

Cofradías que no caben en la lengua: una lectura trasatlántica de Jorge Díaz y Pedro Almodóvar¹

Brotherhoods that do not fit in the language: a transatlantic reading by Jorge Díaz and Pedro Almodóvar

Ignacio Pastén López ²

iapasten@uc.cl

Resumen:

Entre los años 1965 y 1993, el dramaturgo chileno Jorge Díaz Gutiérrez (1930 – 2007) se autoexilia en la capital española, Madrid. En este periodo, escribe dos obras de teatro sin fecha de producción exacta (Todas las fiestas del mañana y Materia sumergida), que, pensadas en la tradición del teatro nacional, son piezas claves para entender las dramaturgias de la transición democrática. En el siguiente artículo me adentro en ambas producciones con el fin de dar luces sobre las posibles implicancias de tales dramaturgias en el panorama del teatro chileno. Para esto, me posiciono desde una perspectiva trasatlántica, proponiendo el travestismo atlántico como clave de lectura. Siguiendo esta línea, planteo que una forma de leer las obras madrileñas de Díaz es al alero de las imágenes de la Movida ofrecidas por el primer cine del director español Pedro Almodóvar (1949 –), específicamente en las películas Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) y Laberinto de pasiones (1982).

Palabras clave: Cine, Pedro Almodóvar, Teatro, Jorge Díaz, Estudios trasatlánticos.

Abstract:

Between 1965 and 1993, the Chilean playwright Jorge Díaz Gutiérrez (1930 - 2007) exiled himself in the Spanish capital, Madrid. In this period, he wrote two plays without an exact production date (Todas las fiestas del mañana and Materia sumergida), which, thought in the tradition of the national theater, are key pieces to understand the dramaturgies of the democratic transition. In the following article I go into both productions in order to shed light on the possible implications of playwrights in the Chilean theater scene. For this, I position myself from a transatlantic perspective, proposing Atlantic cross-dressing as a key to reading. Following this line, I suggest that the way to read Díaz's Madrid works is under the cover of the Movida images offered by the first cinema of the Spanish director Pedro Almodóvar (1949 -), specifically in the films Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980) and Laberinto de pasiones (1982).

Key words: Cinema, Pedro Almodóvar, theater, Jorge Díaz, transatlantic studies.

Recibido: 08/ 08/ 2020. Aceptado: 06/ 11/ 2020.

1 El artículo se relaciona con mi proyecto de investigación financiado por Anid Chile (ex Conicyt) entre los años 2020 y 2021. Beca de Magíster Nacional N° 22200587

2 Estudiante de Magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile

Sin constataciones previas, ni avisos mediante, el dramaturgo Jorge Díaz Gutiérrez decide, la mañana del 17 de enero de 1965, autoexiliarse en Madrid. Iniciada nuestra *fiesta del teatro nacional chileno*³, el “autor de moda” de los Teatros Universitarios vive anónimamente la vida clandestina de las calles madrileñas. Especulando con la biografía apócrifa⁴ de Díaz en mano, pienso que el “discípulo amado de [Eugenio] Ionesco” (Guerrero, 2012, p. 3) es otra víctima y cómplice del malestar *agorafóbico*⁵ de las dramaturgias nacionales de mitad de siglo. El dramaturgo que ancló el teatro del absurdo europeo en Latinoamérica toma una decisión que, a ojo de sus cercanos, resulta incluso más absurda, a saber, anclar velas y tomar timón con un destino trasatlántico hasta el momento desconocido. En el siguiente ensayo intento, a gatas entre biografías inconclusas, recortes periodísticos y materiales inconexos, especular en torno a la partida de Díaz con destino Madrid, pensando esta pendiente angular como un escape de los límites de lo decible en el teatro chileno de mediados de siglo. Para esto, imagino, y no digo constato por ausencia de pruebas de facto, una amistad caduca, debido a las diferencias, entre el dramaturgo y otro referente de cultura nacional, en este caso la madrileña, el músico y director Pedro Almodóvar. Posible encuentro que, a mí parecer, se torna relevante cuando entendemos las producciones chilenas como trabajos trasatlánticos, formándose diálogos travestidos entre la orilla oceánica peninsular y la americana. La formación de esta comunión de travestis, tesis y proyección de mi trabajo, comienza.

Hojas de ruta: malestares ciudadanos, recorridos clandestinos⁶

En el anonimato madrileño, Díaz se desplaza tras bambalinas en más de una ocasión: primero, se hospeda en una pensión (frente al hotel Palace, en la carrera de San Jerónimo esq. Marqués de Cubas), luego, alquila un piso con las comodidades justas (detrás de la plaza Mayor, en el número 14 de la calle homónima). Entre desayunos de hotel, almuerzos en casa Rodríguez y tardes de té con amigos, Díaz confiesa estar “un poco harto de Chile”⁷.

3 En voz de Ramón Núñez, el montaje de clásicos del teatro nacional chileno en el Teatro Antonio Varas y en el Teatro Municipal, como *La pérgola de las flores* (1960) de Isidora Aguirre, llevó a los centros culturales a financiar únicamente obras nacionales y no de extracción internacional, como era la tónica hasta el momento (*Mierda Mierda, la función debe continuar*. “Teatros Universitarios”).

