

“Sexo, drogas y reggaetón”: lectura de *HP* (Hans Pozo), de Luis Barrales¹

Cristián Opazo

“Los seres buenos se hacen mejores con el dolor; los malos nos hacemos peores.” — Gladys González re-citando a Gabriela Mistral en su *Gran Avenida* (2005)

“Nosotros desde afuera, sólo podemos comentar. ¿No hace usted lo mismo?” — Luis Barrales, “Texto de autor” (2009)

I. Caricias (sobre el cuerpo de un *flayte*)

Expira el siglo XX y el dramaturgo chileno Ramón Griffero (Santiago, 1952) lo despide con la escritura de una pieza de pequeño formato: “El ginecólogo de La Legua” (1998), confesión de un médico que practica la eugenesia con los fetos de pobladoras “patulecas, morenas, tirando a negras...” (306). En clave grotesca, el texto se ofrece como “anunciación” de los niños lumpen que oficiarán, en la década siguiente, de *burros*, *lanzas* o *taxi-boys*.²

Atiendo de todo, les conozco sus mucosas al revés y al derecho....

“Con tal *quer* niño me salga sanito *dotor*.” Y con una colonia barata....

Las uñas, oiga, atroces, entre negras y violetas, con la piel llena de manchones. Y luego ponen esa cara de orgullo barato, preguntando “¿Va a ser *hombrecito*, *dotor*?... Imagínese usted que todos esos fetos generaran más hombres y mujeres gordas, morenas, de dientes amarillos y coeficiente intelectual limitado. (306)

La de Griffero es una escritura *bisagra*: hila dos páginas discontinuas de la historia de la dramaturgia chilena. El linaje de sus personajes, hacia atrás (la década de 1980), se remonta hasta los sub-proletarios de la ciudad-descampado diagramada por Juan Radrigán (1937), en *Hechos consumados*

(1981) o *El loco y la triste* (1980).³ Hacia adelante (el nuevo milenio), los personajes de Griffiero se yerguen como los precursores de HP (Hans Pozo), el muchachito huérfano que — en el texto homónimo de Luis Barrales⁴ — se debate entre la cesantía y la prostitución callejera.

Digno descendiente de este linaje poblacional — dice el texto — Hans Pozo nace de una empleada analfabeta que vació sus entrañas en un consultorio clandestino; quizá el del ginecólogo de La Legua. El padre, en tanto, no es más que una circunstancia desgraciada: cree que HP es el fruto de un posible adulterio. Cuando el feto-lumpen cumple tres años, la mujer, de seguro gorda, morena y de dientes amarillos, lo entrega a unos tíos, a algún pariente de su esposo ido. La mujer, estigmatizada como “zorra inconsciente,” alegará que “me dicen mala madre porque dejé guacho a uno de mis críos, pero nadie me dice *congratulations* por los otros cuatro que logré criar haciéndole verónicas a los espejismos del hambre” (69).

Desechado por su madre, negado por su padre, sodomizado por sus hermanos putativos: para HP su adolescencia no es más que una biografía de prostitución, barras bravas y tráfico de narcóticos. O, como él mismo sentencia, “sexo, pasta base y reggaetón” — “el hongo de Hiroshima descrito en tu cabeza/ un petazeta barbitúrico directo al lóbulo occipital/ como cinco upercat directos al hocico en coro pichicata” (69).⁵

Seducido por la novedad formal y temática de *HP (Hans Pozo)*, en este ensayo me entusiasma la posibilidad de preguntarme: ¿qué voces (personajes o autorías) podrían reclamar la paternidad de HP?, ¿desde qué códigos el texto reescribe la historia de sus precursores?, ¿qué ética de la representación del otro subyace en su escritura? Y, cómo no, ¿qué busca nuestro ojo (de actores, críticos, dramaturgos, lectores) en el cuerpo de un niño *flayte*?⁶

Como hipótesis de lectura, sugiero que diálogos y didascalias reproducen formas de enunciación asociadas a las representaciones del sujeto *flayte* (confesión judicial, crónica roja, cueca chora, reggaetón o rima *rapeada*). No obstante, la dramaturgia de Barrales utiliza estas formas retóricas como soportes materiales de enunciados que revelan que la “ciudad de los *flaytes*” no es un mero residuo de yerros de la maquinaria económica que, como consecuencia del progreso, tenderán a superarse. Estos enclaves urbanos (con sus *burros*, *lanzas* y *taxi-boys*) serían, más bien, espacios producidos deliberadamente por la mismísima maquinaria tecnócrata. En ellos, el aparataje neoliberal buscaría realizar aquellas operaciones “excesivas” que — aunque formalmente condenadas por la ley — resultan imprescindibles para su funcionamiento y perpetuación (e.g. comercio de los derivados de la cocaína,

como puntal de prácticas laborales alienantes, o la prostitución masculina, como suplemento de una educación sexual transida por la homofobia).

De esta presuposición relativa a la relación entre enunciados y enunciaciones, se desprende otra válida para la dimensión ética del trabajo dramaturgico de Barrales: su escritura se aproxima, pues, a lo que Zygmunt Bauman denomina “la ética de la caricia” (107). Bauman sugiere que un discurso es éticamente acariciador cuando su relación con el referente es idéntica a aquella de la mano que “se mueve obedeciendo la forma del cuerpo que... acaricia” (107). En términos lingüísticos, hay caricia cuando los significantes siempre se mantienen abiertos; nunca se cierran en el ofrecimiento de un sentido monolítico (107).⁷ Bien podría decirse que estas glosas de Bauman proveen la armazón teórica de los enunciados por los que Barrales define — en sus intervenciones públicas — su “ética de trabajo”: “elaborar un discurso sobre la marginalidad ‘desde’ la marginalidad” es, a su juicio, “un ejercicio inútil, además de arrogante” (Barrales, “Texto” 57).⁸

De acuerdo con este presupuesto ético y tal como observa Griffero, *HP* nos remite “al amor y la sexualidad urbanos, en un laberinto donde los impulsos, las moralidades y las emociones no logran constituirse más allá que en el descuartizamiento y asesinato” (“Poética” 64). Sin embargo, cual mano que acaricia, el texto de *HP* (*Hans Pozo*) no sentencia ni exime de responsabilidades ni a sus personajes, ni a su autoría, ni siquiera a sus lectores. El texto, en cambio, se entrega al goce que provoca el ejercicio de recrear la escena post-dictatorial desde formas de habla *flayte* que polemizan los relatos “naturalizados” de la crónica roja o las instituciones asistencialistas.

II. Escritura (sobre la basura de una *pobla*)

El *dramatis personae* de *HP* (*Hans Pozo*) lo componen: la madre (“la mujer que vació sus entrañas” [67]), Linda (“[I]a muchacha que [con HP] compartió su juventud poblacional” [67]), el micro-empresario (“que enamoró, folló y mató a HP” [67]), las vecinas (“coro poblacional” [67]), y la hija (“de madre Linda y padre HP” [67]); además de un personaje-actor encargado de introducir preguntas meta-teatrales tales como: ¿por qué gozo representando a un niño lumpen?

