.2). La agorafobia—insiste Freud—es un mecanismo conectado con “the repression of the intention to take the first man one meets on the street” (p. 17). Para la teoría marxista, en tanto, la agorafobia es un epifenómeno de la modernidad capitalista ya que, bajo este paradigma, “everything that is solid melt into air, including

rara vez atendemos a aquellos escenarios situados en los extramuros de los campus universitarios. De manera sistemática, desdeñamos los circos populares, aunque, en las galerías del Fráncfort y del Múnich, Antonio Acevedo Hernández y Carlos Cariola aprenden el oficio de la escritura de *segundas partes*, esas pequeñas obrillas de asunto histórico y “chispa” sainetera que se ofrecen tras los números de variedades (ca. 1910). Ignoramos, también, las errancias de la primera generación de dramaturgos universitarios, aun cuando, en La Habana y Madrid, Isidora Aguirre y Jorge Díaz ensayan nuevas estrategias de disidencia política y sexual (ca. 1960). En fin, negamos las fiestas clandestinas pese a que, en las veladas proscritas de El Trolley y Spandex, Ramón Griffiero y Andrés Pérez burlan la censura y se fascinan con la *pose* de las divas transformistas (ca. 1980-1990).³

the reasoning solidity of the domestic architecture of the built environment and the stable roles and rules governing social life” (BERMAN qtd. in HOLMES. *Building bridges and breaking boundaries: modernity and agoraphobia*, 3.2). Por último, para los estudios de *performance*, agorafobia—según propongo tras interpretación libre de Ruth Bankey—será la cualidad de un discurso crítico que escamotea la jerarquía de la institución que lo legitima y oblitera las condiciones que podrían evidenciar la caducidad de dicha institucionalidad (BANKEY. *Embodying agoraphobia: rethinking geographies of women’s fear*, p. 53-56).

³ Permítaseme extender algunos antecedentes que justifican mi diagnóstico. Consígnese, por ejemplo, que, en el circo, Acevedo Hernández conoce a Pepe Díaz, Chalupa, artista popular que luego protagonizaría la exitosa “mojiganga del turco” que salva del fracaso de crítica y taquilla su temprana *Almas perdidas: drama de suburbio en tres actos* (1917). A su vez, en la “ciudad deleitosa” de carpas circenses y quintas de recreo apostadas al norte del río Mapocho, Cariola descubre las bebidas, las comidas, la música y el verso populares que coronan la puesta en escena de *Entre gallos y medianoche* (1919), que más tarde se convertiría en una de las tres piezas más representadas durante el siglo XX chileno. Igualmente, lejos de la universidad, en 1961, Aguirre recalca en La Habana y, allí, conoce al ministro de industria cubano, Ernesto “Ché” Guevara quien le ofrece su *Pasajes de la guerra revolucionaria*, alocución en la que encuentra, después, la matriz de *Los que van quedando en el camino* (1969), obra imposible de concebir dentro de los marcos del realismo psicológico o del existencialismo cristiano profesados con fe por sus maestros. Por su parte, en un autoexilio español que va de 1967 a 1993, Díaz se sumerge en las calles de Chueca y Malasaña y, en ellas, abraza la contra-cultura callejera que informa uno de los primeros registros dramatúrgicos de la denominada “movida madrileña,” su adelantada *Todas las fiestas del mañana* (1984). Por último, en las fiestas semiclandestinas de El Trolley (1984-87) o Spandex (1991), a la vez que se

Pues bien, esta misma afección determina la manera en que, a menudo, administramos la dimensión tropológica de nuestros discursos de profesores y críticos. En mis propias lecciones universitarias, he aprendido, cuando no he enseñado, epítetos que producen segregaciones de autorías, géneros y circuitos de producción. Sin ir más lejos, he repetido las figuras que todavía caricaturizan a los dramaturgos que toman partido en las revueltas de la Época del Centenario: con Julio Durán Cerda, he organizado syllabus de cursos que mientan a A. Acevedo Hernández como “obrero autodidacta” que se “malbarató por falta de formación filosófica”;⁴ a Armando Moock, como malogrado “autor de taquilla” tan conectado con “afectos corrientes” del “*público medio*”⁵ o a Germán Luco Cruchaga, como “artista consciente” de “algunos aspectos corrompidos de la *clase alta*”.⁶ Cada vez que he hecho uso de esos tropos, he contribuido a obliterar los sofisticados movimientos que ejecutan estos *agentes culturales*, y que los llevan a “zonas de contagio” donde la dramaturgia se hibrida con el cine, el folletín y el periodismo.⁷

Del mismo modo, otros, sin reservas, ungen como pupilos ejemplares a *todos* los dramaturgos que participan de las “misiones

recupera el glamour andrógino de compañías de revistas como el Blue Ballet, se abre un espacio para la experimentación de una generación de teatristas desplazados de la institucionalidad universitaria (piénsese en los artistas transgéneros Candy Dubois o Carlos Franco, en los diseñadores teatrales Herbert Jonkers y Daniel Palma, además de los directores/ dramaturgos Griffero y Pérez).

⁴ DURÁN CERDA. *Teatro chileno moderno*, p. 179.

⁵ DURÁN CERDA. *Teatro chileno moderno*, p. 180.

⁶ DURÁN CERDA. *Teatro chileno moderno*, p. 182.

