

## Deshacerse en gestos: escenas y performatividad en el Chile de (post)dictadura

### Getting rid of gestures: scenes and performativity in (post) dictatorship Chile

Dr. (c) Fernando Abbott<sup>1</sup>  
[fdo.abbott@gmail.com](mailto:fdo.abbott@gmail.com)

---

La escritura, para mí, es también una actuación  
ENRIQUE LIHN

#### Resumen

El siguiente trabajo aborda el fenómeno de la performatividad en la teoría, las artes y literatura en Chile durante el período de dictadura y postdictadura en Chile, trabajando la hipótesis de que esta trabaja como una pulsión de características escénicas que transfigura las fronteras disciplinares y posibilita formas de experiencia y pensamiento que desavienen a las instituidas. Para ello, ofreceremos una problematización y caracterización de lo performativo, definiéndolo como un fenómeno que trastoca los puntos de vista, que trabaja sobre una corporalidad, y que desdobra su sentido al concebirse en términos tanto de significados como de afecciones, afectando a una comunidad de participantes. Identificaremos dicha tensión en distintas autorías del período: Enrique Lihn, Patricio Marchant, Diamela Eltit y Andrés Pérez Araya.

**Palabras clave:** performatividad; arte; literatura; teatro; filosofía.

#### Abstract

The following work approaches the phenomenon of performativity in theory, arts and literature in Chile during the period of dictatorship and post-dictatorship in Chile, working on the hypothesis that this works as a drive of scenic characteristics that transfigures the disciplinary borders and makes possible forms of experience and thought that disavow the instituted ones. To this end, we will offer a problematization and characterization of the performative, defining it as a phenomenon that disrupts points of view, that works on a corporeality, and that unfolds its meaning when conceived in terms of both meanings and affections, affecting a community of participants. We will identify this tension in different authors of the period: Enrique Lihn, Patricio Marchant, Diamela Eltit and Andrés Pérez Araya.

**Keywords:** performativity; art; literature; theater; philosophy.

Recibido: 23/05/2024. Aceptado: 11/06/2024

---

1 Dr. (c) en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Becario ANID.

Las pretensiones por estetizar la política o politizar la estética cifran un punto neurálgico de la historia contemporánea en la medida que señalan la complicidad entre sensibilidad, pensamiento y praxis. En Chile, el período de dictadura y postdictadura evidencia aquello en cuanto se posiciona no sólo como una reinterpretación de la historia, con la inscripción de símbolos, ideas y valores, sino también como la institución de una forma de *lectura*: de leer la historia, la teoría, la política, como también de entender una obra ya como “literaria” o “artística”. Lectura que remite, entonces, a una *partición* que no es en absoluto neutral, y que precisamente fue cuestionada por el “arte” y la “literatura” del período rehusándose a ser concebidos como espacios de entretenimiento o contemplación de una belleza ajena al quehacer político. En esta, una deriva *crítica* tiene lugar ya sea por la resistencia de las obras a sus encasillamientos tradicionales, estrategia que buscó desactivar las codificaciones del poder a través de su propio encriptamiento, y abriendo con ello las obras a nuevas interpretaciones (Richard, 2015), como también en el descorrimiento de las fronteras disciplinares en el campo del saber y las prácticas artísticas -por lo que el consecuente fenómeno de la “interdisciplina” que aquí surge, lejos de obedecer a una moda académica, encuentra su génesis en una necesidad objetiva donde estética y política se entrecruzan.

Sentir, pensar y actuar de una manera refractaria a los modos instituidos sugiere pensar el *sentido* del ejercicio artístico y teórico no como algo *dado*, preexistente, que estos deben descubrir, sino como algo que yace en el porvenir, siempre abierto, al que estos se aproximan. De modo que se trata de fisurar un clima represivo en donde las imágenes, conceptos y prácticas tienden a la dispersión y la afasia, y para esto es necesario una puesta en cuestión de los supuestos y los métodos que constituye la labor crítico-estética. No se tratará, entonces, únicamente de tematizar, expresar un contenido, sino de prestar especial atención a las formas, y en cómo estas operan en un campo de visibilidad, en cómo responden a una crisis general de la representación que coexiste con los asuntos latentes de la violencia política, la memoria y el duelo, tanto a un nivel individual como colectivo. Y es en este marco donde nociones como lo escénico, la performatividad o la teatralidad adquieren una valencia más allá de sus alcances propiamente disciplinares. Esto porque, como deseamos exhibir, tanto en el período de dictadura como en el que lo precede, una especie de *pulsión escénica* atraviesa al arte, la teoría y la literatura, transformando sus prácticas y sus lenguajes, posibilitando la generación de sentido allí donde este se encontraba silenciado, censurado y sobresignificado por las instituciones y sus lenguajes. De aquí, creemos, que la noción de *performatividad* permite comprender las transacciones en juego entre una teoría que solicita de escenas y materialidad (Marchant), de una literatura que se aproxima a la performance (Eltit), y de un teatro que reflexiona sobre sus procedimientos, buscando transformar a una comunidad (Pérez). Este concepto hace énfasis en la transformación efectiva de un estado de las cosas a partir de una acción que se confunde con su propia enunciación, implicando con ello una experiencia que es asimismo un cambio de perspectiva, la cual es posible por el trabajo con una materialidad, una *presencia*, que provoca reflexiones y afecciones. La performatividad desdobra el eje de atención antes depositado exclusivamente en el *significado* de una obra, hacia los *efectos* de sentido que esta produce, y esto porque ella trabaja necesariamente a partir de una corporalidad.

Gestos, escenas, imágenes o “teatralizaciones” son algunas de las formas en que la performatividad se exhibe como un criterio que permite generar otras experiencias y pensamientos –e incluso, a deshacer la distancia entre ellos. Operación que ofrece sentido en un contexto de afasia, permitiendo resignificar –*leer* de otro modo– la partición entre arte, vida y política, y también a ver, a experimentar, de otro modo a la presencia tanto individual como colectiva.

## 1. Lihn: escribir, pintar, actuar

¿No busca acaso el poema una imagen, la literatura una escena, así como la pintura un nombre, cuando no un concepto? ¿No necesita el pensamiento enfrentarse a su propio límite para emprender su labor? ¿Y no trabajan las obras –en su creación, su recepción– enrevesando, siempre, distintos dominios, para luego volver a sí? Blanchot (2005) sostenía que el relato tiene lugar allí donde el escritor es llamado, seducido, por una imagen ausente, acaso imposible de determinar y aprehender, que busca materializarse en el espacio de la escritura, razón subyacente al predominio visual en algunos momentos insignes de la literatura moderna –un capitán enloquecido dando caza a una ballena gigante, por ejemplo–, como también de un “método” de escritura: Proust (re)experimentado las imágenes del pasado en la escritura, produciendo un desacomodo del tiempo. Severo Sarduy (2014) insiste en algo similar: pintar y escribir son la misma cosa, señalando con ello que lo visual no solo se encuentra antes o después de la escritura, sino que la escritura es ya una plasticidad, un grafo en la página que funciona como lienzo que desdobra indeleblemente el sentido de todo discurso en un campo figurativo.

Que en su célebre *Un coup de dés* Mallarmé haya expuesto la materialidad gráfica de la escritura, o que en la tradición china el arte más importante haya sido siempre la caligrafía (Leys, 2016), muestra una interacción entre dos campos que, o bien podría reposar sobre una diferencia irreductible, o que quizás exprese la naturaleza relacional de las artes en general. Esta tensión, trabajada ya por Lyotard (2014), lejos de obtener una respuesta definitiva, alimenta actualmente una serie de cuestionamientos e hipótesis que socavan las nociones tradicionales que definen las diferencias entre la “literatura” y las “artes”, y que permiten tender nuevos diálogos entre la partición que presuponen.

