



**El cuerpo visible como encuentro con el otro:
Violencia, sensaciones y caricias en tres obras de Luis Barrales, *Uñas
sucias* (2001), *HP (Hans Pozo)* (2007) y *Patas de gallo* (2009)**

Tesina para optar al grado de Licenciatura en lengua y literatura hispánica

Profesor Guía : Marcia Martínez Carvajal
Nombre : Pamela Flores Hidalgo
Fecha : 01 de julio de 2014

*A mi hermana Tania,
por enseñarme que nunca había que rendirse*

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Resumen..... | 4 |
| 2. Introducción..... | 5 |
| 2.1.1. Objetivos e hipótesis..... | 6 |
| 2.1.2. Tras una poética de Luis Barrales..... | 12 |
| 2.1.3. Corpus analizado..... | 14 |
| 3. Marco teórico..... | 15 |
| 3.1.1. La representación del cuerpo: El cuerpo en el teatro..... | 15 |
| 3.1.2. El cuerpo como construcción simbólica..... | 17 |
| 3.1.3. Violencia y dominación del cuerpo..... | 25 |
| 3.1.4. La violencia en la literatura y en el teatro..... | 30 |
| 4. El cuerpo visible en escena..... | 32 |
| 5. Sensaciones del cuerpo..... | 45 |
| 6. Conclusiones..... | 70 |
| 7. Proyecciones..... | 72 |
| 8. Referencias bibliográficas..... | 72 |

Resumen

El cuerpo como objeto de estudio ha sido analizado desde diversos campos, tanto culturales como artísticos. En el caso del teatro el cuerpo cobra importancia al presentarse como un signo en el que se inscriben diferentes significados. En la presente tesina este cuerpo será analizado a partir de los conceptos de borramiento y visibilización del cuerpo planteados por Le Bretón en tres obras de Luis Barrales, *Uñas sucias* (2001) *HP (Hans Pozo)*(2007) y *Patas de gallo* (2009), todas ellas comprendidas desde la noción de que los personajes hacen el intento por borrar toda manifestación corporal y sin embargo no lo logran debido a que, finalmente, visibilizan sus cuerpos a través de los sentidos; esta visibilización del cuerpo pronuncia el encuentro con el otro, ya sea a partir del contacto amoroso o a través de la violencia. Violencia que, a su vez, se hace presente desde la tónica de la dominación masculina articulada por Pierre de Bordieu.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo, Cuerpo en el teatro, borramiento del cuerpo, visibilización del cuerpo, sentidos, violencia simbólica, dominación masculina.

Introducción

La presente tesina se articula a partir de la problematización del cuerpo de los personajes plantados en escena, esto por medio de la lectura de tres obras de Luis Barrales *Uñas sucias*, *Patatas de gallo* y *HP (Hans Pozo)*. Este análisis es realizado bajo la noción de cuerpo en el teatro entendiendo que todo cuerpo es signo y se presenta con el objetivo de que el actor preste su cuerpo encarne el cuerpo de otro y sea observado por el cuerpo de los espectadores.

Bajo esta idea el cuerpo como signo con múltiples significados es analizado bajo la idea de que en la sociedad moderna todo sujeto intenta borrar su cuerpo por medio de ciertos rituales que le permiten ocultar las características que socialmente son consideradas como desagradables, sucias o feas. De este modo aquel sujeto que no cumple con estos ritos se transforma en un individuo que rechazado. Esta noción se analiza en las tres obras a partir de la forma en que los personajes intentan borrar estas marcas negativas y sin embargo no lo logran debido a que dejan al descubierto sus cuerpos por medio de las sensaciones de este, es decir, por medio de la forma en que huelen, hablan y se relacionan.

Objetivos e hipótesis

Desde la noción presentada con anterioridad, el presente análisis busca perseguir los siguientes objetivos:

Objetivo general:

- Determinar el modo en que los personajes se relacionan con sus cuerpos en las tres obras analizadas

Objetivos específicos

- Determinar el modo en que los personajes borran toda marca que implique un rechazo y siguiendo determinados rituales de ocultamiento.

