

Nuevo realismo, subjetividades alternas y formas de decir-se en el teatro chileno contemporáneo

New realism, alternate subjectivities and ways of saying-itself in contemporary Chilean theater

Mg. Juan Sebastián Contreras Escobar¹

jcontrerese@ucentral.cl

Resumen

El objetivo de este artículo es estudiar las obras *El Dylan* (2017) de Bosco Cayo y *Divas* (2019), cuya dramaturgia es de Matías Díaz Huirimilla, entendiéndolas como expresión de un nuevo realismo en el teatro chileno contemporáneo. Para tal fin, el artículo estudia las características compositivas de ambas piezas, a partir de las categorías de drama rapsódico y realismo del rodeo propuestas por Jean-Pierre Sarrazac, caracterizando de qué manera/s se construye la relación texto-realidad desde una óptica indirecta y alusiva. El artículo está dividido en tres partes. La primera presenta lineamientos propios de los estudios dramático-teatrales y narratológicos, dando cuenta de la noción de drama rapsódico, nuevo realismo y teatro narrativo, contextualizando esta discusión en la crítica nacional. La segunda parte analiza la obra *Divas* a partir de sus características compositivas, las que están dadas preferentemente por el monólogo como forma discursiva. La tercera parte analiza la obra *El Dylan*, a partir de las nociones de voz, cuadro, montaje/collage y coralidad. En conclusión, es posible postular que en ambas piezas podemos observar formas de composición dramática propias de un nuevo realismo en el teatro chileno, a partir de las cuales sus personajes encuentran una forma de resistir y decir-se en cuanto identidades y subjetividades alternas en la sociedad chilena contemporánea.

Palabras clave: crisis del drama; nuevo realismo; realismo del rodeo; rapsodización; teatro chileno contemporáneo.

Abstract

The aim of this article is to study the plays *El Dylan* (2017) by Bosco Cayo and *Divas* (2019), whose dramaturgy is by Matías Díaz Huirimilla, understanding them as an expression of a new realism in contemporary Chilean theater. To this end, the article studies the compositional characteristics of both plays, from the categories of rhapsodic drama and 'realism of the rodeo' proposed by Jean-Pierre Sarrazac, characterizing in what way/s the text-reality relationship is constructed from an indirect and allusive point of view. The article is divided into three parts. The first part presents guidelines of dramatic-theatrical and narratological studies, giving an account of the notion of rhapsodic drama, new realism and narrative theater, contextualizing this discussion in national criticism. The second part analyzes the play *Divas* from its compositional characteristics, which are preferably given by the monologue as a discursive form. The third part analyzes the play *El Dylan*, from

¹ Magister en literatura, Universidad de Chile. Académico Pedagogía en Lenguaje y Comunicación, Universidad Central de Chile. Actualmente cursa sus estudios de Doctorado en Literatura (Universidad de Chile) con financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

the notions of voice, frame, montage/collage and chorality. In conclusion, it is possible to postulate that in both plays we can observe forms of dramatic composition typical of a new realism in Chilean theater, from which their characters find a way to resist and say themselves as alternate identities and subjectivities in contemporary Chilean society.

Keywords: crisis of drama; new realism; rodeo realism; rhapsodization; contemporary Chilean theater.

Recibido: 31/03/2024 Aceptado: 28/05/2024

I. Introducción

Desde el retorno a la democracia, la producción teatral nacional ha experimentado diferentes cambios a nivel artístico, donde las transformaciones en el ámbito político fueron acompañadas por la reconfiguración de los lenguajes escénicos del teatro. Actualmente, es posible reconocer distintos colectivos y dramaturgias a lo largo del territorio nacional, quienes en su variedad, se emparentan por una marcada exploración y experimentación en lo que refiere a las formas y dispositivos que tienen lugar en el género dramático-teatral. Descentrado de su lógica tradicional de composición, el drama contemporáneo ha visto importantes desplazamientos en lo que refiere a categorías como acción y diálogo, las que aparecen problematizadas en parte importante de la producción nacional e internacional. El relato dramático aristotélico-hegeliano se encuentra en retirada y son sus jirones los que entran en escena.

Ahora bien, pese al debilitamiento de la mimesis aristotélica, el teatro contemporáneo y, en específico el teatro chileno, no han renunciado al diálogo con su contexto. La producción de autores/as y colectivos como Luis Barrales, Nona Fernández, Manuela Infante, Carla Zúñiga, Patricia Águila y Bonobo dan cuenta de ese intento por establecer un vínculo entre el teatro y la realidad. La forma en que esta relación se construye es diversa, a partir del juego y problematización de los modos, medios y códigos de representación presentes en cada una de estas dramaturgias.

En esta línea, un punto fundamental del presente artículo es caracterizar el posible diálogo entre el drama y la realidad en el teatro chileno contemporáneo, a partir de dos producciones nacionales recientes: *Divas* (2019) de Matías Díaz Huirimilla y *El Dylan* (2017) de Bosco Cayo, entendiendo estas como la expresión de un nuevo realismo en el teatro chileno contemporáneo.

La reflexión crítica sobre estas obras es escasa, existiendo algunas reseñas que se detienen en su publicación y puesta en escena. Estas perspectivas serán integradas a la discusión, descripción y análisis de sus dispositivos artísticos, observando de qué manera/s establecen un diálogo crítico con las circunstancias actuales de nuestro país, específicamente en lo que refiere a las problemáticas de discriminación y homofobia existentes en ella.

Las dramaturgias de Bosco Cayo Israel y Matías Díaz Huirimilla nos ofrecen una mirada a subjetividades que han sido históricamente estigmatizadas por su diferencia, cuya alteridad es revisitada y resignificada en el teatro.

Por otra parte, tanto en *Divas* como *El Dylan*, podemos observar una lógica de composición donde prima la narratividad como forma discursiva preponderante. Su composición se aleja de la construcción dramática tradicional, siendo representativas de una forma dramática rapsódica, que en este caso se configura como un discurso testimonial. A su vez, entendiendo al personaje como un ser de palabras (Abirached, 1994), podemos observar que en el caso de *Divas* la relación entre el personaje y la palabra está mediada por el monólogo como forma discursiva preponderante, mientras que en *El Dylan*, la emergencia de la voz se constituirá como un espacio de pervivencia y resonancia.

Considerando lo anterior, las obras de ambos autores serán analizadas a partir de una perspectiva dramática, cuyo marco general está dado por la reflexión de Jean-Pierre Sarrazac, en conjunto con el *Institut de Recherche en Etudes Théâtrales*, Université Sorbonne Nouvelle, en torno a la rapsodización del drama y la emergencia de un nuevo realismo en el teatro chileno contemporáneo.

II. Drama rapsódico, nuevo realismo; teatro chileno contemporáneo.

A partir de teóricos como Peter Szondi (2011) y Manfred Pfister (1991) podemos entender que la estructura tradicional del género dramático se sustenta en el discurso en forma de diálogo, el cual permite el desarrollo y construcción de una acción dramática completa, es decir, una secuencia con principio, medio y fin determinado, la que se organiza en torno a la oposición de fuerzas, en cuyo antagonismo se desencadena el conflicto. Esta composición se denomina ‘forma absoluta’, considerando el drama como un acontecimiento interpersonal en el presente, que releva el dinamismo de la acción mediada por el diálogo (Szondi, 2011). En esta línea, a propósito de la noción de obra dramática, Luis Vaisman nos señala que, preferentemente, la teoría literaria ha definido el drama a partir de su noción lingüística e interpersonal.

Son los actos lingüísticos de la interacción lingüística manifiestos en el discurso dramático los que promueven y mantienen la intriga y por eso condicionan ellos mismos la disposición de la historia en ella. En el drama (literario) ocurre lo que la interacción lingüística hace ocurrir mediante los actos de enunciación de los personajes y no lo que el enunciado del relato dice que ocurre o ha ocurrido (Vaisman, 1979, p.10).

Conceptualización que remonta sus raíces a Aristóteles, pasando por Hegel y Diderot posteriormente, para ser problematizada hacia fines del siglo XIX. Szondi es enfático al señalar que, en dicho momento, el drama experimenta una crisis que supone el astillamiento de categorías fundamentales del género, entre las que se encuentran precisamente la noción de diálogo, acción, personaje y espacio dramático. En *Teoría del drama moderno* (2011) señala que esta crisis encuentra parte de su explicación en la tensión existente entre lo épico y lo dramático al interior del género, dificultad que –a su juicio– sería resuelta por el advenimiento y consolidación del teatro épico.

Posicionado en esta discusión, Jean-Pierre Sarrazac (2013) destaca parte del diagnóstico de Szondi, pues esta crisis del drama moderno, constituye, entre otras cosas:

Una respuesta a las nuevas relaciones que establece el hombre con el mundo y la sociedad. El hombre del siglo XX –el hombre psicológico, el hombre económico, moral, metafísico, etc.– es sin duda un hombre “masificado”, pero es sobre todo un hombre ‘separado’. Separado de los otros (a causa, a menudo, de una promiscuidad demasiado grande), separado del cuerpo social que, sin embargo, lo atrapa, separado de Dios y de las potencias visibles y simbólicas, separado de sí mismo, escindido, estallado, hecho piezas (p. 22).

