

**Poética de la periferia y exclusión<sup>1</sup> en *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* de Juan Claudio Burgos**  
**Poetics of periphery and social exclusion in *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* by Juan Claudio Burgos**

---

Mg. Coca Duarte  
Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile  
[cocaduarte@uc.cl](mailto:cocaduarte@uc.cl)

**Resumen:**

*Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* de Juan Claudio Burgos –mediante un relato aparentemente austero de tono confesional– parece instalarse deliberadamente en la periferia en todos los ámbitos de su composición dramática: la configuración del personaje y el universo evocado, su concepción de lo dramático y de la teatralidad y su sustento en la palabra.

El artículo explora de qué manera la biografía, la descorporización y el relato constituyen ejes significativos en la construcción de una poética de la periferia que hace eco en la propuesta temática de la obra: la ausencia de un sujeto en el horizonte de la representación tanto artística como histórica y la exclusión social de la clase trabajadora.

**Palabras clave:** Dramaturgia, Chile, Juan Claudio Burgos, periferia, exclusión.

**Abstract:**

*Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* by Juan Claudio Burgos –in an apparently bare narrative in a confessional tone– seems to install itself in a deliberately peripheral place in every aspect of its dramaturgical composition: the construction of character and its universe, its understanding of the dramatic and theatricality, and its support in speech.

The paper examines how biography, decorporization and narration constitute significant core ideas in the construction of a poetics of periphery that echoes the thematic proposal of the play: the absence of a subject in the artistic and historical representation and the social exclusion of the working class.

**Keywords:** Playwriting, Chile, Juan Claudio Burgos, periphery, social exclusion.

Recibido: 27/05/2016. Aceptado 17/09/2016

---

1 El artículo es una reelaboración de la ponencia “Poética de la periferia y subrepresentación en ‘Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto’ de Juan Claudio Burgos” presentada en el VI Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Actual, realizado en mayo 2015 en la Universidad de Concepción.

Texto ganador del Concurso para la XIII Muestra de Dramaturgia Nacional y estrenado en ese contexto en junio 2008<sup>2</sup>, *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* de Juan Claudio Burgos<sup>3</sup> parece instalarse deliberadamente en la periferia en todos los ámbitos de su composición dramática: la configuración del personaje y el universo evocado, su concepción de lo dramático y de la teatralidad y su sustento en la palabra. Debido a que la obra se desenvuelve en un relato aparentemente austero de tono confesional es considerada “una obra atípica de Burgos” (2009:20) por María de la Luz Hurtado, pues en contraste con los “espacios sociales y mentales [de sus obras anteriores, que] solían ser densos, perversos. . . en una textualidad. . . excesiva de elementos verbales” (2009:20), en *Porque solo tengo. . .* Burgos “simplifica [estos recursos] en una economía narrativa prolija, seca, distanciada” (2009: 21).

Lo cierto es que esta austeridad se revela poco a poco como una estrategia que va más allá de la mera reproducción de los recursos formales del testimonio y se constituye, en mi opinión, como una poética de la periferia sustentada en la biografía, la descorporización y el relato que hace eco de la propuesta temática de la obra: la ausencia de un sujeto en el horizonte de la representación tanto artística como histórica. La relación entre estos tres ejes y la exclusión social de la que da cuenta el relato del personaje será, por tanto, el foco de este artículo.

En su estructura global, el texto de Burgos puede dividirse en tres momentos. En una primera instancia, se presenta un hombre a través de una serie de hechos que parecen irrelevantes por ser parte de una cotidianeidad. Estos acontecimientos menores van hilando, sin embargo, la vida de este hombre trabajador y los mínimos gestos y hábitos que forman parte de su día a día. El ejercicio de memoria del personaje es difusa: están los olvidos, las imágenes recurrentes, las omisiones propias del recordar. En este primer momento no hay atisbos de conflictividad: el relato se desenvuelve natural y monótonamente. Solo ciertas reiteraciones anticipan algunos nudos menores o puntos de inflexión (el trabajo, la casa, la familia) hitos constituyentes de la identidad del personaje que se despliega primordialmente del año 1973 en adelante, y que, basándose en los datos dispersos en el texto, se extiende hasta finales de los años ochenta.

