

Imaginarios teatrales de la clase trabajadora: los bárbaros de ayer y hoy

Dramatic Imaginaries of the Working Class: The Barbarians of Yesterday and Today

Mg. Carlos Leiva Sotomayor¹

cvleiva1@uc.cl

Resumen

La escena teatral chilena del siglo XX estuvo marcada por la presencia de sujetos asociados a la marginalidad, siendo el imaginario de la clase trabajadora el más preponderante, sin embargo, ¿cómo nuestra actualidad conversa con aquel antecedente artístico? El presente artículo tiene por objetivo examinar aquella problemática a partir de *Temis* (2019), vinculando los imaginarios estéticos con la tradición escénica chilena. Con aquel propósito se esboza, en primer lugar, un breve recorrido histórico que da cuenta de la presencia de la clase trabajadora en el teatro chileno, posteriormente se establecen relaciones entre *Los invasores*, de Egon Wolff, y *Temis* dando cuenta de actualizaciones o resistencias y, por último, se estima la pertinencia de la categoría precariado para entender al menos uno de los imaginarios del trabajador contemporáneo. En una sociedad que se funda en la precarización es pertinente indagar en los reveses que aquello podría traer en el teatro y sus imaginarios sociales-estéticos.

Palabras clave: Imaginario estético; Clase trabajadora; Precariado; Teatro Contemporáneo.

Abstract

The Chilean drama scene of the 20th century was marked by the presence of characters associated with marginality, being the imagine of the working class the most prominent. However, how does our present-day dialogue with that artistic precedent? This article aims to examine that issue based on *Temis* (2019), linking aesthetic imaginary with the Chilean theatrical tradition. To this end it will be presented: first, a brief historical overview of the presence of the working class in Chilean drama; then, it will be established relationships between Egon Wolff's *Los Invasores* and *Temis* by reporting updates or resistances; and finally, it will be estimated the pertinence of the category precariousness to understand at least one of the images of the contemporary worker. In a society that is funded on precariousness it is pertinent to investigate the setbacks that this could bring into the theater and their aesthetic-social imaginaries.

Keywords: Aesthetic imaginary; Working class; Precariat; Contemporary drama.

Recibido: 29/11/2025. Aceptado: 11/12/2025

1 Carlos Leiva Sotomayor Doctorando en Literatura, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Introducción

En 2019 se estrena *Temis* (2025), la última obra de la trilogía de Teatro Bonobo. En ella, al igual que las obras que le anteceden, se problematiza la barbarie contemporánea, los discursos políticos recientes y el estado actual de algunos imaginarios estéticos-sociales. Por medio de la escritura de Pablo Manzi, la dirección de Andreína Olivari el diseño integral de Los Contadores Auditores y, por supuesto, todos los demás miembros del equipo, se nos presenta la historia de una familia liberal burguesa que conoce a una supuesta hermanastra que exige millones de pesos para suplir todas las necesidades de su infancia. Tras la peripecia de aquel encuentro y el develamiento de la verdadera intención de aquella hermana, se manifiestan en el escenario dos criaturas que parecieran haberse confundido de obra, dos seres mitológicos que invaden la escena en representación de otros que no pudieron. ¿Quiénes son y fueron esos bárbaros? ¿Aquellas apariciones monstruosas pueden advertirnos de una emergencia social y estética? Considerando estas interrogantes, el presente artículo tiene por objetivo examinar el imaginario de la clase trabajadora en *Temis* a partir de su vinculación con la tradición teatral chilena.

Lo escrito aquí, adquiere estatuto de actualidad por cuanto tan solo hace unos meses se publicó la trilogía de Teatro Bonobo por Oxímoron. Si bien *Temis* ya posee algunos años, reflexiones como esta servirán para revitalizar el texto a la luz de su publicación, y, de cierto modo, continuar con el entusiasmo teórico que pueda sugerir nuestro teatro reciente. Asimismo, a propósito del prólogo que Mauricio Barría escribe para la obra de Manzi, sostengo que hay cierta clave que no se puede desperdiciar: esta investigación considera la relación que Barría esboza diestramente entre *Temis* y *Los invasores* de Egon Wolff (1990), utilizando aquel cruce como pivote para comprender el tránsito del imaginario del trabajador, pues, cómo señala Barría, en Manzi (2025), podemos rastrear la genealogía de este imaginario, sin duda, en la década de los sesenta (p. 14).

Sopesando lo mencionado anteriormente, el artículo se esgrime a partir de tres apartados: El primero esboza un contexto teatral e histórico que permite pensar un tránsito entre imaginarios estéticos, considerando las representaciones del siglo XX; el segundo caracteriza al trabajador de *Temis* a partir de la comparación con *Los invasores*; y, por último, se estima la pertinencia de la categoría precariado para describir un nuevo imaginario asociado al trabajador.

Tal como indicó Juan Villegas en *Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta* (1986) “la aparición o desaparición de ciertos tipos humanos como referentes de personajes literarios no se explica exclusivamente sobre la base de factores artísticos” (p. 85), pues aquello estaría advirtiéndonos de transformaciones ideológicas. En este sentido, con una tradición literaria/teatral que ha procurado representar a los marginados y explotados, cabe preguntarse: ¿dónde está o cómo aparece la clase trabajadora en el teatro chileno reciente?