Las voces de estos personajes se trenzan en 20 fragmentos de diversas facturas, longitudes y tipografías — *rounds*, según la nomenclatura dilecta de Barrales.⁹ De estos, 15 representan la “pasión” de Hans Pozo (con la salvedad del “round 5” donde el personaje llamado Actor elucubra sobre la ética que debe subyacer a la representación del *flayte*), 3 despliegan reflexiones

relativas a los deseos/ miedos que suscitan el cuerpo del lumpen adolescente en los ojos de los *mirones* (se titulan “rounds extras”) y 2 hacen las veces de “Prólogo” y “Epílogo,” respectivamente. La cohesión de estos fragmentos no depende de la fábula, pues, ella se describe paratáctica: alterna, sin mayor ilación, encuentros pasionales (entre HP y el heladero, entre HP y Linda), testimonios dignos de crónica roja (de la madre, de la hija) e interpolaciones corales (vecinas alcahuetas). La cohesión de los fragmentos está dada, más bien, por la manera en que la dramaturgia concibe y usa la palabra.

En este apartado demostraré que la dramaturgia de *HP* (*Hans Pozo*) emplea la palabra como un *material* (reutilizable, susceptible de ser degradado). Hilvanaré mi argumentación a partir del análisis de tres pasajes meta-teatrales del texto; el primero de ellos, situado en el “round 5.” Allí, una vez informados de las circunstancias que rodearon la vida/ muerte de Hans Pozo, el personaje Actor increpa al personaje Directora:

¿quieres que me descuarten de verdad? [—pregunta el Actor]/ lo dijo artaud, *hay que degollarse internamente* [—responde la directora]/ ¿esto no estaba más inspirado en brecht?/ *es un sincretismo entre brecht y artaud*/ quiero irme/ eres un asco de persona/ tú llamaste a un actor/ anda a darte una ducha y vuelves/ ¡en la ducha sólo hay agua fría!/ un flayte de verdad se baña con agua fría/ un flayte de verdad no se baña/ ¿has estado drogándote?/ sólo pasta base, un poquito/ ¿por qué hiciste eso?/ ¡tú me mandaste a investigar la cultura psicotrópica del tercer mundo. (71; los subrayados son míos)

Repárese en el contenido pedagógico de la escena. Cual maestra de escuela, la directora conmina al personaje-actor a pesquisar de manera rigurosa la relación entre cultura urbana y consumo de narcóticos en los barrios bajos de Santiago. Él, estudiante réprobo e idealista burgués, malentiende las instrucciones de la dirección y no vacila en probar una pequeña dosis de *pasta base* — un residuo químico que surge del proceso de depuración de la cocaína y que, en Chile, es el alucinógeno más consumido por quienes viven bajo la línea de la pobreza. La directora, mucho más escéptica, censura la conducta de su discípulo. Según su parecer, aquello que convierte al personaje-actor en un ciudadano censurable es la soberbia con que se ufana de comprender la estructura psíquica de *otro*: “un flayte de *verdad* no se baña.”

No perdamos de vista que, desde la óptica de Bauman, fumar pasta base con el propósito que “investigar,” constituye un método invasivo que transgrede los principios básicos de la ética de la caricia: el actor invade un espacio ajeno (la población), elabora un inventario de usos y costumbres

(las prácticas sicotrópicas del Tercer mundo) e impone, desde su posición de privilegio, un modelo taxonómico que concibe al sujeto marginal como una entidad monolítica (a su juicio, existe “un flayte de verdad”).

Molesta, la directora conmina a su pupilo a reconsiderar su posición porque, al final de la jornada, deberá ser capaz de aprehender las implicaciones políticas de los proyectos estéticos de Artaud y Brecht, y sus relaciones con la marginalidad. ¿Desde qué perspectiva crítica se enuncia el discurso de la maestra? — especulemos.

De acuerdo con lo que se nos informa a los destinatarios, la escena pedagógica transcurre poco después del “27 de marzo del séptimo año del siglo XXI” (67). También sabemos que tanto el alumno atolondrado que cree saber “la verdad” del flayte, como la maestra inquisidora, e incluso el *lector ideal*, forman parte de un mismo colectivo, en todo caso, ajeno al lumpen: *nosotros*, los integrados al sistema. En este bien entendido, resulta lícito suponer que la directora, de seguro, ya conoce los postulados políticos de Hans-Thies Lehmann, crítico alemán que figura como lectura ineludible en las bibliografías mínimas de los 32 programas de formación actoral que, hoy día, se imparten en Chile. Lehmann — recordemos — es quien plantea con mayor ahínco la necesidad de relevar las concordancias ideológicas que subyacen las divergencias formales de Artaud y Brecht.

En su *Teatro pós-dramático* (1999) — permítanseme unos breves párrafos de recapitulación — Lehmann elabora una argumentación de tres fases. En primer lugar, constata que fue Artaud quien inauguralmente concibió la palabra como un material para la escena. Sabemos que Artaud no aboga por un “teatro sin palabras” sino por un teatro donde la palabra tenga la misma jerarquía que aquella que le otorga Freud en sus descripciones del sueño. A Artaud, entonces, las palabras le interesan “pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens” (cit. en Lehmann 246).

En segundo lugar, agrega que dos genealogías reconocen en Artaud a su precursor. Una es la conformada por R. Barthes (apuntes sobre *enunciaciones encráticas*), J. Derrida (observaciones acerca del *espaciamiento*) y J. Kristeva (pesquisa del *chora* de la poesía) — todos ellos desarrollan una crítica cuyo propósito es reconquistar, para la escritura, su dimensión de *acontecimiento* semiótico. La otra genealogía vincula a Artaud, primero, con H. Müller (y su *poética de la perturbación*) y, después, recursivamente, con Brecht (y su principio de *literalización de la escena*). La *crueldad* (tal como la entiende Artaud) emerge cuando la palabra pierde su sentido pleno y se

transforma en un “significante huérfano”; la *perturbación* (Müller) ocurre toda vez que el texto escrito no tiene otro fin que colisionar con las convenciones escénicas; y la *literalización* (Brecht) se consuma en el instante en que la escritura se incorpora a la escena como recurso de extrañamiento.

En tercer lugar, Lehmann sentencia que Artaud, Brecht y Müller son los puntos cardinales de una misma sensibilidad, la post-dramática. Esta categoría/ genealogía crítica neutraliza las diádas teatros de textos/ teatros de cuerpo, teatros de vanguardia/ teatros post-modernos. Artaud, Brecht y Müller de seguro concordarían en que: “[a] dança muda pode ser aborrecida e didática; a palavra significante pode ser una dança de gestos lingüísticos” (246).

Deduzco de Lehmann que una escritura será post-dramática cuando en ella se evidencien tres principios: de *exposición*, de *poliglotismo* y de *acto de habla*. Hay exposición cuando la palabra ostenta un estatuto análogo al del cuerpo-material; hay poliglotismo cuando el código es *diglósico* (encabalgamiento de disímiles patrones fonéticos, semánticos, sintácticos); en fin, hay *acto de habla* cuando la enunciación deja de ser “emanación” de una voluntad autónoma y deviene campo de batalla entre el sujeto (precario) y su circunstancia (contradictoria).