4 Apócrifa, en cuanto se observa en tres diferentes registros: primero, en la *Historia del teatro chileno* de Juan Andrés Piña; segundo, en la biografía dedicada a Díaz de Eduardo Guerrero; tercero, en las cartas que Editorial RIL reunió en una *Antología personal*.

5 Resumen, en la medida de lo posible, lo propuesto por Cristián Opazo (2016). Hablar de agorafobia nos impele a restituir su genealogía. “Del griego *γορά* (espacio de reunión) y *φοβία* (miedo), la agorafobia es un trastorno de ansiedad provocado por el miedo que suscita en un individuo la posibilidad de participar de un espacio que percibe amenazante”. La definición se bifurca en tres tangentes: una clínica (la psiquiatría de Westphal y el psicoanálisis freudiano), una marxiana (el análisis estructural de la mercancía de Berman) y una performativa que, en palabras Ruth Bankey, “será la cualidad de un discurso crítico que escamotea la jerarquía de la institución que lo legitima y oblitera las condiciones que podrían evidenciar la caducidad de dicha institucionalidad” (pp. 30-31).

6 Constato que, sin la ayuda de las publicaciones de Cristián Opazo (“Madrid, Madrid: *Todas las fiestas del mañana*” [2013] y “El secreto autoexilio de Jorge Díaz en Madrid” [2017]), junto a las conversaciones de pasillo, la reconstrucción de los pasajes de Díaz en Madrid sería un asunto titánico.

7 “En su diatriba, Díaz alude al malestar que se suscita entre los teatristas formados en las universidades de Chile y Católica. Inspirados en las misiones de Alejandro Casona, estos estudiantes se imponen el deber de desarrollar las artes dramáticas y, a través de ellas, ofrecer educación cívica a una comunidad nacional tensionada, desde dentro, por las demandas de justicia social y, desde fuera, por los espectros de la Guerra Fría. Eso sí, a poco andar, ellos mismos acusan las limitaciones de una institucionalidad que, por acceso y cobertura, sigue siendo elitista. Ya en 1955, un grupo de estudiantes —Díaz incluido— deja la UC para fundar una compañía independiente, ICTUS. En la nota aludida, Díaz explica que, para él, esa escisión tampoco fue suficiente porque ‘empiezo a trabajar... en un teatro

El hartazgo, como venía refunfuñando en “Dos comunicaciones”, se debía a la presencia de un “público complaciente”, propio de los teatros universitarios, que lo fastidió con su “aplauzo benévolo” y con “el palmoteo en el hombro”. El dramaturgo, fuera de los comercios teatrales santiaguinos, reconoce una “única compulsión”: verse libre de su “educación” formal en escuelas y universidades de alto calibre y borrar las huellas de su “formación intelectual” (1970, pp. 74-75).

Cómo borrar las huellas de una escuela de eruditos que, gracias al financiamiento estatal que venía desde las reformas educacionales de los gobiernos radicales hasta el impulso financiero en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, consagró la vida intelectual al servicio de una comunidad de *constelaciones utópicas*⁸, replica a hurtadillas Díaz en su dramaturgia madrileña. Dos obras ochenteras sin registro claro de las fechas de escritura, *Todas las fiestas del mañana* y *Materia sumergida*, exigen reconstruir los materiales culturales de producción de sus dramaturgias. Trabajar con sus archivos, por ende, implica hacer de la cultura madrileña una *máquina social*⁹ que, a la manera de un prontuario policial, nos permita encontrar las pistas de los *desvaríos* de Díaz. La movida madrileña¹⁰, reflejada en el primer cine de Almodóvar (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [1980] y *Laberinto de pasiones* [1982]) la podemos figurar como la *cinta de Möbius* de la escritura de Díaz, pues allí donde el dramaturgo se detiene frente al desfiladero nocturno de lo real abismático madrileño, Almodóvar encuadra un fotograma y encara el vacío.

Cuerpos desnudos, vestidos de exportación

Desde plaza Mayor, Díaz, sin dudas, recorría las calles del Rastro¹¹. Rastrear la cultura suburbana madrileña se transformaba, paulatinamente, en la pasión del dramaturgo. Devotos de un *pub* de medio pelo, los cinco jóvenes obreros de *Todas las fiestas del mañana* –Missa (*punk* adicta a las anfetaminas), Chema (*chaperero* homosexual), Curro (*moderno* devoto de los trajes Adolfo Domínguez), Paco (consumidor compulsivo de comics, cine *gore* y videojuegos), y Moncho (*dealer* de heroína)–, trazan las serenatas vespertinas que, dejando los rasgos folclóricos en el camino, el *underground* madrileño ofrece a los ojos ensimismados de Díaz¹². Introducidos en la dramaturgia, y con una intempestiva

cuyo público habitual está formado por una minoría económicamente fuerte, bien informados, acostumbrados a viajar y muy europeizados... me convierto así, involuntariamente, en su vocero autorizado... me doy cuenta que mi propósito de denuncia es fundamentalmente ingenuo” (Opazo, 2013, p. 35).

8 Proyectos como los de Isidora Aguirre o Raúl Ruiz dan cuenta de la filiación entre las artes escénicas y las instituciones políticas en favor de un socialismo orgánico.