La clase trabajadora en el teatro chileno: breve recorrido de un siglo

La escena teatral chilena del siglo XX consideró al trabajador en su dimensión política no solo como una ubérrima fuente simbólica, sino también como un imaginario que podía cumplir un rol fundamental en la historia. Aquellas presencias laborales, articuladas principalmente por una matriz ideológica, se pueden rastrear en distintos momentos del siglo pasado, lo que permitiría pensar una suerte de genealogía representacional que coopere a dilucidar cómo los imaginarios actuales conversan con nuestra tradición dramática.

Durante las primeras décadas del siglo XX, antes de la profesionalización del teatro nacional, se pueden identificar algunas experiencias que ubican a los trabajadores como protagonistas, tal es el caso del teatro con tintes anarquistas de Antonio Acevedo Hernández o el teatro obrero de Luis Emilio Recabarren, quién será considerado en este apartado debido a su relevancia en las luchas proletarias. La labor teatral de Recabarren se caracterizó por comprender como unidad indisoluble lo político de lo artístico, siendo la aparición del trabajador tanto un fin como un medio. De esta manera, el arte no sería otra cosa que una herramienta social para alcanzar un objetivo político, así lo reconoce el autor en una de sus cartas donde identifica la potencialidad política subyacente en el teatro:

Estamos preparando una gira artístico-educacional por el “Conjunto Artístico Obrero”, que proyecta realizar un viaje por las principales ciudades entre Santiago y Puerto Montt. El objetivo de esta gira artística es despertar la conciencia proletaria por medio de la representación teatral, el canto y la conferencia, aprovechando la atracción que despierta el teatro, para realizar aquella propaganda que necesita la clase obrera para realizar su organización. (Rodríguez, 1973, p. 46)

Pero este foco en los trabajadores no solo queda expuesto en las características extra-artísticas del teatro de Recabarren, sino también en su dramaturgia donde se identifica un ferviente antagonismo de clase y un discurso que aboga por el carácter gregario de la lucha social. Ejemplo de aquello es lo que señala Iván Vera-Pinto en su libro *Luis Emilio Recabarren: teatro y desdicha obrera* (2018), donde analiza la obra más famosa del autor e indica una estructura que pareciera ser común a todas las obras de ese entonces que se esgrimen como políticas-pedagógicas:

(...) eran arquetipos que invariablemente estaban en pugna de voluntades e intereses: el obrero (protagonista) y los representantes burgueses (antagonistas). Este procedimiento de exponer el conflicto exacerbado entre “buenos” y “malos”, es resuelto de manera compendiada con la victoria efectiva o moral del héroe-obrero (2018, p. 121).

El imaginario del trabajador inscrito en el teatro de Recabarren y, de cierta manera, también en la dramaturgia atravesada por la cuestión social de inicios del siglo XX, tenía principios ideológicos claros desde donde se esgrimían tanto los discursos como las representaciones. Aquellos imaginarios serían contruidos a partir de una perspectiva colectivista, intrínsecamente política y necesariamente transformadora. El imaginario del trabajador, que empezaba a formularse en tanto clase, por ese entonces era cuanto menos sinónimo de esperanza.

En la década de los sesenta el protagonismo de los trabajadores en el teatro continuaría, primero, por el impulso de la Revolución Cubana y, en segundo lugar, por una nueva plataforma artística en ascenso: los teatros universitarios. De todas maneras, en los circuitos *underground*, se puede seguir identificando a mediados del siglo XX iniciativas teatrales como las de Recabarren, es decir, experiencias que pueden categorizarse como arte militante, dicho de otra manera, expresiones sociales que ponían “el arte al servicio de lo social-político” (Verzero, 2013, p.128). Una de aquellas experiencias es la que describe Andrés Grumann en “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre” (2013), donde revisa el quehacer teatral y político de la dramaturga en la campaña presidencial de la Unidad Popular. En aquel artículo Grumann señala que en las obras “los personajes procuraban ser un fiel reflejo tanto del “poder popular” como de los elementos políticos que comprendían la contingencia del país” (2013, p. 216), por lo que, en ese ímpetu especular, podemos hallar imaginarios laborales simples que apuntaban principalmente a desarrollar una identificación entre el personaje y el espectador. El sentido pedagógico de este teatro, el cual se desempeñaba en poblaciones y en circuitos no profesionales, configuraba un imaginario del trabajador/poblador verosímil, pues muchas veces los libretos eran solicitados por distintas organizaciones para así enfatizar el mensaje, lo que devenía en una suerte de imaginarios móviles, pero a la vez homogéneos.