- Identificar la forma en que lo sensorial se presenta en el cuerpo de los personajes y, de este modo, los visibiliza
- Examinar la forma en que la visibilización del cuerpo funciona en el encuentro con el otro

Considerando estos objetivos la tesina busca comprobar la presente hipótesis:

“En la sociedad moderna el sujeto intenta borrar toda marca corporal que implique un rechazo por parte del otro. Este intento es realizado por los personajes de Barrales por medio de diferentes rituales de borramiento, no obstante, este objetivo no se logra ya que los personajes hacen visibles sus cuerpos en escena por medio de la relación que tiene con lo sensorial y de este modo, esta visibilización provoca un contacto con el otro, contacto que a su vez puede ser presentado por medio de una caricia o de un golpe”

Tras una poética de Luis Barrales

Luis Barrales nace el 1 de febrero de 1978 en la ciudad de Laja en la región del Bio Bio, estudió actuación teatral en la Universidad Arcis y fue ayudante de dramaturgia de Juan Radrigán. Entre sus obras se destacan *Uñas sucias* (2001), *Santiago flayte* (2004), *Se wanted Joaquín Murieta* (2004), *HP (Hans Pozo)* (2007), *La chancha* (2008), *Niñas araña* (2008), *Patas de gallo* (2009), *La mala clase* (2009), *Jardín de reos* (2012), *Allende noche de septiembre* (2013), entre otras.

Los estudios realizados sobre la obra de Luis Barrales no son muy extensos y se articulan, más que todo, al análisis de la obra *HP (Hans Pozo)*, no obstante, estos sirven para describir una poética del autor centrada en la forma en que éste trabaja sus piezas teatrales, de este modo se puede analizar el uso del lenguaje, la incorporación de otros tipos de géneros y la presentación de un individuo marginal visto desde la otredad del autor como sujeto burgués. En primer lugar se debe tener en cuenta el comentario realizado por María de la Luz Hurtado (2009) en el prólogo *Dramaturgia chilena del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma* de la *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, en el que la socióloga y doctora en literatura analiza la forma en que lo teatral permite actualizar

la memoria reflexionando sobre el trabajo que realiza Barrales a partir de la noción de que el dramaturgo posee una poética propia y reconocible en la que se muestra la realidad de la ciudad moderna marcada por las dinámicas excluyentes del mercado. Por otra parte, Hurtado hace hincapié en la fragmentación del discurso a modo de monólogos y episodios en el que prima una nueva forma de construir el drama, ya sea por escenas muy cortas, por coreografías, por el uso de diálogos y monólogos, por el habla de un personaje ausente, etc. Esto se aúna, además, al lenguaje utilizado, en el que se entremezclan ritmos populares y tradicionales con el objetivo de recuperar y construir una identidad, todo ello a partir de la voz de cada personaje, como expresa Hurtado:

Al hurgar en las relaciones humanas, socioeconómicas y culturales de este crimen de marginalidad, deseo, pobreza y violencia, Barrales optó por dar a cada personaje relacionando con el hecho su derecho a voz, a explicarse, a buscar en sí mismo, a atacar y defenderse o simplemente, a meditar, callar, comprender, lamentar. (Hurtado, 2009: 27)

A partir de esto se puede reflexionar en torno a lo propuesto por el mismo Barrales en el texto *H.P (Hans Pozo) el marginal que llevamos dentro*, lugar en el que se explica el proceso de escritura de la pieza dramática y las razones que lo llevaron a él y a Isidora Stevenson a acercarse a la historia del famoso descuartizado de Puente Alto. Para el dramaturgo, el joven protagonista representa un paradigma de marginalidad y, de esta manera, justifica:

No solo era pobre, también era huacho. No solo era huacho, sino abandonado ex profeso. No solo era drogadicto, también era ladrón. No solo ladrón, también taxi boy. Y una hija de padre y madre solteros. Sus padres lo botaron por ser rubio entre puros morenos. Sus facciones resultaban agradables a los cánones tradicionales. (Barrales, 2008: 55)

Desde este concepto, Barrales compara los fragmentos del cuerpo mutilado con una clase entera cuyo destino, a modo de neotragedia, no ha sido marcado por un dios sino, más bien, por las estadísticas del mercado. A partir de esto explica el interés por escribir sobre Hans Pozo desde una perspectiva alejada del arquetipo del marginal ya propuesto por Juan Radrigán. Para Barrales era necesario situarse desde su lugar como

escritor esto porque consideraba que hablar del sujeto marginal desde la marginalidad resultaba arrogante y situarse desde su sitio como burgués tampoco le parecía cómodo puesto que situar al marginal como otro desde la perspectiva de un nosotros provocaba la mecánica de la violencia: Se sitúa al otro en el lugar del enemigo y, de esta manera, se perpetúa la condición de marginado. A partir de esto expresa:

