

# Pedazos rotos de algo:

## La compleja enunciación en el drama de Escobar

**Roberto Matamala Elorz**

Profesor Instituto de Lingüística y Literatura, y Magíster en Comunicación, Universidad Austral de Chile. Máster en Teoría Literaria y Literatura Comparada, Universidad Autónoma de Barcelona.

### Resumen

El artículo analiza cuatro textos de Benito Escobar, partiendo desde su enunciación y como parte de la dramaturgia chilena del siglo XXI. Esta ha producido obras preñadas de belleza que interpretan la realidad contemporánea, constituyéndose en la vanguardia de la literatura chilena del nuevo siglo. Estos textos nos obligan a pensar “con otra cabeza”, nuestro concepto de drama.

**Palabras claves:** fragmentación, ruptura enunciativa, estética del deshecho, singularidad innovadora.

### Abstract

*This paper analyzes four of Benito Escobar's plays from the point of view of their enunciation, and as part of the XXIst Century Chilean drama, which has produced a cluster of texts of astonishing beauty, with a deep insight of contemporary reality. These universe of plays is stating the avantgarde of Chilean literature of the new century, questioning the concept of drama itself and obliging us to think them with “another head”.*

**Keywords:** fragmentation, enunciative break, innovative uniqueness.

La complejidad –sintáctica, paradigmática, semántica– de la dramaturgia de Benito Escobar provoca de entrada un fuerte desconcierto. Pareciera ser que nunca seremos capaces de iniciar el círculo o la espiral hermenéutica (Catelli, 214 y ss.), dada la variedad de temas, personajes, citas, guiños y, por cierto, la caótica presencia de una fragmentada enunciación, cuyos vectores comunicativos parecieran haber enloquecido en falacias permanentes. Eso, sin considerar aún los niveles semánticos de indeterminación, inscritos en códigos a menudo indescifrables, incluso para un lector competente en la casi surrealista co-entidad del desarrollo neoliberal y los entresijos socio políticos del Chile post dictadura.

El corpus de la obra de Escobar, que hemos determinado analizar, está constituido por su obra señera *Pedazos rotos de algo* de 1998; y del conjunto *Cruce de arterias, dramaturgia 1997-2001*, los textos *Resistencia de materiales* (1999), *Baile de rigor* (2000) y *Cámara uno* (2001). Dejaré fuera de análisis *Recurso de queja (Arrebató de la justicia)* (2001), *Nobleza obliga* (2000-2002), *La bestia parda* (2003); y, la inédita *Ulises o no* (2005), seleccionada en la XI Muestra Nacional de Dramaturgia,<sup>1</sup> por considerar que estos textos se relacionan más con el paradigma canónico de formulación dramática y carecen, por tanto, de

1 Algunas aparentes incongruencias de datación aparecen porque algunos textos tienen más de una versión. Indico entre paréntesis, en el caso de los textos antologados en *Cruce de arterias*, las fechas que me proporcionó el autor el 27 febrero 2006.





Sofía Oportot en *Nobleza obliga*, de Benito Escobar.

los elementos enunciativos propios de la nueva dramaturgia. Esta posición es, por supuesto, sujeto de discusión, y la fundamentación, esencialmente, en mi postulación axiomática de búsqueda de una enunciación que pertenezca a un paradigma diferente, a una estética basada en patrones no canónicos. La enunciación en las obras no consideradas demuestra, sin duda, que los cambios no son en todos los casos irreversibles y que autores tan radicales en sus planteamientos iniciales, como el mismo Escobar, pueden retroceder buscando fórmulas “más conservadoras” para sus propuestas dramáticas.

La primera evidencia a la que nos enfrentamos en los textos seleccionados del autor –y que por otra parte constituye criterio de selección– es la de rompimiento respecto del texto dramático canónico. Con la salvedad ya nombrada de *Nobleza obliga*, *Recurso de queja*, *Bestia parda* y, con reparos, *Ulises o no*, que podrían ser considerados formalmente y sin mayor discusión como obras dramáticas, los otros textos son, *a limite*, tan singulares desde el punto de vista de la enunciación, que nos obligan a pensar las leyes del drama desde un punto de vista completamente nuevo. Y, he aquí lo que más importa, esta ruptura enunciativa, provoca los textos más interesantes, más significativos, más reveladores de mundos propios. “Esos textos requieren el ‘pensar con otra cabeza’, de manera que queden regularizadas las anomalías y también que, durante ese proceso, se transforme el orden que muestran algunos otros fenómenos, antes del cambio considerados como libres de problema (Kuhn 17)”.<sup>2</sup> El surgimiento de la anomalía obliga a la búsqueda de una ley, basada en nuevas técnicas y más aun, nuevas perspectivas, nuevas

2. Se hace imposible discutir en un artículo como éste una fundamentación teórica para la transposición *a pari* del historicismo de una filosofía postempirista de la ciencia al terreno de la hermenéutica. Pido al lector un acto de fe, puesto que la osadía analítica se fundamenta en la metodología, morosamente elaborada, de mi tesis doctoral “Cambio en el paradigma enunciativo de la dramaturgia chilena del siglo XXI”, que desarrollé en la Universidad Autónoma de Barcelona, con la dirección del Dr. Carles Batlle i Jordá.

formas de mirar (Kuhn 189-201), de acuerdo a una epistemología dialéctica como opuesta al fundamentalismo metafísico, que ha convertido los *formare rerum* en *signa rerum* (Habermas 41-42). En definitiva, de lo que aquí se trata es de un cambio de las categorías taxonómicas al uso, tanto a nivel estructural como paradigmático, semántico e ideológico, basado en la observación del cambio pragmático de los contextos cotidianos de la acción y la comunicación.