9 Como señala Andrés Tello (2018), pensar el archivo como máquina social, nos permite entender las escrituras como *fisuras sin origen*, que, sin embargo, podemos rastrear especulando en torno a los límites culturales de lo decible en un periodo determinado (p. 29).

10 La Movida madrileña es la denominación de un conjunto de manifestaciones populares de la cultura juvenil española que germina en la década de los ochenta. Podemos encontrar tres rasgos transversales: i) desdén por la utopía socialista abortada por el franquismo; ii) fascinación por la cultura *underground* inglesa; iii) vindicación de sexualidades que desacreditan la diada heterosexual/homosexual. Borja Casani –director de *La Luna de Madrid*– resume: “Todo el mundo había estudiado como cultura a Kierkegaard, Nietzsche, Flaubert. Y, de pronto, hay una generación que empieza a memorizar y a considerar como cultura propia unos nombres rarísimos: Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen... [dejando, así,] fuera de combate... a toda la memorización previa” (cit. en Fouce p. 145).

11 El Rastro, como señalan los protagonistas de la Movida en el documental *Lo que hicimos fue secreto* (2016), fue un espacio contracultural madrileño, donde se vendían casetes de segunda mano, vinilos de exportación, tickets para recitales y, sobre todo, prensa marginal (premamá) distribuida por Librería Mafalda.

12 Como él mismo señala: “esa libertad hecha de ciudad y de lenguaje” del bajo Madrid, tan “[b]arroco, abigarrado, frondoso, sorprendente, transgresor, invasivo, humorístico, escatológico, excesivo, desmesurado, delirante” (1970, p. 73).

beligerancia, se suceden intercaladamente los melancólicos monólogos de cada personaje. En ellos, la marca característica de Missa, Chema, Curro, Paco y Moncho es la apropiación de una jerga juvenil, que entendemos segunda lengua de los repertorios españoles, enunciada en primera persona singular y cuyas proclamas son expresadas desde el *residuo*, la *esgrima* y la *controversia*, inscribiendo sus cuerpos en el campo de los afectos, las sexualidades truncas y los ritos juveniles urbanos.

Missa: He estado esnifando un potingue de carpintero y tragado esta birria... pero no acabo de ponerme a tono. Y encima me han quedado los dedos pringados con el *Novopren*. ¿Véis este dedo tieso? Me lo rompieron los fachas en los Aurrerá. Vengo aquí porque hacen la vista gorda. En los pubs *fnolis* les da repeluzno vernos entrar. Inquietamos a las niñas del “Totus Tuus.” Por eso es mejor reunirse en una esquina. Los jipis y los rockers nos odian solo porque sacamos la lengua y mostramos el culo. Y no digamos nada de los “modernos” que se la cogen con papel de fumar. El sábado monté el cirio en el concierto de Parálisis Total en el Rock Ola. Me arrastraron de los pies y me quitaron la blusa y los abalorios. Se armó una movida de tortas de impresión (pp. 43-44).

Subida de tono por el alcohol y el “esnifar”, Missa apela a su conocimiento personal de los extranjerismos (*jipis*, *rockers*) para marcar la cancha de las juventudes madrileñas, donde los *pubs fnolis* les dan *repeluzno* a una muchedumbre informe que vaga, sin una determinación clara, entre el *punk* y el *glam*. El modo de transitar la subjetividad en disputa de Missa, ofrece salidas a la vida de los *modernos* –quienes esconden las huellas de su clase social con el “papel de fumar”–, exudando en los gestos nimios de las decadentes anatomías (dedos *pringados* por el neoprene; dedos *tiosos* por el esnifar), una juvenil finitud que no encaja en las vidas de niñas del “Totus Tuus”. En su expresa incomodidad y reunidos en una esquina del bar, los jóvenes aprenderán que *sacar la lengua* y *mostrar el culo*, es, a pesar de todo, el escape de las determinaciones de clase.

El látex y la cuerina apretada de los pantalones, desde *Todas las fiestas del mañana*, será marca registrada de la escritura de Díaz. Para ser chaperero de primera categoría, Chema conoce los códigos del vestir, pues, para que a “los maricones se les ponga el ojo bizco”, la pretina debe marcar “bien el paquete” (p. 44). Curro, extranjero de los modales del bar por su fascinación por Adolfo Domínguez y anacrónico por los excesos de tal gusto, se define en sus fantasías de obrero *moderno* que sueña con “ropa de boutique [y] peluquería”. Gestos impuros de quien debe “dejar las manos tres horas en remojo para quitar la grasa de las uñas” después de la faena en la fábrica y, así, moverse de “otra manera”, con “el rollo limpio” y en “la [otra] realidad” (p. 45).

