

:: RESEÑA

:: RESEÑA

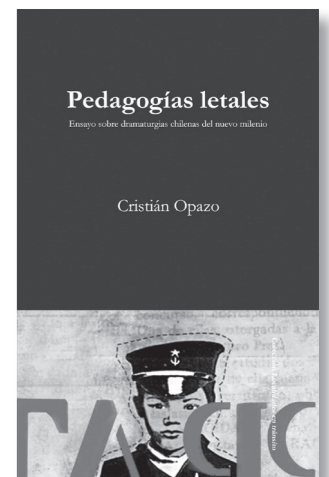
Cristián Opazo

Pedagogías letales. Ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio

Santiago: CELICH/ Editorial Cuarto Propio, 2011.
198 p.

Por Pía Gutiérrez D.

Pontificia Universidad Católica de Chile
plgutier@uc.cl



Cuatro citas inauguran el libro *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgias del nuevo milenio* de Cristián Opazo –profesor de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile– publicado a fines del 2011 en la colección de ensayos *Localidades en tránsito* del Centro de Estudios de Literatura Chilena (CELICH) de la PUC. Dichas frases corresponden a Antonio Acevedo Hernández, Juan Radrigán, Manuela Infante y Guillermo Calderón, respectivamente, y son la antesala de la discusión y análisis propuesto en el grueso de este texto pues, por medio de ellas, el autor logra construir una síntesis del quehacer dramático en el incómodo espacio del nuevo milenio en nuestro Chile. “¿Y este es el autor teatral?”, se pregunta Acevedo Hernández en sus memorias del teatro chileno publicadas en 1962. Esta pregunta, medio incómoda, medio descreída, es la que Opazo se empeña en responder a lo largo de su ensayo. De la pregunta sobre quién es el dramaturgo y la sorpresa sobre el lugar que este ocupa, dos posibles lecturas a la pregunta de Acevedo Hernández, nace una reflexión sobre el estado de la dramaturgia contemporánea. “Y a nosotros, los verdaderos, nos dejaron las humanidades y las letras, que creo que a veces nos hace un poco [más] felices” parece responder Guillermo Calderón a Acevedo Hernández en esta cita de *Clase* (2008) que Cristián Opazo elige para cerrar su epígrafe. Sobre cómo se establece la figura del dramaturgo, sobre el arte y el contexto cultural que lo embarca,

sobre la labor del crítico y de la Universidad ante la actividad teatral es que el investigador se propone reflexionar. Sin duda esta entrada múltiple guía la mirada crítica con que el texto estructurará el panorama teatral reciente pues todas ellas impulsan a pensar en el utilitarismo que los discursos oficiales han hecho sobre el arte durante el periodo posdictatorial. No es casual la elección de estos cuatro autores para introducir la reflexión: los dos primeros son íconos de la incomodidad que reformará la manera de hacer teatro en su tiempo –tanto por sus propuestas escénicas como por la ideología en que se construían–, Acevedo Hernández posicionando un teatro obrero ante los sainetes de principio de siglo y Radrigán estableciendo un teatro de la palabra comprometido con cuestiones sociales durante la dictadura militar; y los segundos pertenecientes destacados, Infante y Calderón, a esta nueva generación que, aunque emparentada con la herencia de los dos primeros, seduce y provoca con sus textos como hijos pródigos de un sistema en que las formas de producción escénica los consolida y reniega.