Examinemos, por ejemplo, *Resistencia de materiales*, un texto constituido por seis parlamentos.<sup>3</sup> Seis largos parlamentos, propios de lo que se ha definido como tiradas más que diálogos (Larthomas 388; Ubersfeld 256), precedidos por el paratexto (Genette 43 y ss.) de la lista de personajes: el Héroe y el Técnico, y una acotación capitular: “Algo en ruinas. Una ciudad, una casa, un hospital... (19)”. Y justamente, la ambigüedad y a la vez la sensación de “amasijo”, de un lugar tras la guerra o quizás aún en la guerra, determina el espacio para el logos del par de personajes, más complementarios que agónicos, eje de la existencia misma del drama por esta “condena a hablar” a la que se refiere De la Parra en el prólogo de la edición de *Cruce de arterias* (12). Personajes que se dirigen indirectamente el uno al otro. La enunciación no es frontalmente el clásico diálogo yo/tú, puesto que: uno, no se demandan turnos; dos, dentro del mismo texto, la apelación pasa a un vosotros, “Tened paciencia conmigo” (El Héroe p.1: 19)<sup>4</sup>, lo que podría ser considerado como una apelación *ad spectatores*; y, tres, de pronto la enunciación tiende al soliloquio: “Temo. Temo ahora por ser yo quien soy” (El Técnico p.4: 22), con un inmediato cambio de vector: “¿Tenemos algún nombre? ¿Rostro? ¿Tenemos cuerpo?” (El Técnico p.4: 22). Es más, dentro de estos textos soliloquiales, algunos fragmentos son típicamente hipotipósicos (Eco 189 y ss.): “En el torno mecánico he visto los accidentes. Contemplo en silencio. Una máquina de esas le amputa las extremidades a un individuo. La sangre se mezcla con la viruta y el líquido refrigerante” (23). El procedimiento en sí mismo no es nuevo. Spang propone una redefinición etimológica del concepto del diálogo, que significaría, no un hablar entre dos, sino un “mediante la palabra”, lo que derivaría en que: “Cualquier forma de interacción verbal entre figuras en el drama (y en la narrativa) se designará por tanto como diálogo” (283). Lo que, si bien es aplicable en numerosos casos, me parece más limitado que el modelo comunicativo que he planteado para la enunciación dramática.<sup>5</sup>

Este desplazamiento constante del receptor desde un tú apelativo a un tú impersonal, a un nosotros, a un yo, en los dos personajes, más la fragmentación propia de sus discursos provoca un efecto de baraja, un efecto aleatorio, que sólo se conjuga en la precariedad de aquellos discos que tienen en cada una de sus caras rasgos parciales que forman una imagen sólo al ser vistos en rápido giro por la acción de una cuerda o un elástico. “Podremos ojear ese libro. Buscarnos en sus páginas. Será el panegrico o el prontuario. Será nuestra historia confundida” (El Héroe p.5: 24). Así, Héroe y Técnico son sólo en el otro, en la posibilidad de justificar su existencia en su desprecio mutuo, en su llamado a la ruina, al desecho. “Te entierro” es el último texto del Héroe (26). “Te boto a la basura”, el último del Técnico (p.6: 27). Porque estas ruinas se construyen a partir de las diferencias ideológicas entre uno y otro, que no son incompatibles sino partes simbólicas necesarias en la construcción –o la destrucción– de la reali-

3. De acuerdo a la definición al uso: la porción de texto precedida por un indicial del emisor del discurso mediado.

4. Numero los parlamentos de la pieza correlativamente (P.n.:...) e indico el número de página correspondiente en la edición citada en la bibliografía (P.n: x). Así: (Parlamento número 1: página 19) = (P.1: 19). Cuando es necesario se agrega el emisor mediador. Ej.: (El Intérprete, p.9: 34)

5. Se trata de la formalización del modelo comunicacional del discurso dramático de Hess-Lüttich y su desarrollo en una taxonomía, p.238.



Foto: Américo Tapia

Tomás Leighton en *Cámara uno*, de Benito Escobar.

dad. Es la ideología del poder la que separa lo antiguo, superior, respetable, a la luz, limpio, carne de panegírico, propio de lo heroico, de aquello nuevo, inferior, poco considerado, embodegado, sucio, prontuariado, propio de lo técnico. Escobar denuncia la íntima relación entre la carnicería de la guerra y la carnicería de la fábrica. El héroe es fotografiado, pero sus fotografías sufren amputaciones: “Discurso sobre la forma apropiada en que debes tomar mi cuerpo. Si acaso es necesario hacer un corte en los brazos” (El Héroe p.3: 21), igual como sucede al individuo amputado por la máquina, citado más arriba.

La realidad es fragmentada en una estética de basural apocalíptico, de desechos amontonados que lo han invadido todo, por la obsesiva aparición de objetos pedestres (boletas, paños para limpiar la grasa, fichas, diagramas, manuales); símbolos fatuos (medallas, declaraciones, libros de historia, fotografías); ritos insustanciales: “Soy un maldito noble que repasa los diarios de la mañana y al que se le van llenando las manos de tinta” (El Héroe p.1: 19); “Escribo una canción para los ejércitos. Imposible de cantar. Les romperé la garganta a nuestros oficiales” (El Héroe p.1: 19). Toda operación de lenguaje, y por lo tanto toda acción, todo intento

ilocutorio, está destinado a la ruina. “¿Cuál será mi frase célebre? ¿En qué batalla? (...) Nadie sabe a qué me dedico. Código de guerra” (El Héroe p.5: 26); “Soy el técnico de las máquinas que no funcionan. El de los arreglos por hacer y nunca hechos...” (p.6: 24). Y, sin embargo, la única manera de existir de los personajes es entrelazando los fragmentos rotos de sus discursos, en gran parte incomprensibles, como un “himno hostil”, irracionales, saltando de un tema a otro sin transición, y dejando en estos trozos la sensación de que: “Santiago debe ser destruido. Que sea todo una gran planicie para el combate. (...) La grabación de un himno hostil y su escucha perenne. Cadáveres de la puesta en escena” (El Héroe p.5: 25).

La fuerza poética de los textos de Escobar se basa en esta enorme capacidad del autor para crear imágenes sucesivas las cuales llegan a potenciarse en una pequeña relación, en un momento analógico, para de pronto caer despedazadas como una imagen inscrita en un cristal que se astilla. Las descripciones poco tienen que ver con un desarrollo espacial y temporal continuo. Mas bien saltan de una imagen a la siguiente, como en los video clips musicales, en formulaciones discretas que apenas intentan cuajar son reemplazadas por nuevas imágenes, destinadas a su vez a lo efímero del enunciado en un encadenamiento demencial y destructivo. Enunciado y enunciación se revelan absolutamente dependientes: la estética de la ruina exige la enunciación fragmentada.