Cabe mencionar que tanto “la propaganda política con forma teatral” de Aguirre como el teatro obrero de Recabarren no solo se constituían a partir de imaginarios proletarios, sino que los actores y actrices muchas veces lo eran. De esta manera, la aparición de subjetividades trabajadoras no solo tenía un objetivo político, sino también social y estético, pues los trabajadores eran tanto sujetos de ficción como los cuerpos que la posibilitaban. Por supuesto, aquel matiz ideológico determinó las maneras en la que los trabajadores fueron representados, por cuanto sus presencias en el escenario siempre suponían el deseo de una transformación. Para este tipo de teatro el proletariado era el actor social —y teatral— preponderante para los cambios del siglo XX, pues los vientos revolucionarios de Cuba y el rumor de una Unión Soviética en ascenso hizo posible creer que aquel camino era una posibilidad en nuestro país. El trabajador era protagonista de la historia y de los dramas sociales.

En la década de los sesenta no solamente aquel tipo de teatro militante ubicó en el escenario a las subjetividades populares y trabajadoras. Quitral y Wallffiguer (2021) proponen que cierto tipo de teatro podría catalogarse bajo el adjetivo “comprometido”, pues este se caracterizaría por funcionar “como una herramienta transformadora de la sociedad” (2021, p. 18). Aquel carácter transformador que tanto el teatro militante como el teatro comprometido poseían, se diferenciaban en esencia por la prioridad que le otorgan a lo estético o a lo político: el primero se constituye como una política que puede asumir la forma de teatro; mientras que el segundo es arte que puede tener connotaciones políticas. De esta manera, a partir de los sesenta, se puede apreciar un teatro sensible ante al acontecer social, pero que no provenía precisamente de las clases populares, sino de una élite intelectual y cultural. Aquello supondría también actualizaciones en tanto los imaginarios no eran consuetudinos bajo consideraciones político-orgánicas, sino más bien desde un enfoque artístico.

Tras la profesionalización del teatro en los cuarenta las universidades empezarían a conformarse como la punta de lanza de un teatro que procuraba sellar una identidad nacional a partir de “un teatro realista que intentara representar a ciertos sectores sociales”

(Darrigrandi, p. 34). Aquello, según María de la Luz Hurtado, en *Teatro y sociedad chilena: la dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970* (1986), se lograría a partir de tres temáticas recurrentes: La familia, el mundo popular y la revisión de personajes históricos-nacionales (pp. 24-25).

En ese segundo eje podríamos encontrar algunos imaginarios laborales, sin embargo, ya no fervientemente proletarios. Solo por citar algunos ejemplos, podríamos hallar a los trabajadores de un circo, en *El tony chico* (1964) de Luis Alberto Heiremans, o una masa inidentificable que parecieran haber sido parte de una fábrica, como en *Los invasores* de Egon Wolff (1963), obra que este artículo considera. De todas maneras, a pesar de los cambios culturales, se continuó replicando el carácter gregario, social y transformador en los imaginarios de la clase trabajadora. Aunque los teatros universitarios no poseyeran una dramaturgia militante, como la de Aguirre en el T.E.P.A., la vorágine social y el proyecto modernizador de ese entonces permitía seguir imaginando a los trabajadores a partir de verbos y adjetivos utópicos.

Durante la dictadura el teatro atravesó un momento refractario con respecto a las temáticas explícitamente políticas, sin embargo, sus salas se convirtieron en un espacio de encuentro y los estrenos continuaron. Según Eduardo Thomas Dublé, en “La dictadura en la dramaturgia chilena: historia y memoria” (2023), “los temas recurrentes en la producción teatral hasta fines de la década de 1970 son el trabajo y, muy especialmente la cesantía, ambos representativos de problemas que afectaban trágicamente a la sociedad chilena” (p. 107), como *Pedro, Juan y Diego* (1976) de Ictus o *Tres Marías y una Rosa* (1979), del TIT y David Benavente. Aquello permite sostener que incluso durante la dictadura el rol del trabajador, ahora como subjetividad política fracturada, continuaba teniendo una importancia relevante.

Al iniciarse el nuevo milenio apreciamos un panorama teatral caracterizado por la irrupción de dramaturgos que vivieron la dictadura durante su infancia o juventud, es decir, escritores que “experimentaron sus efectos como menores de edad y estudiantes. [Y, ya] adultos, han sufrido las consecuencias de las transformaciones operadas en el país por las políticas neoliberales implementadas por la dictadura” (Thomas, p.117). Esto lo reconoce Marcela Sáiz en su tesis doctoral, *Historia, presente y violencias en la dramaturgia y el teatro chileno a partir del 2010. La violencia como clave de la experiencia estética y ético política. El teatro como lugar de reelaboración histórica* (2019), quien delimita su objeto de estudio a dramaturgas y dramaturgos nacidos en las décadas del 70 y 80, sosteniendo hipotéticamente que aquellos autores podrían problematizar el presente desde una nueva visión artística.

En este periodo, la escena teatral se vería permeada por la inclusión “de sujetxs otrxs” (Barría e Insunza, 2023), permitiendo un espacio para los imaginarios indígenas, migrantes y disidentes. Aquello, si bien no guarda estrecha relación con el imaginario del trabajador, sirve como antecedente para sopesar el estatuto de lo político en el teatro, dando cuenta en forma de emergencia cómo ciertos sujetos e imaginarios pueden osificarse, actualizarse o simplemente desaparecer. En la escena teatral actual el trabajador, difícilmente nominado como clase trabajadora, no sería la subjetividad protagonista, de hecho, se encontraría soslayada por los discursos sociales-políticos contemporáneos que se esgrimen desde una filosofía distinta, no necesariamente materialista, no profundamente ideológica, sino más bien posideológica.