Todo lo que sabíamos sobre marginalidad y sus modos de expresión, entre ellos los distintos niveles del lenguaje, era apenas lo que el filtro de los integrados al modelo “valga a saber: el mercado” nos había dejado conocer. Lo que sabíamos sobre marginalidad y su lenguaje era, en conclusión, la sumatoria de los lugares comunes que el mercado había traspasado hasta nuestras percepciones (Barrales, 2008: 58)

Es por ello que Barrales toma la determinación de situarse desde su lugar como dramaturgo con el objetivo de criticarse a sí mismo, al nosotros, a la lógica del mercado y opta, de esta manera, por emplazarse como testigo de los hechos, comprendiendo la marginalidad no como una otredad sino como un sector en el que todos hemos habitado, bajo la noción de que Chile, en sí, corresponde a un país marginal. Por otra parte, el dramaturgo Ramón Griffero (2008) en el ensayo *Poética del texto en HP de Luis Barrales H de hastío/me aburro me canso...P por placer/él lanza gemidos* explica que la dramaturgia de Barrales da cuenta de los diferentes subgrupos urbanos del país, todos ellos nacidos a partir de la cultura de mercado. Así mismo, la construcción de los personajes se genera a partir de la representación autoral más que una forma de rol social o ícono. Griffero explica que el retrato de los sujetos es creado por Barrales acorde a la historia y no desde la sicología realista poblacional. Otro concepto que es planteado por Barrales y que analiza Griffero es el voyerismo impulsado por los medios. Este voyerismo se presenta además ante la visión del cuerpo cercenado en la obra *HP (Hans Pozo)*, cuerpo que a su vez posee una plurisignificación. Es por ello que Griffero expresa:

HP habla no solo de sexualidad y violencia sino además de un cuerpo que ha sido cercenado : Nos conduce a una indagación total sobre el cuerpo chileno, el cuerpo urbano, el cuerpo rubio, mestizo, el cuerpo violado, descuartizado, el cuerpo que no tiene valor, el cuerpo delincuente. Todo

ello además plasmado en cuerpos actorales en escena. (Griffero, 2008: 26)

Un análisis más diferente sobre HP es el realizado por Marcia Martínez (2010) en la ponencia *H.P (Hans Pozo) de Luis Barrales: Escena de ternura*, en este estudio, la doctora en literatura realiza una lectura de la pieza dramática a partir de la escena de ternura que permite vislumbrar a los personajes a partir de sus vulnerabilidades. Así, la ternura es analizada a partir del amor, el cuerpo y la marginalidad. De este modo, se vincula la ideología y la poética del autor con la noción de que el cuerpo representado permite trabajar con la figura de HP más allá de la caricaturización del marginal sino a partir de la persona tras la historia.

Esta noción del cuerpo a partir de una propuesta ética en torno al amor, el cuerpo y la muerte, tal como expresa Marcia Martínez en la ponencia *H.P (Hans Pozo) de Luis Barrales: escena de ternura* (2010) texto en el cual la académica relaciona la obra de Barrales con los personajes desamparados de Jorge Díaz y, de este modo, reflexiona en torno al el temor a la vulnerabilidad absoluta que da inicio a la comunicación por medio de la ternura. Desde esta concepción, Martínez afirma que Luis Barrales, tal como Jorge Díaz, reflexiona en torno a los temas políticos y sociales desde las zonas más oscuras del comportamiento social y de esta manera en *HP(Hans Pozo)*, por ejemplo, la escena de ternura, entendida como una unidad completa dentro de la obra, se articula a partir del cuerpo vulnerable, rubio, alegórico y desmembrado; la muerte vista como una elegía y como un relato de dolor y, finalmente, el amor, ya sea el amor de la madre, el amor de Linda o el amor del Heladero.