El trabajo de Enrique Lihn operó dentro de estos intercambios, con una tensión particular que, muy apartada de todo esteticismo, lo vinculaba con inquietudes políticas y existenciales. Reconocido ampliamente por cómo su “escritura excéntrica” funciona al interior de una curva (pos)modernista en donde la subjetividad tiende a su borradura (Foxley, 1995), como también a su infatigable labor crítica que, muchas veces bajo el signo de un humor sibilino, se expresaba en poesía y ensayos que apuntaban sus dardos tanto al régimen militar como a distintas instituciones (Bustos, 2013), en Lihn todos estos aspectos se encuentran permeados tanto por una presión de las imágenes como por una especial “teatralidad”. ¿En qué medida esta fricción conmueve, por una parte, a las nociones modernas de autoría, obra y autonomía de los campos del arte, mientras que por otra abre los sentidos en otras direcciones, en nuevas maneras de experimentar? Bajo esta luz el trabajo de Lihn se muestra inquietante ya que –como han mostrado Ana María Risco (2022) y Valeria de los Ríos (2015)– se vuelve difícil segmentar el corpus de una obra en categorías como “poesía”, “narrativa”, “teatro”, “dibujo” o “video” cuando en ella existe una permanente e intrincada remisión conjunta.

Dicha remesa entre lo discursivo y lo figurativo, sin embargo, se encuentra lejos de ser armónica, pues entre palabra e imagen se producen efectos de extrañamiento, de atracción y repulsión. Habiendo transitado por la Escuela de Bellas Artes, y confesando una cercanía temprana con el arte romántico inglés y prerrafaelista, no sin humor en distintas ocasiones afirmó que él era, más que un poeta, “un pintor frustrado” (Donoso y Lihn, 2019, p. 62). La relevancia de este imaginario visual se refleja tanto en la espectralidad de libros como *La pieza oscura* (1963) como en la sazón de desarraigo plasmada en *París, situación irregular* (1977) o *A partir de Manhattan* (1979), en donde el motivo del viaje, lejos de reafirmar la libertad y autonomía del escritor, lo disloca y dispersa en las imágenes de tediosas ciudades. Nervio disolutivo que en *Diario de muerte* (1989), obra póstuma escrita durante los últimos días de su enfermedad, adquiere un matiz definitorio. Allí la escritura se minimaliza, se interrumpe, y en sus tenues grietas el sujeto poético se deshace: experiencia que juega con los silencios y los espacios en blanco de la página, y en donde la escritura se encuentra acosada, o mejor dicho, convocada, por la pintura: la *Isla de los muertos*, de Böcklin, especialmente, que –como otras obras de Klinger y Montegna– vectoriza el sentido de la escritura hasta una suerte de “más allá de las palabras” (Valdés, 2008, p.157).

Para Lihn, ahora bien, la imagen alberga un empalme de fuerzas que la direccionan hacia materialidades, cuerpos y gestos: en paralelo a la escritura del *Diario de Muerte*, Lihn se encontraba escribiendo y dibujando *Roma la loba* (2011), obra inconclusa en donde un grotesco ruido visual, un excesivo y turbulento uso del lenguaje, y la asfixiante ausencia de una linealidad general, complejizan el estatuto de la palabra y la imagen, pues la corrosión que ejerce el trazo sobre la letra trastoca toda posibilidad de un sentido unívoco. En este sardónico y saturado cómic, encontramos a un Lihn aparentemente desdoblado en la figura de un fracasado profesor de filosofía quien se encuentra sometido a Roma, su sensual y tiránica exesposa: Mincho, un estandarte de la pedantería y la (auto)represión, bastante cercano en eso a Gerardo de Pompier, aquel personaje de ficción creado por Lihn en 1969, quien funcionaría como puente entre la vida y obra del autor. Pompier, en efecto, constituye una especie de alter ego de Lihn. Este, un afrancesado, excéntrico y estrambótico hombre de cultura, es por una parte un carácter ficcional que se adjudica la autoría de algunos escritos, como también es el protagonista de algunas novelas de Lihn. Por otra parte, en distintas ocasiones –videos, performances– Pompier es encarnado por el mismo Lihn. El estatuto paródico de Pompier permite a Lihn entretejer juegos de máscaras en donde la crítica al autoritarismo llega a tener lugar (Cross, 2021), como también para tomar distancia respecto a sí mismo (Ayala, 2014).

De manera similar al alivio que Pompier produce en Lihn, Mincho encuentra dentro de su tormentosa existencia una particular práctica de “liberación”: travestirse. Parodiar, teatralizar, la identidad misma. El libro por completo no sólo crea atmósferas mórbidas, vibrantes, perturbadoras; está además lleno de cuerpos en permanente movimiento, atravesados por estridentes posturas y enigmáticos ademanes, señalando con ello la inviabilidad de fijarlos en personalidades estables. Por una parte, esta disociación generalizada –del sujeto en su doble, y de la imagen en ruido visual– confirma una teatralidad que, en el trabajo de Lihn, se encuentra ligada a la crisis del sujeto moderno: “Creo –decía a Pedro Lastra– que la duda sobre la propia identidad, la pérdida de un sistema de creencias que incluye la creencia en la persona, obliga al enmascaramiento y puede resolverse en ese otro tipo de teatralidad” (2020, p. 35). Esto aloja un coeficiente tanto estético como político, pues en sintonía con algunas de las hipótesis de Judith Butler (2022) al respecto, la operación del travestismo invierte los símbolos de la dominación, deshaciéndolos en una acción que, al

prescindir de una noción de identidad esencialista, paraliza la efectuación del poder. Por otra parte, lo que emparenta a ambos libros es un fondo *manierista*. Surgido en el siglo XVI, como explica Foxley, este trabaja sobre la concepción de un mundo descentrado, carente de realidad efectiva, en donde el arte se resuelve en términos de estilizaciones y composiciones exageradas, complejas, resaltando con ello la intensidad y artificialidad de gestos, símbolos y emociones. En el manierismo los cuerpos y paisajes tienden al exceso, la deformidad, pues encarnan “la fluidez, la inconstancia y perpetua modificación de las formas del ser” (1995, p.26).

Manierismo, teatralidad, exuberancia: este nudo, como señala Bolívar Echeverría (2002), evidencia la curvatura de una fuerza secreta que irrumpe en el cuadro: los gestos, las poses, que signan la naturaleza humana como esencialmente artificial, una natural trans-naturalidad, que tiene “la audacia de postular como posible, dentro del mundo establecido o realmente existente, un mundo utópico o mesiánico que lo subvertiría por completo” (p.57). El gesto denota la zona liminar en donde la significación se extravía y multiplica en la figuratividad de una imagen a la que le es inherente un cuerpo o, bien, es el cuerpo que se da como imagen. *La Efímera Vulgata* (2012) redobla la intensidad “teatral” del travestismo, mostrando la tensión entre mirada y escritura, cuerpo y gesto. Este poemario tiene como origen la observación de fotografías de grupos de travestis en las calles de Barcelona durante la efervescencia social posterior a la caída de Franco, realizadas por Luis Poirot, quien se las entrega a Lihn estando en Chile. Fiel a su estilo, las fotografías de Poirot encuadran miradas y movimientos que funcionan como sugerentes retratos que atraen e inquietan a quien las observa.

En su energía capturada por el lente de la cámara, el travestismo resalta el devenir-imagen, pose, del cuerpo: un movimiento en donde la noción de sujeto o identidad es desplazada por la de personaje o performer. Sobresalto que remece a Lihn, y que hilvana un diálogo entre habla poética y fotografías, en donde se busca aprehender esa pulsión, probablemente perseguida por Mincho, que busca exceder el límite, quebrantar al yo; ser otro, en donde ese otro no es un vacío abstracto, sino un cuerpo trastocado, erotizado, regenerado en el pliegue de su imagen. Un cuerpo que no comunica ningún mensaje claro, pero que hace un toque de sentido: en la imagen el gesto funciona como el *punctum* barthesiano que arrastra a la mirada en su secreto, produciendo una difracción del sentido al producir tanto significaciones como afecciones que no siempre coinciden, lo cual es palpable en las atracciones y desagradados, las identificaciones y extrañamientos, que la escritura señala. Aquel aparecer afecta, remueve, produce algo: transforma, performa.