En este contexto de producción se inscribe Teatro Bonobo y, por tanto, la dramaturgia de Pablo Manzi, quien además es considerado por Sáiz en aquel corpus de autores que estudia. Bajo esta tesitura, es razonable preguntarse cómo aparece la clase trabajadora en *Temis* y cómo se relacionan con la tradición dramática nacional, sobre todo porque en la obra se hace referencia a discursos propios de la modernidad, tal como la igualdad social. El imaginario del trabajador en *Temis* respondería al contexto sociopolítico actual en tanto los discursos de los trabajadores parecieran seguir las lógicas de la inclusión y no precisamente las de la transformación, de ahí que sus apelaciones no sean para cambiar la sociedad ni los discursos, sino para pertenecer a ellos. Desesperanza, despolitización y atomización serían tres adjetivos claves para este imaginario, pues el sueño utópico frustrado y su no-lugar contemporáneo le enrostrarían al trabajador, en tanto sujeto político, que estas décadas le son impropias.

Si evaluamos el imaginario de *Temis* con relación a la tradición anteriormente expuesta, tema principal del siguiente apartado, no solo se logra apreciar las diferentes actualizaciones, sino también los reveses de nuestra cultura y los discursos políticos que reproduce. En este sentido, relevar el tránsito del imaginario de la clase trabajadora no solo tiene valor en cuanto al análisis estético, también devela la muda ideológica-cultural de un país: de los sueños revolucionarios modernos hasta la instauración de la nación democrática que se ha sabido posarse sobre los pilares del progresismo.

Invadir: la propiedad privada y los discursos

Cada cierto tiempo pareciera que la obra de Egon Wolff rejuveneciera y hablara sobre nuestro acontecer actual. ¿Pero cómo no iba a hacerlo? Si en 2019 las redes sociales escuchaban la voz de Cecilia Morel, en su calidad de primera dama, señalando que el estallido social era “una invasión extranjera, alienígena” (La Nación) que le constreñía a disminuir sus privilegios. ¿Cómo no pensar en las actualizaciones de la obra cuando Ernesto Orellana, muy sagazmente, se pregunta en *Invasión* (2021) quiénes son los nuevos invasores? En esta ocasión se tiende un nuevo puente, ahora entre *Los invasores* y *Temis*, prestando atención a dos elementos: el acto de invadir y los imaginarios de la clase trabajadora.

Tanto en una obra como en la otra el espacio escénico es un hogar burgués, como dice la didascalia inicial del texto de Wolff, “cualquiera: son todos iguales” (1990, p. 9). El verbo “invadir” es crucial, pues resalta los límites de la propiedad privada que no debiesen cruzar los “otros”. De esta manera, ambas obras se articulan a partir de la transgresión de lo privado y la irrupción de lo público. En la obra de Wolff quienes invaden son “los harapientos de los basurales del otro lado del río” (1990, p. 15) quiénes no tienen nada. En *Temis*, primero, la invasión es encabezada por una supuesta hermana, pero no es hasta la aparición de los bárbaros que esta se consuma. Sin embargo, ambas invasiones no son completamente iguales y tampoco podrían serlo, pues los discursos sociales que esbozan son diametralmente distintos.



Ilustración 1:
Fotografía extraída de Antología
de obras teatrales (2002)

En *Los invasores* la masa clama por equidad e invaden la casa como si fuera el Palacio de Invierno, se apoderan del patio, de la casa del perro, de los bienes de la familia burguesa, parecieran cumplir con la catarsis revolucionaria que los discursos de los sesenta prometían. Víctor Jara lo sabía y así cantaba: “Que la tortilla se vuelva / Que los pobres coman pan / Y los ricos mierda, mierda”. También lo reconoce Bobby, hijo de Lucas Meyer, utilizando el lenguaje de los grandes discursos revolucionarios: “El ocaso de la propiedad privada” (1990, p. 48). La invasión de Wolff es violenta, es la subversión de los márgenes, es el devenir de una ideología política sesentera en producto estético.

El final de la obra es fundamental: cuando nada puede ir peor para la familia burguesa, Meyer despierta de lo que parece haber sido un sueño, sin embargo, aquella tranquilidad duraría poco, pues justo antes de que caiga el telón una mano irrumpe en el escenario forcejeando nuevamente el picaporte. El final es terrible para la familia que pareciera no poder escapar de la invasión, pero a la vez es sumamente esperanzador para los invasores, quienes incluso parecieran haber vencido la barrera onírica de la imposibilidad.

Temis, por el contrario, se escribe en otro registro, pero considera explícitamente ese gran discurso de la justicia social. La invasión, en primer lugar, no es en masa. Los sujetos marginados se encuentran atomizados, perdidos —como los bárbaros del final—. La invasión no consiste en apoderarse de la casa y expropiarla, sino que es un intento por apoderarse de los discursos y así pertenecer a la sociedad. Los marginados en *Temis* colisionan, pues mientras que los trabajadores son xenófobos y homófobos, los nuevos discursos de la contemporaneidad, aquellos que prometen incluir a las disidencias y a los inmigrantes, parecieran haber olvidado la lucha del trabajador explotado. Es una invasión desarticulada, torpe, singularizada y desesperanzadora. Los trabajadores, que no aparecen nunca en el escenario, solo pueden ser visibles a partir de los cuerpos monstruosos de estos seres mitológicos que divagan sin rumbo buscando a Temis, es decir, a la justicia.