La realidad *otra*, la de los modernos, se encuentra en el rincón *otro* de la escritura de Díaz, el “pub elegante” donde transcurre el lío amoroso de *Materia sumergida*. Jocho y Nacha, los inexpertos protagonistas, cansados de sus vidas matrimoniales, asisten a bares a flirtear con desconocidos. A diferencia del dialecto de los jóvenes *punk*, los adultos de etiqueta trastabillan constantemente cuando sobre expresar los afectos se trata. Jocho debe instruir a Nacha en los modales del ligar (“¿Te sugiero otra pregunta para ligar?... Puedes preguntarme: ¿Cuál es tu mejor zona erógena? Por ejemplo” [p. 63]), siendo un lenguaje directo, soez no por lo vulgar, sino por lo constreñido a la norma, la marca diferenciadora. La falta de tacto en el lenguaje del coqueteo se traduce en una discordancia anatómica en la sexualidad:

NACHA: ¿Quieres que te ayude?
 JOCHO: (De mal humor) No sé cómo.
 NACHA: No te pongas nervioso.
 JOCHO: Odio que me digan eso. Además, no estoy nervioso.
 NACHA: Cógela con cuidado.
 JOCHO: Ya lo hago.
 NACHA: Trata de moverla un poco. No, así no... lentamente.
 JOCHO: (Con esfuerzo) Que no, que ya lo he hecho así. No resulta.
 No se mueve.
 NACHA: ¿Y con un aceite especial?
 JOCHO: Ni hablar, me pringaré entero (p. 69).

Otra vez el látex. En un sinuoso juego entre la “maldita cremallera” del pantalón apretado de Jocho y la sexualidad fallida, aparece la *impotencia* como marca de una adultez constreñida a las voluntades de la norma del binarismo heterosexualidad/homosexualidad. Jocho, al no experimentar satisfacción sexual con la presencia de Nacha, comienza a devanear sobre su potencia sexual como varón, reclamando la suspicacia de la mujer (“¿Por qué te sonríes? Seguro piensas que la tengo pequeña”) como falsa connotación de un miembro realmente poderoso: “¡Pues te equivocas! En el colegio nos la medíamos y yo era el segundo” (p. 71). Entre estas juventudes *punks* deslenguadas y las sexualidades fallidas de los adultos, Pedro Almodóvar figura, materialmente, una ventana voyerista en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.



Fig. 1. Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.

Si Díaz solo puede figurar las relaciones entre las juventudes obreras madrileñas y los adultos adinerados como una distancia irremediable entre una esquina y otra de los bares nocturnos, Almodóvar deslinda a ambos grupos imaginando un espacio donde, estando los adultos encerrados en cuatro paredes en un ático y los jóvenes en el subsuelo de una fiesta, se pueden contemplar mutuamente: los jóvenes desde la pose estruendosa de los ritos sexuales; los adultos desde el voyerismo obsceno de las sexualidades veladas. Cristina Sánchez, la esposa barbuda, le reclama a su esposo su aparente homofobia al alejar de su hogar a su amigo Óscar, que dejó a su exesposa por un hombre. El esposo, incapaz de mantener relaciones sexuales *naturales* con Sánchez, debe mirar a la extravagante fiesta del subsuelo para sentir deseos carnales. En la fiesta en cuestión, un grupo de jóvenes que fácilmente pudiesen ser extras en los videoclips de *Village People*, miden, en un concurso estafalario, el tamaño de sus penes. Con ritos obscenos, los *punks* del lugar compiten por demostrar una aparente mayor hombría y señalar que su potencia viril no deja indiferente a las mujeres del lugar. Ecos resuenan entre las anatomías desnudas de Pepi y sus amigos, y el esposo voyerista, con las sexualidades rimbombantes de los parroquianos del bar suburbano de *Todas las fiestas del mañana* y con el trastabille inorgánico del encuentro sexual entre Juancho y Nacha en *Materia sumergida*.

Modernidades periféricas¹³, entre el *punk* y las sonatas

Inmerso en una “ciudad sin pudor”, Díaz se arroja a interpretar la modernidad latinoamericana en un enclave global y periférico a la vez. La Movida, como señala Nacho Canut, ex miembro de Parálisis Permanente, sentó sus bases con referentes del mundo musical anglosajón, provenientes principalmente del *glam rock* (Alice Cooper, David Bowie, *New York Dolls*, entre otros). Animado por este espíritu, Díaz abre su repertorio para configurar los retazos de modernidad popular periférica provenientes del mundo angloparlante, sobre todo de ciudades como Nueva York o Manchester, y proponer una nueva forma de entender la musicalización de las obras teatrales. Si los proyectos escénicos chilenos nos dejan alianzas fundamentales para comprender la producción nacional de los años setenta, como el dúo teatral formado entre Isidora Aguirre y Los Jaivas; Díaz nos deja el libro *Picado* (1983) como marca personal para imaginar la puesta en escena de sus obras. *Picado* corresponde a una colección de letras de canciones de Lou Reed traducidas impropriamente al castellano por el poeta Alberto Manzano, con anotaciones y frenéticos subrayados en su interior, además de recortes de estrofas de “All Tomorrow’s Parties”, “Coney Island Baby”, “Crazy Feeling”, “Vicious” y “Waiting for my Man”.

