

***DUBOIS santo/asesino*, un relato mítico de Valparaíso en clave contemporánea.**

***DUBOIS santo/asesino*, a mythical story of Valparaíso in a contemporary key.**

Mg. Cristian Figueroa Acevedo¹

cristianfigue@yahoo.com

Resumen

Este trabajo consiste en un análisis de la obra dramática *DUBOIS santo/asesino* de Gustavo Rodríguez, texto que construye su imaginario a partir de la figura mítica de Emile Dubois -personaje emblemático de la cultura popular de Valparaíso del siglo XX- estableciendo un relato dramático y mítico que se configura a partir de concepciones y procedimientos de la dramaturgia contemporánea. Para determinar dicha condición describimos los principales mecanismos y recursos del texto revisando su constitución como un mito identificado con la temporalidad, el imaginario, la leyenda y el territorio de la comunidad cultural de la ciudad puerto. Como marco referencial revisamos los conceptos de mito, rito y el imaginario social en el contexto de la cultura posmoderna y el teatro posdramático al que adscribimos esta obra teatral.

Palabras Claves: dramaturgia contemporánea; Valparaíso; relato mítico; Emile Dubois.

Abstract

This work consists of an analysis of the dramatic play *DUBOIS santo/asesino* of Gustavo Rodríguez, a text that builds his imaginary from the mythical figure of Emile Dubois -emblematic character of the popular culture of Valparaíso of the twentieth century- establishing a dramatic and mythical story that is configured from conceptions and procedures of contemporary dramaturgy. To determine this condition we describe the main mechanisms and resources of the text reviewing its constitution as a myth identified with the temporality, the imaginary, the legend and the territory of the cultural community of the port city. As a reference framework we review the concepts of myth, rite and the social imaginary in the context of postmodern culture and post-drama theater in which we classify this play.

Keywords: contemporary dramaturgy; Valparaíso; mythical story; Emile Dubois.

Recibido: 14/09/2019. Aceptado: 9/11/2019

1 Académico Escuela de Teatro, Universidad de Valparaíso, Chile.

«El hombre, en cualquier extremo de la pasión,
es un espectáculo extraordinario» (Arlt, 2013, p.39).

El año 2011 se estrena la obra teatral *DUBOIS: santo/asesino* proyecto que reúne la labor colectiva de tres jóvenes compañías profesionales de Valparaíso²: *La Turba Teatro*, *La Impopularica* y *Teatro Virgen*, a partir del texto escrito por Gustavo Rodríguez, uno de los artistas miembros de esta puesta en escena. El escenario era una antigua capilla católica ya abandonada como templo religioso, ahora habilitado como centro cultural, en pleno Cerro Cordillera de Valparaíso junto a la emblemática “Población Obrera”. El espacio lúgubre y laberíntico era propicio para generar en sus escenarios una mezcla de estilos artístico-teatrales, estableciendo un relato delirante en torno a la vida y mito de un legendario personaje de la ciudad puerto: Emile Dubois. La experiencia escénica es dinámica gracias al aprovechamiento de espacios simultáneos, variados elementos de intertextualidad y la ruptura de la ficción teatral en un relato plagado de diálogos, monólogos, cantos, escenas simultáneas, gritos, penumbras, diatribas, textos de prensa. Todos estos elementos constituyen un universo visual que el público observaba desde el centro del espacio rodeado por escenas compartimentadas cuya impronta ya venía dada en el texto escrito:

LOS SUEÑOS DE EMILE:

Empezamos desde la oscuridad / (como todo) / en el centro del escenario / una pequeña circunferencia luminosa / se empieza a transformar hasta que aparece Valparaíso, / el de ahora, de noche, la bahía –amaneciendo / la ciudad / su historia / su arquitectura / sus protestas / Universitarios / secundarios / portuarios / año nuevo / miles de botellas vacías / borrachos / travestis / el patrimonio tal y como es / desde aquí empieza la cuenta regresiva / de diez en diez (como los mandamientos). (Rodríguez, 2008, p.6).

El texto dramaturgico pone en relieve elementos de la teatralidad contemporánea que luego son desarrollados en su puesta en escena: diversas capas de relato, fragmentación, ruptura de la ilusión escénica o de la ficción, delineamiento multidimensional de sus personajes, uso alternado de la prosa y el verso, discurso periodístico, poético o delirante mezclados con diálogos; imágenes místicas, lúgubres, violentas, etc. Lo que allí subyace es una manera de acercarnos en forma y fondo a un mito popular, ceremonia escénica que recontextualiza historias populares, personajes míticos dentro de las características propias de la concepción contemporánea del texto dramático. Si bien, nuestro acercamiento a la obra parte de la experiencia del espectador ante la puesta en escena, nuestro artículo centra su objeto de estudio en el material escrito por Gustavo Rodríguez el año 2008³, en el entendido que en dicho texto ya encontramos las marcas de lo que entendemos como teatralidad contemporánea y su condición posdramática, elementos que permiten la reconfiguración

2 Obra estrenada el 12 de enero de 2011 en la **Capilla Santa Ana, Cerro Cordillera**. Elenco: Daniela Alcaide, Daniel Benítez, Carolina Castillo, Felipe Díaz Galarce, Alexandra Fariás, Demian Ormeño, Javier Ramírez, Gustavo Rodríguez, Javiera Valdivia. Dramaturgia: Gustavo Rodríguez. Vestuario: Paula Vidal. Escenografía: Eduardo Hinojosa. Música: Jorge Alcaide. Diseño gráfico: Gonzalo Olivares. Fotografía: Jorge Villa. Audiovisual: José Bahamondes. Producción general: Javiera Valdivia, Carolina Castillo, Cristina Alcaide. Los miembros de estas tres compañías teatrales son principalmente egresados o ex estudiantes del Departamento de Teatro de la Universidad de Playa Ancha, lo que inserta claramente a este equipo en la nueva generación de teatristas profesionales surgidos en la primera década del siglo XXI.

3 *DUBOIS: santo/asesino*, publicado por la editorial independiente de Valparaíso “Corazón de hueso editores”, 2008.

de la leyenda de Dubois, como personaje mítico que actualiza su relación cultural con la ciudad de Valparaíso.

Este trabajo consiste en el análisis de esta pieza dramática en tanto texto escrito que construye su imaginario a partir de la figura legendaria de Emile Dubois, estableciendo un relato mítico configurado mediante concepciones y procedimientos de la dramaturgia contemporánea, hecho que permite su efectividad como obra de arte identificada con el imaginario popular de la ciudad. Para determinar dicha condición describimos los principales mecanismos y recursos del texto que permiten su constitución como mito identificado con el imaginario cultural de la ciudad puerto. Como marco de referencia revisamos los conceptos de mito y rito planteados principalmente por Mircea Eliade y Joseph Campbell, el imaginario social y territorial según la óptica de Cornelius Castoriadis y el teatro posdramático descrito por Hans-Thies Lehmann, entre otras importantes teorías del teatro y la cultura tales como: la “crisis de la representación y del personaje moderno” (Szondi, Abirached) que instalan nuevas y complejas concepciones teatrales desde la óptica hispanoamericana (Cornago, Viviescas), todo esto en el contexto de la “condición posmoderna” (Lyotard) en que se enmarca el período cultural en que se establece este relato teatral.