Sin embargo, no comparte la perspectiva dialéctica del autor alemán, para quien “la crisis se explica por una suerte de lucha histórica en la que lo Nuevo, es decir, lo épico, debe triunfar sobre lo Antiguo, es decir lo dramático” (p. 24). Sarrazac se distancia de la tesis que supone la superación de la crisis por el advenimiento del teatro épico, en tanto forma dramática capaz de resolver las tensiones que supone la vida moderna y la separación del hombre con respecto al mundo. En contraste, entiende esta crisis como una crisis sin fin, es

decir, “en los dos sentidos del vocablo. De una crisis permanente, y de una crisis sin solución, sin horizonte preestablecido. De una crisis siempre con imprevisibles líneas de fuga” (p. 32). El concepto de rapsodia y rapsodización propuesto por el autor francés resultan claves, ya que suponen un proceso e impulso de escritura que permite la coexistencia de lo dramático, épico y lírico, en cuyo ensamblaje y yuxtaposición, el drama se moviliza hacia formas más libres que superan el ‘bello animal aristotélico’.

El concepto de rapsodia –de *pulsión rapsódica* que actúa en la forma dramática –, que he sometido a prueba en estos últimos veinte años, se esfuerza por dar cuenta de este impulso de las escrituras dramáticas hacia *la forma más libre*” (p. 32).

Esto no implica la ausencia de forma(s) ni la muerte de lo dramático, pues la noción de drama rapsódico nos permite entender distintas expresiones artísticas reconocibles en la dramaturgia contemporánea occidental y nacional. Estas piezas, pese a sus particularidades y diferencias, comparten un impulso de escritura que deconstruye, descompone y reconstruye las formas de composición dramático-teatrales tradicionales. Impulso que de acuerdo a Sarrazac, se constituye como *pulsión rapsódica*. Si bien este drama rapsódico problematiza la idea de representación mimética tradicional, no supone que el género abandone un posible contacto y/o diálogo con el entorno-contexto que circunda a toda producción artística.

La noción de fabula –en tanto estructuración de los hechos– constituye un elemento central en el estatuto mimético del arte dramático tradicional (Aristóteles, 1974) . Su problematización, asociada a la crisis de la acción dramática, presume la ya mencionada descomposición y recomposición del drama, dando paso a la proliferación de nuevas alternativas de construcción dramática que, en su diversidad, van más allá de su ‘forma absoluta’ y la tradición aristotélica.

Fin del bello animal. El (los) tratamiento(s) de la fábula –que ésta devenga o no ‘mínima’ o ‘cotidiana’ o ‘banal’– ya no será(n) a partir de ahora indexado(s) con base en un ideal natural, orgánico, etc., sino más bien con base en valores modernos, contra natura, mecánicos, en resumen, que proceden mediante montaje, que son de fragmentación, de desconexión, de discontinuidad, incluso de disyunción (Sarrazac, 2013, p.95).

Un factor clave para entender este drama rapsódico es la noción de ‘rodeo’ que conceptualiza el propio Sarrazac en su ensayo *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula* (2011). El autor francés sugiere que, si bien esta pulsión rapsódica ha socavado el carácter tradicionalmente mimético del drama, esto no significa un abandono de la relación arte-realidad, sino que una diversificación en sus formas de contacto. Siguiendo a Brecht, conceptualiza la construcción de un vínculo entre el drama y el mundo que no está dado por otra cosa que la necesidad de un rodeo y un distanciamiento.

Brecht: Habría que estudiar con precisión los rodeos en las piezas nuevas, antes de tomar un atajo. Éste podría resultar más largo. Algunos teatros han cortado en *La ópera de tres centavos* uno de los dos arrestos del bandido Macheath; se pensaba que los arrestos se repetían, porque en dos ocasiones, en lugar de huir, él iba al burdel, y no por descuido, no porque fuera demasiado descuidado. En resumen, por querer ser breve, uno se vuelve aburrido (Brecht, 2000 cit. en Sarrazac, 2011, p. 20).

Es fundamental reparar en la noción de rodeo aquí presentada, por cuanto esta se opone a la idea de brevedad, o bien proximidad. En esta argumentación, un atajo no necesariamente es siempre un camino más corto y/o efectivo. El rodeo reviste así uno de los pilares fundamentales al momento de caracterizar la presencia de un nuevo realismo en el teatro contemporáneo, ya que este nos remite a un teatro 'situado' en la actualidad y realidad de su tiempo, al mismo tiempo que distante de ella.

La distancia radica en que la aproximación ficcional sobre lo cotidiano, es decir, el aquí y el ahora que ingresa al drama, no emerge desde la intención de reproducir pictóricamente el objeto imitado, sino que a partir de "una alegoría de la relación del poeta con el mundo" (Calvino, 1995, p. 16). Recuperando la idea de Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Sarrazac relaciona el arte y al artista del rodeo con la figura mítica de Perseo y su combate con la gorgona. En dicho ensayo el escritor italiano reconoce las dificultades que encuentran sus ansias de escribir sobre las circunstancias que le rodean, pues la pesadez del mundo dificulta la escritura, al punto que termina 'volviéndose de piedra' ante su mirada. En esta coyuntura, el mito de Perseo cobra valor, por cuanto la fuerza del héroe y su triunfo sobre Medusa están dados por su mirar indirecto al rostro de la criatura, es decir, "en un rechazo de la visión directa, pero no en un rechazo de la realidad de los monstruos en el que le ha tocado vivir, una realidad que lleva consigo, que asume como carga personal" (p. 17).

De acuerdo a Sarrazac, el artista del rodeo sigue la premisa de Calvino y la máxima brechtiana, es decir, el mundo y la gravedad de sus circunstancias necesitan un enfoque *otro*, un espejo de reflejo indirecto, cuya perspectiva está dada por el desvío. De este modo, la pieza dramática contemporánea renuncia a abordar la vida y la realidad de su tiempo desde una voluntad realista que derivase en una descripción de la realidad, sino que se vuelca a ella desde la alusión y el extrañamiento.

Elección estética donde resuena lo dicho por Brecht sobre los rodeos necesarios que, en este caso, suponen la/s forma/s artísticas que median el acceso al *aquí* y el *ahora* que ingresa al drama. En este nuevo realismo, lo real, lo histórico, lo social y lo político ingresan a la obra a través de "torsiones, transposiciones y transfiguraciones" (Lescott 2013, p. 197). Es decir, el teatro intenta "elaborar un arte del rodeo que aproxima mientras aleja y aleja mientras aproxima, que instauro la distancia en el corazón mismo de la proximidad" (Sarrazac, 2011, p. 21).

A través de distintas formas obstruyentes² y dispositivos artísticos, el drama contemporáneo construye una distancia que, en su desplazamiento y desfiguración, alude críticamente las circunstancias puestas en escena. De este modo, dicho realismo experimental no puede ser reducido a una sola forma de rodeo, sino que cada obra dramática puede construir este vínculo alusivo a partir de su singularidad y novedad. Por consiguiente, este nuevo realismo no aspira ni puede aspirar más que al advenimiento de una verdad subjetiva que se encuentra siempre en proceso de (re)conocimiento para con el espectador.

Perspectiva que dialoga con las miradas de estudiosos/as del teatro nacional de post-dictadura, como Juan Villegas, María de la Luz Hurtado y Coca Duarte, quienes nos indican que nuestra producción dramática reciente se caracterizaría por una profunda exploración de nuevos lenguajes dramático-teatrales donde, entre otras cosas, las estéticas teatrales más tradicionales de corte realistas y miméticas se baten en retirada, prevaleciendo “la estilización onírica fuertemente simbolista, que depura la escena y tiende al minimalismo” (Hurtado, 2009, p. 147).

Esta poetización de la escena ha sido interpretada también como una tendencia que deshistoriza la historia, diluyendo “las causas históricas y sociales de los conflictos” (Villegas, 2009, p. 194) del pasado nacional. Sin embargo, desde la óptica del rodeo, y en concordancia con Hurtado, estas re-composiciones y deconstrucciones de la forma dramático-teatral, lejos de implicar una evasión o dilución de la dimensión histórica-política del contexto nacional, apelan a este desde una perspectiva alternativa de construir un “relato”. En esta línea, en el marco de la transición:

La memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y el referente del teatro chileno post dictadura, pero que los aborda de un modo diferente al del movimiento teatral anterior. Progresivamente, no bastó con testimoniar o denunciar: la reconstrucción de la práctica política y de los movimientos sociales asumieron dichas funciones. Esto condujo a una re-teatralización de la escena para acceder a otras dimensiones aún no incorporadas a la conciencia social, produciéndose un salto desde la crónica socio-política a la simbolización artística de la experiencia (Hurtado, 2009, p. 145).

Considero pertinente atraer también la perspectiva de Carolina Brncić y Eduardo Thomas (2019), quienes plantean que desde los 00’, es posible caracterizar directamente estas búsquedas artísticas y estéticas con el término de “realismo del rodeo” antes descrito.