Queda establecido, entonces, que estos tres principios reafirman una concepción/ uso material de la palabra. Luego, ahí donde la personaje directora dice “[HP] es un sincretismo entre brecht y artaud” (71), es plausible re-leer que el texto es un trabajo inscrito en el ámbito de lo post-dramático. Esto porque los usos de la palabra en *HP* (*Hans Pozo*) insisten, primero, en la imposibilidad del actor para presentar las prácticas del niño *flayte* y, segundo, en el dinamismo del habla del marginal que, por su abigarramiento lingüístico, no puede ser definido por un conjunto de errores de pronunciación. Para comprender mejor el *modus operandi* descrito en este esquema, revisemos, pues, un segundo pasaje meta-teatral (“round extra: hay olor a pobre”).

Ahora, el personaje-actor aborta la peregrina idea de ir a drogarse con los *taxy-boys* de La Pintana. Quién sabe si gracias a las lecturas sugeridas por el personaje-directora (Bauman y Lehmann), se deja llevar por los aromas de *la pobla*:

el olor a pobre puede distinguirse. es un olor como de una humedad penetrante... el olor a pobre es un olor a *amoniaco* en el aliento de la pasta base, el olor a pobre es un olor a *zapatillas plásticas*, el olor a pobre es un olor a *galletones de harina y leche chocolatada* en los comedores públicos... el olor a pobre no puede no ser el del *huevo duro*

y una botella de bilz... el olor a pobre se parece a colonias en botellas de a litro que hacen de *perfume*, *desodorante* y *aftershaves*... el olor a pobre es el que deja en las pieles morochas el *agua fluorizada* de los grifos en las torturas del verano.... (74; los subrayados son míos)

Antes de cualquier especulación, nótese la lista de sustantivos que son reconocidos como las fuentes de emisión del olor del “olor a pobre”: amoníaco, zapatillas plásticas, galletones de harina, leche chocolatada, huevo duro, una botella de Bilz, perfume, desodorantes, aftershaves, agua fluorizada, Jabón Popeye, vino en caja, Té Supremo, jugo yuppie seco, Ray Filter, cigarrillos Derby, óxido de zinc, colonia Agua Brava y perfume Rodrigo Flaño (74).

Este muestrario de bebidas y artículos de tocador se desdobra, metonímicamente, en un arsenal de compuestos que, por sus grados de toxicidad, han sido prescritos en la metrópoli: cúrcuma, nicotina, tartracina. La inscripción de citas químicas perturba el sentido del sustantivo *pobreza* — “escaso haber de la gente...” (1154), según la RAE. Como es evidente, la semántica de los *integrados* yergue su definición sobre la base de la díada “cuantitativa”: escasez/ abundancia. La dramaturgia de *HP (Hans Pozo)*, en cambio, propone que el sentido de la pobreza, en la era de la globalización, es “cualitativa”: la prole flayte de HP tiene refrescos y emulsiones. A diferencia de los “perros conventilleros” de A. Acevedo Hernández (educados bajo la ley del “se mira pero no se toca”),¹⁰ los niños flaytes pueden oler, incluso palpar, los objetos que desean. Los martirios de los sub-proletarios adquieren, entonces, formas *dóciles*, como la del jugo en polvo que, exudando colorantes mortíferos, se incrusta a través de la piel ajada de sus manos.

Las alusiones químicas de la escritura de Barrales desmontan esos retablos populares con resabios criollistas, tales como *La negra Ester* (1988), de Andrés Pérez (1951-2002), o *Nemesio pelao, qué es lo que te ha pasao* (1999), de Cristian Soto (1974). Mientras estas miradas omniscientes sitúan la pobreza en un espacio alterno (burdeles y cantinas de épocas y geografías remotas), la escritura de *HP (Hans Pozo)* la re-sitúa *con* nosotros. No se trata ya de una pobreza que desde conventillos o mediaguas ruega la limosna de la caridad. Se trata, más bien, de una *pobreza nómada* que se disemina por las calles de la urbe: erra inscrita en los perfumes falsificados de las vendedoras del *retail*, en los hedores de las loncheras taiwanesas que se mezclan en microbuses atestados de obreros, en los atuendos Calvin Klein (de segunda mano) que lucen los taxi-boys adolescentes que roban nuestras miradas en los semáforos de la Gran Avenida (arteria que conecta el Centro Cívico con la periferia santiaguina). Desde su nueva perspectiva, el personaje-actor

parece comprender que ya no es necesario ir a los extramuros de la ciudad para poder saber cómo huelen los pobres: la pobreza está en el *súper*.¹¹

El que la pobreza devenga nómada implica que la relación que nosotros tramamos con ella será, entonces, riesgosa en demasía. Sirva oír al personaje-actor:

marginal de mierda, *cómprate ropa que te tape esos tatuajes* [hechos] *con tinta de pila eveready*, intenta civilizarte marginal de mierda. no, sabís que no, contigo no hay caso, tenís razón, vos siempre vai a ser un marginal de mierda, tendríai que nacer de nuevo y en la otra esquina del plano de santiago, *mejor olvídate... ignora todo lo que dije, evádelo, omítelo... fúmate un mono...* (80; el subrayado es mío)

¿Por qué el personaje-actor agrade al “marginal de mierda”? ¿Qué ha ocurrido aquí? — elucubremos. El personaje-actor habita una ciudad donde la pobreza, ahora, se disemina en calles y discotecas (como el aroma de *aftershaves*); en la Gran Avenida, en alguna discoteca o en el estadio de Colo Colo, él se dejará llevar por el olor del flayte que, exótico, posa de “maleante centroamericano” (79). En contra de la imagen patológica que construyen los *mass-media*, el personaje-actor descubrirá que el cuerpo del flayte puede, también, prodigarle placeres alucinógenos y/o sexuales vedados por la ley de la polis. Ahora, excitado por esa posibilidad de placer *proleta*, el personaje-actor se acercará al cuerpo del joven mestizo y proletario al punto de verle unos tatuajes que la ropa, para mejor, debería tapar. A la mañana siguiente, el placer/ olor flayte se difuminará, la ciudad permanecerá ajena y el personaje-actor (culposo) repetirá: “no te acordís que tuvimos esta charla.... Ahí tenís mil pesos....” (80).

¿Qué buscarán acallar esas monedas? ¿El personaje-actor habrá pasado la noche con un flayte? ¿“Integrado” y “marginal” se habrán entregado a una orgía de sexo, pasta base y reggaetón? — poco importa. Más allá de las elucubraciones, lo que parece relevante es que los pasajes citados sinceran la relación de los intelectuales con el margen. En la fábula pedagógica del “actor atolondrado” y la “directora escéptica,” reconocemos que nuestra obsesión por el margen está animada por un deseo que aquí, en el teatro o en la academia, constituye una prohibición.