En un segundo momento, aparece una voz extraña o un texto acotacional que se distingue tipográficamente por estar en cursiva (en el primer montaje de la obra este texto fue proyectado):

*en un país en el que las condiciones de pobreza son extremas,  
donde es muy difícil remontar el círculo de la miseria,  
donde las conductas de pobreza se heredan de padres a hijos,  
eternizándose el círculo de la miseria. . . (2009: 150)*

2 *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* fue presentado en la sala Antonio Varas en junio de 2008, con el siguiente equipo artístico: dirección: Raúl Osorio; actuación: Roberto Poblete; asistente de dirección: Catalina Bianchi; Escenografía e iluminación: Guillermo Ganga; Vestuario: Sergio Zapata; Producción: Jorge Rodríguez; Composición musical e interpretación: Miguel Ángel Bravo.

3 Juan Claudio Burgos (San Vicente de Tagua Tagua, 1966) es pedagogo y dramaturgo. Estudió en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica y es Máster en Humanidades y Ciencias del Espectáculo de la Universidad Carlos III de Madrid. Algunas de sus obras son: *Mal Sueño* (1996); *Petrópolis o la invención del suicidio* (1997); *Tratado del Príncipe, las torres y las manos bermejas* (2001); *Trasatlántico o la fuga de Europa* (2002); *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO* (2005), y *La irreflexión de las cosas vivas* (2016).

Este discurso no está ya asociado a una identidad sino que aparece despersonalizado y es comparable al registro lingüístico de las ciencias sociales. Allí comienza un tercer momento en el que hay un cambio radical de ritmo y de tono y es entonces cuando nos damos cuenta de que todos los detalles aludidos son los gestos de una vida de sacrificios, de sobrevivencia y de exclusión. El pausado relato del primer momento de la obra se transforma así en un “quejido” (Barría, 2008: 8) o “un alarido que grita la verdad sobre su condición y la de todos los que pertenecen a su clase” como expresa Burgos en la síntesis argumental de su propia obra (2009: 136).

### Biografía e historia

Tal como señalamos anteriormente, las acciones de la voz que relata están lejos de ser extraordinarias y esto se opone claramente a la noción clásica de personaje donde este “era el héroe activo, “actuante”, de una gran inversión de fortuna, de un drama en su propia vida” (Sarrazac, 2006: 366). Tres años antes de estrenarse el texto, Burgos anticipa esta decisión artística en su manifiesto poético “Hacia la escritura definitiva”: “LA MEMORIA PERSONAL COMO SUSTRATO METAFÓRICO me hace huir de las vidas ilustres, olvidarme de hurgar en tumbas de clásicos y de héroes muertos y refugiarme en la biografía” (2005: 156). Mauricio Barría, a propósito de *HOMBREconpieSOBREunaespaldadeNIÑO*, agrega: “No hay héroes en el teatro de Burgos, porque no hay héroes en la vida, en nuestra historia cotidiana, solo gente corriente” (2010: 196).

El hombre ‘corriente’ que se nos presenta en sus rutinas cotidianas acude a su propia biografía para situarse en el mundo, y es así que se hace consciente de que su posición en la geografía de la ciudad y, por tanto en la sociedad, es periférica:

la calle donde fui envejeciendo y vi crecer a mis hijos,  
era un lugar alejado de la ciudad, un lugar alejado de  
todo, parece que la vida estaba en otro lugar, o la vida  
a la que quería pertenecer estaba en otro lugar, siempre  
miraba hacia otros lugares, donde la gente vivía mejor  
o vivía de otro modo, era un modo de vida distinto,  
todos estaban al otro lado de la ciudad, todo vivía  
al otro lado de la ciudad, venían aquí porque había  
una obligación, como cuando uno va al cementerio a  
visitar a los pobres muertos, éramos los pobres muertos  
de la ciudad, porque la vida estaba en otros lugares, un  
país y una vida dividida siempre entre los que tenían  
vida y los que sobrevivían a la vida (Burgos, 2009: 155)

En este contexto, podríamos decir que lo más singular de las elecciones en torno a este personaje son las circunstancias de enunciación desde las cuales emerge su voz. Si bien en primera instancia resultan ambiguas, –¿Habla desde el encierro, desde la muerte?– en el último tercio de la obra, se hace evidente que hay una situación de indefensión, cuando la voz señala la ausencia de su anillo “ahora no lo pueden ver porque me lo sacaron” (2009: 152), o confiesa que ha llegado al final de su camino:

pero me fui en el momento justo, cuando había terminado todo o casi todo, cuando mis hijos estaban grandes, cuando había cumplido todos los plazos, cuando ya no tenía nada que hacer en ese sitio, ahí fue cuando me fui, cuando ya no había nada más que hacer (2009: 157)

Estoy de acuerdo con María de la Luz Hurtado, que, a medida que avanza la obra, se hace más evidente que la voz “relata desde un punto situado más allá de la muerte” (2009: 24). Sin embargo, difiero con esta autora sobre las causas posibles de dicha muerte. Hurtado sospecha que el cuerpo del cual emerge la voz podría estar lacerado por las heridas infringidas por agentes de la dictadura, que el cuerpo podría estar ausente por encontrarse desaparecido después de un asesinato clandestino a manos de los organismos de inteligencia de Pinochet.