Consideramos que las formas de representación en las dramaturgias del Bicentenario responden a lo que J. P. Sarrazac denomina ‘dramaturgias del rodeo’, formas dramáticas que operan sobre la distancia como núcleo de aproximación, paradójicamente ‘dándole la espalda a la realidad que sin embargo parecen enfocar’ (p. 163).

2 A partir de la conceptualización brechtiana propuesta por Sarrazac, resulta también importante establecer los vínculos de la noción de rodeo con la perspectiva teórica del formalismo ruso. En esta línea, en un breve ensayo titulado “Sobre el realismo artístico” (1970), Jakobson señala que una “necesidad” del artista es constantemente buscar nuevas formas de dar cuenta de la realidad, pues la cotidianidad aplasta la percepción, por lo que “aquello que ayer no se veía, debe imponer a la percepción una forma nueva” (Jakobson, 1970, p. 73).

Ahora bien, dentro de los distintos dispositivos de composición que ofrece la dramaturgia contemporánea, cabe reconocer la tendencia hacia formas narrativas, donde la textualidad discursiva puede ceder ante el monólogo como forma preponderante. En el caso de las obras de este artículo, la narratividad es el lugar de enunciación explorado por ambas, cuyos personajes se constituyen como instancias de enunciación, donde el movimiento de la palabra es un espacio de afirmación, resistencia o resignación para estas subjetividades asediadas por las circunstancias del Chile contemporáneo. Cuestión que no solo incide en el desarrollo de la acción, sino que impacta también la constitución del personaje dramático, quien antes que agente movilizador de la acción, adopta una postura más bien reflexiva ante la situación que le circunda.

Por otra parte, desde la narratología, William Gruber (2010) ofrece una mirada que complementa la tesis de la rapsodización como impulso transformador de la dramaturgia contemporánea. El autor sostiene que durante los siglos XX y XXI se ha intensificado el contacto entre *mímesis* (representar) y *diégesis* (contar), hibridación que ha hecho retroceder los elementos tradicionalmente dramáticos (diálogo y acción), al mismo tiempo que aumenta la presencia de elementos narrativos-descriptivos en la escena contemporánea.

What is implicit in this overview of twentieth-century theatre, however, is not so much a conscious or even a consistent “antitheatricalism” (at least as that term is used in its conventional sense); rather, (...) a tendency to shift mimetic performance in the direction of storytelling or to temper scenic enactments with some of the qualities of narrative (p. 86).

La presencia de formas narrativas impacta el ritmo de la pieza, a la vez que ofrece diferentes matices en lo que corresponde a la organización del discurso del personaje y su consiguiente construcción dramática como figura. Sumado a lo anterior, esta hibridación modula también el vínculo que establece la audiencia con los acontecimientos en escena. Mostrar *directamente* un hecho supone una disposición y recepción distinta a narrarlo/contarlo *indirectamente*, por cuanto esta alternativa “retarda” la visión directa, extrañando la percepción y estimulando la atención del público.

Spectators’ imaginings, of course, are always a part of theatre, in the most trivial as well as in the most profound sense; even amateur actors have no trouble in using words to help audiences see swords, moonlight, and landscapes, things that are not really materially represented before them. The imagination, says Frank Kermode, is “a form giving power, an esemplastic power”; whether its products appear true to existence or in shapes “preposterously false . . . they change with us, and every act of reading or writing a novel is a tacit acceptance of them” (Kermode 144). In every act of seeing or writing a play, one might add: the potential *enargeia*—the power of language to create a vivid presence of that which is set forth in words—that can be tapped by a skilled dramatist is easily demonstrated with regard to the *mise en-scène*, where substituting verbal accounts for cloth and paint does not restrict spectators’ sense of location and may actually enhance it (p. 24).

A la luz de la reflexión teórico-crítica expuesta, es posible instalar el análisis de ambos textos, observando de qué manera tanto *Divas* como *El Dylan* pueden ser entendidas como expresión de un drama rapsódico, y por consiguiente de un nuevo realismo en el teatro chileno, a partir de las especificidades de su composición artística.

Este nuevo realismo nos ofrece no una, sino varias formas y dispositivos artísticos que buscan acceder a lo real, yendo hacia aquellos sujetos, sectores y visiones marginadas al interior del país, intentando “resignificar la historia oficial, enfocándose en las otras identidades silenciadas” (Duarte, 2023, p. 18). De este modo, tras estos juegos de sueños descritos por Sarrazac, nos encontramos con piezas artísticas que lejos de renunciar a lo real y la realidad, proyectan un espejo que visibiliza lo que se ha hecho invisible, devolviéndonos una mirada extraña de aquello que, por *estar muy cerca*, necesita un rodeo.

III. *Divas*: narratividad, retrospectión y (re)construcción identitaria

Divas es la primera obra dramática del escritor calbucano Matías Díaz Huirimilla, formando parte de la *Trilogía del pop* (2023), la que se compone por otras dos piezas: *One Direction y Hannah Montana and Rupaul take justice in their own fabulousness*. La obra fue publicada originalmente el año 2019 en la antología *Dramaturgias invocadas*, en el marco de un concurso nacional de literatura breve organizado por la Universidad Austral de Chile en el año 2018. Durante el año 2022, la Compañía de Teatro Surazo realizó dos funciones, cuyos montajes se realizaron en Calbuco y Puerto Montt. Es en el año 2023 cuando *Divas* es republicada por la Editorial Escafandra, en el marco de la *Trilogía del pop*.

En cada una de las piezas el autor nos ofrece un acercamiento a la marginalidad social, la que es visitada y resignificada a partir de los sueños, fantasías y frustraciones de distintos sujetos. La presencia de la música y cultura pop son una constante en ellas, entendidos como elementos que sirven de refugio frente a la incompreensión y la violencia del entorno que rodea a sus personajes, operando también como un mecanismo para enmascarar esas vivencias.

En esta línea, *Divas* se compone a partir de un extenso monólogo³, a través del cual se nos presenta a Ángel, un joven homosexual situado en su dormitorio, ámbito donde se encuentra rodeado de “pósters de cantantes pop y actores y actrices famosas” (Díaz, 2023, p.11), al tiempo que de fondo “suena la canción Rebelde de RBD” (p. 11). De este modo, el texto nos posiciona en la habitación del joven, ubicada en un presente indeterminado, siendo ese el escenario desde donde Ángel recuerda y recrea los sueños y frustraciones de su infancia/adolescencia.

Ángel: (Con fingido acento mexicano hablando a un público multitudinario.) ¡Buenas noches, chavos! ¡Buenas noches, Chile! Órale, estamos muy felices de estar aquí, de verdad que llegar al Festival de Viña siempre ha sido un sueño para nosotros, muchas gracias por todo su cariño. A ver si se saben esta... (Canta.) ¡Yo digo R, tú dices BD, RBD (...) (Grita con voz de mamá retando) ¡Deja de saltar, hueón, y déjate de bailar así que vo

³ La obra no presenta divisiones en actos, escenas ni cuadros. Ésta se constituye a partir del monólogo de Ángel.

no soy na señorita (Comienza a hablar con su voz natural.) Así gritaba mi mami cuando cachaba que yo estaba jugando a los conciertos, tanto que la ha sufrido conmigo la pobre, por defenderme, por mi ahueonamiento, ayayai, una santa esa mujer (p. 11)

Las fantasías artísticas⁴ que movilizan el discurso del personaje son tensionadas por el recuerdo y cuestionamientos de su madre. La idolatría hacia divas de la música pop latina y estadounidense, junto con el consumo de telenovelas juveniles de principios del siglo XXI, constituyen un espacio seguro para ser y vivir de acuerdo a sus fantasías: “El espacio se oscurece por unos segundos. Luego, se ilumina y comienza a sonar “Loba” de Shakira. Ángel realiza movimientos similares a los del videoclip y baila hasta terminado el primer coro (p. 12)”. No obstante, podemos observar que el monólogo de Ángel se abre a distintos territorios que interrumpen sus fantasías de encarnar a una *diva* del pop, por cuanto el joven proyecta las palabras de su madre en sus recuerdos.

El espacio se oscurece por unos segundos. Se escuchan sonidos de la jungla: rugidos de leones, graznidos de pájaros, etc. Luego, se enciende la luz y comienza sonar “I M A Slave For You” de Britney Spears. Ángel baila la canción finalizando el primer coro, imitando la presentación de los VMAs 2001. (...) Una vez finalizado el baile, el personaje sigue hablando.

Ángel: Mi mami lloraba. Calladita la pillé mirando detrás de la puerta. Le goteaban los ojitos. ¿Tan mal bailaré? Dije yo. Nunca me dijo nada y me empezó a dar con el cinturón de mi papi. *Enderézate, Ángel, me gritaba, compórtate como un hombre, ¿no ves lo que los vecinos hablan? Vai a salir a jugar a la pelota, ¿me escuchaste?* Y me seguía dando. *¿Cómo se te ocurre estar bailando?! ¿No ves que eso es cosa de mujeres? Y agradece que no te pilló tu papá porque ese es capaz de matarte.* Y yo ahí me quedé, tirado, con el culo ardiendo y con el alma ardiendo también... Así debe haberse sentido Britney, me la imagino chiquitita, de diecisiete años (...) criticada porque le decían que no podía cantar, drogada a más no poder para no sentir la soledad de la fama (p. 12-13).