III. Rimas (sobre una lengua *proleta*)

Lehmann acuña las expresiones “principio de poliglotismo” y “música multilingüe” para referir al modo de composición y al producto de

aquellas dramaturgias que, por sus usos de la palabra, “desmantelam a unidade das línguas nacionais” (251). Los ejemplos que ofrece Lehmann dan cuenta de textos y montajes que interfieren las lenguas nacionales con citas a la tradición artística universal. *HP (Hans Pozo)*, en cambio, desbarata el canon-lengua-nacional a través de la inscripción de residuos de hablas híbridas surgidas en procesos de consumos culturales marginales (discotecas populares, depósitos de ropa reciclada, estaciones de radio ilegales). De ahí que diálogos y didascalias sean pródigos en versos de reggaetón, compases de cuecas choras, rimas raperas, estrofas de la canción popular y arengas en coa (código del hampa chileno). Respectivamente, anótense los siguientes ejemplos: “preséntame a tus amigos/ y diles que bailando de te conocí” (71; cita de Don Omar), “lo que pasó pasó, péndex [muchacha adolescente]” (75; cita a Daddy Yankee), “es una vergüenza hay sí/ no tiene nombre/ por culpa de andar borracho/ amanecí con un hombre” (73; cueca), “H de humor/ se vira contento/ P plusvalía/ he ganado una quina” (73; rap), “corona de margaritas/ y de tantas otras flores/ a los pies de tu animita/ yo la pongo con dolores” (82; canción popular), “car’e perkins ¿voy a hacerme un banano contigo si no apagai la cámara, rechuchatumadre” (80; arenga callejera).

Al glosario de enunciaciones, el texto agrega una serie de enunciados que invocan los compases del reggaetón: HP y Linda se conocen “sudando reggaetón en la fiesta arrabalera” (71); Linda le pide a HP: “improvísame un reggaetón (71) y, después, le aclara que “me quedas debiendo el reggaetón” (71); mientras espera al fugado HP, Linda nota que “afuera ya no están sus amigos reggaetoneros” (72) y, por lo mismo, lo recuerda “escuchando los últimos perreos en el tocadiscos” (73); no sólo eso, al final, las acotaciones le dicen a la *péndex*: “sal de nuevo con tus amigas a bailar reggaetón” (75). Es, pues, la ciudad mentada como un video clip reggaetonero. Pero, ¿qué sentido tienen estas señales? ¿De qué manera estas insistencias léxicas espejean una poética escrituraria?

Considero que, en *HP (Hans Pozo)*, la dramaturgia se apropia del reggaetón no sólo como nuevo significante de un margen diseminado por la globalización sino, más relevante aún, como procedimiento de composición literaria. Del reggaetón — antes de ejemplificar — valga apuntar algunos datos para una contextualización sumaria: nace en la década de 1990, de la mano de Vico C, en una zona de prácticas culturales liminares (corredores migratorios entre EE.UU y el Caribe); por urgencias expresivas, su lengua debe ser el *newyorican*, porque quien habla allí es “el brother de dos lenguas” (Flores i); por su contexto precario, se canta “‘inna dacehall’ style over ‘ja-

maican ridems” (Lamarche); en fin, sus letras “generally celebrate partying, dancing and sex, with videos portraying the macho good life of gold chains, SUV’s and *gatas* (chicks) galore” (Lamarche 113). Agréguese que, por estas razones, ha sido objeto de censuras y auto-censuras múltiples (Flores 148).

Del reggaetón, asimismo sabemos que las nuevas generaciones de *desplazados* latinos lo significan como declaración cultural “porque el reggaetón te da a entender que seas de la raza que seas siempre está[s] mezclado, porque es tanto para negros como para blancos el reggaetón” — dice Yankee, un muchachito ecuatoriano de 16 años expatriado en Barcelona (cit. en Feixa, Porzio y Reicio 69).

De sus devenires chilenos, digamos que el reggaetón no sólo perturba la clase sino también, el género; con ahínco el campo de las masculinidades. Nuestros reggaetoneros hacen suyo el verbo *poncear*: acción de besar/ acariciar, en una discoteca, a la mayor cantidad de individuos posible, ya sean del sexo opuesto o del propio. El *ponceo* de los reggaetoneros santiaguinos es subrayado por la incorporación de una pose que imprime un sello local a la estética de “the macho good life of gold chains.” Se trata de la pose *pokemón*: impostura asociada a la escucha de música reggaetón, mezcla ademanes, maquillaje y peinados propios de los seguidores de la animación japonesa (*otakus*). El nombre pokemón surge como calificativo despectivo por el que tribus urbanas más ortodoxas y/ o conservadoras (e.g. skinheads) significan su repudio hacia estos nuevos actores sociales. En las discotecas y plazas de las comunas de Santiago, la cultura reggaetonera y la visualidad andrógina de los otakus se traslapan en este híbrido que, por sus prácticas vestimentarias y libidinales, no se corresponde con los estereotipos de la juventud poblacional.

De acuerdo con lo anterior, hibridez es la máxima del reggaetón que, en *HP* (*Hans Pozo*), se convierte en manera de “trabajar” las citas. Revisemos algunos ejemplos:

anda, HP, improvísame un reggaetón con esa canción/ de miguel bosé/
linda agua de la fuente, sácame a pasear por el parque de los reyes/
regálame un tatuaje de flor y mariposa/ tengo deseos de salir a algún
lado/ llévame al monumental con banderas y papel picado/ invítame
un as y tú comes jamón palta/ si no te alcanza la plata yo te pongo
lo que falta./ ¿cuándo me llevarás a fantasilandia o a esos moteles
de la estación central.../ llévame a la disco donde por primera vez
te vi/ preséntame a tus amigos/ y diles que bailando te conocí. (71)

Cual *disc-jockey*, la dramaturgia propone un ritmo cuyo eco lo constituyen

las rutinas poblacionales. Casi siempre, el compás descansa en la reiteración de un metro popular o, en su defecto, de la redundancia de un desvío de la sintaxis castiza. Así, una dieta compuesta por los platillos dilectos de la chatarra criolla (ases, sándwiches jamón-palta), los hitos de la geografía pobre (la Estación Central, el Estadio Monumental), además del cancionero popular de las radios AM (Miguel Bosé, incluido), resuenan abrazados en el metro del reggaetón; versos quizá desprolijos en la cantidad silábica pero infalibles en la celeridad de la rima: “... dame un beso tuttifrutti, HP/ que esta noche contigo/ la pasé bien/ ahora un beso de pasión/ me quedas debiendo el reggaetón” (71).

Al igual que el reggaetón, en el nivel semántico, las rimas de *HP* (*Hans Pozo*) describen la sexualidad a ras del suelo poblacional (embarazos adolescentes, encuentros callejeros). La semántica reggaetonera — de seguro habremos oído — vincula sexualidad, experiencia citadina y lenguaje a través de la formulación de frases de doble sentido: “mi *cinderella* conmigo es que vuela/ pongase romántica *please*, dame un *kiss*... [e]mpecemo’ en la playa, terminemo’ en la cama/ trae la toalla porque te vas a mojar” — cantan, en “Noche de sexo,” Wisin Y Yandel. *HP* (*Hans Pozo*) no se queda atrás: reemplaza la alusión al cuento de hadas por la cita a las encuestas de una revista de fantasías adolescentes (*Miss 17*), y desplaza la polisemia desde el verbo *mojar* (coloquialismo que mienta la excitación sexual) hacia el sentido doble del anglicismo *test* — literalmente, prueba de compatibilidad de caracteres y diagnóstico de embarazo: “dieciocho puntos, HP. nuestra piedra es el rubí, nuestro color el rojo carmesí. Debemos trabajar nuestra relación, pero existe materia prima. te quiero con cuática, cupido sin alas. en este test salimos más o menos. pero en el otro salimos positivo. vas a ser papi, HP” (72).