Es ese espacio de lo incómodo el que marca el tono de la publicación. *Pedagogías letales* abarca la orfandad de una generación que se estructura entre el deseo de estar fuera del discurso oficial y del espacio del poder (que busca reconstruir la memoria traumática por medio de políticas culturales, muchas veces más mercantiles de lo esperado), y, al mismo tiempo, se ve aquejada por la necesidad de insertarse en un modo de producción que asegure su supervivencia aunque eso implique la adhesión a concursos y festivales veraniegos que se rigen por la taquilla. Así la escritura dramática del regreso a la democracia, se representa en un estado de crisis que se verifica en estudio de los textos. Aparece con fuerza entonces, según palabras del investigador, la relevancia de los cuerpos adolescentes en la dramaturgia del periodo analizado: *Prat* de Manuela Infante, *Hombreconpiesobreunaespaldaeniño* de Juan Claudio Burgos, *Clase* de Guillermo Calderón, *Malacrianza* de Cristián Figueroa, *La mujer gallina* de Alejandro Moreno, *HP (Hans Pozo)* de Luis Barrales y *Lulú* de Ana Harcha, por nombrar alguno de los textos citados, evidencian el cuerpo adolescente como protagonista de la acción dramática extrapolando esta condición a la escena en general. La apuesta de Opazo es leer más allá de los elementos semióticos de la escena o del potencial espectacular de los textos para consolidar una lectura cultural que pone en tensión a un grupo de autores dramáticos, la mayoría de ellos directores teatrales también, con su contexto político y cultural. Esta característica hace del libro acá reseñado un espacio a veces confuso, con referentes del mundo de la filosofía, de las actas públicas, de la teoría cultural y de la tradición literaria que se entretajan en una escritura anotada, que obliga al lector a bajar la mirada para revisar los referentes y hacerse cómplice, muchas veces como espectador de las obras o como lector activo y curioso que sigue la discusión por la que el texto nos lleva. La cadena de la escritura se refracta y el hilo de la argumentación se retiene en este cuerpo adolescente que permite perderse y encontrarse con el análisis de una generación de teatristas. Opazo propone su libro en dos grandes partes. La primera de ellas dedicada a una panorámica del estado del teatro, una cartografía de la dramaturgia que permite comprender los principales enunciados teóricos a los que hace referencia y que siembra la tipología con que se caracteriza al grupo estudiado. Si bien esta primera parte puede comprenderse como una introducción necesaria para lo que parece ser la parte central del texto, el análisis de cinco obras dramáticas, a mi parecer se transforma en un texto rico por las fisuras que ve en el panorama teatral y las salidas metodológicas que comprende para trabajar en el complejo escenario del nuevo milenio. Esta primera parte puede perfectamente prestarse como un lugar dialogante con otros sujetos,

investigadores, creadores o espectadores, que busquen marcos de reflexión para el arte reciente en nuestro país.

La segunda parte, recupera un análisis minucioso de íconos de la escena nacional de los últimos veinte años: *Río abajo* (1995) de Ramón Griffero, *HP (Hans Pozo)* (2007) de Luis Barrales, *Clase* (2008) de Guillermo Calderón, *Norte* (2009) de Alejandro Moreno y *Prat* (2002) de Manuela Infante. Muchas veces el análisis de estos textos recupera la persecución a la letra, la huella de la misma y los temblores sociales que esta genera. Si se cierra el análisis con *Prat* es, precisamente, porque esta obra marca, gracias a su 'Caso público', (recordemos la polémica política que se forma el año 2002 en torno al montaje de *Prat*) financiado por FONDART, debido a la visión que entrega del héroe nacional Arturo Prat,) un hito en el teatro reciente pues muestra la desavenencia entre el discurso oficial y el discurso teatral. Paradójicamente, Infante y su compañía se hacen conocidos por medio de este trabajo y consolidan una perspectiva.

De este modo el texto propone la lectura de al menos seis textos dramáticos. Se incluye el análisis de *El loco y la triste* (1981) de Juan Radrigán como una alegoría anticipatoria del espacio de la dramaturgia nacional en el apartado introductorio del texto; el análisis permite fijar medianamente los textos, la mayoría de ellos no han sido publicados, y sostener una tesis doble:

[Q]ue, en el nivel textual, las escrituras escénicas del nuevo milenio insisten, como nunca antes, en la representación del cuerpo adolescente... [Y que] estos cuerpos yacen inscriptos en un sistema pedagógico letal: en escuelas, regimientos y parroquias, el abuso adolescente se tolera toda vez que este permite "canalizar" aquellas pulsiones que, de ser autorizadas, requebrarían el orden cultura (diseñado de acuerdo con las ordenanzas del neoliberalismo). (175)

A lo largo del texto la constante del cuerpo adolescente resuelve una encrucijada en que esta generación de dramaturgos se enmarca, según dice el autor, el cuerpo abusado permite trazar el mapa de la ciudad, ya no aquella letrada sino más bien la del habitar en el residuo que esta ha dejado. Es en este vértice que se recupera la emergencia con que los dramaturgos de este grupo "aprehenden la contingencia (de su oficio, de su cultura) a través de las grietas de los teatros universitarios y de sus proyectos de imaginación nacional, hoy día imposibles" (22), proponiendo que por medio de esta nueva forma de hacer teatro: urbana, porfiada, extrauniversitaria y contingente, se recompone una nueva dramaturgia nacional. Opazo logra con su texto crítico establecer la continuidad, aunque sea por orfandad, de esta generación de dramaturgos con la historia del teatro en Chile, ese esfuerzo enriquece el campo de estudios y beneficia el proceso de pensarnos socialmente en cuanto a nuestras continuidades y rupturas más allá de los parámetros de éxito o fracaso de los espectáculos recientes.