⁷ Las biografías de estos agentes culturales son fascinantes. Al revisar la prensa de la época, descubro que Acevedo Hernández da con la fórmula para escribir piezas “reciclables”: en tiempo récord, su *Almas perdidas* muta de pieza autobiográfica (1915), a montaje teatral (1917), anejo de imprenta obrera (1918), guion (1920) y filme (1923). Moock, en tanto, se asocia con el productor bonaerense Torcuato Insausti y, con él, publica dramas-folletines que devorados por *los*, y especialmente, *las* lectores/as rioplatenses: entre 1920 y 1929, más de 30 piezas de su autoría circulan, con bellas ilustraciones *camp*, en las revistas *best-seller*, *Escena* y *Teatro Popular*. Luco Cruchaga, por su parte, “padece” como agudo caricaturista y reportero que, temprano, sufre la censura y la cesantía producto de sus “intromisiones” en tempranos casos de colusión entre latifundistas y políticos. Como se evidencia, el oficio de la dramaturgia siempre empalma mejor con las urgencias del ágora que con las del aula.

pedagógicas” de los teatros universitarios *solo* de Santiago. Claro está que lo dicho sobre el Experimental (fundado en 1941) y el Ensayo (f. 1943) oblitera la memoria forjada en las provincias junto con el TUC (Univ. de Concepción, f. 1945), el Teknos (Univ. Técnica del Estado, f. 1958), o el Teatro del Desierto (Univ. Antofagasta, f. 1962). Peor aún, el solo epíteto *teatros universitarios* es síntoma inequívoco de esta “condición agorafóbica”.⁸ En su nombre, no solo desmedramos lo que ocurre más allá de las fundaciones del Experimental y del Ensayo; también, homogenizamos una coyuntura histórica que, como otras, estuvo signada por marginalizaciones ex profeso, migraciones transatlánticas y conflictos-geopolíticos.⁹ Entonces, no son menores las preguntas que todavía restan: ¿cuáles son los *repertorios* populares devorados por la plebe que los nóveles dramaturgos universitarios olvidan *archivar*?, ¿cómo influye en las dramaturgias de estos pupilos el que su lengua materna sea el alemán, el francés o el inglés que aprenden en el seno de sus familias recién avecindadas en la capital chilena?, o ¿de qué manera la gestión de los institutos binacionales de cultura (chileno-británico, chileno francés, chileno-norteamericano) impide la entrada en las academias criollas de ismos estéticos europeo-orientales en el clímax Guerra Fría?¹⁰

⁸ BANKEY. *Embodying agoraphobia: rethinking geographies of women’s fear*, p. 44.

⁹ ¿*Exclusiones ex profeso*?: debe considerarse el que el acta de fundación del Teatro Experimental, publicada en el número 1 de la revista *Teatro* de la Univ. de Chile (1941), se lea que en Chile “no existe una tradición teatral sólida” (p. 6) (¿qué imagen habrán tenido los redactores de esta acta de Acevedo Hernández o Cariola?). ¿*Migraciones transatlánticas*?: dramaturgos tales como Luis Alberto Heiremans, Sergio Vodanovic o Egon Wolff son descendientes en primera o segunda generación de inmigrantes europeos no hispanoparlantes (Wolff, por ejemplo, suele recordar que él aprendió castellano en los recreos de su escuela). ¿*Conflictos geopolíticos*?: en plena Guerra Fría, Estados Unidos, Francia e Inglaterra fortalecen sus institutos binacionales de cultura y, a través de becas, concursos y otras actividades de perfeccionamiento relevan el trabajo de sus autores nacionales.

¹⁰ En su “Manifiesto: teatro como en los viejos tiempos,” Ramón Griffero arriesga un respuesta tamizada en la sospecha: “[los teatros universitarios] vienen a satisfacer la demanda cultural de la clase media chilena fortalecida por los gobiernos radicales, un estrato cuyo reconocimiento social va por la vía de la cultura y la política. De ahí su necesidad de un repertorio clásico y de obras nacionales referidas a la[s] problemática[s] de esta clase social en ascenso... Ensimismados con... la demanda social de [su] público estos teatros, siendo universitarios, no logran transgredir ni vislumbrar un *más allá* de

En último caso, muchos de quienes venimos de los estudios literarios sucumbimos a la tentación de replicar la retórica de Idelber Avelar (alegoría, duelo y derrota), y evocamos como melancólicos militantes de una causa perdida a quienes ejercen el oficio de escribir textos dramáticos en la (pos) dictadura. Con ello, sepultamos la cartografía *underground* de casas ocupadas y galpones abandonados donde se mezclan *new-waves* y *punks*, activistas de las minorías sexuales y compañías de teatro independiente como el *Gran Circo Teatro*, el *Teatro de Fin de Siglo* o el *TEUCO*. Como adelantan los ejemplos enumerados, urge desnaturalizar estos epítetos, pues, su reiteración fija límites tendenciosos a nociones necesariamente *líquidas*, como las de dramaturgia, campo cultural o literatura nacional.