¿Qué sentido tienen estas citas al reggaetón y los usos y costumbres de los de ciertas tribus urbanas chilenas? ¿Qué sentido tienen el uso de expresiones populares tales como *ponceo*? Para responder, permítaseme un juego de palabras: del mismo modo en que Bauman habla de una ética de la caricia, nosotros, con ayuda de la escritura de Barrales, bien podríamos postular una “ética del *ponceo*.” Sería ésta la cualidad de una escritura que roza con avidez los géneros (literarios y para-literarios, musicales y de prensa) sin más propósito que explorar, con desinhibición, nuevas formas de acercamiento al objeto que incita nuestro deseo — léase, aquí, el cuerpo del niño proletario.

IV. “Me gustan los tatuajes” (sobre la cuerada de HP)

La dramaturgia de *HP* (*Hans Pozo*) es pródiga en retratos del cuerpo del muchacho proletario. De las descripciones que de él conocemos, la más

acabada nos llega de “boca” del personaje-actor en el “round 5”:

HP es uno de la calle. habla en coa, escupe en el suelo, arquea las piernas al caminar, se cuelga cadenas en el cuello, rosarios en el pecho, luce anillos anchos en los nudillos flacos. viste pantalones amplios más abajo de la cadera para lucir los calvin klein, se enfunda polerones con estampados de los dodgers y se cubre cabeza y ojos con el gorro visera de los bulls de chicago. se toma las esquinas escuchando reggaetón en gigantes tocadiscos, fuma pasta base desayuno, almuerzo y cena, machetea unas monedas para el monumental y la pilsen y si se la niegan aplica robo con fuerza. y arranca como un gato de yuta con sus zapatillas nike.... (70)

Nótese, aquí, el ejercicio de transposición que realiza la dramaturgia: mientras en la primera página del texto se nos sitúa en un arrabal santiaguino, los epítetos posteriores lo retratan a la manera de los modelos adolescentes que posan en letreros publicitarios de Benetton, Calvin Klein o Tommy Hilfiger. Al igual que en esa iconografía, las prendas de HP se ofrecen menos como muestrario de modas callejeras que como envoltorio de una preciada mercancía libidinal. Sin embargo, más allá de la retórica de la imagen, conviene preguntarse: ¿qué sentido tiene que tanto los personajes del texto como sus lectores veamos a HP como un *modelo*?

En el texto — precisemos — el afiche publicitario no sólo cumple la función de efecto retórico; sirve, también, como acicate para una discusión sobre la relación de *nosotros*, los integrados, con los cuerpos que surcan el margen. Según sugiere la escritura de Barrales, en una sociedad regida por las leyes de los mercados transnacionales, los niños de la calle son quienes nos permiten consumir aquellas fantasías que la publicidad insinúa pero que, dentro del sistema, permanecen vedadas. Si los jeans “de marca” se venden en las tiendas, los sucedáneos de los modelos se podrán conseguir en las esquinas. A partir de este supuesto, podría presumirse que el Heladero (amante/asesino de HP) verá en la TV o en algún magazine el afiche de Calvin Klein y que, por supuesto, se excitará al mirar la silueta de un púber de facciones caucásicas y labios entreabiertos que posa su mano sobre el broche de su gastado par de *jeans*. Una noche cualquiera, buscará en alguna esquina de la Gran Avenida, un cuerpo que le evocará la visión del afiche. Y, así, encontrará a un muchacho de pelo claro que subirá a su automóvil a cambio de algunas monedas. Al llegar la madrugada, en la intimidad clandestina de un motel del centro, el Heladero gemirá: “déjame tocar tu miembro.... déjame olerte ahí. dame tu verga. con su molde haría un monumento” (77).

Aunque reseñada de manera esquemática, esta escena nos enseña que el discurso publicitario no sólo sirve para estimular las transacciones de mercancías. Más perturbador aún: hoy día, la publicidad ayuda a “calibrar” las desigualdades sociales. Veamos. La visión de un afiche con púberes semi-desnudos, incitará al El Heladero a comprar un par de pantalones y, de paso, a contratar los favores de un taxi-boy. A través de este trato, se aproximará a la consumación de su fantasía erótica en los extra-muros de la ciudad. El taxi-boy, por su parte — que también conoce el afiche — verá en esa transacción la posibilidad de convertirse en un objeto de deseo, ya no de escarnio; quizá por eso, después del orgasmo, balbuceará en el oído de su amante “quiero un jeans” (77). Es ésta la formulación perversa del axioma neoliberal que proclama que el mercado debe regular, sin intervención del Estado, los flujos sociales.

No perdamos de vista que en el Chile actual se llama, de manera informal, *política del chorreo* a la creencia de ciertos economistas que supone que el consumo de las élites mejora, de manera colateral, el nivel de vida de los sectores subalternos. Curiosamente, el coloquialismo *chorreo*, en algunos contextos es sinónimo de excitación sexual. Como es evidente, este pasaje de *HP* (*Hans Pozo*) juega con los dos sentidos del término: el consumo de jeans de El Heladero incentiva la contratación del taxi-boy (“chorreo económico”), pero, al mismo tiempo, esa transacción económica está ligada a la excitación sexual que produce un cuerpo de adolescente lumpen (“chorreo sexual”).

V. Errar o permanecer (sobre la marginalidad de HP)

Tras los primeros revolcones, HP y El Heladero “... se enamorarán como chiquillos primerizos” (73). De manera paradójica, este *enamorarse* suscita más (auto) censuras en los personajes que el ejercicio prostitución callejera. Así, mientras la oferta/ consumo de servicios sexuales es explicada por medio de los procedimientos retóricos de cierta publicidad dirigida a un público masculino (Calvin Klein o Benetton), el enamoramiento de entre el heladero y el taxi-boy sólo puede decirse a través de *enunciados paranoicos*

yo no sé qué hago/ yo no sé qué te hago/ yo no sé qué me hago/
yo no sé qué nos hacen/ *desaparezcamos/ simulemos un secuestro/
exiliémonos/ falsifiquemos pasaportes/ seamos refugiados en una
patria sólo para dos/ asilémonos abrazados/ allá donde no nos hagan
preguntas/ raspemos, porque allá ya sabrán las respuestas/ fugué-
monos, seamos prófugos, indocumentados, espaldas mojadas.../ una
vez nos sacamos una foto en el cerro san cristóbal/ escaneada le hice*

algunos arreglos/ ven, que ahora caminaremos sin vergüenza/ con la frente alta, con el pecho erguido, con el rostro hecho sonrisa/ con nuestros destinos fotoshopeados.../ y de la mano frente al mundo. (73; los subrayados son míos)