Vuelvo, momentáneamente, a la figuración de las esquinas de los bares. Desde la vereda de la juventud, *Todas las fiestas del mañana*, además de la referencia directa a la canción de The Velvet Underground “All Tomorrow’s Parties”, parece ser la bajada ideal para un libro como *Picado*. Missa, junto a su gusto por los temas del punk rock, tiene una obsesión, rayana en lo insano, con las letras de Lou Reed (“El maldito Lou Reed me come el coco, me hace llorar. ¡Muérete de una sobredosis, maldito Lou Reed!” [p. 49]). El tarareo desolador de Missa, le da a la festiva dramaturgia, un carácter trágico, pues, aunque la muchacha desea encarecidamente finalizar el día consumiendo heroína (“Y si Lou Reed va de caballo, pues me lo voy a tener que hacer de caballo para entenderlo”), las letras de Reed hacen del festejo una cloaca: “Pero recuerda que la ciudad es un sitio divertido algo así

13 Como señala Néstor García Canclini (1990): “La hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (p. 65). Por lo mismo, una modernidad periférica la podríamos entender como una exuberancia textual que no se condice con las condiciones materiales de su producción.

como un circo o una cloaca y que todas las personas tienen gustos peculiares” (p. 49). Desde la vereda de los adultos, *Materia sumergida* incursiona en otra forma musical, el barroco italiano y el bossa nova. Las sonatas de Tomaso Albinoni, que Nacha y Jocho escuchan interpretadas por el vecino del apartamento, se interrumpen cuando entra en escena Nacha travestida, y comienza a sonar un tenue bossa nova¹⁴. A diferencia de la música de los jóvenes que anuncia la catástrofe, el ambiente del bossa nova en los adultos les permite vivir una sexualidad libre.

Nuevamente, se extreman los polos en Díaz; y, de igual forma, Almodóvar responde con una impudicia que entremezcla los remedos etarios. Tanto en *Pepi, Luci, Bom* como en *Laberinto de pasiones*, la sala Rock Ola, donde se presentan los grupos musicales de los protagonistas, funciona como un *sintetizador* de las diferencias etarias y sexuales. La aparición de los grupos Alaska y los pegamoides, y Almodóvar & McNamara, respectivamente, les da a las películas cierta intimidad y cercanía propia con la Movida. A la manera de *En vivos* musicales, las películas transmiten una ética *punk* y un glosario de actitudes con las que enfrentar los devenires de la sexualidad. El canto de *Murciana* en voz de la propia Alaska, canción dedicada al personaje de Luci, una ama de casas mayor que decidió explorar el lesbianismo con Bom, borra las barreras etarias de ambas mujeres; mientras que el canto estruendoso y robótico de Pedro Almodóvar y Fabio McNamara en el escenario, nos interpela impudicamente por el desplante juvenil que exhiben, sin riesgos de *posar juvenilmente*, aunque sus anatomías demuestren lo contrario.



Fig. 2. Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980.

14 “Desde el fondo, en sombra, entra Nacha. Está transformada en un muchacho. Viste un pantalón y una camisa blanca, zapatillas deportivas y una gorra blanca. En la penumbra se mueve suavemente, parece que sigue el compás del bossa nova. Jocho se pone de pie lentamente y va hacia el muchacho/ Nacha. Está frente a él y sigue hablando, ahora en una forma más susurrada” (p. 96).



Fig. 3. Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Travestis en las calles: entre la exuberancia y la tragedia

Con la puesta en cámara de los grupos musicales del momento en la Movida, Almodóvar incursiona en un aspecto crucial para entender la época juvenil ochentera: el travestismo como marca y distintivo personal. Como apunta Nacho Canut cuando le consultan sobre sus gustos musicales, la fascinación de sus coetáneos frente a la puesta en escena de los grupos anglosajones no viene signada únicamente por las letras de los *long play*, pues en muchos casos no comprendían las particularidades de los dialectos de los cantantes; sino más bien por el travestismo exuberante de muchas de las figuras públicas que obligaba a replicar, frente a los reparos de los adultos: “¿Qué [importa] si es un hombre o una mujer?”. El arribo en la sala Rock Ola del grupo inglés Siouxsie and the Banshees a finales de octubre de 1982 es signo y seña de tal deslumbramiento.

El cine de Almodóvar, como es de esperar, no se queda indiferente e incursiona en nuevas corporalidades travestis en el ejercicio cinematográfico. Sin considerar los ritos escénicos de los grupos musicales, que encarnan el travestismo como una ritualidad más dentro del mercado musical, el plano secuencia más deslumbrante de *Laberinto de pasiones*, en mi impresión, corresponde a la elegante caminata de Toraya, interpretada por Helga Liné, por las calles del Rastro. Con una impronta desinhibida, la mujer, vestida a la manera de los mafiosos italianos, posa para borrar las marcas de su linaje que la señala como exesposa del emperador y, por tanto, exemperatriz de Tyrán. Lo fundamental al posar, siguiendo a Silvia Molloy (2012), es su doble itinerancia performativa: posamos para significar socialmente, pero debemos ocultar esas marcas que, al ser expuestas, les darían a los gestos el carácter de montaje apócrifo (p. 49), de iterabilidad a un repertorio gestual preconcebido (Butler, 1995, p. 35). En breve, Toraya al posar como varón oculta las marcas de su compleja genealogía.



Fig. 4. Pedro Almodóvar, *Laberinto de pasiones*, 1982.

Y Díaz, en su perplejidad frente a los modos y gestos madrileños, también pone a sus personajes a posar, pero para borrar otra marca subjetiva, ya no la genealogía sino los velos trancos de la sexualidad normada. Cuando en *Materia Sumergida* la conversación entre Jocho y Nacha llega a un extremo absurdo donde ninguno logra encajar ni amorosa ni sexualmente con el otro, el drama introduce al personaje de Paca, una prostituta cuarentona que propone un trío carnal entre los personajes: “PACA: (*A Nacha*) ¿No crees que podríamos formar un trío de cámara? Jocho se pone la batuta y yo soy la mujer orquesta” (88). La aparición de este obscuro personaje hace que Jocho presente recuerdos de infancia y, a la más pura forma de los relatos freudianos, tenga una “escena primordial”¹⁵ en la que su padre tiene relaciones sexuales con un travesti (p. 32).