Por otra parte, Ana López Montaner (2010) en el texto *HP/NOSOTROS* realiza una reseña de la obra de Barrales advirtiendo que en ellas los personajes actúan de manera transgresiva como una forma de desquitarse de la sociedad que los margina. De esta manera, Barrales se articula como un dramaturgo que denuncia los abusos de la sociedad chilena mercantilizada. López expresa que la indagación que realiza el dramaturgo como forma de acercamiento con el otro se trasluce en una complicidad y en la honestidad de los personajes. Por lo mismo, se entiende que el lenguaje utilizado en la obra configuren un mundo en sí mismo, influenciado y mixturizado por corrientes musicales.

Cristian Opazo (2011), por otra parte, analiza la obra de Barrales en el texto “*Sexo, drogas y reggaetón*” *Placeres de pobre en HP (Hans Pozo) de Luis Barrales* examinando la figura de Radrigán como precursor de Barrales y su escritura en torno a los “niños lumpen” de Santiago. Así, estudia al personaje de Barrales como un digno descendiente de los personajes de Radrigán y como un signo representativo del “flayte”, sujeto espacio producido por la maquinaria tecnócrata y por el aparataje neoliberal. Opazo también analiza la escritura en *HP (Hans Pozo)*, escritura que también se puede ver reflejada en otras obras del autor, a partir de las distintas voces de los personajes considerando que la palabra es un material que puede ser degradado rompiendo con el canon de lengua nacional por medio de la incursión de hablas híbridas, el reggaetón, la cueca, el rap, se añan a la utilización de arengas en coa. De esta manera, Opazo afirma que el reggaetón se transforma en una de las figuras principales en esta utilización de distintos modos de habla, y es por ello apropiado por Barrales con el objetivo de generar un procedimiento de composición literaria. Sobre esto Opazo expresa:

Cual disc-jokey, 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, sándiwches 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” (Opazo: 2011: 92)

Desde esta noción, Opazo se cuestiona el sentido en que el reggaetón es citado en la obra de Barrales y concluye que la escritura del dramaturgo está basado en el roce de los distintos géneros tanto literarios como paraliterarios, musicales y de prensa. De esta manera, propone la lectura de la obra a partir de la ética de la caricia reescribiendo así una suerte de “ética del ponceo” y afirmando que la escritura de Barrales se constituye en una resistencia lingüística.

Por otra parte, Camila Delbene (2014) en su tesis *Los signos teatrales presentes en la obra HP de Luis Barrales* realiza un análisis semiológico con el objetivo de configurar el modelo de pobreza presente en el texto dramático. El objetivo de investigación de Delbene es decodificar los signos presentes en *HP(Hans Pozo)* y analizar la manera en que estos permiten dar a conocer el discurso del texto, relacionándolo a su vez con la puesta en escena. Así, Delbene explica que los personajes viven en conflicto con la sociedad y en una constante búsqueda de su identidad, esto porque son personajes jóvenes, hijos de los bordes de la ciudad posmoderna y marcados por el mercado. Por otra parte, explica que los personajes se significan con el flayte chileno como un nuevo modelo marginal asociado al reggeton y a una estética específica: ropa de marca y adornos excesivos. Ante esto Delbene explica que el discurso de Barrales se enmarca desde la otredad para llegar a la marginalidad, con humor negro y con una configuración alejada del teatro aristotélico.

Por otra parte, la académica Gianina Parodi (2013) en el texto *Del diario a la escena: Análisis del traspaso del discurso periodístico a la escena teatral con el caso de Hans Pozo* analiza el impacto mediático y el discurso de crónica roja traspasado a la construcción teatral, específicamente en *HP (Hans Pozo)*. Así explica que en la historia real la prensa entrega datos y hechos de manera mucho más fría, caso contrario a lo que ocurre en la obra teatral en la que se busca darle un "pulso al cuerpo inerte de Hans Pozo" intentando acercarse al ser humano detrás de la noticia:

la primera impresión de la realidad ya no es suficiente para el periodismo policial. Hoy los medios de comunicación trabajan con una lupa para mirar en un primer plano las heridas y los hierros retorcidos de la sociedad solo para vender o atraer. Esa es la retórica periodística policial de hoy (Parodi, 2013: 6)