De las preferencias léxicas por las que dramaturgia de *HP* (*Hans Pozo*) mienta tanto el comercio sexual como el “amor de pobres,” se desprenden dos observaciones relativas a su intertextualidad. La escritura de Barrales — primero — es implacable en sus citas a los *mass-media*. En ella, “hay teléfono, chat, internet” (73). No obstante, estos préstamos son siempre trabajados desde la sospecha. Queda establecido, así, que el uso/ abuso de las mercancías, para el niño-lumpen, siempre tiene un *precio*, un *beneficio* y una *merma*. En la dramaturgia de Barrales, el lector/ espectador que goza al ver los *gadgets* electrónicos en las manos de un efebo callejero ataviado en Nike, también deberá saber — a reglón seguido — que detrás de estos objetos suntuosos se despliega una biografía de una pobladora que gasta “medio sueldo mínimo comprando minis en la avenida Franklin” (75), o de un muchacho que “se ve solo... y debe ganar para la Pilsen y pañales, para la leche en caja y la pasta base de cada día, haciendo de taxi-boy con el sudor de su tatuado cuerpo entero” (72).¹²

La segunda observación nos dice que para representar la intimidad de los sujetos lumpen, la dramaturgia de *HP* (*Hans Pozo*) recurre a un arsenal de citas provenientes de la tradición literaria chilena. Así, por ejemplo, las similitudes con la prosa de Pedro Lemebel (Santiago, 1955) son notorias. Hay, aquí, aliteraciones (“tira que te tira mirando miradores” [73]), comparaciones coloquiales (“como chiquillos primerizos” [73]); más adelante, surgen rimas (“vivía y dormía en a camioneta/ y dicen algunos que era maricueca” [78], “eso que hablan es pura maldad/ porque el niño lo hacía por necesidad” [78]), frases hechas con marcas de clase (“[v]en a tomar *once*/ a ver la *comedia*” [73]), y epítetos “íntimos” (“házmelo con sentimiento/.../ seca con tus manos este sudor colizón... este sudor marica, este sudor de yegua” [77], “marica de mierda/ maricón modelo/ el maricón que todos quisiéramos ser” [78]).

Como es evidente, la dramaturgia recupera estos artilugios verbales — cual prenda de segunda selección — para enunciar experiencias urbanas, hasta ahora, estigmatizadas por la prensa sensacionalista, o indecibles desde la gramática del *spot* publicitario.

La insistencia en estas retóricas crea referentes nuevos para la noción de marginalidad. Al igual que en las crónicas de Lemebel, en *HP* (*Hans Pozo*) no se denuncia la existencia de *enclaves marginales* “per se” sino, más bien,

se enseñan *maneras marginales* de habitar la ciudad. De este modo, Santiago se reconstruye en el léxico de *HP (Hans Pozo)*. Y, este lexicón callejero nos enseña, por ejemplo, que *HP machetea*, no roba “unas monedas para el monumental y la Pilsen” (70). A diferencia de *robar*, *machetea* implica pedir dinero en la vía pública para costear “placeres de pobre” que, como cigarros o entradas para el fútbol, son “poca cosa.. pero huelen rico” (73). Sabemos, además, que — sin derecho a la privacidad de un hogar burgués — *HP* come sándwiches de jamón con palta en un *café al paso* de la Gran Avenida, que se va a fumar un cigarra “a la americana [a medias]” (73) con su “chiquilla” y que, en verano, correrá a bañarse “[en calzoncillos] a la fuente [ornamental] del [parque] forestal” (71). Para *HP* la ciudad se concibe a través de recorridos de sobrevivencia (salidas a machetea, periplos callejeros, cigarrillos en las esquinas). El de *HP* es un cuerpo desplazado, callejero, y su marginalidad radica en tener la necesidad de ocupar aceras, calzadas y parques en una urbe edificada desde la privatización de los espacios.¹³

VI. Epitafio (sobre el cadáver de *HP*)

El “round 14” (78-79) narra la muerte de *HP*. Según testimonio de El Heladero, el episodio fue una genuina lección de crueldad artaudiana:

primero la cabeza. dos disparos en la nuca. se oye reventando un saco de agua, de sangre, de sesos. quedan los ojos abiertos mirándote, enormes más enormes en espanto. hay partes del cuerpo sumamente blandas.... ahora espantan las capas de sebo bajo la piel, los nervios que tiemblan por acto reflejo. no sabrás lo duro que es cortar una cervical. gotas nuestras de sudor brotan de la frente, las axilas, la entrepierna. casi estamos vencidos-derribados cuando se rinde la espina dorsal y brota médula espinal. es un pequeño triunfo. (78)

La crueldad de esta escena radica menos en la escatología de las imágenes que en la revelación de los mecanismos del deseo que subyace al episodio del descuartizamiento. Veamos. Parafraseando el consabido ejemplo de Slavoj Žižek (199-200), digamos que El Heladero actúa de la misma manera que el infante que devora su Kinder Sorpresa (huevo de chocolate que, bajo su delgada cáscara, contiene un microscópico juguete de plástico). Enfrentados a tan curiosa golosina, los infantes desechan la película de cacao y se fascinan — momentáneamente — con la figurilla (más tarde, decepcionados de ella, reclamarán una nueva sorpresa). Del mismo modo, El Heladero de *HP (Hans Pozo)* adquiere una mercancía libidinal: el cuerpo de *HP*. Fastidiado por las circunstancias, el pequeño-empresario se afanará por “llegar a tu centro...

saber que después de eso no hay nada que pueda ser más íntimo tuyo” (78). Las relaciones del chiquillo con su Kínder Sorpresa, y de El Heladero con su taxi-boy, son representaciones hiperbólicas de la mecánica de transacción de mercancías: caramelo y prostituto prometen un goce insondable; niño y heladero los adquieren, respectivamente, animados por esa promesa de exceso (de cacao, de sexo); paradójicamente, el arrebató de ambos consumidores revela que el goce anhelado no está ni debajo la cáscara del Kínder Sorpresa ni debajo de la piel de HP, sino en el efecto publicitario de su envoltorio: el papel metálico de colores (en el caso de la golosina) y los jeans Calvin Klein (en el caso de HP).

Sacada de contexto, la aguda composición de esta escena puede ser leída como una magnífica alegoría de cómo la ética dramaturgica de Luis Barrales (*ética de la caricia y no moral de la condena*), sanciona las maneras por las que, hoy día, la industria del entretenimiento *consume*, cual mercancía, los cuerpos del margen. El lector, de seguro, notará el parecido entre la avidez de El Heladero que quiere penetrar el cuerpo de HP y los espectadores de reportajes que, merced a las cámaras espías de la TV, desean penetrar la intimidad de los hogares poblacionales en busca de imágenes que sustenten sus prejuicios/ fantasías de niños lumpen que se crían entre sexo, drogas y reggaetón.¹⁴

VII. Conclusión (de una lectura)

Mi lectura de *HP (Hans Pozo)* ha girado en torno a cuatro afirmaciones: [1] carácter post-dramático del texto (puesto que a su dramaturgia le importa menos quién es *el* marginal que la manera en que nuestros códigos dramaturgicos lo aprehenden); [2] naturaleza plurilingüe de su lenguaje (ya que, al igual que la rima reggaetonera, subraya la diglosia inherente a la enunciación de los sujetos populares); [3] inscripción de una ética de la caricia en sus representaciones del margen (toda vez que su sintaxis se afana en mostrar la inestabilidad del cuerpo lumpen); y [4], por lógica consecuencia, filiación de *HP (Hans Pozo)* con aquellos proyectos escriturarios que conciben la marginalidad como una manera, siempre cambiante, de relacionarse con las élites y no como mera carencia de bienes muebles (Griffero, Radrigán, Lemebel).