*Baile de rigor* apela a otra estrategia enunciativa para mostrar esta vez el cuerpo arruinado, el cuerpo llevado hasta el extremo de la ruina, por la crueldad de un sacrificio en que se intersectan tres figurales: el

P3blico; el conjunto de Pa3s, Compositor, Arreglo musical y T3tulo de la canci3n;<sup>6</sup> y, el Int3rprete, en tan solo nueve parlamentos, cuyo vector enunciativo se nos escapa casi siempre. Tampoco hay ac3 di3logo. El Int3rprete parece confesarse frente a un p3blico en un extra3o plat3 o pista circense, multiplicando una semiosis corporal obsesiva: “¿Conocen a las marionetas, las han visto?” (El Int3rprete p.1: 31); “Miren la precisi3n de esta diagonal. Observen la forma en que mi cuerpo se dispone a seguir los arbitrios, los destinos. (...) Como besa el suelo, de verdad, lo besa” (p.3: 32). Sin embargo, la existencia misma de este p3blico es puesta en duda: “¿Hay m3s gente? ¿O s3lo est3 el int3rprete queriendo ser m3s? ¿O s3lo el p3blico esperando el final? ¿O s3lo nosotros hablando de nosotros? ¿Qui3nes son los que no entraron a ver la obra? ¿Por qu3 agonizan all3 afuera?” (Pa3s, p.4: 32). La v3ctima, a medida que su cuerpo se va destruyendo –“Ser3n mis gritos los que acompa3en la rutina de mi cuerpo. ¿Ven? Los cart3lagos que se despiden en mi radiograf3a. (...) El sonido m3s vital es la m3sica de la agon3a” (El Int3rprete, p.5: 33). “¿Cu3l es el soporte? Lo que apenas soporto. El Dolor empieza con may3scula. Y as3 se arma el despe3adero” (p.9: 34)– se despoja de sus ansias de 3xito y comprende que podr3 alcanzar su triunfo s3lo con su inmoliaci3n. Por eso cuando Arreglo musical le ordena: “Te caes. Que no bailes, te dicen. Que no se te ocurra bailar” (p.8: 34), el Int3rprete encuentra su salvaci3n en bailar hasta la muerte: “¿Esos eran los dolores, los inaguantables, los 3ltimos? Hasta morir. Hasta morir. No hay vuelta. No hay un paso que no siga a otro. Que bailara hasta morir fue la orden inventada. La que me invent3. (...) El goce del cuerpo movi3ndose, muri3ndose. (...) Muri3ndose de la risa. Ri3ndose de la muerte. Y uno y dos. Y un, dos, tres” (El Int3rprete, p.9: 34-35).

Texto que De la Parra lee en clave filos3fica: “la muerte, la vida, la 3nica raz3n de la existencia” (14). Sin negar lo anterior creo que una lectura pol3tica alumbra mejor el texto. El del individuo triturado, “picado en peque3os cubos d3a a d3a” –como dec3a Bukowsky– por un sistema, cuya cara “art3stica” es esa far3ndula, triste y falaz remedo del arte. El Int3rprete entregará su dolor, sus gritos, su vida, enajenado en esa exhibici3n carnal cuya 3nica redenci3n est3 en el sacrificio absurdo de seguir bailando *ad náuseam*, hasta el desplome final. Y luego, otro ocupar3 su lugar, y otro y otro, manteniendo encandilado al P3blico e ilusionado al Int3rprete, que pide ser el amor, no importa cu3n fugaz, de ese monstruo polif3mico, como el de *Ulises o no*, en la que el ojo 3nico de la (televisi3n, caballo de Troya de la sociedad de consumo, dicta, dominando desde dentro, el destino de la sociedad.

Tambi3n en *C3mara uno*,<sup>7</sup> es este artefacto, la c3mara de video, protagonista: es el estanque o la charca para Narciso. Ya lo dijo maravillosamente Emily Dickinson:

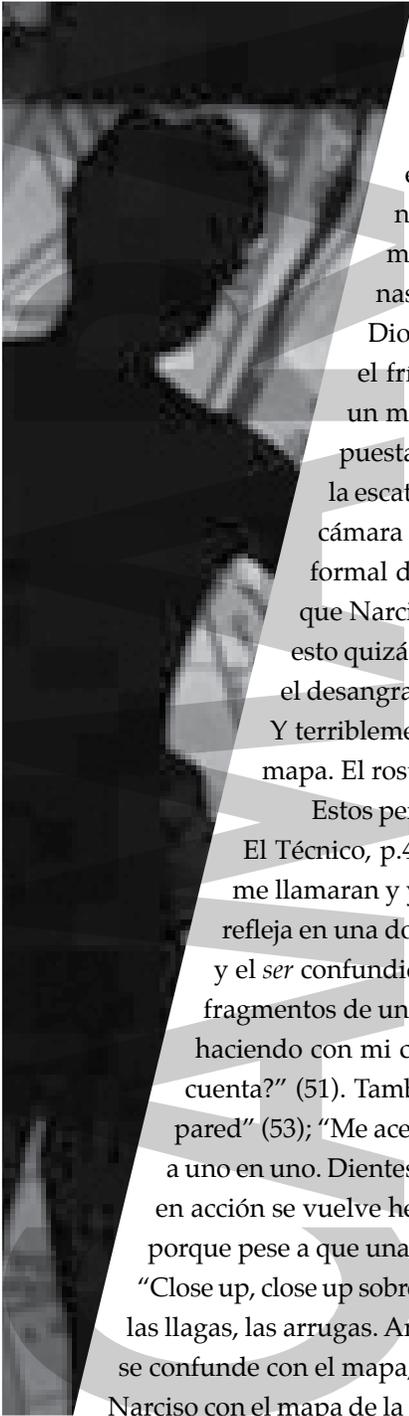
I’m Nobody! Who are you?  
Are you–Nobody–too?  
Then there’s a pair of us!  
Don’t tell! They’d advertise–you know!

How dreary–to be–Somebody!  
How public–like a Frog–  
To tell one’s name–the livelong June–  
To an admiring Bog!<sup>8</sup>

6. Escobar se refiere aqu3 a la forma de presentar los temas en competencia en el Festival Internacional de la Canci3n de Vi3a del Mar, ep3tome de la frivolidad del mundillo que han bautizado como “de la far3ndula”. Millares de j3venes dar3an cualquier cosa por presentarse en ese escenario. Este tribunal de cuatro miembros refiere tambi3n a los cuatro omnipotentes miembros de la Junta de Gobierno.