Ilustración 2:
Sepúlveda, Moisés. Fotografía de *Temis*.

El final es esclarecedor para establecer una distinción con la obra de Wolff: cuando los bárbaros se encuentran con el dueño de la casa, el empresario explotador y símil de Lucas Meyer, se percatan que Temis nunca vendrá, es decir, que ellos no podrán ser parte de la *polis* y que el empresario no recibirá su castigo. De ahí la reacción del anciano, quien esperaba que la diosa de la justicia venga por él a decapitarlo: “Es lo más espantoso y más hermoso que he escuchado en toda mi vida” (2025, p. 106). Si parangonamos el final de cada obra, considerando la tradición política con la cual conversan, se puede sostener que la esperanza por los grandes cambios sociales parece haberse convertido en una triste promesa que no logró sobrevivir a los embates del siglo XX. Los trabajadores furiosos serían ahora bárbaros monstruosos.

Pero ¿cómo aparecen aquellos imaginarios? Martín Seel en *Estética del aparecer* (2010) emplea la categoría de la “aparición” para describir el proceso de percepción estético al que nos enfrentamos. Según el autor “los objetos estéticos son objetos del aparecer” (2010, p. 42), los cuales son posibles de apreciar porque somos capaces de reconocerlos conceptualmente sin limitarnos a aquella determinación mediada por conceptos, lo que deviene en que los objetos salgan a nuestro encuentro en su aparecer (2010, p. 48). En este sentido habría que preguntarnos cómo los recursos son ordenados en cada obra para que nuestra percepción pueda identificar tal o cual significado, en este caso los imaginarios artísticos de trabajadores.

En *Temis* no vemos nunca a un trabajador, su presencia no es más que un ornamento satelital en el discurso de la familia burguesa, sin embargo, la corporeización barbárica de los que “no aparecen en los protocolos” (Manzi, 2025, p. 62) posibilitan una aparición. Cuando los espectadores ven sobre el escenario un par de cuerpos monstruosos se percatan que la aparición se había consumado inadvertidamente en la primera parte de la obra, cuando algunas sombras y siluetas pasean tímidamente por fuera de la ventana de la familia adinerada. Aquellos recursos, sumado a la estética de lo falso que atraviesa la obra, advierten que la aparición del trabajador y su imaginario seguiría aquellas lógicas: enmascarado, monstruoso y falseado, lejos de las verdades totalizantes del siglo XX.

En cambio, en *Los invasores* de Wolff —análisis solo textual debido a la imposibilidad de recuperar la obra— la aparición del imaginario proletario se logra por medio del léxico que devela la naturaleza explotada de los personajes. De esta manera, al final de la obra, cuando Meyer pareciera alcanzar la *anagnórisis*, se da cuenta de quiénes habían invadido la casa:

Ambas: No había lugar para mujeres feas en la fábrica.

Meyer: Y tú, Miguel Santana, el viejo tornero. ¿Qué haces aquí, Santana? ¿No moriste un día sobre tu tomo? (...).

ALÍ BABÁ (*Serio*): Soy el obrero joven que un día voló de su fábrica cuando desapareció una lima del taller mecánico. Yo no robé esa lima, pero usted me expulsó igual. Usted sabía que yo no la había robado, pero había que encontrar un culpable. (1990, pp. 70-71)

Aquí no hay un ordenamiento de luces para consumir una aparición estética, sin embargo, la disposición del léxico da cuenta de un imaginario proletario que redundante en referentes del trabajador industrial y los pesares que atraviesa debido a su posición de explotado. En aquel extracto citado, aunque únicamente se aprecie la intervención de Alí Babá y de dos mujeres, los trabajadores aparecen fantasmagóricamente frente a Lucas Meyer quien, sin explicitarlo, se ha encontrado con toda la mano de obra que en algún momento desdeñó. Aquí la aparición del trabajador no se entiende si no es a través de una masa social, una fuerza sin un rostro único, pero con muchos brazos. Sus identidades valen en tanto comunión entre sus iguales, como una polifonía indivisible que clama una misma solicitud.

Esta aparición mantiene la virtuosidad casi épica de los discursos revolucionarios donde los trabajadores, alejados de casi todo mal, excepto del acto revolucionario, se presentan como seres sufrientes, como receptores o mártires de la explotación capitalista.

Aquella manera de presentar al trabajador evidencia no solo un contexto determinado en el que la explotación laboral era el problema social protagónico, sino también un imaginario situado en los discursos de la tradición marxista más clásica. En definitiva, los trabajadores de Wolff parecieran marchar al ritmo del imperativo “proletarios del mundo uníos” (Marx y Engels, p. 97), a diferencia de los bárbaros de *Temis*, quienes se encuentran desposeídos de un discurso que comprenda y articule sus luchas, siendo la explotación el único porvenir posible.