## 2. Gesto: cuerpo, movimiento, apertura.

El gesto se encuentra en una particular intersección: comunica e incomunica, muestra y oculta, instituye ambigüedades, aperturas, y por todo ello el gesto *hace algo*, subrayando en ello el aspecto material, corporal, de su movimiento. Está dentro y fuera del discurso, del significado, pues no es necesariamente una metáfora o alegoría, como tampoco el suplemento de una voz: es un sentido, una energía replegada sobre sí misma, que puede escapar del guion, de la acción programada propia de la representación clásica, aquella que prescribe conductas y prácticas. No es extraño que Artaud (2014) lo haya situado en el clímax de su teatro de la crueldad: a la búsqueda de un éxtasis corporal que rompiese con las ataduras de la civilización occidental, esta debía ser coronada por la consecución, la creación, de un

gesto libre, *gratuito*, en donde se condensara –hasta la incandescencia– el sentido poético de la existencia. El gesto, así, no obedece a una intencionalidad que lo dota de significado, sino que él mismo insta una estimulante apertura del sentido. Como en los textos, las imágenes y la teatralidad de Lihn, ante cierta lectura que demanda significados, los gestos no significan *nada*. Más bien entorpecen la representación, pues no parecieran ser más que caprichos del cuerpo: pero justamente –como en el manierismo–, se trata de un capricho bastante caro para el cuerpo, pues lo lleva más allá de la pasiva inercia a la que el pensamiento moderno generalmente lo ha circunscrito.

En sus estudios sobre mímica, el coreógrafo Jacques Lecoq (2006) –quien se inscribe en una estela de autorías entre las que fulgulan personajes como Jacques Coppeau, Appia o Gordon Craig– sitúa a la gestualidad no en el lugar de la torpeza, del error involuntario, la desastrosa irrupción del *ello* o un secundario móvil de expresión dramática, sino más bien en la compleja experiencia formativa según la cual un actor debe inmiscuirse para *vaciar*, y a la vez, *apropiarse*, de su cuerpo: he de comprender y sentir su propia densidad –hasta deshacer la oposición aparentemente dicotómica entre comprender y sentir–, su peso, captar el espacio en el que transita, los ejes de rotación que habilitan distintas posiciones, para recién entonces comenzar a trabajar los diferentes grados de intensidad expresiva que lo comprometen en un movimiento que poco a poco se va volviendo un ritmo, un fraseo y, finalmente, un *estilo*. Como en la música. El gesto “auténtico” adviene allí, en esa apropiación de la presencia que implica una metamorfosis en la forma de entender “espíritu” y “cuerpo”, “entendimiento” y “experiencia”.

El gesto señala entonces el horizonte de acción de un cuerpo activo, que se afirma y altera a sí mismo en el espacio que habita, y que tiene lugar en aquella dimensión que, como advierte Catherine Malabou, sigue siendo una *terra incognita* para el pensamiento occidental: el de la relación entre *presencia y forma* en cuanto *apertura*. Tal como ha sido formulada y trabajada a lo largo de los años, e incluso para la deconstrucción, se ha vinculado sustancialmente la *forma* a la idea de *presencia* en un sentido metafísico, esencialista, dificultando con ello pensar dinámicas en donde –como en el gesto y la danza– el concepto de forma pueda ser “pensado como coincidencia entre el surgi-miento y la explosión de la presencia, abr[iendo] la vía para un nuevo materialismo y para una nueva destitución del sujeto” (2018, p.5). De aquí que la insistencia en una materialidad del gesto –tanto en la escritura como las artes escénicas– invita a repensar la fenomenalidad del cuerpo, sus levantamientos e interrupciones: su porosidad, consistencia, el contacto con otros cuerpos y, sobre todo, el *movimiento*.

Si para la filosofía el poder de alteración del que participa el gesto es, en resumen, un límite, esto es precisamente lo que ha alimentado a las artes vivas, en donde la preponderancia de la acción física, que activa una comunidad de participantes en el espacio-tiempo de su efímero desarrollo, obliga a trabajar con materialidades por lo general extrañas al trabajo especulativo. Es por ello que la pesquisa de la gestualidad en la obra de Lihn muestra de qué manera ella funciona como una bisagra que permite observar el deslizamiento de una escritura “literaria” hacia algo que va más allá de la institución decimonónica que la adhiere a la *novela*. Esta no busca la mimesis entre realidades internas o externas y la obra, sino producir, *performar* algo, motivo que entrega un color “teatral” a su trabajo. La dispersión “posmoderna” del sujeto y su escritura, lejos de escabullirse en un puro vaciamiento del sentido –maniobra que Lihn de hecho plasmó en novelas como *La orquesta de Cristal* (1977)–, incurre en experiencias donde la escritura opera entre la imagen y el cuerpo, pero

no de manera estática, sino móvil: nudo en que el gesto entra en escena, y entra *como escena*. Lihn es atraído (y expulsado) de un espacio imaginal, fuertemente manierista, que transforma su escritura, lo que en reversa –es decir, cuando lo leemos– implica experimentar una escritura que busca provocar una alteración al (re)componer artificiosas imágenes que nunca permanecen estables. Cuerpo, imagen y escritura forman una trenza en donde la significación y la afección se entreveran, tejiendo así un compuesto que, aquí, esperamos pueda ser iluminado bajo el concepto de performatividad.

Como señala Erika Fischer-Lichte (2011), el concepto de performatividad tiene connotaciones múltiples. Deseamos sin embargo entenderlo aquí como un fenómeno en donde un enunciado realiza aquello que dice y que significa aquello que hace, transformando efectivamente un estado de las cosas, una realidad. Posee la característica de ser un acontecimiento autorreferencial –su poder de afección no requiere de una causa que lo explique– que implica un cambio en la percepción, constituyendo un acontecimiento que reposa fundamentalmente en una *materialidad* –un cuerpo– que pone en juego la acción que transforma la realidad de los participantes. La transformación requiere de este encuentro, este choque, en donde la co-presencia de un actor con un espectador produce una afección mutua, creando una alteración cuyos resultados son impredecibles –a esto Fischer-Lichte denomina el bucle de *retroalimentación autopoietico*, el que es posible apreciar con facilidad en obras donde el decurso de la acción dependerá de la interacción entre un “público” y los “actores”.

Evidentemente, según esta definición, es imposible equiparar un terreno como el del teatro con el de la literatura, puesto que la cualidad del acontecimiento y encuentro físico es privativa del primero. Sin embargo, como también señala Fischer-Lichte, lo performativo es un fenómeno que no es restrictivo a las artes escénicas –Schechner señala que “todo y cualquier cosa puede ser estudiado ‘como’ performance” (2000, p. 14)–, y que puede funcionar como un método de análisis exportable a otros terrenos. Posibilidad que invita a entrever las cuotas de performatividad en la escritura –ya sea al “interior” de una novela, como también en el proceso de alteración que un autor (como, veíamos, puede ser Lihn) padece–, ya que esta no deja de tener una particular forma de exhibir, de poner en escena presencias –¿fantasmal, imaginariamente?– que no coinciden necesariamente con la noción de sujeto, interioridad o mensaje. Es decir, la performatividad permite entender al cuerpo no como la significación, la metáfora, el suplemento, de otra cosa, sino como presencia y afección. Como señala Nancy: “se podría estar tentado a decir que si, en la filosofía, jamás ha habido cuerpo (que no sea del espíritu), en la literatura en cambio sólo habría cuerpos” (2010, p. 51), pues el estatuto del cuerpo en la literatura demanda inquirir acerca de sus modos de “lectura”: ¿es posible leerlo, escribirlo, sin la remisión a algo que lo trascienda (un yo, una trama, un significado)? ¿Es posible experimentar algo así como “lo corporal” en la escritura? Para Nancy esto sería posible “si la escritura *indica aquello que se separa de la significación*, y que por ello se escribe. La excripción se produce en el juego de un espaciamento in-significante: el que desliga las palabras de su sentido, y no deja de hacerlo, y que las abandona a su extensión” (51). Demanda de sentidos fuera del plano de la significación que la performatividad justamente trabaja.