7. Escobar, Benito (2001). Lleva como indicaci3n subt3titular: (Mon3logo). Y el paratexto: “Personaje: NARCISO”. P.49.

8. ¡No soy Nadie! ¿Qui3n eres t3?  
¿Eres tambi3n–Nadie–t3?



Nuevamente un personaje sin biografía. Como el Héroe, el Técnico o el Intérprete, Narciso vive sólo en las palabras y acciones del rito, de su propio rito desolado. No necesita al otro<sup>9</sup>, como se necesitan Héroe y Técnico; no necesita público como el Intérprete. Se basta a sí mismo puesto que él es el mapa, el mapa es la *urbi* y la *urbi* es el *orbe*. Por un simple proceso de transitividad nada existe aparte de él mismo y su modelo. Tal vez Dios. Un Dios pequeño y mezquino que es a veces pura mención: “Cuando no tienes nada que decir terminas mencionando a Dios” (49).<sup>10</sup> Otra, una especie de regulador atmosférico: “Por Dios que hace frío. Claro que es por Dios que hace frío. Él lo manda, él (sic) hace el frío” (52). Y luego: “Por Dios que hace calor” (61). Porque pese a que “Dios, es un mapa como un mundo” (53), es un panteísmo urbano inútil, ya que no hay respuesta a la pregunta primera: “¿Quién me puso en este mapa?” (62); ni salvación en la escatología de la pregunta postrera: “Que te pierdas lentamente, en cámara lenta, en cámara muerta. Que te pierdas” (63). La asimilación Dios-Narciso, vía mapa –la lógica formal de Escobar: Si Dios es el mapa y Narciso es el mapa, Dios es Narciso–, implica que Narciso nunca alcanzará a Dios, puesto que para ello debe alcanzarse a sí mismo. Y esto quizás sea posible, quizás lo podamos admitir como una posibilidad de la muerte, en el desangramiento sobre el mapa que conduce a la oscuridad, a la nada, a la Nada de Dios. Y terriblemente hay goce en ese tránsito: “Oscuridad. En la pantalla se ve sangre sobre el mapa. El rostro gozoso del hombre” (65).

Estos personajes no tienen biografía ni nombre. “¿Tenemos algún nombre?” (*Resistencia*, El Técnico, p.4: 22). Y dice Narciso: “Mi nombre es... Me gustaría tener otro nombre... Que me llamaran y yo no fuera... Porque no soy el que llaman...” (56). Este Narciso que para *ser* se refleja en una doble charca, en el sentido de la Dickinson: el *ser* en el ojo especular de la cámara y el *ser* confundido con la ciudad, *ser* la ciudad a través del signo icónico del mapa-cuerpo. Los fragmentos de uno y otro *ser* se confunden en la fragmentación caótica del discurso: “¿Qué estás haciendo con mi cuerpo? Lo estás mostrando y no quiere eso. Se desnuda y es torpe ¿no te das cuenta?” (51). También es “(...) la figura demacrada del sujeto mirando de soslayo al mapa en la pared” (53); “Me acerco a la cámara en un primerísimo primer plano y se me ven los dientes. Así. De a uno en uno. Dientes no tan blancos” (62) y “Soy el río, huelo mal” (60). Aunque de pronto el cuerpo en acción se vuelve hermoso: “Estás hermoso caminando así, estás impactantemente hermoso” (61), porque pese a que unas líneas más abajo el tiempo deja su huella, Narciso ama los signos de ese paso: “Close up, close up sobre ese cuerpo. Que se vea el deterioro de los treinta, que se vea la curva decreciente, las llagas, las arrugas. Amo ese cuerpo a punto de ser otro cuerpo” (61). El plano especular de la cámara se confunde con el mapa, en la doble acepción del término, y se logra así la identificación del cuerpo de Narciso con el mapa de la urbe: “Esta casa está en el plano. Y qué con eso. Esta casa es un plano. Yo soy un

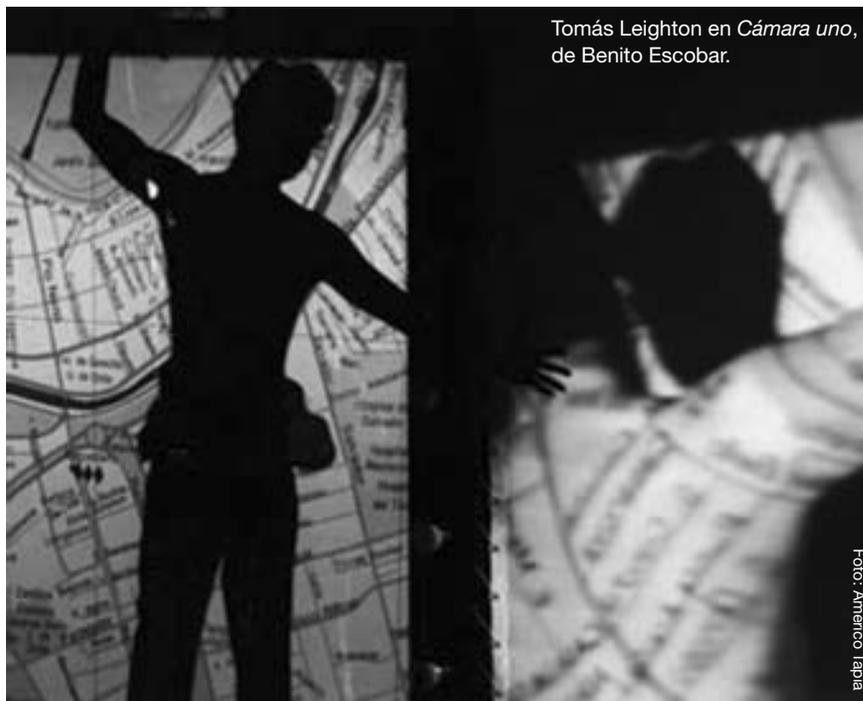
¡Entonces hay un par de nosotros!  
¡No lo digas! ¡Están advertidos–sabes!

¡Qué penoso–ser–Alguno!  
¡Que vulgar–como un Sapo–  
Decir tu nombre–el siemprevivo Junio–  
A una Charca que te admira!