La problemática relación con su madre es el primer elemento que invade el plató, a partir de la reprobación y violencia que recibe por parte de ella al llevar a cabo actividades caracterizadas como femeninas. Por otra parte, la obra nos presenta una indeterminación respecto al propio tiempo desde donde habla el personaje, por cuanto sus fantasías constituyen un pasado que es atraído y re-creado en el presente de la representación. Estas no ingresan como un mero guiño, sino que sus referencias cruzan la escena como discursos que resultan significativos en la constitución identitaria de Ángel como *diva*, al tiempo que dan cuenta de las problemáticas atravesadas por la figura dramática.

4 Cabe mencionar que las reseñas existentes de *Divas* surgen a partir de la publicación del texto al interior de *La trilogía del pop*. En esta línea, cabe consignar la perspectiva de Camila Jiménez, quien en la reseña “La trilogía del pop: la performance como espada y la fantasía como escudo” posiciona la idea de “fantasía de poder”, asociada a la identificación de Ángel con distintas figuras de la cultura pop: “La performance desde la infancia como una forma de establecer la identidad, la fantasía como resistencia” (Jiménez, 2023).

Ángel establece un puente entre sí e íconos pop como Dulce María, Shakira, Britney Spears, Beyoncé, Madonna y Celine Dion, bajo cuya luz se sobrellevan algunas de las precariedades y dificultades del contexto que lo rodea. La música y la televisión configuran parte de la matriz semántica del monólogo, construyendo un en-sueño, una fantasía que protege y permite el desarrollo de la subjetividad marginada del personaje. En diálogo con la perspectiva de Jiménez (2023), es importante considerar que las figuras en las que se proyecta Ángel, son coincidentemente “superestrellas del pop golpeadas por el machismo, la homofobia y el acoso” (Jiménez, 2023).

Sin embargo, dicha resistencia se encuentra problematizada por el ámbito de lo público, que se contrapone a lo privado, donde Ángel –en tanto diva– es discriminado por su diferencia.

Uno sabe lo que se siente caminar más derecho o poner la voz más grave para que no te hueven, no es fácil estar haciendo la fila en el almacén y que un hueón te meta de la nada el dedo en el hoyo porque el maricón es propiedad pública, que te rayen la casa y limpiar frenéticamente antes de que llegue tu papi y lo vea, que te agarren a la vuelta del liceo y te... (Ángel se queda en silencio unos momentos). Britney, amiga, yo también he conocido la fama (p. 13).

La pieza no presenta un conflicto en términos dramáticos tradicionales, cuestión que está dada por el monólogo antes descrito, el cual configura una situación estático-dinámica: “En el teatro en que la categoría de la situación sustituye a la de la acción, el movimiento dramático toma su fuente de una tensión entre la inmovilidad física de los personajes y su movilidad psíquica” (Kuntz & Losco, 2013, p.90). El discurso de Ángel configura dicha situación estático-dinámica, dado que este oscila entre los recuerdos de colegio, su vida en el pueblo, las dificultades familiares y la fama que lo caracteriza como homosexual.

En esta línea, podemos señalar que el conflicto de la pieza está marcado por las diferentes formas de violencia física y simbólica sufridas por Ángel por ser ‘el homosexual del pueblo’ y objeto del escarnio público. De este modo, la propia vida del personaje constituye el drama y situación conflictiva que es representada⁵.

En la reconfiguración del drama contemporáneo, al resquebrajar su dimensión interpersonal, es decir, dialógica, este desplazamiento a lo íntimo permite que sea el monólogo el espacio donde se proyecta, revela y desarrolla la psiquis del personaje, así como su conflictos, problemas y angustias. Si tal como señala Abirached (1994), el personaje es un ‘ser de palabras’, en *Divas* asistimos a un intento por decirse, definirse y resistir en y por el ejercicio de la palabra. Como lectores y espectadores, vemos desplegarse un discurso testimonial, donde el personaje es un testigo reflexivo de sus circunstancias, cuyos recuerdos y ejercicios de rememoración orientan el desarrollo del monólogo.

En este caso, la obra nos presenta una subjetividad alterna y marginada del espacio público, por cuanto el joven experimenta el mundo desde su homosexualidad, la que es juzgada, reprimida y violentada por distintos actores a lo largo de su vida escolar, familiar y

5 Esta noción será profundizada posteriormente, en el marco del análisis de la obra de Bosco Cayo.

social. Este repliegue intimista no debe ser considerado solo como escapista, pues si bien el dormitorio del personaje es el espacio donde el joven se refugia ante el exterior, es también desde donde se alude críticamente al contexto que rodea a la obra.

Es así como la enunciación de Ángel abre paso a la luz del espectáculo y a la sombras de su vida personal:

Ángel: el amor es un juego perdido. La vida es un juego perdido. Mi papi estudió hasta cuarto básico y mi mami hasta sexto. Tuvieron vidas de mierda y nos condenaron a vidas de mierda. Mi papi llegaba reventado de la pega, así que nunca se preocupó por nosotros y él sabía todo de mí (...) Nacer en la mierda y que más encima te salga un hijo hueco, qué tortura por la chucha (Díaz, 2023, p. 17).

El monólogo transita entre paisajes de en-sueño y fantasía, con Ángel interpretando la música y el rol de las divas del pop y la televisión que añoraba en su infancia, para posteriormente, desde esos recuerdos, conectarse con la dimensión socio-política que rodea al personaje y se encuentra detrás de sus en-sueños. En este caso, además podemos observar cómo esta marginalidad emerge como un horizonte infranqueable, un juego perdido donde el personaje parece ser incapaz de transformar este ambiente. La mirada que nos presenta el texto frente a las circunstancias que le ha tocado vivir a Ángel y sus padres es bastante amarga. Su universo se presenta ante el lector/espectador como un mundo de existencias fracasadas y condenadas.

Si bien en *Divas* el discurso dramático comenta y narra la situación vivida por Ángel, la pieza se diferencia de otras manifestaciones narrativas propias del teatro contemporáneo europeo y nacional. En este caso, el personaje no es desbordado por sus palabras, tampoco termina descomponiéndose en y por un discurso que lo atraviesa incapaz de significar-se y decir-se. Por el contrario, en *Divas*, el monólogo de la figura dramática gira en torno a la atracción de dichos materiales significantes, recuerdos, discursos y canciones, en cuyo enmascaramiento no se impersonaliza, sino que más bien se erige y enuncia como subjetividad que resiste, al tiempo que reconoce la derrota de sus sueños.

Nosotras no tenemos brillos y no podemos disimular las lágrimas, nosotras no tenemos disfraces y la carne herida se nos nota a leguas, nosotras no tenemos familia y si nos matan, nadie va a pedir justicia, nosotras no tenemos amor y nos secamos solas, nosotras no tenemos trascendencia y nadie se va a acordar de nuestro nombre en el futuro, nosotras no tenemos gracia y unas infelices es lo que somos, nosotras no tuvimos oportunidad, nosotras no tenemos respeto, nosotras no tenemos valor, nosotras nunca vamos a ser dignas, nosotras nunca vamos a ser bellas, nosotras nunca vamos a ser Beyoncé (p. 19).

La conquista del personaje es también el reconocimiento de una derrota. En este proceso observamos el tránsito de la primera persona singular al plural "nosotras", donde Ángel asume una voz colectiva, por lo que esta suerte de fatalidad es una circunstancia y experiencia compartida para otras como él/ella. Parafraseando a Mistral⁶, Díaz Huirimilla plantea la ausencia de futuro que asola al personaje, esta imposibilidad por llevar esos sueños a un territorio distinto al del espacio doméstico, y más específicamente, más allá de su dormitorio.

En complemento, podemos considerar lo señalado por la reseña publicada en Revista Cardumen (2024), donde se señala que los diversos rostros y referentes pop asumidos por el personaje, no terminan por subsanar la exclusión, marginalidad y discriminación que este experimenta en su día a día.

De esta forma, temas como la sexualidad, exclusión y soledad son tratados por los personajes, no como algo que reparar necesariamente, sino como una costra que disimular a través de una identidad momentánea en base a cada uno de estos artistas (Equipo Cardumen, 2024).

Para concluir, a partir del análisis expuesto, podemos observar rasgos constitutivos del dispositivo dramático desplegado por Divas. En ella, el relato monologal no supone solo una porción de la pieza, sino que constituye la forma específica de la obra, un relato de vida donde el presente dramático "reconstruye un pasado cumplido" (Heulot y Losco, 2013, p. 198), a través de un discurso retrospectivo que intenta decirlo todo a través de diversos fragmentos y voces propias/(im)propias.