JOCHO: (*Casi para sí*) Era la amante que mi padre visitaba regularmente. Fue mi madre la que obligó a mi padre a “retirar” a la Moña e instalarla en un pisito de planta baja. Para la visita semanal, mi madre le planchaba las camisas y juraría que le echaba unas gotas de perfume. Una noche de verano seguí a mi padre y, a través de una ventana, vi a la Moña en cueros: los senos enormes y los dos hemisferios del trasero, planetarios. Todo era excesivo. En un momento dado, la Moña se volvió hacia la ventana y la vi de frente: de la sombra del vientre emergía un falo erecto. La amante de mi padre era un travesti (p. 89).

Tal reminiscencia hace que la relación entre Jocho y Nacha se transforme en una cofradía donde el personaje femenino deviene en una puesta en escena masculina. El primer paso para que la unión alivie la impotencia sexual de Jocho es, como señala Nacha, la educación de los ritos carnales desde la propia enunciación: “[e]se lenguaje machista es completamente ridículo. Mucho perforar, mucho desgarrar, y luego las mujeres tenemos que concentrarnos para imaginar que algo parecido al dedo meñique nos hace cosquillas en algún sitio que resulta siempre el sitio equivocado” (p. 91). Una vez conocida la jerga

15 Como señala Sigmund Freud (1923) en *El caso del hombre de los lobos*, una escena primordial corresponde a la interpretación, en muchos casos fallida, que hace el infante del acto sexual paterno (pp. 32-33).

adecuada, el segundo paso es descubrir las fantasías: “[h]as estado buscando toda tu vida a la Moña de tus sueños: el monstruo de la naturaleza que te encule como a tu padre” (p. 91). Finalmente, y a pesar del malestar inicial de Jocho que ofende a Nacha diciéndole “¡Castradora!”, los amantes consuman en el tercer paso teniendo relaciones sexuales travestidas.

Jocho abraza al muchacho y lo besa tiernamente. Se acarician mutuamente. El muchacho, detrás de Jocho, se pone de rodillas, con la cabeza pegada a su vientre, sugiriendo una felación. Jocho emite un largo quejido y coloca sus manos en el cuello y empieza a apretar, estrangulándolo, hasta que el muchacho cae lentamente al suelo. Jocho se incorpora, pero no se vuelve hacia el público. El muchacho está tirado a sus pies, inmóvil. La música se interrumpe bruscamente. La Paca, en la sombra, duerme (p. 96, Subrayado de Díaz).

Cofradía travestida: una posible figuración de los estudios trasatlánticos

Concluido el recorrido de las particularidades textuales y cinematográficas de Díaz y Almodóvar, me tomo la licencia de proponer un paréntesis teórico para indagar metodológicamente en las figuraciones de las texturas trasatlánticas. Leer bajo un mismo prisma a ambos autores me obliga a imbricar sus producciones a la manera de un atlas. Con la publicación póstuma del *Atlas Mnemosyne* (2012), y con la ayuda de los estudios posteriores¹⁶, me arrojé a aventurar la tesis que en la imaginación corporal del travestirse encontramos una *pathosformel*¹⁷ que da nuevas pistas para los estudios trasatlánticos.

Para comenzar, tomo prestadas algunas nociones provenientes del psicoanálisis lacaniano. En su seminario número veintiséis, nombrado *La topología y el tiempo* (1979), Jacques Lacan se aventura en la enseñanza de la geometría no conmensurable, más conocida como topología, y propone una teoría de los objetos no orientables, entre los que ubica la botella de Klein y la cinta de Möbius (p. 83). En términos simples, la importancia que encuentra Lacan en tales objetos es que figuran lo que en filosofía se estaba conociendo como deconstrucción. La topología de objetos no orientables ayudaba a comprender que había superficies que, fuera de las nociones clásicas de tiempo y espacio, presentaban un anverso y reverso coincidentes (p. 84). Para Lacan, el sujeto debía ser comprendido como aquel hiato matemático que bordeaba los límites de lo real posible.

Siguiendo la metáfora, creo que debemos entender las producciones de Díaz y Almodóvar como no orientables. Una primera pregunta que surge al poner a ambos autores en perspectiva es qué tiene que decir uno del otro y “¿por qué una obra literaria también ha tenido efecto allí donde no ha surgido?” (Schöning, 2006, p. 312). Si tenemos en consideración sus contextos de producción (Díaz, por un lado, trabajando arduamente en su piso en Madrid; Almodóvar, por otro, incursionando en nuevas formas de hacer cine al alero de la Movida), resulta un tanto inverosímil pensar que sus obras funcionen como el anverso y el reverso de un mismo problema. Sin embargo, si seguimos al pie de la letra

16 Sobre todo, el trabajo de José Emilio Burucúa (2013) que en su libro *Historia, arte, cultura* aboga por una lectura latinoamericana de Warburg, que escape a las pretensiones europeizantes, y que proponga sus propias imágenes para entender la historia de las manifestaciones artísticas (p. 12).