9. Otro Narciso, el de Infante, en la obra del mismo nombre, es en cambio bifronte: Esperanza y Clemente.

10. Sólo se indica el número de página, ya que es un parlamento único.

plano. Hay cementerios que aparecen en los planos, en la hoja 32, 33, barrio Recoleta o en otras hojas, en otros planos. Sin plano te puedes perder, te puedes caer al agua, te puedes encandilar, te puedes poner a hablar ante un espejo y confundirte. En el espejo te ves más que lo que eres, te ves plano” (54-55). Progresivamente la identificación es total: “Mi mano es un edificio en construcción. Es un pedazo del barrio” (52), hasta llegar a la fuente misma de la dinámica de la vida: “Un ángulo poco explotado, una esquina, un cruce, un cruce de arterias, o sea, eso, un lugar por donde pasa la sangre, una calle por donde pasa la sangre” (53). En esta asimilación la



Tomás Leighton en *Cámara uno*, de Benito Escobar.

Foto: Américo Tapia

cámara es protagónica. Escobar la personaliza en el interrogatorio, resuelto en uno de los pocos momentos de humor de la pieza: “¿Cuál es la marca de la cámara? ¿Cuál es su apellido? Debe tener alguna familia, debe ser hija de alguien. Hija de cámara. ¡Eres un hija de cámara!” (56). El artificio permite, por un lado, proyectar los detalles corporales significándolos mediante el giganteo de las imágenes, “Haz que la lágrima se vea inmensa, trata de amplificar el dolor. Haz que la cámara lllore. El llanto grabado será mayor que el real. Será multiplicado, ralentado (*sic*), proyectado. Llanto” (51) Por otro, doblarse en el otro yo, atrapado en el lente y los misterios electrónicos del aparato:

Para de grabar y rebobina la imagen y luego la proyecta, estableciendo un diálogo con su propia grabación.

‘Mírate y repite la mirada’. Eso estoy haciendo, aunque no sé para qué, para qué reitero este gesto vacío, para qué me duplico, para qué me hago dos si apenas puedo con uno solo, que soy yo. (57)

Y, finalmente, ser testigo privilegiado y trinidad –hombre, mapa, cámara– en la definitiva asimilación de Narciso:

Ojo, cuidado. Filma esto. Están haciendo hoyos en las calles, en la ciudad, en los mapas. (...) Y alguien lo observa, lo graba, alguien se enamora del rito. Alguien es un extra más. (...) Son cuchillazos. Son el camino de mi imagen hasta la cámara. Son cuchillazos, dije. Son cuchillazos. Graben esto. Graben esto. Cuchillazos.

Oscuridad. En la pantalla se ve sangre sobre el mapa. El rostro gozoso del hombre. (65)

Indudablemente este tipo de texto no son objetos hermenéuticos plenos sin referencias concretas a una historicidad fuertemente presente. Se requiere “una nueva definición de la relación de un texto determinado o de una cadena significativa con lo que queda fuera de ella, con sus efectos de referencia, etc.,

con la “realidad” (la historia, la lucha de clases, las relaciones de producción, etc.); no podemos ya contentarnos con las viejas delimitaciones” (Derrida 122). Lo que entiendo como que los análisis que podemos llamar genéricamente como lingüísticos o semióticos son perfectamente aplicables a determinados niveles de comunicación, pero que una comprensión, nunca total, sino menos logocentrista, es decir, basada en la inversión del primado de la teoría sobre la praxis (Habermas 16), se puede obtener tan solo con las relaciones que puedan establecerse entre el texto analizado y los otros textos presentes en la cultura dada, en el “proceso signifiante general que somete el discurso a la ley de la no-plenitud o la no-presencia del sentido y que está sometido a su vez a la ley de la insaturabilidad



Foto: Luis Navarro

Francisco Melo (El) y Margarita Barón (Madre) en *Pedazos rotos de algo*, de Benito Escobar. Dirección: Luis Ureta. Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

del contexto” (Peñalver 17). Lo que implica un producto determinado por la incomplitud –considerada como un fundamento más bien virtuoso que defectuoso– y por las determinaciones apriorísticas del analista, su medio y sus resultantes ideológicas e ideoléticas.

Un elemento –operado a veces como holístico y otras como estructural, dependiendo del nivel del análisis– determinante en este aspecto, es la fragmentación, que hemos nombrado y seguiremos nombrando en estos análisis. Y la fragmentación no puede ser sino una condición postmoderna esencial en que se reemplaza la antropología newtoniana (estructuralismo o teoría de sistemas) por la pragmática

de las partículas lingüísticas (Lyotard 10). Los textos pueden ser considerados entonces como juegos de lenguaje, *Sprachspiele*, en el sentido propuesto por Wittgenstein (395 y ss), cuyas reglas no tienen su legitimación en ellas mismas (en nuestro caso en las “reglas de la dramática”), sino forman parte de un contrato explícito entre los jugadores (Lyotard 26) lo que no quiere decir que estos las inventen sino que responden a un impulso mimético básico de la sensibilidad del autor ante la historia, de una poiésis contextualizada históricamente. Esta mímesis nos permite relacionar *Resistencia de materiales* con la imposición del modelo neoliberal en el campo económico luego de la dictadura. Uno y otro se ligan, como vimos más arriba, formando un ente bicéfalo en el que cada uno de los términos es impensable sin el otro en una relación, y esto es básico, no agónica, como sería en el drama renacentista (Szondi 57), sino nodal. Y, justamente, esta falta de agonía, de conflicto entre los dos personajes, está reflejada en la enunciación, la que no es la propia del diálogo “yo/tú”, sino comunicativamente expresada en un “tú” no frontal, sino “lateralizado”, cual si los dos personajes se situaran uno junto al otro, emitiendo su discurso a un “tú” anónimo, creando un par de vectores comunicativos paralelos que jamás se intersectan. Héroe y Técnico son el ente bicéfalo, el Jano que ve el pasado y el porvenir, que habita en ellos, pero cuyas dos caras han estado

y estarán siempre separados por el poder. Al igual que separa economía y ejército, Patria y Fisco, famosos y anónimos, sangre y dinero, el poder separa pasado y futuro. Como la desconstrucción del logos, haciendo el camino inverso, permite separar términos y oposiciones constitutivas de los sistemas logocéntricos clausurados (Peñalver 16) posibilitando una ampliación concreta de las capacidades analíticas.<sup>11</sup>

De igual manera, *Baile de rigor* tampoco es comprensible sin los textos culturales de los medios de información como modeladores de la realidad. Las verdaderas máquinas de moler carne de los concursos televisivos, en que los participantes son lacrimógicamente desechados, promueven las conductas de “sacrificio” por la permanencia en el sistema y la espera de la recompensa del ganador, del que alcanza el éxito. Escobar plantea que no hay éxito, sino a lo más la mantención de un status humano de estos efímeros “artistas” que se auto inmolan, solitarios, precarios, solemnes de dignidad casi ridícula y quizás por esta misma condición patética más trágicos, en el altar expuesto, pero indiferente, de los medios de enajenación de masas.