Ante de continuar, ¿de dónde este pavor súbito a los espacios ajenos? Tal vez, obedezca a las huellas mnémicas que, como testigos de la escena teatral, guardamos de las travesías urbanas, giras auto-gestionadas y fiestas alternativas. Según parece, registrar tales periplos implica reconocer los *performances* más crudos de nuestros dramaturgos: la encarnación del padecimiento en/ con sus cuerpos. Otra historia y crítica del teatro chileno, por ende, debería consignar episodios que exceden los límites del libro impreso.¹¹

La adopción de una perspectiva no-agorafóbica para escribir de/ sobre estas memorias extremas reclama un *crítico diferente*. O, lo que es equivalente, un *espectador emancipado* de las certezas disciplinarias

su paradigma decimonónico. [Por defecto, allí] estarán ausentes de nuestros escenarios todas las reformulaciones pos-Stanislavski, comenzando por Meyerhold, [los] futuristas, Schlemmer... [y los] constructivistas” (Web).

¹¹ En un primer esfuerzo, convendría recordar que, lejos de las zonas de confort de la *belle époque*—idealizadas por los devotos de las vanguardias criollas—Acevedo Hernández ve morir acribilladas a los muchachitos lumpen que cita en sus *Almas perdidas* (marzo de 1912, Conventillo del Diablo, Av. Matta 1833, Santiago). Asimismo, habría que documentar que, resistiendo a la dictadura en las provincias, Isidora Aguirre es hostigada por agentes de la DINA que sospecha “sedición marxista” durante el proceso de montaje de su *Retablo de Yumbel* (septiembre de 1986, sede CEFA, Freire 1119-B, Concepción). Por cierto, deberíamos reconocer que, en su malestar con las políticas y estéticas de la transición a la democracia de posdictadura, Andrés Pérez, ataviado de *go-go dancer*, hace frente a las redadas de las fuerzas especiales de carabineros, enviadas por los aparatos de censura del Estado (junio de 1991, Spandex, San Diego 1035, Santiago).

y de aquello que Guy Debord rotularía como la “lógica espectacular” de carteleras oficiales y festivales empresa. No cuesta imaginar a este crítico recorriendo ferias persas y librerías de viejos, o hurgando en cada rincón *cyber-espacio*, en busca de fanzines fotocopiados, fotografías análogas, ediciones autogestionadas, grabaciones en VHS o manifiestos publicados en sitios Web discontinuados. Tampoco parece inverosímil verlo enfrentado el desafío de maquinarse artefactos y estrategias que le permitan instalar en clases, conferencias y publicaciones un conjunto de textos cuya materialidad *off* será necesariamente más rebelde que la del libro impreso.

Con tal de soslayar la agorafobia, mi objetivo es establecer una agenda de investigación que restituya los sitios de emergencia, aún escamoteados, de las dramaturgias chilenas de cien años: bienales-*underground*, circos populares, carpas itinerantes, precarias giras y fiestas clandestinas. De manera provisoria, a estos sitios, los denomino *escenarios contra-pedagógicos*, o coyunturas donde las dramaturgias, forzadas por una contingencia hostil, se yerguen en oposición a las doctrinas estéticas y políticas hegemónicas aunque sirviéndose de materiales que bien podrían ser desdeñadas como frívolos-bailes, bebidas, canciones, comidas, drogas, maquillajes, modas, peinados, poses, vestuarios.¹²

Apuesto, que, en estos escenarios contra-pedagógicos, las dramaturgias chilenas de cien años experimentan sus transformaciones más radicales: aunque desahuciados, expulsados o fugados de las instituciones de instrucción formalizada, los dramaturgos chilenos encuentran respuestas más críticas a las urgencias de su cotidianidad

¹² Como es evidente, construyo la expresión *escenario contra-pedagógico* sobre la base de dos voces recicladas. Con el sustantivo *escenario* aludo al conjunto de advertencias, bandos, indicaciones o premisas subrepticias que define la coyuntura de emergencia de una dramaturgia- “[t]he scenario [is a key concept because] makes visible, yet again, what is already there: the ghosts, the images, stereotypes” (TAYLOR. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, p. 28-29). Con el adjetivo *contra-pedagógico*, en tanto, subrayo el modus operandi de aquellos actores, diseñadores, directores o dramaturgos que promueven el reciclaje de los materiales disponibles en el entorno con el propósito de disponerlos de manera reñida con las convenciones de uso (revés exacto de la recta pedagogía). De ahí mi predilección por el prefijo *contra* en lugar del manido *pos* que bien podría sugerir “superación,” o “desdén” (WHITLEY; SKLOWER. *Counter-culture and popular music*, p. 9).

en los efímeros repertorios de los divertimentos populares que en los estancos archivos universitarios.

Por ahora, visualizo, entre otros, tres escenarios contra-pedagógicos: “Salones plebeyos” (ca. 1910), “Las fiestas del pupilo” (ca. 1960) y “Discotecas piratas” (ca. 1980). El primer escenario, situado en época del Centenario, apunta a circos pobres y salas de barrio, donde el sainete y las segundas partes, despreciados como “géneros chicos” o meros “divertimentos,” se convierten en los formatos que permiten, a Acevedo Hernández, Luco Cruchaga o Mook, instalar en el espacio público las desoídas demandas estéticas de los grupos marginalizados por las élites. El segundo escenario, contemporáneo al esplendor de los teatros universitarios, registra las carpas itinerantes, compañías de revistas o peñas folclóricas donde Aguirre, Díaz o Heiremans subvierten las lecciones de realismo psicológico o existencialismo que les prodigan sus maestros del Experimental o el Ensayo. El tercer escenario, emplazado en plena dictadura, releva las bienales *underground* y fiestas clandestinas donde jóvenes dramaturgos insurgentes, tales como Griffiero o Pérez, aprenden sus modelos dilectos en las coreografías del Blue Ballet, en la lira popular y en la moda *new-wave*.