Imaginarios de la clase trabajadora: proletariado y precariado

En *Temis* indudablemente identificamos sujetos explotados laboralmente, pero difícilmente podemos llamarlos proletarios. Para pensar en sus actualizaciones sería útil referir a lo esbozado por Barría e Insunza en *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019* (2023), específicamente cuando indican el carácter político del teatro. Los autores retoman la categoría “pospolítica” de Slavoj Žizek, que data de finales de los 90, para caracterizar un periodo teatral a partir de las mutaciones de lo político. El autor esloveno sostiene que aquel periodo pospolítico/posideológico estaría caracterizado por el surgimiento de ideas liberales que prometen la superación del conflicto entre izquierda y derecha, este contexto vaticinaría un multiculturalismo despolitizado propio del capitalismo global (Žižek, 1998, p.31). Considerando aquello, Barría e Insunza exponen que un problema actual sería la constitución de la alteridad social, pues, en este nuevo contexto político, muy distinto al del siglo pasado, “el otro se constituye así ya no en una posibilidad, sino en el problema que es necesario administrar. Mientras ese otro no esté bajo control (...) La contención del otro, del diferente (...) se vuelve el objetivo político por antonomasia (2023, p. 76) ¿Cómo podemos asumir la imagen de la clase trabajadora desde aquella óptica? ¿Podemos hallar un tránsito desde el trabajador-proletario-político al trabajador-precariado-pospolítico?

Guy Standing, en *El Precariado. Nueva clase social* (2013), indica que el neoliberalismo de las últimas décadas ha creado “un «precariado» global, consistente en cientos de millones de personas sin un anclaje estable en su trabajo, que se está convirtiendo en una nueva clase peligrosa por su propensión a dar pábulo a voces extremistas” (2013, p. 16), lo que deviene en la conformación de un sector social que el mismo autor denomina como “un monstruo político incipiente” (2013, p. 16). *Precariado* se conforma a partir de los adjetivos “precario” y “proletariado” y refiere a “un ejército de desempleados y un grupo deshilvanado de fracasados e inadaptados sociales que viven de los desechos de la sociedad” (Standing, 2013, p. 26) debido a la flexibilización constante de su fuente de ingreso y la incertidumbre crónica que aquello genera.

En este sentido, aquel sector social sería proclive al pensamiento conservador, “a la xenofobia, al nihilismo y al resentimiento” (Moraña, 2022, p. 336). Un grupo social fracturado que comparte el cuerpo del explotado, pero las lógicas del explotador, que cambió “el problema de clases” por el “problema de estatus”, que transitó del industrialismo y la consolidación de los mercados nacionales al capitalismo desatado en tiempos de la globalización (Moraña, 2022, p. 337). En definitiva, un sujeto que quiebra la máxima marxista que vaticinaba que el avance total del capitalismo traería consigo una crisis de superproducción e inestabilidad que posibilitaría que el proletariado, de forma natural, tendiera a la transformación social revolucionaria. La teorización de esta nueva clase social no solo es

pertinente para evidenciar la transición de un imaginario a otro, sino también para trazar una frontera entre una época y otra, no solo por medio de una óptica estrictamente estética, sino también sociológica y política.

Considerando esta categoría es correcto afirmar que *Temis* expone estos imaginarios sociales por medio de la tensión del gran discurso de la justicia social versus el estado actual de este y sus resistencias contemporáneas. Los trabajadores en la obra, a diferencia de los dramas sociales del siglo pasado, no poseen una oposición clara entre explotador y explotado, entre víctima y victimario, pues ahora es tanto un sujeto precarizado, como un sujeto discriminador:

David: Es que no es eso. Juan Carlos era muy admirado por todos los trabajadores hasta que se hizo pública su orientación y ahí el trato cambió inmediatamente. Y de repente todo se transformó en que Juan Carlos era homosexual y nada más. Todos los chistes tenían que ver con eso. (Manzi, 2025, p. 48)

El protagonista de las luchas sociales del siglo XX ahora aparecería no solo atomizado y en un constante “distanciamiento de la política” (Standing, 2013, p. 49), sino que sería un sujeto antiprogresista. Sufre en sus carnes la explotación, pero ya no puede articular un discurso transformador, sino proclamas conservadoras tal como Viviana cuando asume la impostura de evangélica pobre. De esta manera, la clase trabajadora en *Temis* se hallaría dislocada, no aparece en los protocolos de inclusión de las empresas, ni su precariedad laboral es considerada en los discursos progresistas contemporáneos. Ahora, lejos de la virtuosidad revolucionaria del imaginario sesentero, los trabajadores en la escritura de Manzi resuelven, como pueden, su precariedad a través de prácticas muy opuestas a las revolucionarias.