En mi opinión, el relato de *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* no da cuenta de que la violencia ejercida sobre su cuerpo sea la de la tortura sino, en palabras del personaje de Burgos, esta violencia sería “la violencia de la vida” (2009: 159), la violencia de estar agachado (2009: 158-9) como una bestia de carga (2009: 158), “enceguecido y drogado por la adicción al trabajo” (2009: 159) viviendo, comiendo y muriendo del “atropello” (160). Si tomamos en cuenta lo que señala Nancy Nicholls, en cuanto a que los barrios marginales urbanos “sufrieron en los ’80 los efectos de una aguda crisis económica, experimentando un proceso de pauperización” (2007: 34), este personaje no parece ser una víctima directa de la dictadura, sino un *daño colateral* anónimo, es decir una persona afectada indirectamente por el sistema neoliberal que la misma dictadura ha instaurado.

Tomando en cuenta que esta voz no es la de un protagonista, ni la de alguien que estuvo al centro del acontecer político de la época, alguien que incluso tematiza su situación periférica, podemos estar de acuerdo con Mauricio Barría con que la obra es “Una metáfora de la pobreza cotidiana y nimia en Latinoamérica, sin heroísmos” (2008: 8). Sin embargo, la posibilidad metafórica del texto, no significa que no se refiera a un contexto histórico-político preciso. Si bien hay solo una breve alusión al contexto político de esos años “los dos nos jubilamos en marzo de 1973, antes del golpe, no se podía seguir en la policía era una pega muy dura y recibíamos todo el odio de la gente” (2009: 137) y una mención directa a la dictadura “cuando comencé a trabajar en la fábrica estaba Pinochet, hacía pocos años que habían bombardeado la Moneda y había muerto Allende” (2009: 139), diversos enclaves en el texto dan cuenta de rasgos y ritos característicos chilenos de los años setenta y ochenta, tales como el mirar el “programa de don Francisco” en “un televisor en blanco y negro antú” (2009: 138); o el llevar “el balón de gas en un carrito” (2009: 143) y el poner “la tetera a hervir” sobre “la estufa a parafina” (2009: 144-5). Así, la suma de los detalles aparentemente triviales logra recrear un universo chileno reconocible, ligado a una identidad precisa y que, al estar acotada a un tiempo significativo, lo alude transversalmente.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos decir que Burgos vincula la biografía y la historia en una operación parecida a la descrita por Sarrazac como “un rodeo por la historia” y que implica:

Abordar la historia por lo bajo, y abordarla de forma oblicua, no ya por sus héroes o por los lugares y las fechas que ha oficialmente consagrado, sino por sus teatros olvidados, por sus ciudadanos pasivos, sin nombre y sin futuro, por los inertes de la historia, por el pueblo en los limbos mundiales (1999: 169)

Esta vinculación se presenta de forma paradójica pues, si bien la obra acude a lo aparentemente más privado y cotidiano, permite proyectar su reflexión a lo social en un develamiento, que al exponer la periferia, hace manifiesta su exclusión del centro.

## Descorporización y relato

Instalado en un teatro de la oralidad, donde el habla y el acto de contar constituyen la única acción dramática-escénica, *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* parece llevar al límite deliberadamente la noción clásica de drama, abandonando ciertos de sus elementos característicos como son representación y diálogo. Burgos se refiere al respecto: “Cuando escribo, me pregunto por la utilidad de lo que escribo; . . . ¿es un *artificio que derrumba las estructuras teatrales*? ¿Es una forma ambigua, peligrosa, sospechosa? ¿*Poco teatro, mucha literatura*?” (Burgos, 2010: 32. Las cursivas son mías).

El dramaturgo va más allá proponiendo en la acotación inicial de la obra “solo se escucha la voz de un hombre de unos cincuenta años, solo la voz” (2009: 137), tensando también el concepto de teatralidad, entendido desde el punto de vista de Josette Féral: “Cuando debatimos la cuestión de la *teatralidad*. . . Nos concentramos básicamente en los cuerpos que portan esa *teatralidad*, nos concentramos en la materialidad, en relación con el espacio, con el tiempo” (14). El desplazamiento propuesto en el texto nos remite a la mayor de las ausencias en un escenario: la falta de un cuerpo. De esa manera, el texto desafía a la escena, excediendo sus márgenes clásicos de escenificación. A su vez, la falta de un cuerpo vuelve a remitir a la tensión centro/periferia: la escena pone a los cuerpos en el centro de su teatralidad y este cuerpo violentado por su lugar en la sociedad, también está excluido de ella.