No basta con nombrar, tematizar al cuerpo. Es necesario hacerlo aparecer, comparecer, en cuanto fuerza de alteración. Y esto porque, como señala Fischer-Lichte, el cuerpo puede ser comprendido en dos dimensiones: como cuerpo *semiótico* y/o como cuerpo *fenoménico*. La semioticidad del cuerpo se encuentra en la capacidad de producir, por contagio, la asociación de ideas y signos en un espectador, es decir, cuando este comprende, solidariza o cuestiona el desplante corporal de un actor y sus posibles significados. Mientras que la fenomenalidad del cuerpo –la “carne”, la “corporalidad bruta” del mismo– refiere a una “presencia [que] acontece para ellos en tanto que intensa experiencia del ahora” (p. 198), que se expresa en grados y cualidades de afección, erotismo y experimentación. Para Fischer-Lichte la semioticidad y fenomenalidad del cuerpo se entrelazan, se alteran, pero no se confunden. Y en ello reposa uno de los factores clave que mantiene tanto al significado como la experiencia del cuerpo como algo *abierto*.

Apertura en la que, como veíamos, trabaja el *gesto*: habilita significaciones y afecciones que, al no necesariamente coincidir, hace germinar otros posibles sentidos. Que la corporalidad –que puede ser humana o no, que puede residir incluso en lo escenográfico o sensitivo, como es el caso de algunas obras de Manuela Infante– sea clave en la performatividad implica que, sin ella, el sentido no llega a producirse. Teniéndola aquí como foco, observaremos en lo que sigue cómo su naturaleza bifronte –semiótica y fenoménica– afecta, por una parte, a distintas formas de escritura, por otra parte, desdoblado el horizonte de la “filosofía” o la “literatura” en un espacio escénico donde se establecen otras relaciones de sentido: acercamientos, alejamientos, vibraciones, y todo lo que podemos imaginar bajo el rótulo de afecciones. Por otra parte, observaremos de qué manera es el cuerpo el elemento no sólo necesario para establecer significaciones y afecciones, desarrollar cambios en la percepción, sino que en él opera la capacidad de transformar, en la duración de su vivencia, a una comunidad: de allí la importancia de establecer vínculos con la obra de Andrés Pérez.

### 3. El pensamiento como escena: Patricio Marchant

En el espeso clima dictatorial, en donde la cruda violencia política se acoplaba con una borradura y neoliberalización en materia cultural, el *pensar por escenas* fue una de las estrategias con las que Patricio Marchant desarrolló una singular actividad crítica. Esta noción adquiere su espesor semántico desde al menos dos fuentes: la psicoanalítica y la deconstructiva. La primera, de cuño freudiano, inscribe el matiz escénico en la génesis de la *psyché* y la civilización occidental. Se habla de *escenas originarias* como aquellos acontecimientos clave en los que la subjetividad encuentra sus determinaciones estructurales, sus tensiones y límites: lo que para Freud (*Tres ensayos*, 2021) es el caso de Edipo, y que Marchant reinterpreta bajo la luz de cierto psicoanálisis húngaro –Hermann, Abraham– en donde el foco será desplazado hacia la figura del desapego entre la “unidad dual” de la madre y su hijo y, más específicamente, en cómo esto constituye una *falta originaria* que constituye un trauma al que es posible aproximarse a través del nombramiento poético, de las escenas de la poesía, que remiten a esta falta primera que tuvo la capacidad de alterar un estado de las cosas (Marchant, 2000a). En *Sobre árboles y madres* (2012), Marchant trabajó sobre este ámbito buscando identificar escenas clave en la poesía de Gabriela Mistral –especialmente las figuras que Cristo, la Madre y los Árboles tienen en ella–, reconociendo por ello a la poeta como una “pensadora originaria”. Pese a lo sucinto de esta descripción, lo significativo es apuntar que escena y pensamiento se insinúan mutuamente, ambas se tocan en una imagen, una alegoría, que debe ser sentida –e incluso *padecida*– para poder ser pensada, pues no existe un pensamiento autosuficiente, un logos cerrado en sí, que avance

por sí mismo a través de los caminos de la abstracción. Más bien el pensamiento solicita y refiere a escenas pretéritas, hacia las que se aproxima mediante otras escenas.

La segunda fuente que alimenta una noción de escena la encontramos en la deconstrucción, y con más precisión en la obra de Jacques Derrida. Si por deconstrucción entendemos no un método o doctrina filosófica, sino una estrategia de desmontaje de las operaciones que han hecho posible la significación (Derrida, 1989), entonces la noción de escena cobra la función de exhibir, de poner justamente en escena, los presupuestos, las omisiones, las fugas, violencias y sobre todo los contextos que hacen posible la emergencia de un texto. En el caso de Marchant, “el texto” a deconstruir lo encontramos en (al menos) dos zonas entre sí solidarias: lo que solemos entender por Filosofía –es decir, la institución que se arroga la pertenencia del conocimiento, la verdad y sus métodos– y la violencia política del Golpe de Estado. En ambos casos, se tratará de poner en cuestión la supuesta legitimidad, neutralidad y necesidad que los sostiene como tal, operación realizada justamente a través de una atención a las escenas en juego. Para Marchant, no existe algo así como una filosofía pura, sino que esta es esencialmente histórica, y esta historia se compone de escenas que se superponen entre sí: algunas –la polis platónica, el Leviatán de Hobbes– se plantean como absolutas, universales, ejerciendo un dominio, absorbiendo u omitiendo a otras escenas menores, que plantean otros puntos de vista.

Las escenas dominantes buscan perfilarse como ahistóricas, del mismo modo que el Golpe de Estado buscó presentarse como un acontecimiento que eliminaba la noción misma de acontecimiento, pues asumía el retorno a una naturaleza incontaminada en donde las figuras de Dios, la Patria y la Familia desplazaban a las aspiraciones utópicas e ideológicas de las fuerzas sociales e históricas articuladas bajo el nombre del *pueblo*. El blanqueamiento de ambas instituciones se hace evidente en cuanto la Dictadura implantó no sólo una forma de comprender la “historia” –compuesta no de una dialéctica entre clases, como sí de un cúmulo de hitos, próceres, y el constante peligro de corrupción que encarnan las fuerzas extranjeras–, sino también del “pensamiento”. Negando radicalmente una herencia ensayística y oral cultivada en Chile –la figura de Luis Oyarzún, por ejemplo– como también de un efervescente contexto latinoamericano de producción crítica, la institución dictatorial impuso una idea universalista del saber filosófico que reposaba sobre las enseñanzas de “los grandes filósofos” y “las grandes preguntas”, las que se presentaban como conocimientos incontaminados por las pasiones políticas o subjetivas y que se expresa finalmente en la instauración métodos estandarizados –el paper como su insignia– como la única forma legítima del pensamiento (Marchant, 2000b).

Por lo que no es el conocimiento de tal o cual doctrina lo que está aquí en juego, sino la forma de *lectura* con la que el pensamiento trabaja. Frente a esto, lo que Marchant busca es no sólo encontrar, sino *producir*, ayudado por las artes y la literatura, escenas que contravengan a estas escenas dominantes, abriendo así nuevas perspectivas. Es en este punto que tanto la insistencia en la poesía de Mistral, como también la atención a las artes visuales, o bien la atención a zonas ambiguas del pensamiento filosófico tradicional, contribuyen a pensar el presente –en cuanto fenómeno histórico complejo, polifónico– de otro modo. Buscar y producir escenas tienen aquí la característica performativa de desarticular las formas de ver, sentir e interpretar la realidad. Señalan, es más, que el pensamiento requiere siempre de escenas que le donen un cuerpo, de manera que estos puntos de vista generados por las escenas funcionan como estelas, fragmentos de sentido, que para “funcionar” no requieren de una totalidad hacia las que deban ser subsumidas. Con Marchant

lo escénico toca aquello que une y separa el *théatron* con la *theōría*: el *théos*, la mirada, que puede posarse tanto sobre el conocimiento como por sobre las cosas sensibles. Las escenas funcionan como imágenes que tienen el poder de convocar otras imágenes: el sentido es antes que todo un *efecto de sentido* producido por montajes.