17 Entendiendo este concepto como una convulsiva repetición de “tropos visuales” que se repiten a lo largo de la historia (Warburg, p. 32).

lo propuesto por Judith Butler en *Cuerpos que importan* (1995), podemos proponer que, gracias a la figuración de una enunciación travesti, ambas producciones colisionan. Desde una perspectiva más clásica, se nos invita a develar con los ejercicios críticos los elementos nacionales, incluso criollos, de las texturas literarias. Desde otra perspectiva, en la que me siento más cómodo, podemos entender las geografías textuales como “internacionalidades literarias”¹⁸ donde surge un nuevo hispanismo que Julio Ortega (2007) ha denominado “geotextualidad atlántica” (p. 673). Mi invitación personal es leer el dúo Díaz-Almodóvar como travestismos atlánticos.

Para tal empresa, creo importante señalar la definición de Butler sobre el constructivismo, quien versa “que la construcción no es un acto único ni un proceso causal iniciado por un sujeto y que culmina en una serie de efectos fijados” (p. 29). Esta cuestión que la filósofa piensa en los lindes del género y la sexualidad, también la podemos comprender en términos de escritura. Al hacer un glosario de la terminología¹⁹ de Díaz en *Todas las fiestas del mañana* parece, a primera vista, imposible decir si su escritura es chilena o española. Si, además de las palabras, sumamos los referentes de la obra (Parálisis Permanente, Rock Ola, Adolfo Domínguez, entre otros), la cuestión se vuelve aún más compleja. En este juego de citas y parodias, nunca vamos a saber a ciencia cierta si se trata de una apropiación o una subversión; misma característica que define al cuerpo travesti según Butler²⁰. Con el primer cine de Almodóvar ocurre lo mismo. Muchas veces tildado de apolítico y banal²¹; el trabajo de cámara de sus películas parece decirnos: sí, desinteresado, pero para travestir la mirada.

18 “Lo dicho implica: 1) internacionalidad de la literatura presupone nacionalidad de la literatura; 2) internacionalidad de la literatura presupone interconexión en red; 3) interconexión en red depende respectivamente de personas, medios de comunicación e instituciones como instancias intermediarias; 4) interconexión en red es con ello más que un simple problema literario; representa un problema intercultural” (Schöning, p. 318).

19 Glosario: basca (pandilla), caballo (heroína), camello (traficante), chaperero (prostituto), chungu (vulgar), chute (inyección), hacer chapas (prostituirse), julandrón (homosexual), menda (cualquiera), retambufa (retaguardia), trullo (cárcel), o yonqui (adicto).

20 “No es una apropiación y luego una subversión. A veces son ambas cosas al mismo tiempo; a veces se trata de una ambivalencia atrapada en una tensión que no puede resolverse y a veces lo que se da es una apropiación fatalmente no subversiva” (pp. 188-189).

21 “De hecho, ya desde sus inicios, la obra del cineasta Pedro Almodóvar fue frecuentemente descalificada por buena parte de la crítica como frívola, hedonista y apolítica, carente del compromiso social de otros creadores, intelectuales serios cuyo trabajo sí habría edificado las bases de la incipiente sociedad democrática. Su interés por la cultura popular y lo kitsch, la diferencia y la marginalidad, el folclore y el mundo de la risa, lo alejaban del grave discurso sobre la identidad nacional posfranquista” (Mora, 2015, párr. 3).



Fig. 5. Pedro Almodóvar, *Matador*, 1986²².

En la misma sintonía, creo que el diálogo entre Díaz y las producciones madrileñas, le permite al dramaturgo poner en boca de sus personajes modismos que, jugando con extranjerismos y apócopos, resuenan connaturales en su calidad de enunciaciones travestidas. Si comparamos a Díaz con uno de sus más importantes coetáneos, Egon Wolff (1972), el monólogo final del China, interpretado a la manera de un obrero sindicalista, se torna fraudulento pues, sin importar que el personaje sea un vagabundo iletrado, cita veladamente el pensamiento marxiano.

CHINA. Me llaman China, ya le dije. Soy un hombre que merodea. Me he sentado en cada piedra del camino. Cada puente solitario me ha servido de techo. He mirado el rostro de millones de vagabundos, y he visto el dolor, cara a cara. (Va hacia la ventana). Hay mucha tristeza en el mundo, Meyer, pero hoy día la estamos venciendo. (Indica hacia afuera). Ese muchacho, Esteban Mirelis, trabaja ahora como tractorista en el ladrillar; le queda tiempo para pensar en la ofensa. La viuda teje en las grandes tejedurías de lana; ha encontrado un nuevo oficio, y Toletole canta ahí, en lo alto de las colinas, siguiendo su arado. Todo el mundo trabaja afuera; es una lástima, en verdad, señor Meyer, que usted no entienda. (Gira hacia él; con calma.) El pueblo no se ha alzado contra usted; esa obsesión le viene de creer que su vida tiene alguna importancia. ¿Es difícil pensar que eso, ahí afuera, es sólo una cruzada de buena fe? ¿Un juego ingenuo de la justifica? ¡Venga! Lo invito a mirar la realidad. Es un espectáculo que recrea el espíritu (pp. 45-46).