Las nuevas definiciones y orientaciones del teatro occidental han tenido una fuerte influencia en el teatro chileno y su escritura dramática en los últimos treinta años a lo menos, se trata de dramaturgias que reflejan un espíritu de época, impregnados de la contingencia e imaginarios reproducidos en sus dramas: «Los relatos se cargan con las huellas que heredan del lugar en el que se construyen, del aquí y el ahora desde el que se están haciendo» (Cornago, 2011, p. 264). En el estudio de este texto asumimos el concepto de territorialidad desde el carácter fundamentalmente urbano en que se instala la escritura dramática contemporánea: «Habitar es apropiarse de un espacio. Cualquier ciudad, cualquier aglomeración, ha tenido y tiene una realidad o una dimensión imaginaria» (Lefebvre, 1975, p. 210). Dicha dimensión imaginaria de la territorialidad urbana deviene en la referencia a personajes populares -históricos e icónicos- a los que recurren estas dramaturgias para interpretar sus miradas de mundo, en especial su desacuerdo o desencanto existencial frente a la sociedad referida en la obra y ante la que se presentan o proyectan como mitos de nuevo cuño proyectados en la contemporaneidad.

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de éste (...) Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella. (Agamben, 2011, pp.18-19)

El concepto “contemporáneo” que ocupamos en este artículo no se remite a la idea de ‘cualidad de lo que sucede en el tiempo presente’, es decir, como entidad que se desvanece al instante, paradoja de la imposibilidad de fijarlo conceptual y empíricamente, pues al mismo momento de captarlo deja de serlo. Tampoco asumimos la concepción de “contemporáneo” como algo nuevo, renovador o de pretendida categoría superior en el campo de las manifestaciones artísticas. Como “lo contemporáneo” asumimos el carácter planteado por Agamben cuando lo define como aquello que verdaderamente pertenece a su tiempo y que es capaz de distanciarse de algo para poder contemplarlo, percibirlo y captarlo en su mayor dimensión. Nos adscribimos a esta concepción destacando como

en la obra analizada se compone un relato, imaginario y discurso, con un claro carácter de distancia reflexiva respecto a su tiempo que, hablando desde otra época, es capaz de elaborar una mirada crítica de la realidad actual.

1. Drama representante de la “Dramaturgia porteña⁴ contemporánea”

DUBOIS santo/asesino es una obra que se inserta en la “dramaturgia porteña contemporánea” en Chile, definida como la creación propia del polo conurbano del Gran Valparaíso⁵ a inicios del siglo XXI, comprendida como una tendencia y generación que ha sido capaz de asentar su carácter propio e instituyente en estas dos décadas: «la instalación de un territorio equivale a la fundación de un mundo» (Eliade, 1998, p.40). El sello más característico de esta generación autoral es el hacerse cargo de su geografía, como alegoría de la perspectiva existencial de la comunidad actual, proyectada en ejercicios ficcionales, construyendo mundos de atmósfera compleja y multidimensional, propios de la posmodernidad, convirtiéndose en relatos que dan cuenta de la crisis de sentido de la sociedad contemporánea.

Es importante señalar que el panorama del teatro en la Región de Valparaíso se ha enriquecido considerablemente en las primeras décadas del siglo XXI, tanto por el aumento en la producción escénica, como en el número de exponentes profesionales. Esto facilita el crecimiento cualitativo de sus prácticas teatrales gracias al buen nivel y complejidades de sus puestas en escena, que se reflejan en la literatura dramática con una consistente generación de dramaturgos y dramaturgas en la región. Múltiples factores convergen a favor del desarrollo y consolidación de los espacios de gestión, producción y creación escénica, entre lo que destaca la instalación de escuelas de teatro profesionales en la zona, que en el primer lustro del siglo XXI llegó a contar con cinco instituciones de educación superior impartiendo carreras de teatro, paliando un vacío de casi tres décadas sin estas instancias. En la actualidad la región cuenta con tres escuelas profesionales de teatro: Universidad de Valparaíso, UPLA y DUOC, aportando con su labor formativa a la consolidación de la comunidad teatral local.

Gracias a ello se ha consolidado un sólido medio teatral, una masa crítica relevante y la instauración de un sentido de identidad del llamado “teatro porteño”. Este teatro ha dejado de ser subsidiario del teatro capitalino (Santiago de Chile), como solía ser décadas atrás, gracias a la basta creación escénica local en las últimas dos décadas. La gran beneficiada de este nuevo escenario es su dramaturgia, con una nueva generación forjada en la primera década del siglo XXI, cuyos productos ya se consolidan a partir de la década del 2010-20. Entre los autores y autoras más destacados de esta generación señalamos a Fernando Mena, Sebastián Cárez-Lorca, Cristina Alcaide, Sebastián Cáceres, Claudia Cordero, Cristián Cristino, Danilo Llanos, Fabiola Ruiz, Eduardo Silva, Cristóbal Valenzuela, Marco Trigo; o dramaturgias colectivas como La Turba Teatro, Teatro La Peste, Malinche, Situación País, Familia Repudio, entre otras.

Esta dramaturgia, o como convendría señalar mejor, estas dramaturgias, no son ajenas a los influjos de la teatralidad contemporánea, las nuevas concepciones escénicas y

4 Con el término “porteño” o “porteña” hacemos referencia a la ciudad puerto de Valparaíso, Chile.

5 El polo conurbano del Gran Valparaíso consiste en un Área Metropolitana que incluye ciudades y comunas tales como Valparaíso, Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana y Concón.

las actuales propuestas de construcción dramáticas en la que ubicamos claramente este proyecto dramático y escénico: *DUBOIS santo/asesino*. La obra aborda una figura significativa para la comunidad porteña, especialmente en el ámbito de su cultura popular: el antihéroe, el criminal o antisocial, sujeto reivindicador y disidente del sistema global, en ruptura con el aparente consenso social con que desafía el *establishment* de una sociedad, planteándose como una imagen y discurso crítico de su contemporaneidad (principios del siglo XX) y de la nuestra (principios del siglo XXI). La obra cruza biografía e interpretaciones sobre la legendaria figura de Emile Dubois, fusilado en 1907, acusado de extraños asesinatos de un grupo de potentados comerciantes del puerto ocurridos esos años. Dubois, figura controversial y ya popular en su época, se ha convertido en uno de los personajes más venerados por la religiosidad pagana y popular⁶ de Valparaíso, objeto de diversas conjeturas y creaciones artístico-literarias desde hace décadas, transformada en una de las figuras del folclore urbano más representativas y reconocidas a nivel local.

Valparaíso a principios del siglo XX era uno de los puertos más importantes del Océano Pacífico americano, antes de la construcción del Canal de Panamá en Centroamérica inaugurado el 1914, año en que se inició la decadencia de la “Joya del Pacífico”, perdiendo gran parte del atractivo que tuvo al ser punto obligado de las embarcaciones que transitaban entre el océano Atlántico y el Pacífico. Hacia 1907 era aún un puerto próspero, centro de comercio internacional, alimentado por la modernidad, el constante tráfico e intercambio comercial y cultural, en que convivían la opulencia y la miseria, la elegancia, lo grotesco y la extravagancia tanto de inmigrantes como de criollos en busca de prosperidad y aventuras, en un ambiente propio de las grandes ciudades como el hacinamiento, la prostitución y la delincuencia de diversa índole.