Como advierte Sara Rojo, esta postura crítica, requiere realizar algunas precisiones conceptuales que mapeen “los caminos que puede seguir una crítica que pretende” devenir “crítica performática”.¹³ En primer lugar, huelga señalar que el afán de mi agenda de investigación no es sustituir una lista de textos canonizados por otros relegados ya que la mía no es una querrela contra la dramaturgia publicada. Más bien, mi propósito es ofrecer una lectura contra-pedagógica; esto es, una estrategia para el enfrentamiento de textos dramáticos que presupone que, para reproducir los sentidos de dichos textos, es necesario rehuir las oposiciones binarias formuladas por las semióticas estructuralistas del teatro que aún informan los currículos de docencia e investigación dramaturgica, al menos, en Chile (escritura/ oralidad, espectáculo/ texto, espectador/ lector, literatura/ teatro).

Es justo reconocer que, en contextos periféricos, la semiótica del teatro proveyó el lexicón que permitió a nueva generación de críticos superar el impresionismo legado por sus precursores en sabrosos

¹³ ROJO. Crítica y performance teatral, p. 50.

volúmenes de crónicas.¹⁴ No obstante, la obsesión taxonómica de los modelos semióticos no permitió relevar ingentes prácticas híbridas o liminales tales como acciones de arte, creación colectiva o teatro circo. Sabemos que, en condiciones de producción precarizadas por experiencias de colonialismo y poscolonialismo, la distinción texto/espectáculo es fútil. Como bien apunta Joseph Roach, en África o en América, “estos modos de comunicación [texto y espectáculo, siempre] se producen entre sí, de forma interactiva a través del tiempo”.¹⁵

En segundo lugar, debo explicitar que, mimando los trabajos de J. Roach y S. Rojo, mi lectura contra-pedagógica se asimila menos a la semiótica del teatro que a los estudios de performance. No está demás recordar que lo diferencia a ambos ismos críticos es la manera en que ellos construyen su objeto de estudio. El objeto de la semiótica del teatro son las reglas de composición de un texto dramático o espectacular que un emisor enseña unilateralmente a un receptor en condiciones asépticas. Por el contrario, el objeto de los estudios de performance es la práctica que una comunidad celebra “en torno a” o “a partir de” un texto independiente de su formato/ soporte. De ahí que, enfrentados a un mismo texto, críticos de teatro y performance tomen caminos diferentes: mientras el primero emprenderá la tipificación de las unidades constitutivas del texto para deducir el modelo universal del que participa, el segundo preferirá gozar con la imaginación, libre y especulativa, de los repertorios que dicho texto arrastra—por ejemplo, con el rastreo de las marcas culturales que se actualizan en cada una de sus lecturas, montajes o traducciones.¹⁶

¹⁴ En Chile, el glosario que compendia el clásico volumen *El estructuralismo literario francés* (1979), de Roberto Hozven, muestra cómo Marta Contreras o Luis Muñoz encontraron en los neologismos de A.J. Greimas o R. Barthes las palabras claves que les permitieron construir un objeto de estudio autónomo, el *texto dramático*. Enfrentados a este nuevo horizonte epistemológico, los nóveles investigadores se apartaron del camino de anecdotarios, crónicas o cronologías aportadas, en diverso registro, por Mario Cánepa Guzmán, Julio Durán Cerda o Domingo Piga. Claro, en los años siguientes, los proyectos críticos de estos investigadores y de sus contemporáneos se verían, cuando menos, interferidos por la dictadura.

¹⁵ ROACH. Culture and performance in the circum-Atlantic world, p. 193-194.

¹⁶ Desde luego, esta distinción esquemática está autorizada por los étimos de ambos términos. *Teatro*, así como sus equivalentes en lenguas modernas, deriva del sustantivo griego *theatron*, o “lugar de contemplación,” y antes, el verbo *theasthai*, o “mirad.” La etimología de performance, en tanto, se sitúa en el francés antiguo *parfournir*, “llevar

En tercer lugar, apura decir que, en el territorio del performance, las concepciones de dramaturgia y texto dramático varían sus sentidos. Allí situado, Eugenio Barba define la *dramaturgia* como un producto cultural que se desenvuelve en tres dimensiones paralelas: a la consabida trama de acciones y personajes (*narrative dramaturgy*), agrega el haz de estímulos que perturban el sistema nervioso de *performers* y espectadores (*organic dramaturgy*), y las fantasmagorías que nos coartan cuando encarnamos un texto (*dramaturgy of changing states*).¹⁷ Por añadidura, en este “estado cambiante,” el *texto dramático* no será ni más ni menos que una huella lingüística, oral o escrita, reconocible menos por sus cualidades estructurales que por su función de acicate para prácticas espectaculares de perturbadora densidad política. Y, cómo no, el dramaturgo será definido como el agente, singular o colectivo, que dispone una hoja de ruta para la movilización de materiales corporales, lingüísticos o sensoriales que, luego, incitan el diálogo con/ entre actores, directores, dramaturgistas, escenógrafos, espectadores y vestuaristas. O como diría Frederic Jameson, en su cita brechtiana, aquí el dramaturgo no es el “propietario legal” del texto sino quien, de manera tráfuga, hace usufructo de él.¹⁸