Este pasado es rememorado por el personaje, quien se encuentra fijado en un presente reiterativo, atado al peso de la marginalidad, donde los distintos recuerdos y discursos que forman parte de su constitución identitaria no son capaces de proyectar un futuro que transforme la situación vivida. El habla que proyecta la figura dramática nos permite caracterizarlo como un joven envejecido que recuerda y reactualiza una existencia tortuosa y contradictoria. De este modo, se marca la cancelación del futuro como un destino comunitario colectivo, donde la vivencia de Ángel se vuelca hacia las circunstancias que rodean la obra, es decir, un país donde jóvenes como él no tienen respeto, no tienen justicia y nunca podrán ser una Reina o Beyoncé. El en-sueño de ser una diva es solo el espacio imaginario donde puede existir una realidad diferente, pero que siempre se encuentra tensionada e invadida por las circunstancias exteriores que, en este caso, no son otras que las del Chile contemporáneo.

6 Cabe consignar la referencia intertextual de Díaz Huirimilla al poema "Todas íbamos a ser reinas" de Gabriela Mistral, a través de establecer del paralelismo/ parafraseo entre ser reina y ser una diva, aunque el *íbamos* da paso al presente *nunca vamos a ser*, marcando un mayor énfasis en la adversidad del entorno y las circunstancias que rodean a la voz que enuncia el texto dramático.

IV. *El Dylan: construcción caleidoscópica de una ausencia*

En el caso de *El Dylan*, si bien la producción de Bosco Cayo Israel suscitó una interesante discusión teatral por su puesta en escena en el año 2017 –que llevó a su publicación por la Ediciones Oxímoron el año 2019 –, la obra no ha sido abordada mayormente por la discusión académica nacional⁷. En esta línea, intentaremos ofrecer un acercamiento al procedimiento compositivo presente en ella, cuyos rasgos la emparentan con este nuevo realismo del rodeo.

Situados en esa perspectiva, resulta significativo destacar que la forma dramática presente en *El Dylan* cuenta también con importantes segmentos narrativos, no siendo el diálogo su textualidad dramática preponderante. Tal como se consignó anteriormente, esta característica cobra cada vez mayor presencia en las dramaturgias contemporáneas rapsódicas, imponiendo un ritmo que ralentiza el movimiento dramático, al mismo tiempo que extraña la percepción del espectador respecto a los hechos que se cuentan en escena.

Derivado de esta narratividad, la obra se configura a partir de una situación estático-dinámica, que se construye desde el ‘cuadro’ como unidad dramática, el cual impone una lógica de acentuación antes que la construcción de una secuencia progresiva de acciones.

La dramaturgia del cuadro impugna pues la primacía de la acción lógica y permite pasar a una nueva economía de la fábula, fundada en una sucesión de momentos compuestos sin otra justificación que ellos mismos, como telas de pintura, y dentro de los cuales el sentido se organiza de un modo paradigmático (Losco, 2013, p. 68).

De este modo, la obra se compone de once cuadros diferentes, cuyos títulos son: I. Un consultorio, II. Los vecinos, III. La Maripepa Nieto, IV. El chaleco, V. Una carta, VI. Un televisor, VII. Los vecinos, VIII. El cumpleaños de la Susana, IX. Canal televisivo rural de agronomía, X. 29 de diciembre de 2014, XI. Un cementerio⁸. A través de estas unidades la obra despliega la ficcionalización del asesinato de Dilan Vera Parra, crimen transfóbico ocurrido en La Pintana, el 29 de diciembre del año 2014.

Ahora bien, la obra dramática decide desplazar el escenario desde la Región Metropolitana hacia La Ligua, en la Región de Valparaíso. Este aspecto cobra mayor relevancia si consideramos el origen nortino del autor, quien específicamente es oriundo de Chañaral, en la Región de Atacama, por lo que podemos inferir la intención de establecer una perspectiva descentralizada al momento de acercarse a las problemáticas que tienen lugar en el Chile contemporáneo.

Retomando lo dicho sobre la composición en cuadros, es a través del montaje y yuxtaposición que la obra nos permite acceder a distintas aristas que rodean al personaje de Dylan y a quienes le conocieron. De este modo obtenemos un collage, una perspectiva múltiple, caleidoscópica, que en palabras de Aliocha de La Sotta, se constituye como “la edificación de un retrato creado a partir de voces, no una, sino una multiplicidad de voces que fundan frases y reconstituyen colectivamente el asesinato de un joven transexual” (de

7 En esa línea, cabe consignar la publicación de críticas teatrales y notas de prensa, asociadas al su montaje en el año 2017. Para propósitos de este trabajo se incluirá la mención y diálogo con una de estas perspectivas.

8 Considerando sus diferencias y similitudes con *Divas*, en ambas obras la narratividad es la forma discursiva preponderante. No obstante, en la obra de Díaz Huirimilla esta se despliega desde un único monólogo, mientras que en *El Dylan* la narratividad cruza los cuadros que componen la pieza.

La Sotta, 2019, p. 7). Estos cuadros ponen su acento en los vínculos que tuvo Dylan con su madre, sus vecinos, amistades y la comunidad general, además de presentarnos la relación que estos sujetos establecen con las circunstancias del asesinato y el propio recuerdo del joven.

En diálogo con Pérez (2017), la obra nos presenta dos operaciones dramáticas significativas, siendo una de ellas la no-presencia de Dylan como personaje en términos dramáticos. Si bien la pieza lleva su nombre, el joven es una ausencia sobre la que gira el discurso de cada una de las voces que cruzan la escena, el referente en torno al que tiende su discurso.

Para contar esta historia, Cayo realiza dos operaciones dramáticas fundamentales: primero, reconstruye la historia del vía crucis final de Dylan a partir de su ausencia, haciendo que los encargados de dar cuenta de quién era él sean sus familiares, amigos, vecinos, medios de comunicación e incluso, sus asesinos (Pérez, 2017).

Por otra parte, la segunda operación estaría dada por el desplazamiento ficcional antes mencionado, que para el crítico constituye “un gesto del dramaturgo que responde a la necesidad de mostrar historias descentralizadas, arrancadas de los circuitos de poder de la capital” (Pérez, 2017). Esta modificación es introducida por la didascalia inicial, desde donde emerge una voz sin identificación, la que podríamos asumir que se trata de un epitafio del propio Dylan, aun cuando el tiempo y espacio desde se proyecta este discurso es indeterminado⁹.

La Ligua significa: resplandor, amanecer, premonición o lana. Me gusta pensar que es premonición y decir que vivo en la tierra donde se predice lo que uno vive. Como si viviera donde el presente ya es sabido. Me gusta pensar eso porque así no habría nada que conocer, porque todo ya es conocido. Como mirar los autos sobre la pasarela que está arriba de la carretera. Los veo pasar y se vuelven un río de pasado ya vivido. En La ligua yo fui lo que soy. Yo soy lo que fui. Yo no fui lo que soy. Yo no seré lo que fui (Cayo, 2019, p.13).

Es importante detenernos en el final de este fragmento: ‘En La Ligua yo fui lo que soy. Yo soy lo que fui. Yo no fui lo que soy. Yo no seré lo que fui’, ambivalencia y tensión que atraviesan el conjunto de la pieza, respecto a cómo la identidad puede reconocerse y/o fragmentarse ante la mirada y la palabra de los otros.

Aspecto que se conecta con la construcción dramática fragmentaria que asume el texto, a partir de un centro vacío¹⁰ que, en la constatación de su ausencia, se vuelve una presencia insoslayable. De este modo, la presencia del joven no se difumina en su ausencia física y discursiva, por cuanto los recuerdos de su vida cruzan y atraviesan a aquellas y aquellos que le conocieron.

9 Siguiendo la perspectiva de Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon, es importante considerar que, en la dramaturgia contemporánea, este tipo de ‘didascalias al margen’ establecen una línea difusa al interior del texto dramático, desde donde incluso puede proyectarse la voz del autor, menos para informar que para 7 En esa línea, cabe consignar la publicación de críticas teatrales y notas de prensa, asociadas al su montaje en el año 2017. Para propósitos de este trabajo se incluirá la mención y diálogo con una de estas perspectivas. “abrir nuevas perspectivas, a veces lúdicas, a veces más amenazantes” (Ryngaert & Sermon, 2016, p. 104).

10 Asociada la perspectiva de Sebastián Pérez (2017), a propósito de las operaciones dramáticas presentes en la obra, cabe considerar cómo el descentramiento se produce, efectivamente, en dos niveles. Por una parte, se desplaza el crimen desde la capital a La Ligua, lo que se condice con el *desplazamiento* de Dylan, cuya presencia es elidida.

En esta línea, entendiendo la obra como un relato caleidoscópico, es pertinente instalar la categoría de “voz” propuesta por Jolly y Moreira Da Silva, en el marco de la crisis y deconstrucción del personaje dramático contemporáneo. Entendiendo esta noción como “dato físico y fonético, resultante de un proferir”¹¹ (Jolly & Da Silva, 2013, p. 226), podemos marcar un punto relevante de la pieza, que está dada por el despliegue de diferentes voces, quienes testimonian la vida y la muerte de Dylan. Esta categoría de análisis, junto a la noción de cuadro, montaje y yuxtaposición dan cuenta del carácter rapsódico de la forma dramática presente en esta pieza, donde esta fragmentación de la realidad, es también el rodeo para acceder a ella.