En Narciso se exasperan los cambios sociales de fines del siglo XX. De la pasividad, y pérdida por tanto de identidad del individuo en la urbe, a la cultura de la imagen y, finalmente, a la creación del ser virtual, del ser-modelo, del ser sólo en el modelo, en el sentido científico del término, de despojado de todo atributo de verdadera humanidad, de contacto fecundo con el otro en la palabra y en la piel. Si es la interacción la que nos hace humanos, esta interacción en la palabra, en la cultura, en el amor, según el modelo de Maturana y Varela, la actividad de Narciso, su ser especular, su ser plano (mapa, modelo por tanto) de la anónima urbe, en que la metáfora del plano del espejo-cámara-imagen proyectada y el plano del mapa, revela su carencia de profundidad humana: “En el espejo te ves más que lo que eres, te ves plano” (55). El otro es aquel que “(...) te encuentras con una tienda en la que venden bolsas plásticas, miles de bolsas plásticas, tantas que no alcanzan a imaginar una cifra semejante, tantas que no atisbas a alguien entre medio de tanto producto de plástico” (52-53); o, “Close up a la vendedora (...) Los muslos de la mujer, los muslos preparando ese vientre, anticipándolo. La cámara a negro” (59). *Cámara uno* condensa la historia del individuo del siglo XX. La historia de su progresiva marcha ya no sólo al anonimato, sino a la pérdida de todo referente humano: De la sociedad de masas, a la sociedad de consumo. De ésta a la de la información, a la sociedad virtual. De ser un anónimo, a ser el número de una tarjeta de crédito y, apenas sin darse cuenta, un protocolo de conexión en el ciber espacio.

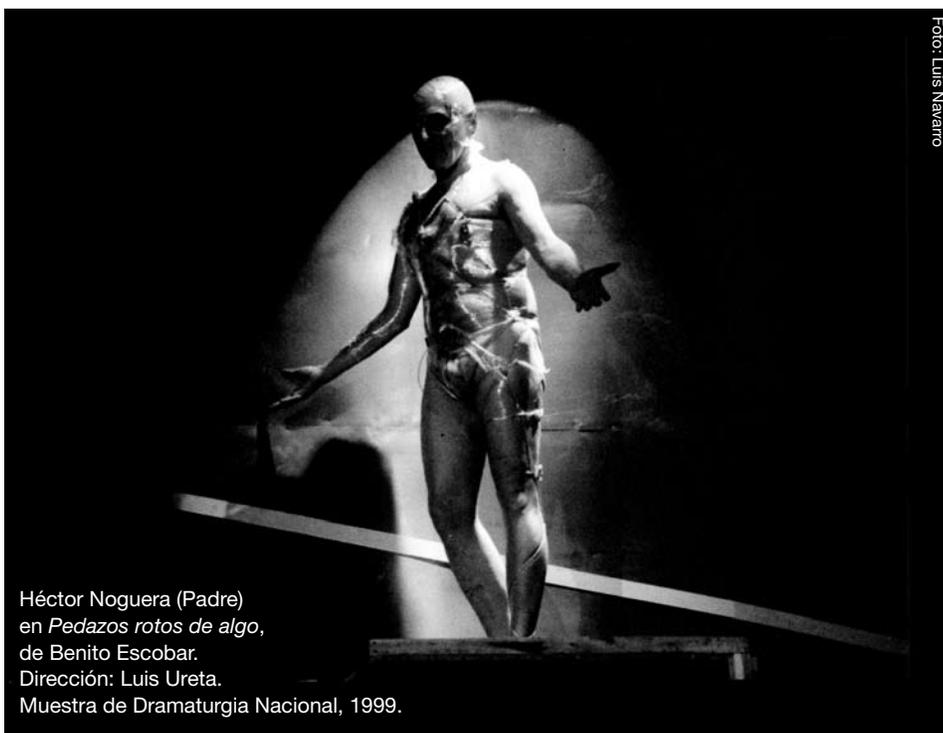
He dejado para el final, la primera obra de Escobar publicada: *Pedazos rotos de algo*. Obra quizás la menos ideologizada, la menos “política” de este corpus. Obra-ceremonia, críptica, apartada de todo canon, incomprensible en muchos pasajes, abierta hasta el extremo, y, por lo tanto, interpretable en numerosos sentidos, sujeto de muchas lecturas, en la que se siente una poderosa fuerza poética que arrastra a los figurales en una espiral casi obscena de destructivos discursos. Intentaré un acercamiento desde mis tan estimados “*des données élémentaires*” (Saussure 34) a esta hermosa y elusiva pieza.

Los personajes nombrados en el correspondiente paratexto (Genette 43 y ss.) son cuatro: Él, Madre, Padre, La Carne. A los que debemos agregar un personaje no listado: un personaje colectivo, los invitados, los comensales, “ellos”, que

11. No sin peligro, dada la relación obligadamente estrecha y, por tanto, necesariamente subjetiva del analista con el texto.

surge en las didascalias del texto del diálogo: "(...) Pasen, por favor. Instálense donde puedan. (...) Adelante, por favor (...)” (Madre, p.6: 2); “Madre mía, te pido que no los mires. Hay uno que escupe en el plato, a la diestra y a la siniestra; hay otro que oculta el rostro, así, pecador, a la diestra, a la siniestra” (Él, p.37: 5); etc. A veces también interactúan: “Los invitados son extravagantes en su espera. ¿Ves? Si tú no me respondes ellos se inquietan. La cena es así. No, muchachos, bájenme. Ya les diré un par de verdades. Saluden a mi señora madre. Cuéntenle de mí” (Él, p.41: 6). Dejando de lado este coro mudo de acciones primitivas y, a menudo, repulsivas –“Que abran las bolsas negras a ver si queda algo. Algo

más que el olor a podrido. Algo más que la descomposición” (Madre, p.6: 3) –, los otros personajes constituyen la familia nuclear, rota desde el título, a los que se suma ese personaje que pareciera una alegoría de auto sacramental: La Carne. Este personaje nunca dialoga. Se dirige supuestamente al público; es a la vez objeto del sacramento y sujeto de la lucidez propia mas bien de un coro, que comenta y reflexiona ante el público y luego se convierte en un presentador de feria o director de pista circense, para introducir a ese ente, que no se sabe si son los mismos invitados