En el desarrollo de estas cuatro afirmaciones, he usado deliberadamente los mismos chilenismos que se despliegan en la dramaturgia *HP (Hans Pozo)*: “burro,” “chorreo,” “flayte,” “lanza,” “macheteo,” y “ponceo,” entre

otros. Este énfasis en expresiones lingüísticas locales obedece a la necesidad de insistir en que la dramaturgia de Barrales se niega a ser considerada, únicamente, un “pre-texto” cuyo fin único es ser puesto en escena (en clave trans-medial y/ o post-moderna). Muy por el contrario, su riqueza léxica y su consecuente complejidad sintáctica, exigen una lectura decantada, literaria.

En *HP (Hans Pozo)* hay una “obsesión” por representar — ojalá de manera íntegra — los distintos niveles del proceso de lectura/ escritura. Y esta obsesión desafía aquella lógica cultural propia del capitalismo que — como decía Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967) — privilegia la acumulación de imágenes amnésicas y desagregadas. Esta reflexión ha sido planteada por el propio Barrales en una entrevista recientemente publicada:

Quando uno lee, crea imagen y la interpreta; cuando uno ve, sólo interpreta — como cuando se ve televisión. No hay que procesar, salvo el procesamiento neuronal de 525 líneas que uno reajusta en el cerebro. Cuando se lee hay un objeto, un sujeto y otro objeto final que surge de la creación e interpretación del sujeto, la obra termina en el imaginario del espectador o el lector. Lo que permite que el capitalismo sobreviva, entre otros factores, es que el ser humano nunca percibe los fenómenos en su totalidad, sino parcelados arbitrariamente. El capitalismo crea su propia estética y el paradigma de esa estética es el video clip, el fragmento editado y permanente. Es un permanente percibir incompleto, autoritario, abusivo, controlador. Como si fuese un electro *shock*. (Barrales, “Entrevista”)

De acuerdo con estas líneas, me atrevo a concluir que la dramaturgia de *HP (Hans Pozo)* constituye un memorable gesto de resistencia lingüística: apuesta deliberada por voltear la mirada del lector/ espectador desde la sujeción atolondrada a los flashes del spot publicitario, hacia el ritmo siempre incisivo de un *voceo flayte*.

Pontificia Universidad Católica de Chile

Notes

¹ Este trabajo forma parte de *Dramaturgias chilenas de la post-dictadura*, proyecto FONDECYT 11070170, del que soy investigador responsable.

² Estos chilenismos aluden, respectivamente, a micro-trafficantes de pasta base (*burros*), asaltantes dedicados al hurto especies pequeñas (*lanzas*) y jóvenes que ejercen el comercio sexual (*taxi-boys*).

³ En *Hechos consumados* (1980), Emilio, un obrero desterrado de su casa por las políticas urbanísticas de la dictadura, nota las dificultades de nacimiento que deben sufrir los vástagos del lumpenproletariado: “morir no cuesta na... lo que [nos] cuesta es nacer, porque uno no nace cuando lo paren, nace cuando es capaz de vivir” (186).

⁴ Luis Barrales (Laja, 1 feb. 1978) es actor, dramaturgo y director teatral egresado de la Universidad de las Artes y Ciencias Sociales, ARCIS (2004). Entre sus textos, destacan: *Nosotros* [sic] (*The Tragedy of a Boy without Thumbs*) (2003), *Uñas sucias* (2003), *Santiago Flayte* (2004), *HP (Hans Pozo)* (2007), *La Chancha* (2008; dirigida por él mismo), *Niñas araña* (2008), *Patatas de gallo* (2009), *La mala clase* (2009) y *Rota* (2009; adaptación de *Una novelita lumpen*, de Roberto Bolaño), entre otras. De estos textos, *Uñas sucias* se publica en la antología *Dramaturgia chilena contemporánea: 7 autores*, editada por Ramón Grifféro (La Habana: Casa de las Américas, 2007), y *HP*, por partida doble, en la *Antología de teatro chileno contemporáneo*, editada por María de la Luz Hurtado (La Habana: Casa de las Américas, 2008), y en la revista *Apuntes* (130 [2008]: 67-82). En 2009, el Gobierno de Chile encargó a un grupo de académicos (coordinados por Hurtado y Mauricio Barría), la preparación de una antología con las obras más destacadas del siglo XX chileno. En el Vol. 4, consagrado a la post-dictadura, *HP (Hans Pozo)* fue una de las elegidas.

⁵ Recordemos que el argumento del texto está basado en un suceso de crónica roja: en 2006, vecinos de la población Marta Brunet de La Pintana (barrio obrero de la periferia de Santiago de Chile) encuentran, diseminados en los eriales del sector, los restos de un cuerpo descuartizado. Según se descubre, más tarde, corresponden a Hans Hernán Pozo Vergara, joven de 20 años e inusuales facciones caucásicas. Se confirma, luego, que el hallazgo de teatralidad *artaudiana* es consecuencia de un crimen pasional: la venganza de un pequeño industrial que, con frecuencia, contrataba los favores sexuales del “efebo” proletario.

⁶ Subrayo la voz flayte — recurrente en el léxico de los personajes de Barrales — en tanto chilenuismo que, en el nuevo milenio, designa despectivamente a aquellos adolescentes que, marginados del sistema educacional, participan en las áreas informales del mercado neo-liberal: comercio sexual, narcotráfico y venta de especies robadas (Fitch).

⁷ Las citas de Bauman las tomo de su *Ética posmoderna* (1993). Allí, el sociólogo se propone rebatir la desafortunada tesis de Gilles Lipovetsky que sostiene que “hemos entrado en la época de *l'après devoir*, una época post-deontológica, en la cual nuestra conducta se ha liberado de los últimos vestigios de los opresivos deberes infinitos” (cit. en Bauman 8). Más próximo a Emmanuel Lévinas, Bauman sugiere que si existe una ética post-moderna, ésta tiene que ver con un tipo de conciencia social auto-reflexiva, atenta a re-pensar las distancias que separan al sujeto que enuncia de su *otredad* (108-09).

⁸ De acuerdo con el manifiesto de la Central de Inteligencia Teatral o CIT (compañía que pone en escena la mayor parte de los textos de Barrales), *Nosotros*, *HP*, *La chancha* o *Niñas araña* surgen de una constatación: “las divisiones irreconciliables entre religiosos y paganos, entre marxistas y libre mercadistas... siguen existiendo... [pero] confundidas por el libre mercado” (CIT 90), reducidas a la diada “integrados vs. marginados” (CIT 90). O, lo que es igual, “los que mueren de hambre vs. los que mueren de tanto comer” (CIT 90). Los trabajos de Barrales, por ende, diagraman una ciudad donde los jóvenes burgueses mueren de “hastío y desprotección” (CIT 90), y los pobres, acribillados por narcos, pederastas o policías.