Entre sus múltiples pasajeros tenemos la figura de este aventurero llamado Emile Dubois Morales, aunque en realidad su origen y nombre son inciertos, acaso colombiano hijo de franceses, ciudadano francés natural o un verdadero estafador internacional, conocido también como *Luis Amadeo Brihier Lacroix*, pasará a convertirse en uno de los más renombrados asesinos de la zona y luego venerado por la cultura popular porteña. Su biografía se mezcla con la leyenda, diversos relatos lo sitúan tanto como asesino y estafador desalmado, hasta un vengador popular de los abusos de empresarios y oligarcas. Como sea, cae en desgracia acusado de una serie de robos y sobre todo de asesinatos de hombres de negocios en el puerto. Crímenes por los cuales fue condenado a la pena de muerte y fusilado el 26 de marzo de 1907. Los relatos señalan que el mismo habría realizado su defensa, demostrando conocimientos legales y manejo de la retórica judicial. Sin embargo, la justicia de la época, presionada por el poder de las víctimas y sus familias, aceleró el juicio y, sin evidencias consistentes, dictó la sentencia, condenando al francés a la pena capital, a pesar de su negativa a aceptar cualquier cargo, declarando su inocencia: «*Dubois: (...) inocente señores / porque todo aquel que proteja a los desposeídos es inocente / de cualquier cargo que esta ley servicial / a los intereses de los magnates extranjeros / haga en mi contra*» (Rodríguez, 2008, p.42).

Diversos relatos imprecisos, sorprendentes y contradictorios ayudaron a acrecentar su leyenda como aventurero, romántico benefactor, asesino despiadado, actor, charlatán,

6 Como religiosidad pagana y popular, entendemos el conjunto de prácticas y creencias asumidas por una comunidad, al margen de la institucionalidad religiosa oficial, se trata de elementos folklóricos de carácter ecléctico e informal en transición entre la religión tradicional y la creencia individual, que asume sus propios ritos y figuras sacras, a veces contradictorias con el discurso oficial. «Los usuarios de la religión popular no tienen escrúpulos acerca de mezclar e incorporar elementos a fin de satisfacer sus necesidades, independientemente de que ellas sean espirituales o materiales». (Rostas y Droogers 1995, p.87).

seductor. Los rumores se mezclan con realidad, se señala que “tal vez tenía pactos satánicos”, que había “recorrido diferentes países”, que “se casó el mismo día de su fusilamiento”. Desde su ejecución misma despertó especulaciones y pasiones en la comunidad porteña, lo que se refleja en registros de prensa de la época. Tras su ejecución de inmediato se inicia la peregrinación a su tumba en el Cementerio 3 de Playa Ancha, donde se instaló una animita, colorido espacio de devoción popular hacia una figura mítica que refleja un Valparaíso de pasado glorioso y cosmopolita:

[P]ronto se rumoreó que Dubois se vengaba de quienes lo acusaron injustamente: Por ejemplo, el presidente Pedro Montt, quien negó su indulto, murió en Francia y quien le sucedió corrió la misma suerte. Un poeta distinguido dominado por un enfermizo impulso asesino; un artista que quería hacer de sus crímenes obras de arte; un homicida impulsado por fuerzas sobrenaturales; un galán aventurero y heroico, acusado falsamente de asesino por la clase alta; y un ladrón que robaba a los ricos para dar a los pobres, muerto en represalia. (Cornejo, 2011).

La obra teatral *DUBOIS santo/asesino* es el resultado del trabajo de investigación de la vida y trascendencia mítico-popular de este personaje, cuya dramaturgia indaga en aspectos biográficos e interpretaciones libres sobre el mito. Se trata de una obra dramática de alta factura poética y nivel literario, en que destaca la propuesta de un cruce entre el relato simbólico fragmentario de la leyenda de Dubois y la ficción a partir del juego representacional y escénico al que el texto alude constantemente. Podemos observar un material rico en recursos y alusiones intertextuales que es capaz de proyectar este mito de un Valparaíso histórico, de una ciudad que ha vivido la prosperidad y la decadencia, reflejado en la actualidad que se presenta en una atmósfera lúgubre desde la mirada desencantada del autor:

URSULA: pero tú matas, no creas
DUBOIS: eso es tan variable
como la definición misma
de lo que es arte
un arte que no se mira
cara a cara con la muerte
es como el sonido hueco
de las palabras
dichas por un loro
(nosotros nos quedamos estupefactos mirándonos-probándonos). (Rodríguez, 2008, p.25).

El misterio que envuelve la vida real y ficticia de Dubois, su ambigua figura, sus diversas identidades, residencias y oficios, así como su propio carácter sentaron las bases de su leyenda. Esta se acrecentó gracias a la comunidad popular porteña que por generaciones levantó este mito, recogiendo todos los relatos posibles o no posibles de la existencia de Dubois y del ambiente del puerto cuando ocurrieron los asesinatos y el fusilamiento. Y así el mito, sin necesidad de confirmar los hechos, solo basado en la adhesión a creencias populares, fue configurando imaginarios que nutrieron este ícono de la cultura popular, de carácter tan contradictorio cuya tensión ya evidencia el mismo título de la obra refiriéndolo como santo y/o asesino. El personaje se ha instalado en la tradición de un Valparaíso patrimonial, pero a la vez marginal y legendario. Ese imaginario es telón de

fondo del mundo que presenta el texto de Rodríguez, pero no se queda solo en ese pasado mítico, también se proyecta a nuestra sociedad actual, con sus marcas históricas, políticas, memoria y digresiones que permiten comprender el universo en que la dramaturgia plantea su discurso desencantado, enfadado y comprometido con la memoria colectiva, como observamos en el fragmento a continuación:

Mancha de sangre

(...) ¿Será ético nombrar solo los asesinatos de un solo bando?

«-MIR v/s DINA-FPMR v/s CNI

-SUBVERSIVOS EN *DEMOCRACIA* v/s ANI

-DUBOIS v/s CAPITAL EXTRANJERO

Yo creo que la ética nada tiene que ver, es lo normal que un hincha le haga barra a su equipo, el resto es silencio (**hamlet's dixit**). (p. 25).

La dramaturgia presenta una estructura dramática fragmentaria y de diversos planos, entremezclando rasgos cronológicos de los hechos, con espacios oníricos o pesadillescos, así como testimonios de los personajes. El lenguaje poético proyecta la situación social de comienzos del siglo pasado en los actuales problemas y realidades de seres marginales, presentando un Dubois, sensible, comprometido y consciente de la injusticia social, identificándonos con sus ideas y sufrimientos. Oscuridad, ruinas, gestos fijos, gestos cotidianos, gestos rituales, diálogos, notas de prensa configuran un relato que contiene rasgos distintivos de la textualidad contemporánea y posdramática. Con un protagonista que multiplica sus identidades, acaso en un juego ex profeso que da cuenta del simulacro tanto del personaje como del paratexto del autor. Nos encontramos un Dubois actor, marginal, seductor, intelectual, francés, colombiano o porteño, abriendo variadas perspectivas de su identidad llenas de incertidumbre y tensiones, enriqueciendo la polisemia del texto y la actualización de este mito popular. Todo esto configura un relato dramático inserto en las prácticas de la dramaturgia contemporánea, lo que lo transforma claramente en un fiel representante de la dramaturgia actual de la región.