La multiplicación de estas voces hace explotar la forma puramente dramática, multiplica los puntos de vista sobre la fábula, y transforma al drama en interpelación al lector o al espectador. (Jolly & Da Silva, 2013, p. 229)

Dicha multiplicación de voces se condice con la estructuración fragmentaria de la composición y el uso del cuadro, dado que no existe una secuencialidad en la sucesión de los mismos.

De este modo, el texto nos posiciona inicialmente en el cuadro I. ‘Un consultorio’, donde escuchamos la voz de la madre de Dylan, quien asiste a un servicio de salud, debido a que “lleva tres meses en el programa de depresión por el asesinato de su hijo” (Cayo, 2019, p.15).

Es significativo que en el primer cuadro la voz didascálica nos indique la muerte de Dylan, el hijo de la mujer que vemos/oímos hablar. Este punto constituye también una marca de rapsodización del drama, asociada a las lógicas compositivas del *rodeo*, pues tal como señalan Kuntz, Naugrette y Riviere (2013), en el drama contemporáneo la catástrofe se ha invertido, “desde ahora la catástrofe funciona como una condición previa” (p. 49). El drama “inicia” una vez que la catástrofe ha sucedido y la obra no se moviliza hacia ella, invirtiendo de este modo la forma dramática aristotélico-hegeliana. Por ello el discurso dramático adquiere las características de un recuerdo, una rememoración que trae al presente hechos del pasado, lo que sucedió *antes* que iniciase la pieza dramática.

El Dylan me miró y me dijo:
¿Qué pasaría si todo termina acá? ¿Qué pasaría si todo se detiene? ¿Si dejara de respirar? ¿Si cerrara los ojos y dejara de existir? ¿Si me tirara al abismo más profundo? ¿Qué pasaría si dejara de comer? ¿Si se me olvidara respirar? ¿Si no pudiera levantarme para vivir? ¿Qué pasaría? ¿A quién le importaría? ¿Qué pasaría mamá? (Cayo, 2019, p. 15).

De este modo, observamos a la madre del joven rememorar las conversaciones que tuvo con su hijo, asumiendo por momentos la voz del propio Dylan. El monólogo de la madre se vuelca sobre el recuerdo, exteriorizando las tristezas y frustraciones que perviven tras el asesinato de Dylan:

11 La noción de Voz propuesta por Jolly y Moreira Da Silva (2013) no se reduce al discurso dramático, sino que considera el texto didascálico y otros elementos paratextuales, construyendo así un texto dramático irreductiblemente heterogéneo, concibiendo este como un tejido dialógico en sí mismo.

Me quedé callada. No pude decir nada. Me vi veinticuatro años atrás con el Dylan en brazos a punto de tirarme debajo de una micro. Haciéndome las mismas preguntas, cuando el papá del Dylan me sacó la chucha porque tenía ganas no más. Que ganas de tirarme señorita. De desaparecer. También me quise morir. Qué le iba a decir. Tenía los ojos hinchados el Dylan, había llorado. Yo también había llorado señorita. No se me ocurría que hacer (p. 15-16).

La descripción inicial de *La ligua*, entendida como un espacio de luz, resplandor y amanecer entra en tensión con el discurso de la madre, donde la tristeza, la frustración y la muerte marcan su discurso, densificando el espacio dramático, subsumiéndolo ante una suerte de fuerza iterativa insuperable.

Además de presentarnos la inversión de la catástrofe, el cuadro inicial introduce la problemática y conflicto que atraviesa la pieza que, en este caso, refiere a la transfobia y homofobia como formas de discriminación social que están detrás del asesinato y ausencia de Dylan.

¿Qué te hicieron Dylan? No me dijo nada, se puso de pie y se ocultó la cara con una toalla. Traté de retenerlo pero salió corriendo a su pieza, no lo pude mantener a mi lado. Desde ese momento supe que no lo iba a ver más.

Sí si le pregunté, claro que le pregunté Señorita. Le pregunte, muchas veces, pero me dijo que era lo mismo de siempre. ¿Qué hiciste Dylan? ¿Por qué nos gritaban así en la feria hijo? ¿Qué te hicieron? No me respondió y lo único que hizo fue echar unas pilchas en una bolsa Señorita. Al otro día supe que le habían tirado ácido y que se había vestido de mujer. Un ataque homofóbico Señorita, un ataque transfóbico Señorita. Abrázame Dylan le grité yo. Y no me abrazó (p.16-17).

Vale mencionar que, en términos dramáticos tradicionales, el conflicto supone la confrontación de personajes y fuerzas antagónicas, en cuya oposición desencadenan el movimiento dramático de la pieza. No obstante, como se indicó anteriormente, un rasgo característico del teatro contemporáneo, está dado por la presentación de un conflicto social real, el que se constituye como el tema mismo de la obra. Este aspecto hace confluir la dramaturgia de *Divas* y *El Dylan*, pues nuevamente la vida (y muerte) del personaje se constituye como el propio argumento del drama.

Para los propósitos del análisis, es pertinente profundizar en esta dimensión, considerando la perspectiva de Sarrazac (2021) respecto a este punto.

Un changement de paradigme s'est donc produit dans les années 1880: passage du drame-dans-la vie au drame-de-la-vie ; changement de mesure et de sens du drame, plus une grande action organique avec un commencement, un milieu et une fin, ayant lieu lors d'une « journée fatale » et se déroulant dans le sens de la vie vers la mort, mais une action morcelée

couvrant toute une vie – voire la chronique d’une vie, souvent la plus quotidienne – à contre sens, à contre-vie. Donc, un changement d’amplitude, mais aussi de rythme interne, des interruptions, rétrospection, anticipation, répétition-variation, optation (mise de l’action au conditionnel, exploration des possibles), toutes ces opérations, que l’on ne cesse de repérer dans les pièces modernes et contemporaines, brisent la sacrosainte progression dramatique (p.7)¹².

En este caso, la vida (y muerte) de Dylan es revisitada desde cada uno de los cuadros que constituyen la forma dramática del texto, los cuales van conectando este suceso con problemáticas sociales como la homofobia, la transfobia, la discriminación social y la marginalidad, pero desde una óptica no mimética. En ese *volver sobre la vida* de Dylan, es que las circunstancias de su asesinato y su ausencia son el propio conflicto del texto.

Históricamente, el nacimiento del teatro épico coincide ciertamente con el intento de representar un conflicto social más que interpersonal. El conflicto real hace entonces su aparición en la escena teatral, por oposición a la colisión dramática, concebida como una lucha ideal, una oposición abstracta. Es así como también el conflicto sigue redefiniéndose con los cambios de las escrituras contemporáneas, como si la necesidad que ha tenido el teatro de decir la violencia del mundo asegurara su sobrevivencia: relaciones de fuerza en la pareja, conflictos sociales y políticos, guerras, alienación moderna, la forma dramática se alimenta todavía de estos combates cotidianos (Gaudé et al., 2013, p. 61).

En esta línea, cabe enfatizar que el conflicto no se construye desde el discurso en forma de diálogo, sino que en su redefinición, es el objeto central del discurso de cada una de las voces que cruzan el texto. Ahora bien, la fragmentación no constituye un mero capricho formal, sino que responde a un dispositivo artístico que busca acentuar el carácter inorgánico del mundo, un mundo que a su vez, no está organizado y estructurado de forma completa. En esta línea, este caleidoscopio de perspectivas nos presenta la vida y muerte de Dylan, al mismo tiempo que la descentra en términos espaciales (desplazamiento ficcional) y dramático-teatrales (ausencia de Dylan), procedimientos que extrañan y des familiarizan nuestra percepción de la historia.

La obra construye así una relación alusiva con la realidad, en un distanciamiento que busca perfilar una cercanía indirecta y descentrada.

El mundo está *roto* y es en vano ponerse en la búsqueda de un efecto de rompecabezas cualquiera o de una ley ordenadora. El mundo no está organizado; la obra que dice el desorden, el caos, el fracaso, la imposibilidad de toda construcción, tampoco (Lescot & Ryngaert, 2013, p. 107).

12 En la década de 1880 se produjo un cambio de paradigma: del drama-dentro-de-la-vida al drama-de-la-vida; un cambio en la medida y el sentido del drama, ya no una gran acción orgánica con principio, nudo y desenlace, que tiene lugar en un "día fatal" y se desarrolla en la dirección de la vida hacia la muerte, sino una acción fragmentada que abarca toda una vida -incluso la crónica de una vida, a menudo la más cotidiana- en contra de la dirección, en contra de la vida. Así pues, cambio de amplitud, pero también de ritmo interno, interrupción, retrospección, anticipación, repetición-variación, optatividad (poner la acción en tiempo condicional, explorar las posibilidades), todas estas operaciones, que no dejamos de ver en las obras modernas y contemporáneas, rompen la sacrosanta progresión dramática (Traducción propia).