Para caracterizar esta nueva dramaturgia, el investigador propone tres subjetividades que:

[N]o sólo son modos de composición de textos dramáticos, son, también, prácticas discursivas que permiten reubicar (políticamente) al dramaturgo (concebido como intelectual letrado) en el campo cultural chileno: incómodo sujeto de un perpetuo duelo posdictatorial (elegías obreras), profeta menor que repiensa el centro desde los márgenes lumpen (hagiografías urbanas) o ciudadanos que dicen resistirse a la globalización transformando las frías mercancías en los soportes de una memoria que le ha sido negada (paisajes de la globalización). (36)

A partir de esta distinción el texto teje el análisis de un corpus significativo de la época estudiada. Si bien se insiste en una dramaturgia poco academicista, o alejada de la idea de intelectual que sostiene Ángel Rama en *La ciudad letrada*, estas subjetividades responden a categorías derivadas de los estudios académicos, de las lecturas frecuentes en Facultades de Letras y Filosofía, es en este punto en que, creo, el trabajo de Opazo presenta una nueva riqueza: la recuperación del espacio de la crítica teatral académica como crítica de la cultura. Se evidencia acá la consecuencia que tiene el autor con lo que él mismo enuncia como los "Deberes del pedagogo": "He aquí la misión, casi pedagógica, de la crítica: señalar entradas clandestinas a un enclave todavía vedado". (183)

Si bien son varios los trabajos sobre teatro que se han publicado en los años cercanos: recordemos la antología bicentenario de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría, la mirada también antologadora de Carola Oyarzún, el trabajo histórico de Luis Pradenas, de Juan Andrés Piña y la recuperación de una dramaturgia anarquista por Sergio Pereira. Asimismo Camila van Diest y Fernanda Carvajal publicaron hace ya unos años un interesante trabajo, que aporta desde una mirada sociológica al análisis de compañías teatrales chilenas. Probablemente todos estos trabajos que se han convertido en libros de divulgación sobre el campo teatral en Chile, y los que quedan sin nombrar por espacio e ignorancia, sumados a los constantes esfuerzos por promover el conocimiento sobre teatro y crítica de investigadores como Soledad Lagos, Javier Ibacache, Andrés Grumann y Verónica Duarte, entre otros, propone un deseo sostenido de dar al teatro y a su reflexión crítica un espacio en el pensamiento de nuestra sociedad. Cristián Opazo viene a colaborar en esa tarea con esta publicación, pero también a recordar la misión que la formación literaria debe tener en relación a las dramaturgias nacionales, a valorarlas, visibilizarlas, ponerlas en tensión y así pensar nuestra sociedad. El teatro como objeto de estudio crítico, y la dramaturgia como lugar de la mirada, parece ser hermano menor ante otros géneros. Narrativa y poesía parecen instaurar relatos, estar más cerca de la discusión crítica, pero visibilizar la disidencia teatral es hacerse cargo de pensarnos también aunque con la emergencia de la palabra dicha. *Pedagogías Letales* recupera un lugar de reflexión necesario, se plantea también como un esfuerzo por difundir este pensamiento y compartirlo con lectores ajenos a la academia, veo en eso una importancia mayor, pues, Cristián Opazo recupera en este texto una labor desplazada del mundo universitario chileno, el estudio teatral y más profundamente la crítica, en su sentido primigenio de crisis, como una labor universitaria relevante del pensar la cultura y pensar el teatro como un punto de fuga de nuestra construcción. La labor que el estudioso emprende, gracias al propio sistema de análisis y escritura, hace dialogar la perspectiva académica con la contingencia nacional. Como bien indica el autor:

[E]n este ensayo me afano por ofrecer los apuntes que he ido acumulando en mis lecturas de una serie de textos dramáticos escritos y estrenados en Santiago de Chile, entre 2000 y 2010. En tales lecturas evité, por ende, considerarlos pre-textos de montajes ulteriores. Por el contrario, antes de tipificarlos dentro de un género (literario), preferí 'escucharlos' uno a uno, y me di tiempo para reconocer en ellos las huellas del presente donde se inscriben. (Opazo XII)

El trabajo funciona como una interesante bisagra, que recupera el espacio del texto dramático, refiere a sus montajes y de ese modo propone categorías de análisis útiles para el mundo académ-

mico, pero también interesantes a modo de divulgación a otros campos, quizás al mundo teatral o a espectadores interesados. De este modo se puede pensar el texto como una metodología de trabajo que puede ser utilizada en otros periodos o contextos teatrales, o como el entrenamiento del espectador para tejer el sentido de la escena. En ambos casos el libro abre una esperanza pues propone una apertura y no el cierre de una conversación sobre nuestra escena.

En las citas del inicio del libro Opazo desafiaba con una frase sacada de *Prat* de Manuela Infante: "Se me confunde lo que es estúpido con lo que es divertido". Yo remataría con la estrategia de Opazo, llevarnos a una divertida reflexión nada de estúpida para sembrar la semilla de una pedagogía que, al menos en la proyección de futuros críticos "de seguro, ...ya no será letal". (187)