2. El relato mítico como imaginario de una comunidad

El proceso dinámico de mitificación y desmitificación que opera en relatos dramáticos como el de *DUBOIS santo/asesino*, expone la complejidad existencial y subjetividad interpretativa del relato contemporáneo. Se articulan realidades multidimensionales del héroe poniendo en cuestión su cualidad de sujeto mítico en oposición o variable a la verdad histórica u oficial, estableciendo un conflicto y una reflexión ante su entorno: «los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus gestas constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no les hubieran sido revelados» (Eliade, 1998, p.72). Sin embargo, a diferencia de los héroes clásicos o modernistas a los que alude Eliade, los personajes de esta obra -especialmente el protagonista- habitan atmósferas de impotencia, rabia, miedo, creación y destrucción que contradicen la idea de héroes civilizadores o ejemplares, cualidad propia del carácter contemporáneo de estos nuevos mitos. Su gesta es un derrotero de dudas y fracasos, que se expone como realidades susceptibles de empatizar con el espectador/lector. Se trata de un relato que da cuenta de la crisis de sentido ante la cual los personajes son portadores de significados y experiencias

conocidas por el público contemporáneo. Lo que se desmitifica no necesariamente es el personaje, sino la sociedad y el contexto al que se enfrenta, siendo simbolizada desde diversas poéticas e imágenes:

Eso le piden al actor que haga
que sea otro, que cambie
eso es lo que dubois hizo
se trans-formó
evolucionó para siempre
de su biografía hizo una obra de arte
como duchamp
la muerte como ready made
en vez de un water un cadáver
en vez de una rueda de bicicleta
un cuchillo desnudo bajando la escalera
ensangrentado bajando la escalera (del puerto)
dubois asesino y actor
por qué hablar sobre él?
Fácil nos interesa el teatro y la muerte. [sic]
(Rodríguez, 2008, p.22).

Este relato articula su carácter mítico como representación del acervo cultural común, en este caso una tensión entre el imaginario patrimonial y el popular de Valparaíso, entre la existencia real y ficcional del protagonista. El proceso de mitificación contemporánea, a pesar de su perspectiva iconoclasta, permite hacer reconocibles las realidades y temas que nos afectan de manera trascendental. Lévi-Strauss plantea que el mito «está constituido por unidades superiores y más complejas aún o mitemas (...), no son solo relaciones sino ‘paquetes de relaciones’ que por razón de su estructura adquieren una función signifiante» (1999, p. 232). Estos mitemas, “paquetes de relaciones” o “red de significantes” del relato mítico permiten el proceso de identificación y significación del ser humano con su entorno: la muerte, el crimen, la persecución, la ironía, la rabia, la incertidumbre, la transhumancia, etc. son significantes permanentes de sentido existencial. Tales “mitemas” construyen una red de relaciones de carácter simbólico que, como plantea el filósofo greco-francés Cornelius Castoriadis (2007), son constituyentes del imaginario social a partir de instituciones particulares que reconoce el colectivo, es decir, comprendido como la imaginación trascendental del sujeto:

Las significaciones imaginarias sociales cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan. Semejantes significaciones sociales imaginarias son, por ejemplo, espíritus, dioses, Dios, polis, ciudadano, nación, Estado, partido, mercancía, dinero, capital, tabú, pecado, etc. (p. 494).

Estas instituciones sociales son instancias particulares de la ciudad y de los seres que conviven en un mismo tiempo y territorio, ya sea “región” o “localidad”. De manera tal que relato mítico y territorio imaginario operan como sistemas de relaciones que dan sentido a

la identificación de individuos con su comunidad, fenómeno que opera claramente en una obra como en *DUBOIS santo/asesino*, dada su pertenencia y experiencia con el imaginario popular porteño de Valparaíso, donde el “mitema” central es el “auge y la caída” asociado a la historia de la ciudad y la vida del personaje. Tal mito se conecta con los imaginarios de esta comunidad que ya reconoce y se reconoce en el relato, pero en un proceso no acabado, sino en una relación abierta, ocurrente, como nos precisa el académico chileno Mauricio Barría:

[E]ntenderemos por comunidad a una posibilidad siempre abierta que consiste en la pregunta por el sentido del estar-en-común. La comunidad no es una tarea realizable, sino la experiencia de su falta, que acontece en la reunión de los sujetos en el mito de la comunidad. La comunidad como posibilidad siempre abierta es la experiencia de su propio relato. (Barría, 2013, p.38).

La reunión de los sujetos en torno al mito de su comunidad es lo que opera en esta dramaturgia cuya figura se identifica con gran parte de la cultura porteña y refleja su imaginario cultural colectivo de “auge y caída”, “subida y bajada”, “gloria y decadencia”, “mitificación y desmitificación”, “arsis y tesis”, conceptos que encierran las tensiones existenciales de nuestra sociedad: desencanto social, nostalgia de la espiritualidad, pasión, violencia, sobrevivencia, competencia o autodestrucción, etc. Los materiales de la escritura dramática del texto de Rodríguez establecen rasgos principales de los relatos míticos en su condición posmoderna y sus procedimientos formales contemporáneos.

El mito significado en la cultura contemporánea consiste en personajes con carácter de héroes vulnerables, antihéroes o figuras populares, se trata de un proceso dinámico de mitificación y desmitificación, retornando al sentido ancestral de comprensión del universo a través del relato mítico: «eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los mitos» (Eliade, 1998, p.54). La reintegración permanente al relato mítico, señalado por el rumano Mircea Eliade como “nostalgia del mito”, se hace presente en la ficción contemporánea con diversos procedimientos y perspectivas. Actualmente el mito se manifiesta resignificado y revestido por la cultura popular, la *mass media*, la globalización y la tecnologización, como es el caso de la larga saga de superhéroes en historietas gráficas y el cine, cuya lista sería larga reseñar. Baste citar las figuras televisivas, ficticias o históricas que han sido absorbidas por la dramaturgia chilena contemporánea. En este caso, el autor recurre a figuras tristemente populares en la historia de la violencia política de la última dictadura militar chilena como son Arellano Stark y Osvaldo Romo:

Mancha de sangre

Habría que recoger los pedazos, Hacer un puzzle, Un collage, Con las huellas Dejadadas por la prensa, me imagino que no es una singularidad de este país, pero trato de adivinar la cantidad de palabras impresas que han servido para cubrir cadáveres –una avalancha de papel- al grito de tápenlo con diario -arma y desarma- / Origami / Sopa de letras / Pegoteado con cola fría o caliente / Listo para usar envolver acelga o cubrir cadáveres (eso ya está dicho) / Pero cuando hablo de cadáveres también podría decir historia, podría decir memoria

Podría decir Arellano stark, podría decir Osvaldo romo, podría decir Ricardo albornoz (que aun trabaja para un viejo dictador). [sic] (2008, p. 25).

El mito es esencialmente popular, por cuanto constituye el relato de una sociedad determinada, cuya estructuración facilita el reconocimiento de los miembros de dicho colectivo. Aristóteles en *La Poética* define mito tanto como el relato tradicional de la comunidad y, a su vez, como el argumento dramático. Es decir, es la configuración de hechos que el autor narra conservando la estructura de un relato reconocido por la comunidad a la que se dirige. Estos relatos comunes heredados o recogidos para servir de modelo o reflejo colectivo, son la base de todo drama que permite «revalorizar el mito de la periodicidad cíclica, incluso del eterno retorno [...] una tentativa para reintegrar ese tiempo histórico, cargado de experiencia humana, en el tiempo cósmico, cíclico e infinito» (Eliade, 2011, p. 175). La obra que revisamos asume el concepto de mito comprendido como verdad esencial que se desarrolla en un espacio particular del tiempo, tiempo mítico, es decir, espacio ritual, que es lo que configura tanto el texto como su puesta en escena. Tales conceptos son planteados por autores ineludibles en el estudio del mito como Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss o Joseph Campbell, quienes desde sus diversas perspectivas señalan que los relatos míticos constituyen los pilares fundamentales en la configuración del imaginario cultural de toda comunidad:

En cada uno de los sistemas mitológicos que a lo largo de la historia y de la prehistoria han sido programados por varias zonas y rincones de la tierra, estas dos comprensiones fundamentales -la inevitabilidad de la muerte individual y la permanencia del orden social- se han combinado simbólicamente y han constituido la fuerza nuclear estructurada de los ritos y, por tanto, la sociedad. (Campbell, 1994, p.33).