⁹ En los diálogos de *HP (Hans Pozo)*, el esquema tradicional (el nombre del personaje seguido de un parlamento), es sustituido por bloques de texto desprovistos de mayúsculas en las posiciones iniciales de frase o de sustantivos propios. Se trata, pues, de genuinas composiciones corales, donde las voces apenas se diferencian por la inscripción de una barra (/): “lloras lágrimas azules, HP/ ahora escupo/ también azul/ dame un beso/ me vas a quemar” (67). Quizá estas cualidades formales son el fundamento de los apuntes que Grifféro dedica a *HP (Hans Pozo)*: “[l]a escritura de Barrales en *HP* se estructura en una secuencia de voces internas, es decir, de poéticas, donde lo hablado no surge a partir del diálogo o de la descripción racional sino sobre la base de un fluir de las palabras...” (“Poética” 64).

¹⁰ Antonio Acevedo Hernández (1886-1962) es considerado el padre del teatro social chileno.

Su obra *Almas perdidas* (1917), muestra la marginalidad santiaguina en la época del Centenario, coyuntura histórica donde las reivindicaciones obreras pasaban por el acceso a bienes de primera necesidad, tales como la comida, el vestuario y la vivienda.

¹¹ El trabajo lingüístico de Barrales desnuda un gesto segregacionista del que pocas veces llegamos a ser conscientes: en Santiago, los ciudadanos no dudamos en ofrecer nuestro diezmo “a quienes más lo necesitan” (en diversas colectas públicas, ninguno de nosotros queda impávido ante las fotografías de los lejanos arrabales). Sin embargo, con idéntico ímpetu, no dudamos en repudiar el “olor de los flaytes” y sus imitaciones de fragancias Armani o Tommy. Cuando la higiene del otro deja de ser factor de diferenciación social (“descubrimos que los pobres sí se bañan”), arremetemos con la querrela del pedigrí de sus artículos de tocador (“el flayte debe consumir lociones de primera selección”). Es de agudeza extrema la observación de Barrales: en nuestra urbe, el código olfativo (“el olor a pobre”) revela aquellas desigualdades que la *lengua franca* de la post-dictadura se niega a significar. En breve, toleramos la pobreza siempre que no huela en nuestras narices.

¹² Esta ética de la dramaturgia y las frases que la enseñan me recuerdan las sentencias desgarradas de los personajes de Juan Radrigán y Ramón Griffero. En *El invitado*, de Radrigán, Sara, una pobladora con conciencia de clase, exclama: “[a] mí me carga el Colo Colo, le agarré mala porque sirve de pura tapaera. Una no puee saber ninguna de las cuestiones que pasan por culpa d’ él” (154). En *Río abajo* (1995), de Griffero, en tanto, Waldo, un muchacho de población nos recuerda que las fotografías (de los afiches pop) son artefactos perniciosos: “sacar fotos es una manera de tenerlo todo, pero en puro papel no más” (167). Agréguese a esto que en el manifiesto de la compañía de Barrales se lee: “ante la frustración de no obtener ese goce subjetivo [que prometen los comerciales de leche o bebidas gaseosas, y] aún después de beber grandes cantidades de líquido, el sujeto [niño lumpen] entra en una espiral sofocante y absurda de buscar placer en un objeto que para colmo resulta fálico e invasivo [la botella de leche o de gaseosa]” (CIT 92).

¹³ Para el sujeto lumpen — tal como dice Lemebel — “el plano de la *city* [siempre móvil] puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el tráfico consume” (80). Este carácter nómada del marginal del nuevo milenio es refrendado por los espacios que transita, en el texto, HP: él “sobrevive en la metrópolis” (69), “sudando reggaetón en la fiesta arrabalera... conoce a Linda” (71), ella lo invita a “esos moteles de estación central” (71); y, más tarde, con El Heladero, se refugiarán en “los rincones oscuros de las calles” (73).

Para una discusión sobre transformaciones/ privatizaciones urbanas en el Santiago del Bicentenario, véase *La ciudad fragmentada* (2007), de Jaime Lizama. En otras ideas fuerzas, el ensayista sostiene que, en el nuevo milenio, tanto las comunidades ecologistas ubicadas en la pre-cordillera de Santiago como los guetos de los neo-conservadores adinerados son, a fin de cuentas, expresiones de una urbe cuya élite reprime los espacios públicos.

¹⁴ Sirva como ejemplo, el popular “docu-reality” 133: *atrapado por la realidad* (transmito en Chile por la estación de televisión Mega). En el programa, una cámara sigue a efectivos de la policía “en innumerables procedimientos policiales que día y noche realizan para asegurarle a usted y su familia, tranquilidad, manteniendo a raya a los delincuentes.” A través de este show, los productores pretenden mostrar: “la vida real, cruda y despiadada. La misma que ocurre a diario muy cerca de todos” (las citas provienen de la página web de los realizadores < <http://www.mega.cl/133/descripcion.aspx> >).

Obras citadas

- Barrales, Luis. "Entrevista." Central de Inteligencia Teatral. 14 Sep. 2007. 11 Jul. 2010. <<http://teatrocit.blogspot.com/search?updated-min=2007-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2008-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=9>>
- _____. *HP (Hans Pozo)*. *Apuntes* 130 (2008): 67-82.
- _____. "Texto de autor: *HP (Hans Pozo)*, el marginal que llevamos dentro." *Apuntes* 130 (2008): 54-62.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Trad. Berta Ruiz de Concha. 1993. México DF: Siglo XXI, 2005.
- CIT. "Archivo desclasificado." *Teatrae* 8 (2004): 90-93.
- Feixa, Carlos, Laura Porzio y Carolina Recio. *Jóvenes latinos en Barcelona: espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos, 1996.
- Fitch, Roxana. "Flayte." *Diccionario Jergas de habla hispana*. 1 June. 2009. <<http://www.jergasdehablahispana.org/?pais=Chile&palabra=flaite&tipobusqueda=1>>.
- Flores, Linda. *Soy el brother de dos lenguas: el cambio de código en la música popular contemporánea de los hispanos en los Estados Unidos*. Gotemburgo: Göteborgs Universitet, 2008.
- Griffero, Ramón. "El ginecólogo de La Legua." 1998. *Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Frontera Sur, 2005. 305-06.
- _____. "Poética del texto en *HP* de Luis Barrales." *Apuntes* 130 (2008): 63-66.
- _____. *Río abajo*. 1995. *Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Frontera Sur, 2005.
- Lamarque, Peter. "Beyond Salsa." *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Ed. Peter Lamarque, Kenneth Bilby, and Michael Largey. Philadelphia: Temple UP, 2006. 88-115.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. 1999. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac, 2007.
- Lemebel, Pedro. "Homoeróticas urbanas (o apuntes prófugos de un pétalo coliflor)." *Loco afán: crónicas de sidario*. 1996. Barcelona: Anagrama, 2000. 80-82.
- Radrigán, Juan. *El invitado*. 1981. *Hechos consumados: Teatro, 11 obras*. Santiago: Lom, 1988. 151-63.
- _____. *Hechos consumados*. 1981. *Hechos consumados: Teatro, 11 obras*. Santiago: Lom, 1988. 165-89.
- Zizek, Slavoj. *El títere y el enano: el núcleo perverso del cristianismo*. 2003. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2006.