El vacío también se hace presente en el relato que, si bien parece sustentar la obra de Burgos, no se funda en una palabra que solo construya sentido sobre lo que expresa, sino que lo hace en torno a sus omisiones y ritmos. La palabra aquí es la invitación a descifrar un enigma que se halla más en sus intersticios que en sus señas. Tomando la metáfora de Burgos, que entiende la palabra como cuerpo, podemos encontrar las respuestas en sus gestos más que en sus rasgos:

la escritura construye como construye un cuerpo, empieza siendo cuerpo, y se defiende como lo hace un ser vivo y al final del ejercicio no queda otra cosa más que eso, un organismo fracturado, y en medio de esas fracturas aparece lo cotidiano, lo de todos los días, las hechuras, los remiendos, todo aquello que me interesa decir. (Burgos, 2010: 31)

Ante la falta del cuerpo material, el texto se hace cuerpo: es mediante esta voz y sus modulaciones que es posible recorrer la historia de este hombre. Los tres momentos de la obra ya mencionados implican distintos tonos, y la relación sonora entre ellos podría ser uno de los pocos indicios de una progresión en el relato.

Luego del aparente tono monocorde del principio, el fraseo del testimonio se vuelve obsesivo, rítmico, con motivos y palabras que se reiteran insistentemente. El relato desapasionado va adquiriendo un matiz de rabia. En una primera instancia, se repite el motivo de “armarse una vida” (2009: 152, 153, 154, 160) de comenzar de cero, de construir un futuro con nada más que sus “manos” (2009: 151, 154); luego, la palabra “atropello” (2009: 160), que tematiza el abuso al que es sometido este personaje, se reitera trece veces

en un breve pasaje. Por su parte, “Cuerpo” se reitera treinta y siete veces solo en el último tercio; y la frase que le da el título a la obra “porque solo tengo el cuerpo para defender este coto” y sus variaciones (156, 158, 159) se repiten al menos cinco veces. La insistencia en los motivos del cuerpo se transforma finalmente en una especie de letanía que intenta aferrarse justamente a aquella única posesión a la que pudo recurrir este hombre para sobrevivir y que es, en la muerte, aquella que esta pronta a desaparecer: el cuerpo.

Al mismo tiempo, el lenguaje pasa de ser subjetivo a volverse orgánico. La palabra se dedica ahora a una auto observación biológica, donde se va haciendo carne un cuerpo instrumentalizado y embrutecido por el trabajo:

yo que siempre quise huir de la vida, huir de la vida  
y quemar la vida de mil formas, quemar la vida  
golpeándome la rodilla, dejándome sangrar la pierna  
derecha hasta casi incubar larvas entre la piel y el  
hueso, emborracharme hasta reventar, gritar y golpear  
con las manos hasta romper la roca, la madera, la  
piedra, el cristal, el vidrio, gritar hasta cortarme la  
garganta, ahora me veo con la voz rota, con las manos  
deshechas, con el hígado reventado, con la garganta  
amputada, con la sangre en la que se me va la voz y la  
fuerza como si me vaciara en aceite (2009: 163)

Este no es un cuerpo dedicado a la contemplación de la belleza del mundo, es un cuerpo reducido a su acontecer, uno que se autorrecrimina porque no tuvo tiempo ni espacio para las expresiones de sentimientos:

. . . a veces  
creo que nunca supe quién fue mi madre. . .  
debí haber hablado más con ella,  
debí haber hablado más con todos, con mis hijos, con  
mi mujer, con mis amigos, debí haber hablado más. . . (2009: 147)

El devenir cotidiano se restringe a salir de la pobreza: “les quería dar todo lo que no había tenido en la vida, todo lo material, a veces, mi error era darles todo lo material” (2009: 162). Y esa meta eclipsa otros aspectos de la vida, como las expresiones de cariño y consuelo: “No le entregué el cariño suficiente y necesario a mis hijos” (2009: 158); “nos lamíamos las heridas solos, ella [mi mujer] y yo, y mis hijos, mis hijos también se las lamían solos sus heridas, sus pequeñas heridas que iban acumulando sobre sus cuerpecitos débiles” (2009: 163). Como señala Hurtado, “la palabra no le pertenece [a este obrero desplazado del poder y del saber]: es atributo y fuente de dominio de los que viven en el centro de lo social” (2009:23). Por todo ello, el habla se presenta como la única posibilidad de romper este círculo insalvable de la exclusión y quizás por eso que el último acto de este hombre es hablar hasta desvanecerse.