Emile Dubois constituye un tipo de figura mitológica de carácter absolutamente popular para la ciudad de Valparaíso, arraigado fuertemente a su territorio. Este tipo de figuras se proyectan hacia un imaginario general como personajes susceptibles de santificación o mistificación, en este caso de santería pagana. Se configura un santo contradictorio y misterioso, que genera una fuerte adhesión por su identificación con el pueblo más llano, en el mismo sentido en que lo hicieran en otras culturas Dioniso, Baco y el sinnúmero de personajes “caídos” de los panteones más sagrados, acercándose a la cotidianeidad y mortalidad humana: bandidos, prostitutas, seres redimidos, conversos, ángeles caídos, etc. Personajes cuya existencia, auge, caída y muerte, constituyen una alegoría de la compleja y azarosa vida con que se reconoce la comunidad.

3. Concepciones y prácticas de la dramaturgia contemporánea presentes en la obra.

La compleja concepción contemporánea de las prácticas teatrales ha establecido una relación distinta del texto escrito frente a la puesta en escena. Una relación conflictiva, constante e inmanente que -sin duda- podemos rastrear desde los orígenes del teatro, pero que ya fuera tensionada al máximo tras la modernidad desde fines del siglo XIX. El período modernista dotó de un estatus especial al texto escrito, considerando la literatura dramática como la base del teatro, entendiéndose como el discurso lógico o conceptual que se debía traducir en la puesta en escena, con premisas tales como ‘poner en escena un texto’ o ‘la palabra explicada en escena’:

La palabra, y sobre todo la palabra escrita (...) ha funcionado siempre como égida y elemento vinculado a la ley, y por ende al padre, y nosotros percibimos en la actualidad de manera tremenda el dominio de lo que sería la dependencia de la escritura. La literatura empezó a funcionar como un vampiro de la actuación y cuando apareció la escritura poética, la actuación adoptó moralidad. (Bartis, 2003, p. 13).

Este estatus monopólico del texto dramático literario, al que alude Bartis, comenzó a cuestionarse en la transición del siglo XIX al XX, gracias a las vanguardias que resignificaron el rito, la mimesis, el mito y la palabra del fenómeno escénico-dramático. Esta resignificación del drama es propia del período que conocemos como la crisis de la representación, inmersa en la crisis de la modernidad a fines del siglo XIX. La crisis en la concepción de la realidad y la representación desborda los ámbitos de la cultura, las comunicaciones y las artes. Se trata del cuestionamiento a la racionalidad imperante, imposibilitada de comprender las intrincadas dimensiones actuales del espíritu humano; multiplicando y ensanchando las percepciones del mundo que nos rodea. El espíritu de la época es la interrogante del ser humano sobre su condición ante un mundo externo vertiginoso y su interior complejo, al respecto conviene citar lo siguiente:

[H]ay una desconfianza general respecto a la materia, el objeto y los procedimientos de la representación: lo que se pone en duda, a partir de los últimos años del siglo XIX en la definición de la relación que, de hecho y de derecho, liga a la escena y el mundo. (Abirached, 1994, p. 231).

La crisis de la representación nos ayuda a entender las transformaciones que la escritura dramática experimentará desde esa época y que se ve reflejada en las tendencias dramático-escénicas a la que pertenece la obra que analizamos. Aspectos como la fragmentación, desdoblamiento de personajes, hibridación formal o estética; resignificación de los principios de ilusión, ficción y mimesis son reconocibles en *DUBOIS santo/asesino*, elementos que décadas atrás dieron un impulso vital a las transformaciones de la puesta en escena y la escritura dramática. Esta perspectiva filosófica de crisis de las grandes ideologías y metarrelatos del siglo XX, anticipan también los fenómenos con que replantearán el drama contemporáneo Artaud, Brecht o los exponentes del “absurdo”, preámbulo de lo que conoceremos como el período posmoderno. Este material dramático da cuenta de estos fenómenos y perspectivas, enriquecido por la retroalimentación de la puesta en escena en relación con el texto escrito, permeables ambos lenguajes de manera recíproca a lo largo del texto, haciendo reiterada notación del fenómeno escénico y de transformación que involucra la representación, el público y la palabra, citamos el siguiente fragmento que refleja aquello:

Y haré mi mejor papel

Hoy los elijo a ustedes como los testigos de mi mejor actuación
Una actuación digna de ser recordada cien años después
Bajo estas luces
Frente a este anfiteatro natural que es el puerto de Valparaíso
Representaré mi tragedia
Serán testigos señores de mi trans-formación.
(Rodríguez, 2008, p. 8).

A principios del siglo XXI seguimos plasmando en la literatura y el arte las complejas capas de la existencia -más allá de dimensiones sociales y psicológicas- en que emergen fenómenos transformadores la vida moderna como la industrialización, urbanización, proletarización, tecnologización, así como las aceleradas y múltiples vías de comunicación y transporte. Tal como en el siglo pasado, se sigue poniendo acento en lo irracional, la incertidumbre, la angustia, el inconsciente y el fatalismo que desbordan el relato artístico o cultural. La angustia existencial incubó una nueva noción del arte, así como diversos modos de aprehensión del objeto artístico: «Despojada de total o aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible» (Benjamin, 1989, p.11). La crisis de la representación remeció las formas dramáticas y la creación escénica.

(...) una lectura de la crisis del teatro en el tránsito del siglo XIX y XX como un “movimiento de fuga”, de huida de la dramaturgia del espacio de las determinaciones filosóficas, estéticas y formales de la obra de estructura clásica. Esta fuga -abandono o postergación- del espacio formal y conceptual construido por la modernidad significa una puesta en crisis, un cuestionamiento, del mismo y es la expresión de la necesidad de los autores de huir de este espacio que se ha tornado, súbitamente, asfixiante (Viviescas, 2005, p. 454).

Nos parece pertinente hacer alusión al concepto de “movimientos de fuga” planteado por el académico colombiano Víctor Viviescas, pues nos parece un interesante punto de vista desde el que podemos enfocar nuestro análisis del material dramático, se trata de fenómenos que condensan las nuevas determinaciones de la representación dramática. En su planteamiento Viviescas propone una idea de “movimientos de fuga” establecido a partir de tres tipos, cuyas características creemos que este texto refleja claramente en su construcción formal y conceptual:

Fuga de la plenitud de la objetivización en lo intersubjetivo: Alejamiento de la concepción de realidad objetiva hacia la manifestación de lo subjetivo, asumiendo la multiplicidad existencial tanto del sujeto como del relato. Se separa el sujeto y palabra-lenguaje, exponiendo la problemática de la incomunicación, evidenciando así la crisis del lenguaje, la independencia de la realidad objetiva y la identidad racional.

Fuga del imperativo de la identidad y unicidad del sujeto: La identidad del sujeto despierta incertidumbre, debido a la desconfianza en la percepción científica, racional y unívoca del ser. El sujeto ya no constituye una unidad integral, se compone de partes que pueden desmontarse y luego reconstruirse, proceso tras el cual resulta un nuevo sujeto, dotado de múltiples planos o manifestaciones de sus identidades.

Fuga del espacio de autonomía del arte y del teatro de ilusión: La obra crea su propia legalidad, deja de tener un sentido evidente, ya no preexiste como hecho artístico. La obra depende de su contexto, su receptor ya no es pasivo ni acepta ópticas preestablecidas. Se transparentan sus procedimientos y se rompen las formas del drama de ilusión, evidenciando el juego, la convención, el sentido ritual o espectáculo vivo.