Héctor Noguera (Padre)  
en *Pedazos rotos de algo*,  
de Benito Escobar.  
Dirección: Luis Ureta.  
Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

u otro grupo que constituye un público: “Pasen, pasen a ver, señores. Tomen su número y aseguren su atención. (...) Cuiden a los niños. No se acerquen a las jaulas. En este lado podemos ver el dolor, y en este otro lado podemos ver el dolor también. No pague de más. Cómame. Vea por donde puede penetrarme. Pasen, pase” (La Carne, p.40: 6).

Él y Madre dialogan, a veces, en esos extensos parlamentos cercanos al monólogo, que, siguiendo a Larthomas (388) y Ubersfeld (256), como decía más arriba, he nombrado como tiradas, llenas de un lenguaje barroco y exasperante, en cuyo discurso aparecen una y otra vez repeticiones, polisíndeton, zeugmas simples y complejos, anáforas, lugares comunes; mientras que en otros momentos se enzarzan en diálogos punzantes y violentos:

Él : ¿Por qué me miras así? La ropa me pesa, es este invierno falso.

Madre: ¡Te estoy preguntando si te das cuenta!

Él: ¡Y yo te estoy gritando: “¡Por qué me miras así!” ... ¡Hiedo madre! El sudor llega.

Madre: Yo que tú tendría más respeto.

Él: Y yo que tú tendría menos hambre.

Madre: No se puede hablar contigo.

Él: ¡Y contigo no se puede comer!... ¿No hueles? (p. 3-4: 16 a 22)

En la terrible ceremonia que se prepara, que tiene a veces reminiscencias de un cumpleaños –“Él: (...) Voy a apagar las velas (p.9: 70)” –, en el que se espera al padre ausente, al castigador: “A esa hora puede llegar. A esa hora. En tales minutos, en cuales pasos. ¿Qué le vamos a dar de comer? Él va a estar aquí. ¿Pensaste en eso? ¿O quizás pensaste en sus golpes? ¡Dime! ¿Pensaste en sus golpes?”. (Ibíd) El Padre se oye primero, se anuncia con sus pasos, como el padre de *El peso de la pureza* (Barría 13), quebrando las hojas del otoño en el terror de la espera. Pero de ese padre Él no sabe nada y Madre muy poco:

Él: ¿Cómo le tengo que hablar?

Madre: Que no nos vieras. Es que no nos podías ver. No nos debías ver.

Él: ¿Cómo le hablo?

Madre: Él cae.

Él: ¿Cómo?

Madre: Cae, cae... cae.

No hay espacio apenas para la inocencia de ese pequeño rito, puesto que la antropofagia no demora en posesionarse de la ceremonia con alusiones a la Última Cena: “(...) ¿Cuántos hay? ¿Doce? ¿Cómo se distribuyen? (...)” (Padre, p.14: 121) con un extraordinario texto que recuerda una Pietá, en que los cuerpos de la madre y el hijo se funden en una sacralidad de miembros y sentidos:

Ella mueve mis labios. Es indescriptible. Levanta mi brazo y lo conduce con similar parsimonia. Ella respira por mi nariz. Toma las piernas mías y camina hacia el resto del padre. Baja su cabeza y es mi cabeza bajando. Tenemos algo ausente en el cuerpo. Una falla. Yo escucho los cabellos salirse, escucho nítido por los oídos de la madre. (p. 14: 122)<sup>12</sup>

Los objetos son inquietantes: la mesa reptil (p.: 70) el plástico, tapándolo todo como en la morgue (p.3: 6); “Tomar un vaso y mirar lo vacío que puede llegar a ser un vaso vacío” (p.8: 61). El suelo es un ente plástico omnipresente, ya desde la acotación capitular: “Una mesa por el suelo/Un suelo por mesa” (p.1), y “Artefactos anodinos que hacen sudar/la gota, la gorda gota gorda” (p. 1); “Me arrastro desordeno los bocados. No conozco este sitio. Lo palpo. Me rompe las manos. ¿Eres el hijo? ¿Eres el suelo para mí?” (p.13: 117); “Ponme a tu lado y dirige tu cuchara a mi boca. Y cuida lo que cae. Yo soy el suelo. Yo ya no distingo” (p.18: 158) ; “¡Soy yo el banquete! No dejo de azotarme contra el suelo. Me doy forma” (p. 19: 160).

Pero, al fin y al cabo, lo único que sostiene el mundo es la comida y el hambre: “Es la comida siéndolo todo” (Él, p.18: 159). El querer ser universo en ese fagocitar del padre que lo pide en el grito agónico de su postrer texto:

¡Algo, por piedad! ¡Algo aquí! (...) Me entrego al rito, a la gula. Véanme bien. No soy el padre. No soy el que hizo lo que hizo ¡Soy el banquete! (...) Denme a las brazas, córtenme. Que la madre sepa esto. Que el hijo hable. Tráguenme. (...) ¿Cuánto hay de mí que sirva? ¿Cuánto de este padre llegará a los desperdicios? Soy la cena; lo fui siempre. Tráguenme. Cabré en sus manos, lo prometo. (...) Que no sean otros los cocineros. Sólo sus manos en mí. (...) Las que tomé para besar y para golpear. (...) Háganlo y díganme como sabe mi carne. ¿Soy crudo? ¿Escupirán mi boca? Ahora me entrego a la familia y, Dios, ruego no ser su arcada. (Padre, p.19: 160)

El Padre es figura horrible y trágica, como en la ya mencionada *El peso de la pureza*, o en *Nobleza obliga* del mismo Escobar. El Padre es incestuoso, es un gigante cruel, castigador, de malsana ternura, porque no sabe amar, porque