La obra va transitando por diferentes “espacios” y voces, que en su mayoría se posicionan desde la propia intimidad de dichos individuos. Es el caso del cuarto cuadro ‘IV. El chaleco’, donde la pareja de ‘Mamita’ y ‘Papito’, vecinos de Dylan y su madre, se limitan a observar los distintos sucesos que tienen lugar frente a su domicilio.

¿Y el niño mamita?

Está en el suelo. Uno de los compañeros tiene la camisa con sangre, parece que se pelearon. Se quedaron parados afuera de la casa. Uno de ellos se está bajando el cierre del pantalón papito. Lo está orinando en la cara al pobre niño. Ese es satanás que les baila adentro, que los hace mear lo que odian.

El papá se mueve

¿A dónde va papito?

A llamar al retén

No papito, mejor que no llame. Usted está jubilado ya no trabaja en eso. Aparte están jugando no más los niños (Cayo, 2019, p.34).

El fragmento anterior da cuenta del carácter retrospectivo del movimiento dramático, por cuanto volvemos a un momento indeterminado de la vida de Dylan, donde está siendo violentado por sus compañeros de colegio, hecho frente al que la pareja prefiere no intervenir. En esta línea, es pertinente detenernos en este momento desde una perspectiva temática y dramática. En primer lugar, podemos observar que asumen una actitud pasiva frente al maltrato que observan, volviéndose cómplices pasivos de este violento “juego de niños”. Por otra parte, el discurso de estos personajes, es decir, su condiciones de habladores, contrasta con la inacción de los mismos, configurándose como testigos y comentaristas de los hechos, antes que agentes dramáticos (y de transformación social).

Esta segunda dimensión es profundamente significativa, por cuanto está presente transversalmente en la composición dramática de la pieza, pues estas voces se definen sobre todo por el mundo que emerge de su decir. El *decir* de estas voces moviliza cada uno de los cuadros de *El Dylan*, siendo esa *la forma* en que la dramaturgia de Bosco Cayo construye su diálogo con la realidad nacional. Siguiendo a Sarrazac (2017), podemos señalar que la forma abierta que supone el montaje y la yuxtaposición como principios de construcción, terminan por desbordar al drama en sí mismo, por cuanto el microcosmos de la vida y muerte de Dylan se proyecta e interpela a lo público, al mundo afuera del drama: “O microcosmo está como atingido por una hemorragia. O drama transborda do microcosmo. A corrente dramática quer se espalhar e perder-se na imensidao do macrocosmo¹³” (p.52).

Este desbordamiento hacia el macrocosmo se posibilita por el contacto indirecto de cada una de estas voces, quienes en su conjunto ofrecen un retrato caleidoscópico, en el cual se re-memora y re-construye la identidad y vida de Dylan desde una óptica plural y descentralizada, donde lo íntimo se entrecruza con el ámbito de lo político y lo público.

Debemos insistir en la actualidad del montaje y del collage, principios actuales en un teatro contemporáneo que se rehúsa a fijar una obra en un sentido único, a presentar una idea acabada del mundo y que prefiere abrirla a una pluralidad de interpretaciones (Baillet & Bouzitat, 2013, p. 146).

13 El microcosmos es como una hemorragia. El drama se desborda del microcosmos. La corriente dramática quiere extenderse y perderse en la inmensidad del macrocosmos (Traducción propia).

Ese acercamiento plural en torno a la figura de Dylan es densificado en el tercer y octavo cuadro de la obra 'III. La Maripepa Nieto' y 'VIII. El Cumpleaños de la Susana', donde nos encontramos a La Gina, quien es descrita como "una bailarina transexual del norte, habla como si el mundo fuera a explotar" (Cayo, 2019, p.25). En esta línea, es importante consignar que en los monólogos de La Gina emerge una nueva dimensión del joven asesinado, la que está dada por su alteridad femenina: Andrea.

Esa fue la primera vez que LA Dylan se vestía de ANDREA. Tan linda se veía esa maraca que me llegó a dar envidia. No tenía mucho cuerpo y la cara era bien machota. Pero se veía linda LA hombruda esa. Le hice un maquillaje para adelgazarle la cara. Porque de cara LA Dylan era bien hombre. Pero de hombre rudo. Como camionero que se dice. Entonces le hice un maquillaje de mujerS. Tan linda que se veía LA Dylan. Primero no sabía si quería estar tan desnuda. Luego cuando se vio con el traje de baño y las plumas fuccia se volvió loca, fue la primera vez que vi a LA Dylan sonreír. Tenía todos los dientes (Cayo, 2019, p.25).

LA Dylan estaba contenta, flotaba como una alcaldesa. Se sintió más ANDREA que nunca. Incluso fue al baño de mujeres y MEÓ SENTÁ con las viejas pitucas. Se sintió importante. Se dijo, 'el Dylan es un fracaso y ANDREA una triunfadora'. Quiero ser ANDREA POR SIEMPRE. Luego las compañeras le avisaron que era el momento de su espectáculo. Sentaron al papá de Susana frente al escenario y entró MI AMIGA con propiedad. Se sacó el abrigo, quedando en cueros y un silencio mortal llenó el gimnasio ... Bailó como nunca mi AMIGA (p. 57).

Es solo junto a La Gina y su amiga Susana que Dylan encuentra un espacio para poder travestirse en Andrea y sonreír. Esta imagen de alegría, levedad, empoderamiento y esperanza contrasta fuertemente con las lágrimas y golpizas de las que habían dado cuenta su madre y vecinos. Además, en el discurso de La Gina se marca con mayúscula y negritas el reconocimiento de su alteridad femenina: **-A, -LA, ANDREA, AMIGA, SENTÁ**. La recurrencia de estos rasgos perfila una nueva arista en la vida (y muerte) de Dylan- Andrea, cuya vitalidad resulta desgarradora en su tensión y contraste con los hechos evocados por el drama.

Trazando puentes entre *El Dylan* y *Divas*, es pertinente relevar la convergencia que se produce en ambos textos respecto a la música, el baile y el espectáculo como lugares privilegiados para la proyección y resistencia identitaria. Son fantasías de poder y de realización que alcanzan su potencia en el espacio de lo íntimo, al margen del escrutinio y la sanción pública. No obstante, tal como en *Divas*, la amenaza está siempre presente para dicha constitución subjetiva: "ME QUEDÉ PENSANDO EN EL CORAZON Lindo que tenía LA DYLAN. ES FRÁGIL ME DIJE. EN CUALQUIER MOMENTO SE LO QUIEBRAN COMO UN CIELO A PUNTO DE LLORAR" (p.58).

Los fragmentos hasta aquí citados nos permiten ilustrar el proceso de construcción dramática que prima en el texto, el cual está dado por el montaje y collage de diferentes voces, en las cuales reverbera Dylan-Andrea desde distintos ámbitos. Estos cuadros no presentan una sucesión coordinada de momentos al interior del texto, sino que en su contacto inorgánico se abren a un multi-perspectivismo en que el lector y espectador ingresan a la vida (y muerte) de Dylan-Andrea, casi asistiendo al recorrido de un vía crucis.

En *El Dylan*, los diversos testimonios, voces y acontecimientos presentes orbitan “aisladamente”, pero en su concomitancia adquieren un carácter polifónico, debido a la yuxtaposición y reparto de perspectivas. De acuerdo a Losco y Mégaverd, el advenimiento de la coralidad en el teatro contemporáneo, “corresponde a una comunidad que no está sujeta ya a los problemas del enfrentamiento individual” (2013, p. 66). A nivel de personaje, este reparto de voces no constituye un personaje colectivo, sino que la categoría alude a cómo en el montaje se permite la coexistencia en escena de diferentes voces, espacios y tiempos, que en este caso, es desde donde se re-construye la vida y muerte de Dylan-Andrea. Su asesinato y el recuerdo de su vida es desde donde se configura el drama, cuya marginalidad es abordada por esos/as otros/as que lo conocieron y re-conocieron como hijo, hija, niño, amiga, Dylan, Andrea.

Considerando lo anterior, vale detenerse en los cuadros ‘V. Una carta’ y ‘IX. Canal Televisivo Rural de Agronomía’, donde el texto densifica su mirada en torno a la situación representada. En estos cuadros la óptica y el acento del texto se desplazan hacia el “afuera” del texto, es decir, la realidad nacional. A partir de su conjunción y diálogo con el resto de cuadros, estos instalan un cuestionamiento a la institucionalidad política de nuestro país.

Fragmento ‘V. Una carta’:

Me dijeron que le escribiera una carta como presidente de una agrupación que defiende a jóvenes que eran igual que mi hijo y porque me enteré que usted inventó una ley que los protege, Ley Zamudio se llama. Lo he visto alguna vez en el matinal y el noticiario, marchando con banderas de colores y serpentinas alegres. Con familias, con amigos, con perros, con hijos; bonitos colores, bonitos todos los que salen en esas marchas. Me parece una persona sensata, de buenos sentimientos, tiene ojos de verdad, por eso me atrevo a hablarle. Estoy sola señor Rolando, no tengo a nadie señor Rolando, siento que estoy muerta por dentro. Mi hijo murió por apuñalamiento el 29 de diciembre del año pasado y no he podido conseguir que se haga justicia señor Rolando, he ido a poner ciento diez denuncias y no soy escuchada (Cayo, 2019, p. 35).