No resulta extraño, entonces, que el desenlace se haga presente cuando la voz, finalmente, parece dissociarse de la identidad que la emite y viajar hasta su extinción que se produce en el mismo lugar de su origen, allá por 1925, en una circularidad que es a la vez la muerte y el resurgir a la vida:

pronto estaré muy lejos, muy lejos, muy lejos y no tengo nada que decir, tengo que decir mucho pero mi lengua calla, mi lengua acostumbrada al silencio calla, no sé qué decir, no sé qué hacer, sólo que estoy aquí encerrado, maltrecho, como una barca que brega en un lago pedregoso, con los remos rotos, con la cubierta rota, con el agua entrando por entre los pliegues de las heridas a toda velocidad, y me hundo y me cubro de agua, y el cuerpo me grita que no debo hacerme daño, que debo crecer, que debo salir muy pronto de aquí, que debo sumarme al ritmo de la vida, que debo sumarme al ritmo de la vida, que debo crecer, que debo crecer y olvidar o recordar muy profundamente, hasta que el recuerdo pierda el sentido de la realidad y se vuelva eterno voz de tango, de tango de 1925, que es el lugar donde yo me hundo, en los arrabales, en los barriales del sur de Chile, donde comienzo a crecer (2009: 165)

Las estrategias escriturales de Juan Claudio Burgos en *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto*, remiten a una poética de la periferia puesto que instalan en la frontera de lo dramático y lo teatral tanto al personaje y su posición en la sociedad, como a su devenir y su expresión sustentada en la palabra y la sonoridad más que en el cuerpo. A su vez, la obra nos habla de un personaje inmerso en su propia materialidad y sobrevivencia, una figura marginada del acontecer político de su país y de los centros de poder. Este personaje – reincidiendo en una metáfora que usé antes– es un *daño colateral* del sistema, y forma parte de un grupo excluido de la representación tanto histórica como artística. La multiplicación caleidoscópica de la tensión entre el cuerpo y la palabra y la palabra y la escena pone de manifiesto la tensión entre centro y periferia en más de un aspecto. Juan Claudio Burgos lo hace manifiesto en una operación que presenta un personaje pero que, paradójicamente, devela más bien su invisibilidad que su presencia.

## Referencias bibliográficas

- Barría, M. (2010). Estrategias alegóricas en la nueva escritura teatral chilena. En M.L Hurtado y M. Barría Jara (comps.). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*, (vol. 4, pp. 193-197). Santiago, Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile.
- Barría, M. (2008). Reconocer un blanco en el dolor. Autorías dramáticas de los últimos años de la nueva democracia- complejos temáticos, escrituras, y búsquedas estéticas. *Theater der Zeit*, (núm. esp.), 4-10.
- Burgos, J. C. (2005). Hacia la escritura definitiva. *Apuntes 126-127*, 154-157.
- Burgos, J. C. (2009). *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto*. En M.L Hurtado. *Antología. Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. (pp. 135-166). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Burgos, J. C. (2010). Escrituras desde lo oscuro. *Apuntes 132*, 31-34.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Generación.
- Hurtado, M. L. (2009). Prólogo. *En Antología. Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. (pp. 9-32). Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Muestra de Dramaturgia Nacional. (2008). *Dramaturgia Nacional*. Recuperado de <http://www.candilejas.cl/modules.php?name=News&file=print&sid=262>
- Nicholls, N. (2007). Las paradojas de la memoria del pasado reciente en Chile: entre el boom y la negación. *Revista Puentes 22*, 34-39. Recuperado de [http://www.comisionporlamemoria.org/revistapuentes/anteriores/puentes\\_pdf/PUENTES%2022%20OK/puentes22.pdf](http://www.comisionporlamemoria.org/revistapuentes/anteriores/puentes_pdf/PUENTES%2022%20OK/puentes22.pdf)
- Sarrazac, J-P. (2006). El impersonaje. Una relectura de La crisis del personaje. *Literatura: teoría. Historia, Crítica*, 8, 353-369.
- Sarrazac, J-P. (1999). *L'Avenir du drame: écritures dramatiques contemporaines*. Courty: Circé.XIII.