En este sentido, los trabajadores de *Temis* y, por tanto, los bárbaros míticos del final, que para este análisis son en esencia lo mismo, parecieran sujetos de segunda categoría, criaturas impropias para la sociedad y la ley. Si “la ciudadanía necesita ritos de paso, [pues] hacerse ciudadano significa conseguir los mismos derechos que los otros” (Standing, 2013, p.170), los bárbaros funcionarían como su antonomasia. Estos sujetos que son parte del *precaricato*, que parecieran solo poder habitar los bordes, se constituyen negativamente a partir de la diferencia entre quienes son bárbaros y quienes ciudadanos:

Sátiro: Usted no es un ciudadano, amigo mío. Usted es un bárbaro.

Cíclope: No seas falto de respeto.

Sátiro: Disculpe, estimado. No quería...

Roberto: Está bien.

Sátiro: Es sólo que no parece ciudadano. (Manzi, 2025, p. 99)

En Chile, al igual que muchos otros países, antes de que el voto universal existiese, la categoría de ciudadano se resguardaba recelosamente para quienes ostentaban propiedades, es decir, que el vínculo entre ciudadanía y precariedad es tan antiguo como la historia de nuestra república. En el fragmento citado, el Cíclope y el Sátiro denuestran a un hombre por no parecer ciudadano, por poseer una naturaleza igual a la de ellos, barbárica. Sin embargo, lo verdaderamente interesante para este análisis es la duda de las criaturas, es la imposibilidad de enmarcar al sujeto en un bando, como si ya no fuera posible discernir con

claridad la condición de explotado. Los bárbaros preguntan: ¿Tiene casa? ¿La casa es suya? ¿Tiene hijos? ¿Ha ganado alguna guerra? Preguntas que acusan la cualidad de ciudadano en ciertos casos, pero la incómoda etiqueta de bárbaro para otras.

Tras un ir y venir el Sátiro sentencia: “Sí. Es bárbaro” (Manzi, 2025, p. 101). ¿Será que en las últimas décadas aquellos límites se volvieron difusos? O ¿será que hemos alcanzado un momento histórico donde los explotados no se sienten tal y, por tanto, es imposible pensar en un antagonismo de clase? El *precariado* se esgrime como duda, como una subjetividad equívoca, confusa y ambigua, que a pesar de su situación logra no solo reproducir, sino revitalizar discursos reaccionarios. En *Temis* los bárbaros mitológicos no serían exactamente esa masa peligrosa que describe Standing, sino más bien el ocaso del proletariado y, por consiguiente, el revés terrorífico de una masa de trabajadores monstruosos que tras no encontrar discurso que los cobije únicamente les depara replegarse en el pasado, pues “Temis no va a venir. Estamos solos (...)” (Manzi, 2025, p. 106).

Proponer la figura del *precariado* para analizar *Temis* es un gesto político en tanto postula un dilema en la escena chilena reciente: ¿Es posible estar presenciando por medio del arte la derrota del progresismo como proyecto cultural? Emplear una categoría tan provocativa para analizar una obra que se inserta en un contexto de producción habituado a la norma de lo “políticamente correcto”, sirve de antecedente para sopesar una transfiguración de nuestros discursos estéticos-políticos y, de cierta manera, explicitar la existencia de un nuevo lugar de enunciación.

La aparición del *precariado* como sujeto es sin duda una emergencia multidimensional: artística, pues exige que revisemos nuestras tradiciones estéticas; política, pues mandata adquirir una postura crítica sobre cómo pensamos la transformación del mundo. El *precariado* en tanto sujeto funciona como recordatorio de una promesa incumplida, esboza el fracaso de un proyecto político a la vez que explicita el carácter evolutivo del capital. En estos últimos años los discursos conservadores han ganado notoriedad, cristalizándose, por ejemplo, en los gobiernos de derecha en América y el mundo, por lo que urge estudiar cómo los nuevos discursos de la izquierda se están repensando para hacer frente no tan solo a nuevas exigencias históricas, sino a su vez a viejas deudas del pasado. Considerando aquel contexto de producción es posible que cada vez sea más frecuente hallar imaginarios como los que Diamela Eltit grabó en *Mano de obra* (2002) o los que propuso Guillermo Calderón en *Vaca* (2025), es decir, subjetividades atravesadas por la precariedad, el progreso y la desesperanza. En el presente contexto neoliberal, tardo moderno para algunos (Han, 2022), los trabajos flexibles, la uberización del trabajo y la interiorización de la eficiencia productiva, sin duda alguna, podría significar un momento clave de la contemporaneidad. Lo descrito en este apartado esboza una pregunta ineludible: ¿Podemos pensar un periodo artístico a partir de la precariedad laboral contemporánea?

Conclusión

Más que pretender validar la categoría del *precariado* para el estudio de ciertos productos de las artes escénicas, la intención de este artículo es evidenciar el tránsito existente entre la tradición teatral chilena y el teatro chileno reciente. De esta manera, es pertinente reflexionar por medio de las artes escénicas cómo algunos imaginarios sociales se van transformando y otros, sencillamente, se van osificando en la memoria colectiva, como es el caso del proletariado que puede aparecer, pero no en el mismo estatuto que en la tradición del siglo XX. Sin embargo, a pesar de aquellas diferencias, pensar en la existencia de una genealogía es útil para entender estética e ideológicamente nuestra producción teatral nacional.