Fragmento ‘IX. Canal Televisivo Rural de Agronomía’:

¿Qué es lo que más te duele?

Que los asesinos sigan en libertad. Sigán comiendo, haciendo asados, respirando y mi hijo no.

¿Cómo has conseguido que te escuchen?

Bueno, he tenido que hacer una campaña de visibilidad. Fui a carabineros y no fui escuchada. Fui a investigaciones y no fui escuchada. Escribí cartas a autoridades, diputados, senadores, tampoco fui escuchada. Me corté las venas en La plaza de armas de la Ligua. Me tiré a la piletta con los brazos cortados tampoco fui escuchada. Me trataron de loca, de enferma mental, me hospitalizaron en Putaendo, tampoco fui escuchada

¿Este caso se ampara en la ley contra discriminación Zamudio?

Si, señorita

A mi hijo lo mataron por ser transexual y homosexual Señorita (p. 60).

Si para Aliocha de La Sotta el texto es “un retrato de Chile con trazos delicados que reconstituyen y dejan entrever un crimen horrendo” (de La Sotta, 2019, p. 8), este retrato no puede estar completo si no aludiese a la institucionalidad política de nuestro país y la sociedad civil. El mundo público se muestra incapaz de dar respuesta, de entregar justicia a las víctimas y a sus familiares ante hechos de discriminación como este. A partir de estos pasajes observamos el posicionamiento crítico de esta dramaturgia frente al contexto y las circunstancias que rodean al espacio dramático. Es Chile y sus habitantes quienes terminan por verse interpelados en esta pieza, pues abriendo la mirada (y el oído) a un caso como el de Dylan, la obra se proyecta hacia lo público. La indiferencia trae desesperación, angustia y soledad, por lo que la obra se hace parte de visibilizar las violencias que experimentan jóvenes como Dylan y sus seres queridos. Para ello privilegia una mirada descentrada, siendo ese el rodeo desde donde acercarse a vidas de subjetividades que ven amenazada su existencia por ser diferentes ante la sociedad.

V. Conclusión

La configuración de ambas obras nos enfrenta a distintos “habladores”, quienes con el transcurrir del drama van poniendo al descubierto su discurso, sus silencios, sueños y frustraciones. Confidencias y testimonios que son ofrecidos al espectador, intentando provocar una reflexión en este, ligado a los conflictos reales que están fuera del drama, pero que invaden el teatro. Sin embargo, la manera en que se construye ese intento de diálogo está dada por el rodeo y los procesos de construcción dramáticos analizados en ambos textos, los cuales se fundan sobre la alusión, el rodeo y el extrañamiento de las circunstancias sociales remitidas por las piezas. Prima en ellas un impulso por construir un vínculo indirecto con el Chile de hoy, pero sin dejar de interpelar al lector/espectador, buscando que este se posicione críticamente ante las circunstancias que rodean el drama en cuestión.

Desde la narratividad como lugar de enunciación preferente, ambas piezas construyen dispositivos artísticos que van más allá del drama tradicional, presentándonos un relato y composición dramática abierta. Es importante reflexionar en torno a esa decisión artística, es decir, la preferencia del contar por sobre el mostrar; la hibridación de la mimesis por la diégesis. Considerando lo señalado por Gruber (2010), el poder de la palabra está dado por su capacidad de evocar la imaginación del espectador, de re-crear en su mente los hechos que se desprenden del discurso dramático. Sin embargo, aquello solo es posible si este atiende a ese acto de escucha que es también el drama y el teatro: “el teatro de los actos de habla es teatro para el oído: reduciendo los efectos de ficción en las modalidades del decir, estas escrituras piden a sus receptores prestarse a escuchar – ruidos del mundo y del habla de la gente (Ryngaert & Sermon, 2016, p.119).

Las circunstancias y la realidad político nacional de nuestros días son revisitadas desde dos espacios de habla distintos, que si bien se configuran desde lo íntimo, se proyectan y vinculan con el espacio público, desde un marcado posicionamiento crítico. De esta forma, *Divas* y *El Dylan* buscan visibilizar la existencia de distintas problemáticas sociales en el Chile de la última década, las cuales están dadas por la marginalidad, la discriminación y la homofobia, las que se constituyen como violencias que invaden la cotidianidad de los personajes en estas obras.

A través de la narratividad, la yuxtaposición de voces, la configuración inorgánica de la fábula, el estatismo del movimiento dramático, entre otros elementos, estas piezas buscan construir un vínculo alusivo e indirecto con las circunstancias que las rodean. Desde ahí nos presentan las vivencias de sus protagonistas, ya sea por sí mismos o en su ausencia, donde el lenguaje y la palabra se perfilan como una posibilidad de narrar, recordar e imaginar, y así reflexionar sobre las implicancias y conflictos que están más allá del drama. Considerando lo anterior, el lugar que han decidido ocupar estas piezas, parece ser el de ofrecer un espacio de resistencia para que jóvenes como Ángel y Dylan puedan decir-se en cuanto identidades y subjetividades (sub)alternas en el Chile contemporáneo.

Referencias bibliográficas

Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. España: Asociación de Directores de Escena.

Aristóteles. (1974). *Poética de Aristóteles*. Editorial Gredos

Brcnić, C., & Thomas, E. (2019). “Panorama crítico de los hitos del drama chileno en la revista chilena de literatura”. *Revista Chilena de Literatura*, 100, 139–170.

Cayo, I. (2019). *El Dylan*. Santiago: Ediciones Oxímoron.

Calvino, I. (1995). *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Ediciones Siruela.

Equipo Cardumen. (2024, Mayo 17). “Reseña la trilogía del pop”. *Revista Cardumen*. <https://revistacardumen.cl/resena-la-trilogia-del-pop/>

Díaz, M. (2023). *La trilogía del pop*. Chile: Editorial Escafandra.

Duarte, C. (2023). *Escribir la escena, trazar el presente. Estrategias dramáticas del teatro chileno 2007-2017*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Equipo Cardumen. (2022, Mayo 17). *Reseña: La trilogía del pop*. *Revista Cardumen*. <https://revistacardumen.cl/resena-la-trilogia-del-pop/>

Gaudé, L., & Kuntz, H., & Lescot, D. (2013). “Conflicto”. En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Gruber, W. (2010). *Offstage space, Narrative, and the Theater of Imagination*. Palgrave Macmillan.

Heulot, F., & Losco, M. Relato de vida. En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Hurtado, M. (2009). “Teatro chileno: historicidad y autorreflexión”. *Revista Nuestra América*, 7, 143-158.

Jakobson, R. (1970). “Sobre el realismo”. En Todorov, T. (Ed), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Argentina: Ediciones Signos.

Jimenez, C. (2023, Diciembre 12). “La trilogía del pop: la performance como espada y la fantasía como escudo”. *Leo Independientes*. <https://leoindependientes.cl/la-trilogia-del-pop-la-performance-como-espada-y-la-fantasia-como-escudo/>

Jolly, G. & Moreira Da Silva A. (2013). “Voz”. En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Kuntz, H., & Losco, M. (2013). "Estatismo". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Kuntz H., & Naugrette, C., & Rivère, J-L. (2013). "Catástrofe". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Lescot, D. (2013). "Realismo". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Lescot, D., & Ryngaert, J-P. (2013). "Fragmento / fragmentación / trozo de vida". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Losco, M., & Mégevard, M. (2013). "Coro / coral / coralidad". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Losco, M. (2013). "Cuadro". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Pérez, S. (2017, Mayo 4). "El Dylan: lo obvio, obviamente". Revista Hiedra. <https://www.revistahiedra.cl/criticas/critica-el-dylan/>

Pfister, Manfred. (1991). *The theory and analysis of drama*. Cambridge University Press.

Ryngaert, J.P. & Sermon, L. (2016). "El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición". México: Editorial Paso de Gato.

Sarrazac, J.P. (Dir.) (2013). *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Sarrazac, J-P. (2013). "Fábula (crisis de la)". En Sarrazac, J.P. (Dir), *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.

Sarrazac, J.P. (2011). *Juego de sueños y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.

Sarrazac, J.P. (2017). *Poética do drama moderno*. Brasil: Editora Perspectiva.

Sarrazac, J.P. (2021). "Qu'est-ce qu'une poétique des écritures dramatiques contemporaines?". *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique*, 191-192. 1-13.

Szondi, P. (2011). *Teoría del drama moderno*. Madrid: Dykinson.

Vaisman, L. (1979.). "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto". *Revista Chilena De Literatura*, 14, 5-22.

Villegas, J. (2009). "El teatro chileno de la postdictadura". *Inti*, 69/70, 189-205.