Estos movimientos de “fuga” trasladan la representación a espacios rupturistas como los levantados por las vanguardias, hacia la irracionalidad de la expresión artística, la crisis de identidad y unidad del sujeto, así como las problemáticas de la comunicación o, mejor dicho, y saturación de información. Con ello se revela el interior, lo íntimo y misterioso del personaje y el drama, creando un proceso de quiebre con el teatro de ilusión, instalando una relación de las formas teatrales autónomas de la realidad. Estos elementos en fuga son movimientos que obligan a inventar nuevas configuraciones de la obra teatral y el texto dramático, alejado del discurso lógico y el sentido positivista del material escrito, sugiriendo nuevos lenguajes escriturales o escénicos. “Aparece una mujer pobre, joven aun, no llora, por lo menos ya no, a medida que dice el texto se va amarrando las manos, vendándose los ojos y al final la boca” (Rodríguez, 2008, p.8).

Estos diversos fenómenos y concepciones de la teatralidad contemporánea se consolidan a fines del siglo XX mayoritariamente bajo el concepto de *Teatro Posdramático*, término acuñado por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann que en su ensayo *Repensar la dramaturgia* (2011) nos acota esta condición y período del teatro:

La palabra ‘*posdramático*’ describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura, la escritura dramática o el texto teatral sólo de manera marginal. Existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto. (2011, p. 309).

El texto dramático que nos convoca es parte de la práctica de la teatralidad actual conocida como posdramática, cuyo texto escrito está ahora liberado de ejercer su hegemonía, material anterior e independiente de la escena, susceptible de investigación y valoración en sí como elemento literario dotado de virtualidad escénica; y que mayoritariamente rompe con la tradición aristotélica (fuga del drama tradicional), instalándose en nuevos lenguajes, funciones y perspectivas dramatúrgicas:

Para terminar de construir la escena posdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. (Cornago, 2006, p. 5).

Una de las premisas de la dramaturgia actual es la reubicación de la palabra y el texto escrito. Se trata de comprender el texto como construcción «dotada de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación del acontecimiento convivial-poético-expectatorial» (Dubatti, 2007, p. 154). El material

escrito de la obra *DUBOIS santo/asesino* corresponde a un texto pre-escénico que precede la experiencia del 'convivio teatral'. Texto que deviene en un constructo ideológico y discursivo para la puesta en escena, que ha sido pasado por el cedazo de un trabajo colectivo, que no obvia al autor particular, pero que evidencia la experiencia escénica tanto previa y posterior al texto, en que se enmarca su concepción dramática.

El teatro posdramático consiste en una superación crítica del drama, que opera bajo una nueva noción de la teatralidad, cuyas prácticas ponen en relieve complejas operaciones, lenguajes, procesos y materialidades aglutinadas desde períodos anteriores del arte teatral. El espectáculo posdramático está dotado de diversos recursos que Lehmann (2013) señala como "signos teatrales posdramáticos": parataxis/no-jerarquía, simultaneidad, densidad de signos, teatro concreto, sobreabundancia, musicalización, escenografía y dramaturgia visual; calidez y frialdad; corporalidad, irrupción de lo real y acontecimiento/situación. Estos signos son procedimientos que responden a lógicas propias del espectáculo contemporáneo, que consiste principalmente en una estética de la dirección escénica, pero que podemos rastrear desde la propuesta escrita, como es el caso de la obra que abordamos.

En la escena posdramática el texto supera su estado de autarquía literaria, para disolverse en el tejido del espectáculo, con lo que el hecho teatral deja de situarse en el texto y la línea de tiempo, desplazándose ahora al conjunto total de la puesta en escena, concepto conocido como *Landscape play* (obra paisaje). A partir del trabajo de Robert Wilson y Gertrude Stein, entre otros, aparece el concepto de "obra paisaje" como si fuese una representación pictórica donde la narración dramática es la imagen, cuyos elementos no están ordenados bajo el eje causa-efecto o temporal, sino en una serie de operaciones y perspectivas de relaciones heterogéneas, experiencia de aprehensión de lo poético, lo simbólico y lo espacial. Experiencia de aprehensión de un espacio y una atmósfera más que de una historia cronológica, tal como podemos revisar en párrafos del texto escrito:

nos detenemos ahí
en ese Valparaíso viejo
(como el de ahora)
donde ocurre la acción
en esos adoquines que aún pisamos y compartimos
(como sombras sin tiempo)
con un presente tan común como el de ayer.
(se corta la imagen). (Rodríguez, 2008, p. 7).

Tenemos en esta dramaturgia, como observamos en el párrafo recién citado, un material consciente de los fenómenos de la teatralidad contemporánea, especialmente en cuanto a la relación establecida entre el texto, la palabra, la escena y las imágenes proyectadas. En esta obra existe una presencia de signos o recursos posdramáticos, como la parataxis o no-jerarquía, la simultaneidad, densidad semántica, estructura rizomática o palimpsesto, irrupción de lo real y la teatralidad; configurando un territorio de signos cuyos procedimientos han sido concretados en la puesta en escena del montaje teatral realizado por este colectivo de compañías teatrales de Valparaíso. El relato, en tanto paisaje, es desde el comienzo presentado como un rito escénico que evoca al imaginario permanente del puerto. En formato de versos transcurre casi toda la obra desde la primera escena, asumiendo desde ya un contexto de tránsito por el derrotero de un sitio histórico ya en ruinas, pero eminentemente un sitio teatral:

LOS SUEÑOS DE EMILE

Empezamos desde la oscuridad
(como todo)
en el centro del escenario
una pequeña circunferencia luminosa
se empieza a transformar hasta que aparece Valparaíso,
el de ahora, de noche, la bahía –amaneciendo
la ciudad
su historia
su arquitectura
sus protestas
Universitarios
Secundarios
Portuarios
año nuevo
miles de botellas vacías
borrachos
travestis el patrimonio tal y como es
desde aquí empieza la cuenta regresiva
de diez en diez
(Rodríguez, 2008, p .6).

La figura de Dubois se multiplica y resignifica en su cualidad de leyenda, cuya capacidad de abarcar diversos tonos y perspectivas, en tanto ser ecléctico contemporáneo, permite su identificación con el imaginario porteño: plural, de relieves difusos y contrastantes, altibajos, “auge y caída” como ya hemos reiterado. Estamos frente a un espacio reconocido como una metáfora geográfica de sala teatral, con sus gradas de cerros, un escenario concentrado e intenso en el plan y un telón de fondo infinito a que nos remite el mar, a ratos la eternidad, a ratos la muerte, evocada en imágenes poéticas y reflexivas presentes en este texto: «Quiero morir mirando el mar / Que mi último aliento / Sea el viento sur de playa ancha» (p. 40).

Por su carácter posdramático el relato asume los diversos procedimientos de fuga que especificamos anteriormente. En primer lugar, observamos el movimiento de **fuga del imperativo de la identidad y unicidad del sujeto**: el protagonista manifiesta en diversos pasajes el carácter fragmentario y subjetivo de su personalidad, entrecruzando la circunstancia histórica con la ficción, en clara alegoría del héroe fugitivo; «(Pupilas) / Me diluyo / Me hago transparente / Para que no me alcancen» (p.7).