Hechas estas precisiones, y para movilizar la batería de conceptos y preguntas enumeradas, en la segunda parte de este ensayo, comentaré tres textos culturales raros: *Almas perdidas: drama de suburbio en tres actos* (1918), de Antonio Acevedo Hernández; *Todas las fiestas del mañana* (1984), manuscrito del autoexilio español de Jorge Díaz; y el espacio Spandex (1991), trinchera *underground* de Daniel Palma y Andrés Pérez. ¿Qué tienen en común un drama de suburbio, un manuscrito de autoexilio y un espectáculo *underground*? Su (mala) fortuna. Los itinerarios de estos textos actualizan los conceptos que propongo: por un lado, resistentes al libro, cada uno de ellos ha sido, respectivamente, reducido, descuidado y censurado (*agorafobia crítica*); y, por otro, los tres llevan inscritas las porfiadas huellas de las trincheras urbanas en que se gestan (*escenarios contra-pedagógicos*).

a cabo” o “completar” (TURNER cit. en ROACH. Culture and performance in the circum-Atlantic world, p. 13).

¹⁷ BARBA. The deep order called turbulence: the three faces of dramaturgy, p. 60-61.

¹⁸ JAMESON. *Brecht and Method*, p. 189.

Escenas de agorafobia/ resistencia contra-pedagógica

1. Salones plebeyos: *Almas perdidas*, de Antonio Acevedo Hernández

Quizá, el epítome de la agorafobia sea una caricatura: cerca de 1917, los editores de *El Diario Ilustrado*, incómodos por la notoriedad de Acevedo Hernández, “modesto trabajador oscuro”,¹⁹ lo retratan escribiendo sus obras con un serrucho: lo suyo sería la carpintería, opinan. Pese a su sesgo, las acotaciones de la primera edición de *Almas perdidas*, sugieren que la pieza de humor gráfico merece ser reconsiderada:

[Noche de San Juan.] Habitación del Primero Araya [casero]. Puertas laterales: la derecha al conventillo, la izquierda a las habitaciones de las niñas [muchachas, hijas del casero], Laurita y Rosita; al foro, puerta que da a la calle. La sala es un puesto clandestino de licores. Muebles: mesa, mostrador, sillas pobres, damajuanas, botijos de vino; copas, vasos grandes, cuadros baratos (oleografías) que representan reyes y militares.²⁰

Caricatura y acotación acusan la fijación de la dramaturgia con los materiales del pobre. Pero, a diferencia de la caricatura, la acotación sí delata el empeño del dramaturgo: figurar el *salón plebeyo*, aquel repertorio de bebidas, canciones, comidas, decorados, prendas y pequeñas tecnologías al que echa mano la plebe para transformar chozas y conventillos en irresistibles reductos para el ocio ciudadano (clandestinos de licores, cocinerías populares, hoteles galantes, quintas de recreo).

A la dramaturgia, el rastreo de este repertorio le permite componer el *sensorium* plebeyo. Para ella, su recomposición es tarea urgente ya que los archivos de época lo cercenan: en la prensa, los— articulistas motejan a los vecinos del arrabal como “perros quiltros”—que según la creencia popular ven en blanco y negro—mientras las fotografías monocromáticas exaltan sus cuerpos llagados y harapientos. En contra de los archivos de la pobreza, la dramaturgia usa este repertorio popular para revelar una efímera pero efectiva política de los decorados: de la acotación se sigue que, mediante chucherías, la plebe convierte su *anatomía* (material biológico dañado por la explotación), en *cuervo* (construcción

¹⁹ GADAMEUS. *Almas perdidas*, p. 9.

²⁰ GADAMEUS. *Almas perdidas*, p. 11.

cultural que emerge solo cuando la anatomía es investida por afectos, subjetividades o tecnologías que la emancipan de la lógica productiva).

Esta política estalla en la escena 5 del acto II. Laura y Rosa, afinan una guitarra y reciben la visita de un turco buhonero. En turbado español, el turco anuncia “[b]en Barato,” “[t]raigo medias calás ben lindas, superior calidá... siete pesos por par.” Entre botijos y damajuanas, “[m]uestra sus cestos” y vocea “[l]a peina, la jabone, la polvo,” “[s]aque nomás casiera.” Al fin, confundido por las malas artes de Rosa, el turco se retira entre alegatos: “[m]e faltan: un jabón... polvos... un pañuelo de seda (risas).²¹

De manera contra-pedagógica, este repertorio de corbatas, jabones, medias caladas, oleografías, pañuelos, peines, percales y polvos que manipula el turco, contradice el gusto excluyente de la afrancesada élite santiaguina. En principio, politiza la relación estigmatizada entre plebe y *kitsch*: así queda claro que, menos que puro ademán frívolo, el *kitsch* es reclamo estético de un plebe estrellada con la precaria calidad de los materiales que dispone. Enseguida, los decorados *kitsch* denotan circuitos comerciales clandestinos: con salarios de hambre (30\$/ mes), los “perros” conventilleros son fieles clientes de *turcos buhoneros*, inmigrantes árabes que trafican las chucherías que prometen dar tregua al sensorium de los viven l como documenta L.E. Recabarren—en “piezas de tres varas de largo [donde] se hacinan familias, perros, zorzales, [y] gallinas”.²²

Por último, la aparición del turco que hace malabares con sus mercaderías es un guiño a una audiencia que “solo conocía el circo”: atento a su circunstancia, el dramaturgo confecciona este papel a medida de Pepe Díaz, artista criado en circos pobres con el apodo de “Chalupa.” Con estos antecedentes, vuelvo a la caricatura: los editorialistas de *El Diario Ilustrado* pispian la predilección de Acevedo Hernández por los serruchos, sí, pero ignoran el rigor de sus cortes contra-pedagógicos.