La imagen da a pensar aquello que la imagen hace: las flexiones e inflexiones que su materia habilita. En sintonía con este cariz de montaje de escenas, pero también del patetismo que las atraviesa, Paz López (2021) ha trazado un mapa acerca del empleo del uso iconográfico del motivo de la *pietà* en las artes visuales. Como ecos, citas o réplicas de *la pietà* de Miguel Ángel –y con ello a cierto pathos renacentista que el manierismo posteriormente se apropiaría–, la escena de la *pietà* reposa sobre la tensión material entre cuerpos, pesos y gestos, que pone en marcha una compleja relación entre presencias y ausencias, el amor y el duelo, lo cual, en sintonía con las inquietudes políticas latentes, provocan cruces inéditos. Este motivo, que emerge en la obra de Marchant, pero también de Dittborn, Leppe, Kay, Babarovic o Las Yeguas del Apocalipsis, es importante aquí para nosotros por el hecho de enlazar materialidad, gestualidad y reflexividad: ninguna de ella es posible sin la otra. No hay gesto sin cuerpo así como no hay pensamiento que no esté habilitado por la tensión que abre un gesto: ya sea en la fotografía, la pintura o la instalación, el cuerpo –que en la *pietà* son siempre dos– se reinventa al mostrarse en la enigmática materialidad desde la cual es posible establecer reflexiones y alegorías, pero también dejarse capturar por las irrigaciones de formas y presencias que –sin hablar, sin demandar un concepto– hacen sentido en cuanto muestran que la escena allí presente es asimismo una escena que falta.

#### 4. Comunidad y posdramatismo: Diamela Eltit

Si entre Marchant y el motivo de la *pietà* lo escénico funciona como una forma de producir sentido –tanto semiótico como fenoménico– a partir de una materialidad performada, en el trabajo de Diamela Eltit –conocido por transitar entre la escritura y la performance, la poética y la crítica, el feminismo y la política– nos interesa observar de qué manera la *escritura* se aproxima a una forma de performatividad, de puesta en escena, que en su propia articulación dialoga permanentemente con una interrogación sobre lo común. No se trata entonces sólo de que Eltit aborde “temas” como el cuerpo, la ciudad o la transgresión, sino que estos son hilvanados por una escritura que, como escenas, los crea según un modo de aparición que remite a una organización “teatral”.

En contraposición a lo que habitualmente suele entenderse como novela –ese conjunto de tramas y personajes encadenados en situaciones–, el trabajo de Eltit muchas veces ha sido catalogado como “experimental”, epíteto que no aclara en absoluto nada, y que más bien denota una incompreensión de aquella organización escénica latente en novelas que, de algún modo, se rehúsan a ser novelas. Aunque convendría sostener que Eltit trabaja en una zona de contacto entre dos mundos que, antaño habiéndose separado, hoy por hoy parecen volver a entablar comunicación: el teatro y la literatura. Si para Aristóteles la articulación de una acción general sostenida por personajes podía prescindir de su ejecución efectiva ante un público, el teatro de los albores de la modernidad radicalizó la subyugación de la puesta en escena al texto: del teatro a la literatura. El teatro dramático, “literario”, tuvo especialmente durante el siglo XIX la característica de otorgar al elemento intersubjetivo del diálogo una importancia radical, pues el objetivo de la trama era ser ante todo comprendida, decodificada, evitando cualquier tipo de recurso o materialidad que entorpezca dicha función. A contrapelo de esta tendencia, como indica Szondi (2011), estas formas tradicio-

nales del drama moderno comenzaron a entrar en una crisis sin retorno hacia lo que Hans-Thies Lehmann ha denominado *posdramatismo*: aquella línea de fuerza que, en el interior de la representación tradicional, busca o necesita escindirse de ella, distanciándose tanto de la teleología como de la unicidad de la obra, pero, sobre todo, del texto dramático-literario que funcionaba como un dispositivo de ordenamiento de la puesta en escena.

Lo posdramático, entonces, no establece diferencias entre formas y contenidos escénicos. Por el contrario, esta confiere una suerte de horizontalidad en la medida que los elementos espaciales y sonoros, el desplazamiento y ritmo de los cuerpos, sus gestos y voces, comparecen con ambientes, objetos o soportes mediales que, en conjunto, habilitan una forma de representación ante los sentidos. En este marco, la aparición de *Lumpérica* (1984), lejos de ser una “novela experimental” o “rupturista”, es más próxima a la declinación de una solicitud de significado, y en cambio, a la posibilidad de comprender el texto en cuanto texto dramático o, mejor dicho, performativo: allí donde la materialidad abre significaciones y afecciones heterogéneas. Esta obra, a su manera inclasificable, escenifica y reescenifica los gestos y afectos de un grupo de personajes marginales –los *pálidos*– en una plaza durante la noche, cuya especie de líder o sacerdotisa es L. Iluminada. Con una escritura compleja, cercana a lo que Sarduy llamó barroco, la novela funciona –en palabras de Avelar (2013)– como una “anti-novela”:

los referentes dramáticos o plásticos [funcionan] como principio de construcción. Todo un complejo metafórico de misas negras, sacrificios, sexualidades teatrales y travestidas –invariablemente con mucho maquillaje y mise-en-scène– desestabilizaba las fronteras entre arte y vida. (pp. 208-209).

La “novela” se segmenta en distintos momentos, cada uno de los cuales funciona como variaciones que remiten a una escena ausente, y en este repetir, re-actuar, re-es escenificar, exhibe críticamente sus operaciones de montaje –componente sustancial en cierta politicidad del teatro contemporáneo, según Barría e Insunza (2023)– mostrándose como una suerte de máquina de producción de sentidos. El relato –si pudiera así llamársele– funciona aquí como la escenificación que la lectura pone en escena en la imaginación, produciendo trabajosamente un montaje “teatral”<sup>2</sup>. Desde un inicio, la naturaleza de los personajes está determinada por los sucesivos encuadres que entrega la lectura: el lúgubre ambiente que colorea el espacio de la plaza, en donde el reflejo de un letrero publicitario –*el luminoso*– modula las formas de aparición del lumpérico. De modo similar a un único haz de luz cayendo sobre un escenario, la luz posibilita la venida a presencia de los cuerpos. Esta luz, sin embargo, no es prístina ni absoluta, sino que instaura un régimen de visibilidad dominado por los juegos de claroscuros. Juegos que son ante todo de atracción o repulsión, convocando gestos y contorsiones, paroxismo y erotizaciones, pues este extraño claro es lo que abre el tiempo mismo del relato: alimenta los movimientos, la danza, el ditirambo de los desarrapados. Espacio, luz, tiempo y gestos que inauguran una “trama” no lineal cuya ausencia general de significado no conduce a un absurdo de la obra, sino a iluminar la escritura como una fuerza de significación, de performación del sentido.

1 Eltit de hecho se ha referido en estos términos a los móviles que gatillaron la escritura de *Lumpérica*: “Me detengo en este aspecto porque recuerdo cómo una imagen me dio una imagen. Me posibilitó un soporte, la certeza. Me instaló un texto en el ojo. Esa imagen me permitió el lugar más exacto de la novela, le dio parte de su sentido (...) Esa plaza vacía iluminada, perfecta, me pareció un escenario, un sitio para la representación. Me imaginé que más tarde llegarían los actores de la plaza para dar inicio a una obra singular” (Eltit, 2020, pp. 192-193)

Esta ausencia de drama permite que la repetitividad de los elementos en la escritura se muestre en la performatividad que le es propia. Como sugiere Sylvia Tafrá (1998), la organización escénica tiende aquí a los ritos de iniciación, los que instituyen una lógica del umbral y los accesos en donde los seres son esencialmente transformados en *otro*. Asunto llevado a cabo justamente por L. Iluminada, quien permanentemente los convida a experiencias como el bautismo y distintas acciones corporales. Teniendo la posibilidad de utilizar la energía de la luz, la liminalidad atravesada no restituye ni produce una interioridad más estable, sino que descentra la estructura misma de la subjetividad.