En cuanto a la estrategia de **fuga de las dimensiones de objetivación** el texto asume perspectivas subjetivas del relato, este es uno de los recursos más presentes a lo largo del texto, con múltiples narradores y articulado por constantes juegos binarios como los tópicos realidad-simulacro, ficción-no ficción, integridad-fragmentación, vida-muerte, pasado-presente: «y es un personaje perfecto / la muerte perfecta / la obra-la vida / el escenario-la vida» (p. 20).

La **fuga del espacio de autonomía del arte y del teatro de ilusión**, consiste en un aspecto nítido en la obra dado el constante ejercicio de entrada y salida de la ficción, no se trata de un mero efecto o recurso puntual, es parte esencial del lenguaje dramático: el texto hace presente su condición de representación y simulacro: «yo ya derribé esa barrera de la representación / mi vida es una obra de arte / y hago que todos sus personajes brillen» (p.20). Este procedimiento se presenta en la declaración del protagonista/actor que convoca al espectador implícito, personaje demiurgo del cruce vida-arte y autor que desnuda el

procedimiento teatral, respectivamente: «Aparece el actor que interpreta a dubois [sic] en escena está bien vestido y peinado esperando que llegue la novia» (p .40).

La intertextualidad y el uso de alegorías son otras características importantes del texto, lo que se manifiesta con citas explícitas a otras obras artísticas o referentes, cargando el material de perspectivas autorales y densidad de significados que el material contiene: «la maté porque era mía» (p. 11) acaso referida a la película francesa de Patrice Laconte (1993); «en mi corazón hay un revólver» (Rodríguez, 2008, p. 19) letra de la canción “Maldito Sudaca” del grupo de rock-pop chileno Los Prisioneros (1987), ambos referentes artísticos que presentan una impronta de crueldad e ironía frente a las condiciones de pareja sexual por un lado y los prejuicios territoriales xenofóbicos por otro, que dan cuenta de lenguajes cínicos y distanciados de las convenciones burguesas y políticamente correctas contra las que se revela el protagonista, sea el Dubois mítico popular, histórico o el de esta ficción dramática. Del mismo modo operan las citas a personajes de la cultura popular, en un ejercicio o guiño a otras autorías como en el fragmento «tal vez un homosexual / podría ser, pero lemebel ya muy esta vieja / ¿mapuche?» [sic] (p. 23), que de paso constituyen ejercicio de intertextualidad de carácter indirecto compartiendo acontecimientos alegóricos de clara perspectiva existencial. Estos elementos son claros referentes culturales de la generación del autor del texto y del equipo que realiza la puesta en escena (profesionales nacidos y formados entre los años '80 y '90 del siglo pasado), siendo una marca importante para entender la contemporaneidad, como relato desde un tiempo y espacio particular, que le conectan, además, con mitos y temas universales.

MUERTE: hagamos un trato entonces

DUBOIS: hagámoslo

MUERTE: si tú pierdes me ayudas con mi soledad
tú sabes

DUBOIS: y si gano

MUERTE: te hago leyenda

DUBOIS: trato hecho

MUERTE: hecho, ya yo me voy a ver si puedo traer otro poco de vino (p.39-40).

Como observamos en el diálogo anterior, la figura de la muerte en tanto tabú universal y mitema -tan reseñado en importantes referentes teatrales y cinematográficos- se presenta en el texto en la dinámica del juego y apuesta con el protagonista. Este juego nos evoca referentes como la obra teatral uruguaya *El herrero y la Muerte* (Jorge Curi y Mercedes Rein, 1981) y la película sueca *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, de Ingmar Bergman, 1957). El tópico de la vida enfrentada a la muerte y su personificación presenta una mirada que intenta desdramatizarla y familiarizarla, esta presencia del mito y tabú de la muerte instala en la obra uno de los tópicos más universales de las representaciones artísticas: «Los ritos, prácticas y creencias alrededor de la muerte continúan siendo el sector más primitivo de nuestras civilizaciones» (Morin, 1999, p. 18). La referencia a la muerte y su personificación apuntan a un proceso que ayuda a comprenderla, acercándonos desde el misterio, intentando tener una actitud cotidiana con ella, que en el caso del texto de *DUBOIS santo/asesino* se muestra como un juego de carácter más alegórico o con una actitud desafiante a su presencia e inminencia:

DUBOIS: mm mejor ven siéntate tomemos una copa
MUERTE: el viejo truco de emborrachar a la muerte
¿qué piensas?
que soy una pajarita de esas que acostumbras a embaucar con tu labia
irrisoria, disculpa, pero solo tomaré una y nada más (p.37).

Otro recurso intertextual corresponde al uso de artículos de prensa de la época, básicamente el diario *El Mercurio de Valparaíso*, recurso que no solo sirve para dar legitimidad y perspectiva histórica al relato de la época, sino también para generar un contraste, una suerte de antagonista, representando el discurso oficial de las crónicas periodísticas manejadas por el monopolio empresarial en el puerto:

CAIDA

“Intento de asesinato al dentista señor Davies
Se trata de repetir el caso de los señores tillmanns tittius y challe
El criminal es aprehendido
Parece haber tenido participación en los crímenes anteriores
Gravísimas revelaciones”
(...) **el mercurio, Valparaíso, 16 de junio de 1906.** (p. 25-26).

¿Qué significa demorarse un momento mas [sic] en una estación de nuestro viaje si allá hemos de llegar tarde o temprano?
yo no temo a la muerte y no la rehuyó Después de cumplir 20 años de presidio, saldré un hombre inútil, habré perdido mi juventud seré una flor marchitada en el pantano y se sabe que no se puede soñar dos veces lo soñado, esta es la ley de la naturaleza y pobre de aquel que quiera oponerse a ella.
el mercurio, valparaiso, 9 de febrero de 1907. [sic] (p. 37).

Las intertextualidades y alegorías presentes en el texto permiten densificar el relato, cargándolo de imaginarios y signos de diversas épocas, distintos focos y naturalezas. Estos textos adquieren una carga simbólica que robustece los aspectos míticos e identitarios del relato, que van cargándose de acontecimientos y señales de territorialidad dando sentido de pertenencia al mito. Es así como el relato se instala en el escenario de un Valparaíso imaginario permanente, un espacio evocado y habitado desde la condición espiritual del personaje, más que de la contingencia cotidiana, pues el texto no alude a un Valparaíso concreto y actual, aunque le hable al habitante contemporáneo, pero en este lugar de imaginación del sujeto y el colectivo -como señala Castoriadis (2007)- es desde donde se evocan lugares como signos del territorio trascendental:

DUBOIS:

Tiren mi cuerpo en una quebrada / Por ahí en santos ossa / San Roque /
Cerro la cruz / Cerro monja / Miraflores / Santo Domingo / Una parte en
cada cerro / Quiero morir mirando mar / Que mi último aliento / Sea el
viento sur de playa ancha.
*Imágenes del terremoto de Valparaíso todo se cae a pedazos, las murallas
de la cárcel donde se encuentra dubois se diluyen en el sismo y dubois con la
puerta de su celda abierta se sienta a leer y fumar con la calma de quien ha*

elegido su última actuación» (p. 40).

4. Dubois. Una obra dramática como rito de una comunidad

Hemos revisado un material dramático que hace emerger espacios lúgubres, ambiguos, frágiles y desolados, en un escenario que proyecta una cultura de decepción, soledad y distopía con que se asocia a esta ciudad. Espacio plagado de personajes que habitaron la periferia de una época anterior -exactamente de un siglo antes-, pero ahora rescatado como relato posmoderno y contemporáneo, donde se resignifican y atraen personajes que exhiben su vulnerabilidad y su memoria traumática, reivindicados por esta dramaturgia. Esta dramaturgia es consciente de su virtualidad escénica, reflejando constantemente el ritual que provoca la simbiosis de una realidad concreta y otra cíclica, escapando de la cronología hacia el tiempo sagrado del rito, en una ceremonia de tinte trágico, dada su conciencia permanente por la inevitabilidad de la muerte:

DUBOIS: lo que a mi me va a ocurrir / ya esta escrito
en un guion tan antiguo / como impreciso. [sic] (p. 17)

Dubois prepara su rito, su liturgia nocturna de muerte.