2. Las fiestas del pupilo: *Todas las fiestas del mañana*, de Jorge Díaz

Los maestros de los teatros universitarios no solo desconocen esta tradición popular, de circos y serruchos, que los antecede; también castran las inquietudes de sus pupilos díscolos: en nota personal del jueves 18 de junio de 1970, Jorge Díaz resiente estar “harto de Chile” y de “[m]

²¹ GADAMEUS. *Almas perdidas*, p. 32-34.

²² GADAMEUS. *Almas perdidas*, p. 97.

i educación, mi formación [*universitaria*].” El “aplauzo benévolo” y el “público complaciente,” lo llevan a Chueca y Malasaña: “perdido,” allí, “encuentra” un escenario contra-pedagógico sin par, La Movida Madrileña.

De entonces, rescato *Todas las fiestas del mañana*, borrador de 20 carillas mecanografiadas (papel tamaño oficio) cuyo título y epígrafe son traducciones de “All Tomorrow’s Parties,” canción de Lou Reed grabada por The Velvet Underground (abril, 1966). En este manuscrito datado en 1984, la acotación inicial instala “un bar de mala muerte con pretensiones de *pub*.” A vuelta de página, se superponen los discursos de cinco adolescentes “absortos en sus propios cuerpos”:

He estado esnifando un potingue de carpintero... pero no acabo de ponerme a tono. Y encima me han quedado los dedos pringados con el *Novopren*. ¿Véis este dedo tieso? Me lo rompieron los fachas en los Aurrerá. Vengo aquí porque hacen la vista gorda. En los pubs *finolis* les da repeluzno vernos entrar. Inquietamos a las niñas del “Totus Tuus.” Por eso es mejor reunirse en una esquina. Los jipis y los rockers nos odian solo porque sacamos la lengua y mostramos el culo. Y no digamos nada de los “modernos” que se la cogen con papel de fumar. El sábado monté el cirio en el concierto de Parálisis [Total] en la Rockola. Me arrastraron de los pies... me quitaron la blusa... Se armó una movida de tortas de impresión.²³

Aquí, quien primero habla es Missa, una chica *punk* de suburbio. Alentada por el alcohol y la *esnifada*, identifica lugares (los *pubs finolis*, bajos Aurrerá y el club Rockola), aconseja modos de recorrerlos (*sacando la lengua*, mostrando *el culo*), y enseña cuerpos adolescentes que reclaman vocativos excéntricos a la lengua universitaria: Chema (*chapero gay*), Curro (*mod* que viste Adolfo Domínguez), Paco (*freak del gore*), o Moncho (*crack dealer*).

Sin temor agorafóbico a desviarse de la lengua materna, Missa, Chema, Curro, Paco y Moncho intercambian parlamentos que asemejan poemas en prosa, reescrituras bastardas de himnos menores del *punk* y la *new wave*:

²³ DÍAZ. *Todas las fiestas del mañana*, p. 1.

[PACO.] Me gusta venir aquí y bailar solo, moverme entre tanta tía sudada con olor a chota. El pantalón bien ceñido. Solo con moverme un rato al compás del tecno ese, me voy por la pata abajo, sin tocármela siquiera. Lo cuento y no me lo creen. Para quedarse grogui, en plan de total relajajo, lo mejor es llegar hasta el final... Hay muchos que piensan que no debo estar bien del coco. Anda y que los zurzan.²⁴

Con estas composiciones, la dramaturgia construye un texto cuyo asunto es el reclamo adolescente por la soberanía de sus cuerpos, *superficies anatómicas* que administran, según los afectos que los invistan, como herramienta de trabajo (“por el culo solo doy por dinero” [Chema, p. 6]), como proclama política (“sacamos la lengua y mostramos el culo” [Missa, p. 1]), y como objeto para el goce (“lo mío es el toma y daca” [Paco, p. 7]).

Tras esta descripción, se impone un contrapunto: la crudeza contra-pedagógica del manuscrito contrasta con la dramaturgia publicada de Díaz. En efecto, sus lectores sabemos que en ella los cuerpos LGTB son siempre alegorías de la cultura de posdictadura: en *Nadie es profeta en su espejo* (1998), Chema, un transgénero, *espejea* el transformismo político de la transición cívico-militar; mientras, en *El desvarío* (2000), Roberta, vetusta *drag-queen*, remeda una biopolítica que se traviste de *amor, familia o moral*. Los tropos del discurso, quizá, no sean casuales: lo que se dice allá (Madrid), impacta directo como una canción *punk*; lo que se dice acá (Santiago), deambula cifrado en una alegoría.

Agorafobia/ contra-pedagogía, alegoría/ crudeza: rípios estilísticas al margen, este manuscrito desconocido conlleva el archivo del repertorio de un pupilo fugado de su (mala) educación (universitaria): conjunto de ansiedades, deseos y miedos de quien se aventura a formar audiencias cada vez más amplias y heterogéneas. Con justa razón, en la mentada nota de 1970, Díaz ya intuía: “[y, ahora, en Madrid] empiezo a escribir un teatro diferente, más polémico... más... beligerante” (“Dos”, p. 74).