L. Iluminada es ella misma un personaje, en el sentido diderotiano, cuyo vacío sustancial funciona como una multiplicación constante de alteraciones de sí. Actuaciones, diríamos, que desavienen a cualquier texto voz que las trascienda: las acciones están comandadas en su interior por lo que Fischer-Lichte denominaba *bucle de retroalimentación autopoietico*, pues son producidas por el entrecruzamiento, deseoso y azaroso, de los participantes. Intercambio transformador que, como ha sido usual en la performance contemporánea, bifurca sus posibilidades de afección y significación a partir de un trabajo sobre el cuerpo. El dolor y el placer, dan aquí densidad a una corporalidad activa que desplaza a la interioridad de la conciencia y la voz como motor de la praxis general (Castro-Klarén, 1993). No existe una interacción propiamente intersubjetiva que alimente la acción dramática, y en este marco aquello que aparece ante la mente y los sentidos complejiza la ilación entre signo y fenómeno que pone en juego. Esto se expresa en una transformación radical de los signos que construyen y deconstruyen a esta novela-performance: estos no se inscriben en una cadena de significaciones que los precede y fundamenta –como lo es el caso de las palabras utilizadas cotidianamente– sino que obedecen a una instancia de significación producida por una fuerza poética que les otorga un valor único, autorreferencial:

Eltit despliega una práctica anti-metafísica de la superficie y el goce de las superficies: frotamiento y repasada, sobre-impresión, toque y retoque en los que la alegoría y la metáfora operan como revestimientos figurativos (maquillajes) de la literalidad del sentido (...) Tal como lo real es *puesta en escena, escenificación* (...) el cuerpo y al biografía son figuración y representación: teatralización del yo, montaje, y trucaje gracias a la instrumentalización de la técnica, cuyo dispositivo remodela el dolor en tatuaje, la herida en grafía (Richard, 1993, pp. 44-45)

De aquí, por último, que podamos no solo establecer un vínculo con la exigencia escénica de Artaud de ir más allá del imperativo “textualista” del sentido, pues, la “representación” debe ser aquella inclinación y acceso hacia una corporalidad en donde deseo y liberación se insinúan en signos que, como los gestos, son la afirmación de una vida que la civilización niega. La performatividad en *Lumpérica*, así, opera tanto en la experiencia de lectura que pone en escena una performance, como también a nivel intratextual, en los afectos y transformaciones de sus personajes. A partir de esto, es importante apuntar que, si bien el núcleo de composición artaudiano es abandonado en las siguientes obras de Eltit, esto no borra el hecho de que exista una matriz escénica que constituye la torcedura mediante la cual Eltit subvierte los imperativos representacionales de la institución de la literatura. Pero, más aún, el núcleo escénico que subyace a la novela, esta “performance”, pone de manifiesto la exigente empresa de montar o poner en escena, a una singular comunidad. Realiza un gesto inaceptable para cualquier régimen dictatorial: poner a eso negado y reprimido, lo *común*, en escena.

## 5. Andrés Pérez: crear la escena que falta

Una de las marcas del arte moderno, como recuerda Pablo Oyarzún (2015) a propósito de las vanguardias, es buscar una (re)unificación entre arte y vida allí donde lo que conocemos como cultura o civilización se ha esmerado en reprimirla. Alterar los sentidos o colectivizar el proceso de creación artística, han sido algunas de las tentativas con las que el arte, más allá de un repliegue al interior de sus posibilidades estéticas, dialoga con una época, un presente, en donde la alienación social pareciera ser la tónica. El trabajo de Andrés Pérez Araya guarda la particularidad no sólo de mantener una especie de transversal vitalismo, sino de vincularlo con inquietudes críticas y políticas propias de un conflictivo momento social. Ahora bien, y es lo que aquí buscamos destacar, el producto de estas líneas de fuerza no será tan solo un tipo de propuesta estética, teatral, particular, sino más bien una redefinición de lo escénico que tiende a deshacer la distancia que define al teatro en cuanto tal, inclinándose con ello hacia una experiencia en donde una metamorfosis colectiva tiene lugar, cuyos efectos dialogan con los ítems que hemos rescatado de las autorías ya mencionadas: la tensión representacional entre una narratividad y una figuratividad, la remisión de esta a los elementos del trauma y duelo colectivos, y las posibilidades que la performatividad allí propicia.

Si, como se ha mencionado en distintos lugares, durante el período de postdictadura se asiste a un proceso de repliegue de lo público en lo privado (Salinero y Cárdenas, 2018, p. 136), en el caso del dramaturgo Andrés Pérez Araya esta hipótesis da un vuelco inédito. Constituyendo sin dudas una de las propuestas escénicas más relevantes de las últimas décadas –y curiosamente desatendido por la “crítica cultural”–, la dramaturgia de Andrés Pérez introduce un contrapunto que problematiza tanto con el tono de atomización social y despolitización, como con las representaciones del cuerpo, el trauma y el duelo bajo el signo del sacrificio y lo *fragmentario* (esto último, como veíamos, justamente presente en la propuesta de Eltit). Como señala Ana Harcha Cortés (2017), en medio del desierto cultural que atraviesa el país a fines de los ochenta, de manera inédita Pérez emprende la tarea de dar nombre y voz a una serie de conceptos radicalmente problemáticos para la época: *pueblo, nación, comunidad*. En una clara sintonía con lo que, en términos literarios, vendría a ser el trabajo de Pedro Lemebel, la apropiación de los lenguajes y personajes populares será uno de los ejes de la propuesta de Pérez para enunciar y escenificar la violencia dictatorial y las abruptas transformaciones del neoliberalismo. Ya en los años ‘80, habiendo fundado el TEUCO (Teatro Urbano Contemporáneo) junto a Juan Edmundo González, una serie de montajes breves y simples comenzaron a interrumpir el espacio urbano: música, muñecos gigantes, acciones de arte y juegos de complicidad entre actores y espectadores, en un ambiente de sorpresa y humor (56) –matiz ausente en la escena de avanzada–, y que apela al encuentro, la afección y desestabilización de la mirada cotidiana para buscar, en ese extrañamiento, más que entregar un mensaje, propiciar un tipo de sensibilidad crítica a nivel colectivo.

Será sin duda con el montaje de *La negra Ester* (1988), representado durante años junto a la compañía Gran Circo Teatro, que Pérez renovó la dramaturgia nacional. Influenciado en importante medida por la experiencia de trabajo con Ariane Mnouchkine en Francia, y desaviniendo el tono de la época, Pérez opone la categoría de *chilenidad* ante las transformaciones neoliberales. Se trata, por supuesto, de una identidad completamente des-esencializada: el melodrama y las prácticas de creación colectiva permiten a Pérez “hibridar” y reutilizar los imaginarios populares para resignificarlos y repolitizarlos, (p. 340),

impidiendo con ello que estos logren ser capturados por una identidad o discurso institucional. La experiencia de la marginalidad, la violencia de estado y la memoria vinieron a ser puestos reproducidos en una oscilación entre alegría y congoja que apelaba a pensar y experimentar lo que podía ser entendido por comunidad. En obras como *La consagración de la pobreza* (1995) o *Nemesio Pelao ¿Qué es lo que te ha pasao?* (1999), Pérez puso en escena una comunidad ajena al imaginario nacional fijado por la dictadura militar: habitada por travestis, pobres, pícaros o delincuentes, la voluntad de representar una comunidad proscrita constituyó un hecho único dentro de un espacio social atomizado. A diferencia del cariz ausente de lo común –lejano en Lihn, espectral en Marchant, fragmentario en Eltit– Pérez le imprimió un presente, en el sentido que le adjudica Diana Taylor (2020): una enunciación colectiva sobre las tablas, en el momento exacto en donde los imaginarios colectivos se desvanecían. Un ahora.

En este sentido, *cuerpo y comunidad* son dos elementos clave de una estética que conversa y conflictúa con el arte y la literatura de la época. Desde el lente del posdramatismo con el que hemos trabajado, es significativo observar de qué manera Pérez descentra el foco dramático de la obra teatral para inscribir los elementos del sonido, los choques, luces, movimientos y también ambiciosas escenografías, como elementos significantes irreductibles a la trama central. El acento en la materialidad de la puesta en escena otorga a Pérez la posibilidad de insistir sobre el cuerpo en un sentido tanto colectivo como “individual”.