En la introducción se mencionó que identificar algún cambio en los personajes de ciertas épocas pueden advertir un cambio ideológico. ¿El tránsito entre el proletariado de mitad del siglo XX al *precariado* emergente de hoy no es un justamente eso? Ciertamente parece anacrónico preguntarse por la persistencia del proletariado hoy por hoy, sin embargo, es pertinente si aquello señala las hendiduras de nuestros discursos artísticos contemporáneos.

Se concluye que la valoración del *precariado* como posible nuevo imaginario artístico pueda ser pertinente para advertir los cambios ideológicos que acaecen en la escena social y artística de los últimos años, posibilitando entender las transformaciones de nuestros discursos políticos/artísticos. Este ejercicio, además, permite comprender el contexto de producción que habitamos y que de cierta manera reproducimos, advirtiéndolo así sus limitaciones e influjos ideológicos. Asimismo, se podría problematizar lo político en el teatro contemporáneo a partir de algunas tensiones que diferencien este periodo con cierto teatro del siglo XX: se politiza el trauma, no el conflicto; se estetiza la minoría, no la clase; se construye una política de la sensibilidad, no del antagonismo.

Cabe aclarar que este artículo forma parte de una investigación doctoral más amplia que pretende leer el teatro chileno a partir de sus gestos políticos. En aquella investigación se propone pensar las épocas de nuestro teatro contemporáneo a partir de verbos que no solo den cuenta de algunas de sus características estéticas, sino que a su vez adviertan las relaciones que se establecen con los diversos discursos ideológicos de tal o cual periodo. De esta manera, evaluar el imaginario del trabajador en 2025 no pretende otra cosa que desvelar las tensiones políticas que nuestro teatro esboza, dando cuenta del estado que poseen aquellos discursos sesenteros-utópicos y cómo se contraponen con la producción actual.

Considerando esto último, en un futuro se pretende problematizar el paradigma de la inclusión que pareciera primar en el teatro chileno reciente, describiendo una escena que transita de lo *inclusivo* a lo *des-exotizante*. *Temis* respondería a esta última categoría: imaginarios sociales y artísticos que luego de haberse instalado en los discursos oficiales desearían desmarcarse del trato preferente y especial que los discursos progresistas les prometen. Esta tendencia artística posibilitaría teorizar nuevas categorías que ayuden a nombrar un nuevo periodo estético y cultural que estaría caracterizado por el surgimiento de gobiernos de derecha, la lucha conservadora contra “lo woke” y, por supuesto, por una digitalización agresiva de la realidad social.

Referencias bibliográficas

- Barría, M., & Insunza, I. (2023). *Escenas políticas. Teatro entre revueltas 2006-2019*. Ediciones Oxímoron.
- Grumann, A. (2013). “¿Y por qué no la revolución del teatro? El T.E.P.A o la “propaganda política con forma teatral” de Isidora Aguirre. *Aisthesis*, (53), 203–219. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n53/art12.pdf>
- Han, B.-C. (2022). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- Hurtado, M. de la L. (1986). “Teatro y sociedad chilena: La dramaturgia de la renovación universitaria entre 1950 y 1970”. *Revista Apuntes de Teatro*, (94), 1–73. <https://revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/issue/view/3081/601>
- La Nación. (2018, octubre 22). “Es como una invasión alienígena”: el audio filtrado de la primera dama de Chile. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/es-como-invasion-alienigena-audio-filtrado-primera-nid2299403>
- Manzi, P. (2025). *Temis*. Ediciones Oxímoron.
- Marx, K., & Engels, F. *Manifiesto Comunista*. Alianza Editorial.
- Moraña, M. (2022). *Filosofía y crítica en América Latina: de Mariátegui a Sloterdijk*. Ediciones Metales Pesados.
- Quitral, M., & Wallffiguer, D. (2021). “El surgimiento del teatro comprometido chileno. Una reconstrucción histórica de sus orígenes (1960-1970)”. *Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico*, Extra (1), 11–24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7934267>
- Rodríguez, O. (1973). *Teatro chileno (su dimensión social)*. Editorial Quimantú.
- Sáiz, M. (2023). “2010-2015: La disputa por el imaginario social de la violencia en dos generaciones de dramaturgos chilenos”. *Revista Apuntes de Teatro*, (148), 39–57.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz editores.
- Sepúlveda, M. (s.f.). *Fotografía de Temis*. Bonobo Teatro.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente.
- Thomas, E. (2023). “La dictadura en la dramaturgia chilena: Historia y memoria”. *Revista Estudios Políticas Públicas de la Universidad de Chile*, (9), 103–126.
- Vera-Pinto, I. (2018). *Luis Emilio Recabarren: Teatro y desdicha obrera*. [Publicación independiente]. Iquique.

Verzero, L. (2013). *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Biblos.

Villegas, J. (1986). "Los marginados como personajes: Teatro chileno de la década de los sesenta". *Latin American Theatre Review*, 19 (2), 85–95. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/644>

Wolff, E. (1990). *Los invasores*. José. Pehuén Editores.

Žižek, S. (1998). *En defensa de la intolerancia*. Sequitur. <https://archive.org/details/en-defensa-de-la-intolerancia/page/n1/mode/2up>