12. También hay imágenes de Pietá en *Con la cabeza separada del tronco* de Burgos y en *Impudicia* de Barría.

está roto, roto como un muñeco entre las ruinas de la guerra. Y es un tema no sólo de la dramaturgia. Hernández Montecinos lo plantea en un poema de la forma más cruel que se pueda imaginar: “Padre nuestro/Padre mío/ que estuviste en mi cama (...) Padre mío/ señor mío/ a la edad de trece años me hiciste parte del amanecer” (En Zurita 232). Ampliando el registro, la figura del macho dominante es juzgada sin piedad, ya sea en el caso del marido en la cotidianeidad del crimen, como en *Impudicia*; o en la presencia pelele de un Delfín o de un padre bobo incapaz de entender el mundo, en *Juana*. El mundo patriarcal ha sido

un mundo criminal a la luz de la historia. El poder androcentrista debe ser juzgado, puesto que ha destruido el tejido social desde la noción misma de Estado, hasta la célula básica de la familia. El hombre ha emporcado su nido y ha hecho del odio una forma de ser social. Pero en este existir maligno, no sólo ha destruido al otro, sino que se ha destruido a sí mismo, enfermado su alma hasta el punto que su única salida es la muerte o el no ser: “¿Puedo ahora morir en sus entrañas” (*Pedazos. Padre*, p.19: 160); “Tú no has poseído el cuerpo



Francisco Melo (El) y Margarita Barón (Madre) en *Pedazos rotos de algo*, de Benito Escobar. Dirección: Luis Ureta. Muestra de Dramaturgia Nacional, 1999.

de la hija/tú la has destituido/depuesto de su título y puesto que yo ya no soy la hija/tú no eres el Padre (...) LA MADRE DUERME/EL PADRE NO ES” (Barría. *El peso*. Hija, p.22: 4.2) La figura espantosa del dictador se reproduce en cada padre y los hijos, una generación después, los juzgan desde el hartazgo hambriento de los huérfanos.<sup>13</sup>

Pero tampoco las madres son inocentes. “LA MADRE DUERME”, citaba un poco más arriba. Las madres son cómplices, culpables por omisión, por silenciar el horror. Los personajes de *Pedazos rotos de algo* son los victimarios-víctimas de una inocencia imposible, de una comunión rota para siempre,

13. Esta visión es un resumen de los elementos fundamentales referidos a este tema en obras de varios de los nuevos dramaturgos: Aparte del mismo Escobar, Barría, Bernardi, De la Maza, Harcha. Ya lo dice Gaglimeri: “En toda escritura teatral contemporánea hay un padre oculto, al que hay que denunciar y es lo que denomino las escrituras edípicas o escrituras del padre”. *Apuntes*. 123-124 (2003): 185.

Y para muestra un terrible y devastador ejemplo de *Kinder*, de Ana Harcha:

JUEGO ESCOLAR

Amarillo se puso mi papá

Cuando le mostré

Las notas de este mes

Amarilla me puse yo también cuando me mostró su nuevo cinturón

Me pegó me cacheteó

Me tiró sobre el colchón

Y se puso su condón

Eso sí que me dolió

Porque es muy calentón.

de una última cena que culmina en la nada más profunda, en una liturgia emponzoñada y cuyo único e incierto valor podría ser el triste patetismo de un mañana inexistente.

*Pedazos rotos de algo* resume en un magnífico título –que por lo demás podría ser título de gran parte, sino de todas las obras de la nueva dramaturgia– un mundo fragmentado, roto, cuyas piezas no nos permiten, no digamos recomponer, sino tan siquiera saber de qué se trataba aquello roto, y que deviene por tanto en algo irremisiblemente perdido. Y para siempre.

Como decía en un trabajo anterior,<sup>14</sup> aún en la incertidumbre respecto al futuro de estos textos y su validación como “singularidad innovadora, una forma de originalidad que o bien no se puede asimilar, o que se asimila en nosotros de tal manera que dejamos de considerarla rara” (Bloom 16), ya la dramaturgia chilena del siglo XXI –de la que los textos de Escobar aquí analizados son parte singular y clave– ha producido un puñado de textos preñados de belleza que interpretan profundamente la realidad contemporánea, constituyéndose, a mi parecer, en la vanguardia de la literatura chilena del nuevo siglo. Y que nos están obligando a replantear, a pensar “con otra cabeza” nuestro concepto de drama. ●

---

14. “El canon fragmentado: la dramaturgia chilena del siglo XXI” (Para *Estudios Filológicos* 2006)

---

## Bibliografía

- Bloom, Harald. *El canon occidental*. Barcelona: Columna, 1995.
- Catelli, Nora. “La interpretación de la obra literaria”. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, 214 y ss.
- De la Parra, Marco Antonio. “Prólogo. Un artista de la fatalidad”. Benito Escobar. *Cruce de arterias*. Santiago: J.C. Sáez, 1990.
- Derrida, Jacques. *Posiciones. Entrevistas con Henri Ronsse y otros*. Valencia: Pre-textos, 1977.
- Eco, Humberto. *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002.
- Genette, Gérard. “El paratexto. Introducción a Umbrales”. *Criterios*. 25-28 (1989-1990): 43-53.
- Habermas, Jürgen. *Pensamiento postmetafísico*. Madrid: Taurus, 1990.
- Hess Lüttich, Ernest. “El discurso dramático”. Van Dijk, T., *Discurso y literatura*, Madrid: Visor, 1999.
- Kuhn, Thomas. *La tensión esencial*. Madrid: FCE, 1983.
- Larthomas, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Maturana, Humberto y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Santiago: Lumen, Universitaria, 2003.
- Peñalver, Patricio “Introducción”. Jacques Derrida, *La retirada de la metáfora*. Barcelona: Piados, 2001.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Alianza, 1983.
- Spang, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Euns, 1991.
- Szondi, Peter. *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Sociales.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.

---

## Fuentes Primarias

- Barría, Mauricio. *El peso de la pureza*. IX Muestra Nacional de Dramaturgia, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Impudicia. El impúdico sueño de la muerte*. XI Muestra Nacional de Dramaturgia, 2005.
- Escobar, Benito. *Cruce de arterias*. Santiago: J. C. Sáez, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pedazos rotos de algo*. Texto electrónico proporcionado por el autor, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Ulises o no*. Texto electrónico proporcionado por el autor, 2005.
- Infante, Manuela. *Prat seguida de Juana*. Santiago: ciertopez, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Narciso*. Inédito, texto proporcionado por la autora, 2005.
- Zurita, Raúl. *Cantares*. Selección y prólogo. Santiago: LOM, 2005.