3. Discotecas piratas: Spandex, espectáculo de Andrés Pérez

“Todas esas fiestas del mañana” que Jorge Díaz sueña en secreto, desvelan a los agorafóbicos críticos/ intelectuales de la transición a la

²⁴ DÍAZ. *Todas las fiestas del mañana*, p. 7.

democracia (gobierno de Patricio Aylwin). Según consta en el caso Spandex, Andrés Pérez y Daniel Palma son sus primeras víctimas. Spandex fue una serie de ocho fiestas urbanas organizadas por el director y el diseñador de la compañía Gran Circo Teatro, en el Teatro Esmeralda de Santiago, los días sábado de mayo y junio de 1991. Con Spandex, Pérez y Palma buscan financiar, mediante venta de entradas (CLP\$ 1,000/ 1.5 USD), los nuevos proyectos de la compañía: dos piezas de W. Shakespeare (*Ricardo II* y *Noche de reyes*) y la refacción del Esmeralda (anhelan convertirlo en un laboratorio teatral independiente).

La teatralidad Spandex está inspirada en el Blitz (London), The Factory (Manchester) y Studio 54 (New York): cada noche, los organizadores establecen un *layout* que incluye *go-go dancers*, medios-montajes teatrales, performances *trans* y rutinas de *stand-up-comedy* que (des) dramatizan la amenaza VIH/ SIDA. Allí, destacan Candy Dubois, Carlos Franco, Ramón Griffiero y Herbert Jonkers, además de Palma y Pérez. Por añadidura, la exhibición de una teatralidad entonces residual conmociona a los santiaguinos: decenas de jóvenes creadores encuentran en la fiesta un espacio de desarrollo de técnicas excluidas de los currículos universitarios (métodos de Arianne Mnouschkine, Pina Baush, el Karunakaran Nair); mientras, el *establishment* político intuye allí un foco de contagio de patologías (ETS, narcotráfico, pedofilia, prostitución).

¿Por qué surge Spandex? El “contenido manifiesto” de los antecedentes indica un impasse financiero: Gran Circo Teatro debe saldar la deuda generada por el fracaso de su última entrega, *Época 70: Allende* (1990). En cambio, el contenido latente revela un política cultural agorafóbica: en noviembre de 1988, Gran Circo Teatro estrena *La Negra Ester* en un erial periférico (Plaza O’Higgins, Puente Alto); en diciembre del mismo año, el gobierno, “interesado” en el asunto amoroso-popular del montaje y el rédito popular asociado al apellido de su autor (Roberto Parra Sandoval) ofrece a la compañía trasladar sus funciones al casco histórico de la capital (Cerro Santa Lucía); en 1989, el colectivo aguarda apoyo estatal para producir una nueva pieza de asunto amoroso y popular, esta vez una biografía afectiva de Salvador Allende en clave *kathakali*; en 1990, tras un polémico estreno, la élite política abandona, para siempre, a Pérez y los suyos.

De esta cronología se desprenden dos corolarios: (a) el silencio de los políticos anuncia, cuál epígrafe, el tipo de teatro que el Estado considera *adecuado y oportuno* (una fiesta despojada de sexualidad); (b)

Spandex surge como respuesta a la urgencia de un grupo de creadores que ensayan una teatralidad proscrita y que no encuentran respuesta a sus inquietudes en los currículos de las escuelas de arte dramático.

Pero, ¿por qué se clausura Spandex? Daniel Palma recuerda: “[d] espues de la sexta fiesta [Noche de Estrellas, 8/6], Pérez me invitó a almorzar y me pidió que me dedicara exclusivamente al vestuario de lo que estábamos haciendo, *Ricardo II* y *Noche de reyes*... Era él o Spandex”.²⁵ En esta escena, Palma ignora información clave. Días antes, Pérez recibe un llamado de un funcionario de gobierno: si Spandex no cesa, Gran Circo Teatro perderá todo apoyo fiscal. Efectivamente, el gabinete de Aylwin teme la inminencia de una movida a la madrileña y, para evitarlo, encarga el *I informe nacional sobre la juventud*. De acuerdo con él, el Estado debe implementar un conjunto de políticas públicas que dificulte la organización espontánea de colectivos contra culturales. Dentro de este contexto, el fin de Spandex debe ser comprendido como el cierre de una disco pirata, es decir, de un paso fronterizo por donde unos polizontes abyectos trafican los repertorios de las sensibilidades contra-pedagógicas.

Pánico a la discoteca

Sirva recapitular para enunciar una conclusión preliminar. En la primera sección de este trabajo, propuse dos conceptos: agorafobia y escenario contra-pedagógico; con ellos, pretendí explicar la relación entre crítica y dramaturgia, institucionalidad e independencia, cultura letrada y proyectos de resistencia. En la segunda parte, describí como la agorafobia de críticos e intelectuales-funcionarios de gobierno, mediante caricaturas, elogios ponzoñosos u operaciones de espionaje, socava las agencias culturales de Acevedo Hernández, Díaz, y Pérez y Palma, respectivamente. Ahora, al recapitular, observo que, miradas en su conjunto, estas incómodas agencias constatan que, dentro de las zonas que despiertan la agorafobia, la fiesta, *real* o *imaginada*, es la más recurrente: la noche de San Juan referida en *Almas perdidas*, la movida madrileña documentada en *Todas las fiestas del mañana*, la disco pirata que celebra el colectivo atrincherado en *Spandex*.