Si con frecuencia la idea de nación ha sido asociada a la de cuerpo, según la figura de las partes y el todo, y del esquema inmunitario que se deriva de su noción de salud, las llamadas Jornadas de Purificación del Estadio Chile, en 1991, funcionaron como una inflexión que, reapropiándose y resignificando el motivo de un saneamiento cercano a la catarsis, dio cuerpo al trauma y el duelo. Bajo el título *de Canto libre: hagamos brotar el momento*, Pérez organizó una “actividad” que hizo de un excentro de tortura y detención el espacio para la confrontación tanto con una historia negada por los pactos de la transición, como con cierta tendencia en el arte a mantener el trauma como *irrepresentable*, rearticulando así una identificación entre subalternidad y la memoria traumática encarnada en la figura de Víctor Jara. Como en todo el trabajo de Pérez, la consecución de un éxtasis sensorial era indisociable de una búsqueda y producción de sentido. Se procedió, bajo la figura de la *purificación* –la limpieza de un espacio, no la reconciliación– a conceder esa *escena que falta* a una comunidad: se le otorgaba, allí, finalmente, un digno funeral al *desaparecido*. Ahora bien, esta experiencia fue organizada justamente incorporando una cantidad variada de artistas que, en sus diferentes propuestas y estilos, dislocaban la idea de un mensaje central a propósito de la misma purificación. Cualidad polifónica que era posible, justamente, en cuanto la organización del ritual colectivo no está dada por un mensaje unívoco:

El valor que se le otorga a la expresión del cuerpo es transversal a toda la ceremonia. Además de basarse fundamentalmente en imágenes, gestualidades, danzas y no en la palabra hablada, los cuerpos presentados –que simbólicamente representan el cuerpo de la comunidad que quiere limpiarse– se caracterizan por ser cuerpos energéticos, activos, que danzan, entran en trance o luchan, pero que tienen en común *derrochar la vida*, en contraposición al testimonio de los cuerpos que estuvieron encerrados en el mismo recinto 18 años antes (Harcha 2017, p. 182)

La teatralidad de Pérez se vincula con un *rito* que –en sintonía con las misas negras y sacrificios de Eltit– no sólo replantea el lugar de la memoria y la justicia allí donde reinaba la amnesia, sino que producir, a través del montaje (posdramático), una *comunidad*. Y esto es posible en cuanto una *metamorfosis*, una performatividad, opera en la representación, aproximándose en este caso a un quiebre de la cuarta pared. Lo común, en este sentido, no emana de una identidad o esencia preexistente, sino que es lo que tiene que ser *cada vez* performado. En su vocación ritual, la performatividad que desarrolló Pérez no sólo posibilitó la multiplicación de sentido en términos de significados y afecciones, sino a una efectiva transformación de una comunidad de espectadores (que, justamente, dejan de ser espectadores): ritual que conversa, que “realiza” y retoma a su modo –y que la especificidad acontecimental de lo teatral hace posible, ciertamente– el horizonte escénico de sentido esbozado por las autorías ya revisadas en este escrito.

Pero esta dinámica no se reduce a ser una metáfora de la historia nacional. *Hijos de la trampa* (2013) es una novela autobiográfica escrita por Dany Palma, escenógrafo e integrante de la compañía de Pérez. En ella ofrece un vivo relato acerca de la inseparable relación entre la vida y el proceso colectivo del Gran Circo Teatro. Destaca, por un lado, el carácter comunitario, festivo y cooperativo que marcó el ambiente de la compañía a través de sus giras durante años en Chile y el extranjero, y cómo en ella se respiraba una libertad consustancial a la práctica teatral, terminando por ser una especie de fraternidad. Por otro lado, el libro aborda aquello que Palma denomina la trampa: el sida, y su amargo desenlace en aquellos años. Como una contraparte de la gozosa práctica teatral, Palma describe el confuso clima en donde el virus fue cobrando vidas, disolviendo paulatinamente la otrora alegría. Padecido como una maldición, casi un castigo, la novela evidencia de qué manera el sida funcionó para marginar y estigmatizar comunidades completas al interior de una frágil democracia, reafirmando la narrativa postdictatorial en la cual los excesos –sexuales, políticos– debían ser mitigados. Ahora bien, la novela no se reduce a la constatación de hechos pretéritos. Escrita –en realidad, *dictada*, pues a la fecha de su publicación Palma ya había perdido la visión a causa de la enfermedad– en un tono barroco, alternando distintos ritmos, registros de habla, produciendo distintas imágenes y atmósferas, Palma resignifica al cuerpo enfermo a través de las coordinadas performativas del teatro de Pérez: este aparece, pese a todo, como un cuerpo lúdico, capaz de goce, erotización e interacción.

Esto reafirma algunos lineamientos de *La huida* (2001). Escrita inicialmente en 1974, pero revisada y estrenada años después, es esta la última obra de Andrés Pérez. Tiene lugar en uno de los barcos en los que, según ha sido relatado oralmente por décadas, grupos de homosexuales fueron secuestrados y lanzados al fondo del mar, “fondeados”, durante la dictadura de Ibáñez en su plan de exterminio. En este marco, esta ficción histórica que trabaja sobre un rumor, funciona como el restablecimiento imaginario de un archivo, denunciando que a la desaparición forzada por parte del Estado le es inherente una borradora de las huellas. Estas perviven, sin embargo, espectralmente, y en *La huida* estas no solo cobran la voz de una denuncia, sino el espesor de un cuerpo. En este sentido, la obra comparte aspectos con *Canto Libre*, en la medida que otorga presencia a lo desaparecido y borrado, permitiendo con ello afrontar el duelo de otra manera.

Pero aún hay más, y es que estamos ante una obra en donde, como señala Hurtado (2018), lo personal y lo político se funden en una propuesta estética difícil de clasificar. Pérez ofrece un drama amoroso, escenas de bacanales, imágenes cargadas de erotismo, en donde el tono pletórico de las anteriores obras es ahora cambiado por una escenografía más

exigua, propiciando ambientes tenues, con marcados claroscuros, produciendo justamente una sensación de anacronismo e incertidumbre. Tal como en los recuerdos difusos. Ahora, esta misma disposición de los recursos permite iluminar de otro modo los vaivenes entre sus personajes: fundamental es la intensidad, la energía corporal, que acompaña los estados anímicos y expresión de los personajes. Pues estos transitan entre el terror y el deseo, el miedo y el consuelo, el baile, risas, y un largo etcétera. Y es que en esto reside un valioso aspecto de la puesta en escena de Pérez: deshacer la identificación entre sexualidad disidente y muerte a través de un cuerpo que no solo resiste, sino que experimenta, goza e imagina.

Ya en su nombre la obra evoca uno de los temas clásicos del arte: el viaje. Escapar, huir, de algún modo inscribir una fuga y esperanza, aunque la fatalidad sea inevitable. El motivo de la persecución a los grupos homosexuales en la época de Ibáñez se entrelaza con la narrativa en contra del sida propia del fin de milenio en donde, bajo la metáfora de un cuerpo, una nación debe combatir a los elementos tanto externos como internos que amenazan su equilibrio. De allí que, como señala Sontag (1989) una gramática belicista –no- ciones como exterminar, aniquilar, proteger– permea en la recursividad de las políticas ya sea en materia de represión política o salud pública. El mal, el elemento corruptor, debe ser identificado y destruido, y es esta hebra la que Pérez impugna al situar cuerpos que rompen con el imaginario de lo moribundo, de aquello que ha sucumbido a la trampa, pues entre la violencia y la ternura se dibuja un elemento clave en la obra de Pérez: la *belleza*.

## Conclusiones

Nuestra atención se ha posado sobre las maneras en que cierta pulsión escénica, que leemos bajo el prisma de la performatividad, cobra forma en distintos tipos de realización: teórica, pictórica, literaria, aproximándose con ello a características propias del quehacer teatral, por una parte difuminando las fronteras tradicionales entre estos campos, y por otra tendiendo con los problemas estéticos y políticos de la crisis de la representación, el trauma y el duelo, el lugar del cuerpo y el estatuto de lo común. Esta performatividad, veíamos, se caracteriza por exceder el plano lingüístico de la significación, abriéndose en cambio hacia una experiencia de la presencia que se expresa en el plano de los afectos: las sensaciones, las intensidades formadas por aleaciones entre cuerpo, ritmo y espacio. En este sentido, es significativo observar de qué manera se habilita un tipo de representación en donde la racionalidad mimética del significado cede ante una aisthesis que prescinde de elementos tales como la unidad dramática o la predominancia de la voz. Encuéntrase desplegado un cambio de los puntos de vista, de sensibilidad, posibilitado por el acontecimiento escénico, como también una atención distinta a la presencia, la materialidad o corporalidad latente, que se abre tanto a las posibilidades de significación como de afección, aspectos todos estos que ponen en juego una transformación de una realidad.