DUBOIS: ensayo la muerte, modulo mi vida
mi v i d a / la razón:
hormigueo estomacal
seguidadeunarapidaysucesivaconjunciondecachetes:
apretar el potito
(lo vemos prepararse para actuar). [sic] (p. 19)

La historia real u oficial no deja de suceder, se la cita, se la restituye, a pesar del tratamiento artístico, el autor no altera el mito, lo presenta a un público para que reactualice o funde su posible filiación a éste. Hablamos de un proceso de articulación del mito que ofrece un paisaje simbólico, en que el relato es comprendido por una comunidad que se reconoce en él. A su vez, permite construir, desarmar y reconstruir el mito con un claro fin interpretativo. Podemos rastrear este procedimiento de revisión de mitos populares en la dramaturgia chilena contemporánea en que se ha configurado como un tópico importante al abordar personajes nacionales como referentes, con perspectivas subjetivas de los/las autores/as al momento de abordar íconos como: Violeta Parra, Pablo Neruda, Víctor Jara, Arturo Prat, Gabriela Mistral, Augusto Pinochet, Salvador Allende, Lautaro, Manuel Rodríguez, entre otros. Personajes ya no solo retratados, sino abiertamente interpretados y resignificados en los relatos dramáticos, como en el proyecto “Trilogía de tiernos y feroces”, en que se presenta una reconfiguración de relevantes personajes de la cultura nacional como son Violeta Parra, Luis E. Recabarren y Pablo de Rokha, sobre lo que autor precisa:

Opté por hablar desde mi perspectiva, empaparme de ellos, tal vez para encontrar otras cualidades de su imponente trabajo y comentarlos, bajarlos de cierto pedestal fetichista, acercarnos, pero también dejarles un poco intactos, sin aportar al manoseo cultural de sus iconografías. (Figuerroa, 2017, p. 14).

DUBOIS, Santo asesino articula de ese modo similar la historia, el testamento, el relato simbólico y la ruptura de la ficción en un sentido cíclico y renovador que da dinámica

y dialéctica al texto. Es un rito que convoca a una comunidad, en tanto generación contemporánea, asumiendo la perplejidad, impotencia, desesperación y desencanto del mito mismo, abriendo la posibilidad de profundizar en el complejo, contradictorio y profundo imaginario que es capaz de evocar Dubois, ahora una especie de mártir desafiante a la justicia y la muerte a la que se le condena. «Dubois saca un puro de su chaqueta se lo encienden se saca la venda de los ojos y fuma hasta que suenan los disparos entonces cae» (p. 44).

Esta obra es un rito dramático susceptible de integrar a gran parte de los habitantes de Valparaíso, pero hablamos de habitación simbólica, no necesariamente de una pertenencia formal a esta ciudad espacio-escenario, a su cultura y su imaginario. La ciudad corresponde a una red simbólica configurada por un sostenido proceso histórico-social, donde el imaginario colectivo juega el papel instituyente, como ente creador. La ciudad es una combinación de núcleos contradictorios o en tensión constante, que se reflejan en imaginarios sociales que se han ido configurando y reforzando como instituciones de la comunidad, lo que da como resultado una combinación estructural-imaginaria del espacio físico, como precisa Castoriadis (1998):

«Un reconocimiento pleno de la imaginación radical solo es posible si va acompañado por el descubrimiento de la otra dimensión de lo imaginario radical, la imaginación histórico-social, la sociedad instituyente, como fuente de creación ontológica que se despliega como historia» (p. 175).

El relato dramático teatral, en tanto relato artístico, escénico y literario, contribuye a la formación de un imaginario colectivo o social que responde a sus propios fenómenos geográficos, históricos, sociales e ideológicos. Este imaginario colectivo, para adherirse a su comunidad, requiere una fuerte carga de empatía, lograda mediante la fascinación o espectacularidad con que se presenta la vida, pasión y muerte de Dubois en esta obra. El texto con su carga ritual y mítica establece un halo de fascinación en torno a este “misterioso condenado” que le impregna un carácter de doble significado: santificado y pagano, tensiones existenciales y ambivalentes, como planteamos anteriormente: “santo/asesino”, “auge/caída”, que en su formato contemporáneo permite entender la musicalidad de la pieza presentada, “arsis y tesis” presentes en este rito dramático.

La capacidad de establecer esta obra como un ritual se debe en gran parte a los recursos de la dramaturgia contemporánea que hemos señalado, gracias a lo que se configura esta obra dramática en un espacio cargado de atmósferas y múltiples posibilidades de lectura. Creemos firmemente que los recursos formales de la dramaturgia y la teatralidad posdramática son los que hacen posible restituir en un ejercicio ritual este mito, vale decir, forma y fondo conjugadas para la solidez de este texto dramático y su pertenencia al imaginario local.

Referencias bibliográficas

- Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez. ¿Qué es lo contemporáneo?* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles (2013). *Poética*. Madrid: Alianza.
- Arlt, Roberto (2013). *El amor brujo*. Madrid: Drácena.
- Barría, Mauricio (2013). *Figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena contemporánea: Alegorías de la comunidad derrotada*. (Tesis Doctoral inédita). Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Bartis, Ricardo (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Publicado en Discursos Interrumpidos I. Buenos Aires, Argentina: Taurus.
- Benjamin, Walter (2005). Sobre el concepto de historia. En *Obras completas*. Madrid: Abada.
- Campbell, Joseph (1994). *Los mitos: su impacto en el mundo actual*. Barcelona: Kairós.
- Castoriadis, Cornelius (1989). *La Institución Imaginaria de la Sociedad*, Buenos Aires, Tusquets.
- Castoriadis, Cornelius (1998). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, Cornelius (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets.
- Cornago, Óscar (2006). *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Revista Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002. Cuenca, La Mancha, España: UCLM
- Cornejo, Cristóbal (2011). *Dubois Santo Asesino: invocación de un mito porteño*. Diario electrónico El Ciudadano. Recuperado de <https://www.elciudadano.cl/artes/teatro-en-valparaiso-dubois-santo-asesino-invocacion-de-un-mito-porteno/01/18/#ixzz5OMG6gJlI>
- De Marinis, Marco (1982). *Semiótica del teatro*. Milán: Studi Bompiani.
- Dubatti, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Eliade, Mircea (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, Mircea (2011). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.
- Figuroa, Cristian (2017). *Trilogía de Tiernos y Feroces*. Santiago, Chile: Cuarto Propio.
- Lehmann, Hans-Thies (2011). *Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después*. En Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación. Murcia: CENDEAC
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro Postdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Lévi-Strauss, Claude (1999). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.
- Morin, Edgar (1999). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez, Gustavo (2008). *DUBOIS santo/asesino*. Valparaíso, Chile: Corazón de hueso ed.
- Rostas, Susanna y André Droogers (1995). El uso popular de la religión popular en América Latina: una introducción. *Revista Alteridades*, 5 (9), 81-91.
- Viviescas, Víctor (2005). *La crisis de la representación y de la forma dramática*. Centro de Investigación y desarrollo científico. Recuperado de <http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>