Pero, ¿quién teme a la fiesta? Al parecer, los agorafóbicos son los defensores de la higiene de los géneros literarios o sexuales:

²⁵ PALMA. La vanguardia como adicción, p. 165-166.

profesores que solo abordan el género dramático, censores que consideran patológicas las afectividades de las comunidades LGTB. No por azar, los epítetos que guardan las memorias de los textos citados igualan las fiestas a focos de contagio que deben ser segregados mediante la caricatura estigmatizadora (*El Diario Ilustrado* vs. Acevedo Hernández), el autoexilio forzado (teatros universitarios vs. Díaz) o la clausura policial (Municipalidad de Santiago vs. Pérez y Palma). Nótese, pues, cuán significativo es que el mismo proyecto Spandex, de Pérez y Palma, fuese clausurado, justamente, por su semejanza con la escena que indaga Díaz en *Todas las fiestas del mañana*, su borrador abortado, prohibido, tachado. Más aún, extremado el argumento, bien podría afirmarse que esa misma escena madrileña es, en su momento, sancionada por la tradición universitaria de la que huye Díaz; tradición hegemónica, acusada por Griffero, de excluir ismos pos-Stanislavski y, aquí mismo, puesta en entre dicho por desconocer, con singular soberbia, la genealogía popular en que se ceba *Almas perdidas*.

Sin pretender ser taxativo, este calce intertextual autoriza una conclusión tentativa: la fiesta urbana, popular o *underground* ofrece el más radical de los modelos contra-pedagógicos. De manera cierta, tal como observa Fiona Buckland, en contextos en que la marginalidad deviene resistencia, las performances comunitarias encuentran una matriz posible en las pistas de baile, toda vez que “[i]n this space of participation, the boundary between audience and actor is already blurred”.²⁶ En efecto, los espectáculos o festividades callejeras que citan, en forma y contenido, los trabajos de Acevedo Hernández, Díaz, Pérez y Palma, son espacios donde el arsenal de materiales “propios” del teatro deviene, como en estas fiestas, acción encarnada en/ con los cuerpos. En la noche de San Juan (1917), en la movida madrileña (1984) o en noche obstinada del *underground* santiaguino (1991), actuación, diseño, dramaturgia, iluminación o vestuario se revelan contra la teleología de la presentación teatral; “peor” para los maestros agorafóbicos, se entregan a la interacción promiscua que por ahora llamamos *performance*.

²⁶ BUCKLAND. *Impossible dance: club culture and queer world making*, p. 9.

Obras citadas

ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *Almas perdidas: drama de suburbio en tres actos*. Santiago: El Progreso, 1918.

BANKEY, Ruth. Embodying agoraphobia: rethinking geographies of women's fear. In: Bondy, L. (Ed). *Subjectivities, knowledges, and feminist geographies*. New York: Rowan & Littfield, 2002. p. 44-56.

BARBA, Eugenio. The deep order called turbulence: the three faces of dramaturgy. In: BIAL, Henry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004. p. 56-66.

BUCKLAND, Fiona. *Impossible dance: club culture and queer world making*. Middletown: Wesleyan UP, 2002.

DÍAZ, Jorge. *Todas las fiestas del mañana* [1984]. In: OPAZO, Cristián; OYARZÚN, Carola; OLIVARES, Paulo. *Siete obras desconocidas*. Santiago: Ediciones UC, 2013.

DURÁN CERDA, Julio. *Teatro chileno moderno*. Santiago: Universitaria, 1963. p.168-203.

GADAMEUS. *Almas perdidas*. In: ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *Almas perdidas: drama de suburbio en tres actos*. Santiago: El Progreso, 1918.

GRIFFERO, Ramón. Manifiesto como en los viejos tiempos para un teatro autonomo. Ramón Griffero: Teatro. Chile: Ed. Ramón Griffero, 1985. Disponible en: <www.griffero.cl>. Acceso em: 10 mar. 2014.

HOLMES, Joshua. Building bridges and breaking boundaries: modernity and agoraphobia. *Opticon 1826*. Opticon MDCCCXXXVI, University College London, Sep. 2006. Disponible en: <<http://www.opticon1826.com/article/view/opt.010606>>. Acceso em: 22 ene. 2015.

JAMESON, Frederic. *Brecht and Method*. London: Verso, 1999.

PALMA, Daniel. La vanguardia como adicción. In: CRESPO, Octavio. *Fuera del clóset: entrevistas*. Santiago: RIL, 2010. p. 153-175.

RECARBARREN, Luis Emilio. Ricos y pobres. [1910]. *Obras escogidas*. Santiago: Recabarren, 1965. p. 57-97.

ROACH, Joseph. Culture and performance in the circum-Atlantic world. In: KOSOFSKY-SEDGWICK, E.; PARKER, Andrew (Ed). *Performativity and performance*. New York: Routledge, 1995.

ROJO, Sara. Crítica y performance teatral. *Cátedra de Artes*, Pontificia Universidad Católica de Chile, v. 5, p. 49-55, 2008.

TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.

WHITLEY, Sheila; SKLOWER, Jedediah. *Counter-culture and popular music*. London: Ashgate, 2014.