22 El fotograma corresponde a la película *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar en la que, bajo la simple apariencia de una película policial, la cámara muestra destellos políticos de las torturas del franquismo.

Colofón: Intimidaciones desnudas, Díaz después de Madrid

¿Cómo entender el silencio de la crítica respecto del trabajo madrileño de Díaz? Hasta el 2013, y gracias a la publicación de *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*, el dramaturgo seguía encasillado en la figura, un tanto burocrática, del escritor absurdista. El paso por Madrid y el encuentro con Blas Sarmentero²³ le da otra perspectiva al trabajo de Díaz, como queda plasmado en sus obras posteriores a 1975. De vuelta en Chile, “el tío que se sentaba en la última mesa del café del Drugstore”, como lo llamaban sus más íntimos cercanos, comienza a frecuentar el taller de Andrea Goic, muchas veces acompañado de Blas. En una de estas visitas, Goic lo filma enfrentando las dos caras del dramaturgo: una vetusta, incluso burocrática, con terno, corbata, lentes y libros; la otra, *queer*, travestido de mujer, con labial, rímel y una mirada impúdica, incluso desvergonzada.

Comprender una subjetividad trasatlántica, como la de Díaz, que cruzó la cordillera para ser dramaturgo y terminó migrando a Madrid para serlo aún más, nos impele a urdir en las intimidaciones de un escritor que, además de prolífico, imaginó tempranamente una época teatral posterior. Cuando pensamos en Andrés Pérez y los cimientos del teatro *queer* en Chile, con obras como *La negra Ester* y *La Huida*, el referente más próximo que encontramos suele ser Isidora Aguirre con *La pérgola de las flores* o Ramón Griffero con *Río Herido*. Pensar un Díaz madrileño, conocedor íntimo de la Movida y de la cultura anglosajona, nos permite apuntalar los recovecos del canon teatral chileno y proclamar: Madrid también tiene algo que decir sobre Chile y viceversa.

En síntesis, el diálogo madrileño entre Jorge Díaz y Pedro Almodóvar ilumina un estaño de la literatura chilena que aún se encuentra en vela. Tanto Díaz, como otros escritores (pienso en José Donoso con su novela *El lugar sin límites* [1966]), hicieron del imaginario cultural español una trinchera de resistencia a las limitaciones del campo cultural nacional. Los apartados hasta aquí escritos intentan trabajar el imaginario popular de la movida madrileña como escenario de montaje de las obras de Díaz. Queda seguir investigando las cofradías migrantes que el teatro chileno ha establecido desde sus orígenes.



Fig. 6. Andrea Goic, *Night and Day*, 2002.

23 Como se especula gracias a una correspondencia entre Díaz y Sarmentero, que no es de dominio público, Blas habría sido la pareja de Díaz en Madrid.

Referencias Bibliográficas

- Almodóvar, P. (Director). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Película]. Madrid.
- Almodóvar, P. (Director). (1982). *Laberinto de Pasiones* [Película]. Madrid.
- Almodóvar, P. (Director). (1986). *Matador* [Película]. Madrid.
- Álvarez, D. (Director). *Lo que hicimos fue secreto* [Documental]. Madrid.
- Burucúa, J. (2013). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- Butler, J. (2012). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Díaz, J. (1996) *Antología subjetiva*. Santiago: RIL Editores.
- _____. (1970). Dos comunicaciones. *Latin American Theatre Review* 1 73-74.
- _____. (1983). *Picado*. Libro de recortes con formato collage. Domicilio. Madrid.
- _____. (2013). *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC.
- Freud, S. (2012). *Obras*. Barcelona: Amorrortu.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Goic, Andrea. *Night and Day*. 2002. Video. Santiago de Chile.
- Guerrero, E. (2012). *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*. Santiago: Finis Terrae.
- Lacan, J. (2013). *Seminario XXVI: La topología y el tiempo. 1955-1956*. Trad. Diana Rabinovich & Juan Luis Delmont-Mauri. Buenos Aires: Paidós.
- Lechado, J. (2005). *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- Mora, J. (Junio, 2015). Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar. *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 30. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5024676>
- Molloy, S. (2015). *Poses de fin de siglo: desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Opazo, C. (julio, 2017). Agorafobia: crítica: universidad: claves para otra historia y crítica de la dramaturgia chilena. *Aletría* (26), 29-47. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/304812749_Agorafobia_critica_universidad_claves_para_otra_historia_y_critica_de_la_dramaturgia_chilena
- _____. (Abril, 2017). El secreto autoexilio de Jorge Díaz en Madrid. *Hispanamérica* (138), 35-44.
- _____. (2013). Madrid, Madrid: *Todas las fiestas del mañana*. En Díaz J., *Siete obras desconocidas de Jorge Díaz*. Santiago: Ediciones UC.
- Ortega, J. (2007). El hispanismo y la geotextualidad atlántica. *Bulletin of Hispanic Studies* (84.4), 671-6.
- Schöning, U. (2006). La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio. En D. Romero (Ed.), *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 305-339.
- Televisión Nacional de Chile. *Mierda Mierda, la función debe continuar*. Youtube. 2 Jul. 2020. Web. 10 Jul. 2020.
- Tello, A. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Warburg, A. (2016). *Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Akal.
- Wolff, E. (1972). *Los invasores*. Santiago: Editorial Quimantú.