Esta performatividad –que se encuentra lejos de constituirse de manera uniforme– excede los dominios de las artes escénicas, pero en cuanto prisma de análisis permite desarrollar un diálogo interdisciplinar en donde, como en los casos aquí tratados, lo “escénico” se deja ver como un espacio que auxilia justamente a las otras áreas. Con Lihn, veíamos, la presencia de lo pictórico a lo largo de su obra se resolvía escénicamente, manieristamente, haciendo énfasis en los gestos, el exceso de sí, que designa un desvío respecto a las maneras de comprender y producir la subjetividad. “Teatralización” del yo que, antes que un mero divertimento, oscila entre la estrategia política y una reflexión en torno a la condición hu-

mana. Siguiendo con la idea de estrategia, reparamos en cómo el pensamiento de Patricio Marchant consignó la búsqueda y producción de escenas –estableciendo con ello un puente entre teatro, imagen y pensamiento– como una manera de generar otras lecturas del presente, tal como lo es el caso del motivo iconográfico de la *pietà*, en donde sensibilidad y pensamiento se cruzan en la imagen de dos cuerpos entrelazados.

Un presente que, en el caso de Eltit, es puesto en escena a través de una escritura cercana al guion dramático, y que desplaza las representaciones tradicionales de la literatura hacia una escritura imantada por la performance, por lo que el foco no es ya *qué significa* una obra, sino *qué provoca*. Comulgando con varias características del posdramatismo –la importancia de la iluminación, el espacio o ritmo, como elementos significantes al margen del guion–, el trabajo de Eltit exhibe una fuerza escénica (cercana a Artaud) de composición en donde *lo común* es pensado y actuado a través de personajes marginales que, lejos de proponer una organización armónica, desarrollan un ritual de singular “comunidad”. Y, finalmente, observamos cómo es que la propuesta de Andrés Pérez dialoga con la inquietud de generar otros puntos de vista, de producir un desbarajuste de los sentidos y de otorgar una relevancia clave a la materialidad y corporalidad escénica. Pero, sobre todo, a la base se encuentra un matiz ya por Lihn intuido en el travestimiento, en Marchant la peligrosa atracción de las escenas y en Eltit con el dinamismo de la *mise-en-scène*, que corresponde a la idea de metamorfosis, de transformación efectiva de la realidad, disolviendo la distancia que define al teatro como tal, y abriendo dicha puesta en escena en un instante en donde el pensamiento y la experiencia de lo común disolviendo la distancia que define al teatro tradicional, y abriendo dicha puesta en escena en un instante donde el pensamiento y la experiencia de lo común se producen mutuamente.

## Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2014). "El teatro y la peste". En *El teatro y su doble* (pp. 14-32). México: El cuenco de plata.
- Avelar, I. (2013). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Ayala, M. (2014). "Teatralidad, sujeto y poesía en Enrique Lihn". *Alpha*, 38, 253-256.
- Barría Jara, M., & Insunza Fernández, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Santiago: Oxímoron.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. España: Trotta.
- Bustos, D. (Ed.). (2013). *Horroroso Chile: Ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn*. Chile: Alquimia Ediciones.
- Butler, J. (2022). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- Castro-Klarén, S. (1993). Escritura y cuerpo en Lumpérica. En J. C. Létora (Ed.), *Una poética de la literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit* (pp. 97-108). Chile: Cuarto Propio.
- (2020). *Conversaciones con Enrique Lihn* (Segunda edición). Chile: Universidad de Valparaíso.
- Cross, A. (2021). Lihn, Pompier y las fotografías de Leonora Vicuña. D21. <https://www.d21virtual.cl/2021/12/13/lihn-pompier-y-las-fotografias-de-leonora-vicuna-1>
- de los Ríos, V. (2015). *Fantasmas artificiales. Cine y fotografía en la obra de Enrique Lihn*. Santiago de Chile: Hueders.
- Derrida, J. (1989). "Carta a un amigo japonés" (C. de Peretti, Trad.). *Suplementos Anthropos*, 13, 86-89.
- Donoso, C., & Lihn, E. (2019). *Enrique Lihn en la cornisa*. (Primera edición). Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Echeverría, B. (2002). "Queer, manierista, bizarro, barroco". *Revista de Crítica Cultural*, 25, 56-59.
- Eltit, D. (2020). "Escritura, trama, deseo". En *Escenas de escritura* (pp. 201-208). Chile: Pólvora.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Foxley, C. (1995). *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Chile: Editorial Universitaria.

- Harcha Cortés, A. (2017). *Prácticas de teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya*. Chile: Editorial Universitaria.
- Hurtado, M. de la L. (2018). "Andrés Pérez y el ensayo de su propia muerte: La huida, subjetividad, cuerpo y violencia de la historia". *Latin American Theatre Review*, 2(51), 109-134.
- Lecoq, J. (2006). *Theatre of movement and gesture*. Routledge.
- Leys, S. (2016). *Breviario de saberes inútiles: Ensayos sobre sabiduría en China y literatura occidental* (1a. ed). Barcelona: Acantilado.
- Lihn, E. (2011). *Roma, la loba* (1. ed). Chile: Ocho Libros.
- Lihn, E., & Poirot, L. (2012). *La efímera vulgata* (1. ed). Chile: Universidad Diego Portales.
- López, P. (2021). *Velar la imagen: Figuras de la pietà en el arte chileno*. Chile: Mundana ediciones.
- Lyotard, J.-F. (2014). *Discurso, figura*. Argentina: La Cebra.
- Marchant, P. (2000a). "El árbol como madre arcaica en la poesía de Gabriela Mistral". En *Escritura y temblor*. Chile: Cuarto Propio.
- Marchant, P. (2000b). "Situación de la filosofía y situación de la filosofía en Chile". En *Escritura y temblor* (pp. 417-434). Chile: Cuarto Propio.
- Marchant, P. (2012). *Sobre árboles y madres*. Argentina: La Cebra.
- Nancy, J.-L. (2010). *Corpus* (2.a ed.). Madrid: Arena Libros.
- Oyarzún R., P. (2015). *Arte, visualidad e historia* (Primera edición). Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Palma, D. (2013). *Hijos de la Trampa*. Santiago de Chile: Asterión.
- Pérez Andrés, A. (s. f.). *La negra Ester* [Teatro].
- Pérez Araya, A. (1995). *La consagración de la pobreza* [Teatro].
- Pérez Araya, A. (1999). *Nemesio Pelao ¿Qué es lo que te ha pasado?* [Teatro].
- Richard, N. (1993). "Tres funciones de escritura: Deconstrucción, simulación, hibridación". En J. C. Létora (Ed.), *Una poética de la literatura menor: La narrativa de Diamela Eltit* (pp. 37-51). Chile: Cuarto Propio.
- Richard, N. (2015). *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Chile: Metales Pesados.

Risco, A. M. (2022). *Luces equidistantes: Enrique Lihn y las artes visuales*. Chile: Mundana.

Salinero, S., & Cárdenas, M. (2018). “La larga década de los noventa: Práctica artística en Chile, repliegue desde lo público y reincención del mundo privado”. En *Ensayos sobre artes visuales. A la intemperie. Recomposiciones del arte en los años 90 en Chile*. (pp. 131-160). Chile: LOM.

Sarduy, S. (2014). *El Cristo de la rue Jacob: Y otros textos*. Chile: Ediciones UDP.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas.

Sontag, S. (1989). *Aids and Its Metaphors* (Farrar, Strauss and Giroux). Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1850). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Dykinson.

Tafra, S. (1998). *Diamela Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual*. Chile: RIL.

Taylor, D. (2020). *¡Presente! La política de la presencia*. Chile: Ediciones UAH.

(2021). *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*. España: Alianza Editorial.

Valdés, A. (2008). *Enrique Lihn: Vistas parciales*. Chile: Palinodia.