Para Parodi, este abuso de los medios es resaltado por Barrales quien ironiza el voyerismo con que se muestra la historia de Hans Pozo, entendiendo que el cuerpo fue descuartizado mediáticamente: la televisión revisaba la vida y secretos del joven y construye, así, la imagen del niño de Puente Alto. Luis Barrales se acerca al hecho humano y permite analizar la realidad chilena más allá del hecho noticioso. En voz de la autora: HP pone en escena los extremos traumáticos de la sociedad, es la metáfora de la

sociedad que también está fragmentada y mira la marginalidad desde la burguesía para demostrar que la marginalidad se produce desde quien la oculta o la detesta. Desde esta noción de prensa voyerista, Adolfo Bisama (2009) en el texto *Las niñas araña* en el texto *Las niñas araña de Luis Barrales: un ejemplo significativo de la dramaturgia chilena actual* explica que la obra teatral se genera a modo de intertextualidades en base a los comentarios realizados por los periódicos y los noticiarios y así los personajes encarnan el conflicto entre desposeídos y poseedores, siendo los segundos incorpóreos, es decir, no se presentan en el universo dramático pero sus acciones influyen en el mundo presentado. Por otra parte, explica la preferencia del autor por presentar personajes adolescentes como la presentación de otro tipo de marginalidad, el del joven. Denostando así que dentro de las obras de Barrales existe más de una marginalidad.

A partir de la revisión de los estudios críticos sobre Barrales, es posible notar que la mayoría se centra en el análisis de *HP (Hans Pozo)* concentrándose en la marginalidad y en el lugar de otredad del dramaturgo, así como en la poética del autor, pensando en el crisol de voces presentes en el texto y en la intertextualidad realizada tanto a los distintos tipos de canciones de la tradición popular como a la labor de la prensa. Considerando estos aspectos se puede tomar como pertinente el trabajo a realizar en la presente tesina puesto que nadie ha tomado como punto de análisis las obras *Uñas sucias* y *Patas de gallo* y porque el análisis en torno al cuerpo no se ha centrado en torno al aparataje sensorial ni al contacto con el otro desde la visión de la dominación masculina.

Corpus analizado

Las obras analizadas en la presente investigación corresponden a *Uñas sucias* (2001), *HP (Hans Pozo)* (2007) y *Patas de gallo* (2009). El primer texto a analizar, *Uñas sucias* (2001) corresponde a la primera creación del dramaturgo, pieza que nace en una de las actividades realizadas en la escuela de teatro¹. A partir de la consigna “escribir sobre un grupo de hombres en un camarín”, Barrales presenta la historia de cinco futbolistas –Neira, Zabala, Sepúlveda, Ortega y Laja- todos ellos veinteañeros que aspiran a ser profesionales del fútbol y que esperan a que el entrenador los escoja como

¹ Esto fue revelado por Luis Barrales en una entrevista con la revista *Interperie* el año 2010

titulares del equipo. Desde el comienzo de la obra, el espectador es testigo de las constantes peleas de los personajes, las que se traducen principalmente en la denigración del otro por medio de insultos y golpes. El conflicto comienza cuando Ortega descubre que no pueden salir del camarín ya que una vaca y un toro se están apareando justo fuera de la puerta. Esta traba los obliga a mantenerse en un claustro, espacio en el cual los personajes descubren lo peor de sus personalidades por medio de discusiones y actos de violencia, tanto físicos como verbales. Esta violencia alcanza su punto más álgido cuando Neira súbitamente, se abalanza sobre Ortega, inmovilizándolo y sodomizándolo con un cactus, acto que más tarde es escarmentado luego que, tras la decisión de masturbarse en conjunto para capear el frío, Ortega violenta el cuerpo de Neira ensuciándolo con semen y cortando sus tendones de Aquiles. Esta acción conlleva al final de la obra, momento en que los personajes salen de escena, dejando a Neira acostado y herido.

La segunda obra, *HP (Hans Pozo)* (2007) Obra que fue escrita por Barrales luego que Isidora Stevenson, directora del Teatro La Nacional le propusiera poner en escena la historia de Hans Pozo, el joven que fue encontrado el joven que fue encontrado descuartizado en Puente Alto². La pieza teatral, subdividida en rounds, probablemente alusión al boxeo o a las competencias de hip hop, en el que los distintos personajes presentan su visión o el lugar que ocuparon en el hecho narrado. Así se da a conocer la relación amorosa entre Linda y HP, la relación entre HP y las drogas, la decisión de HP de vender su cuerpo en el oficio de taxy boy y la relación que luego mantiene con el heladero, el amor casi enfermizo que el heladero siente por HP y que, finalmente, lo llevan a cometer el asesinato, la visión de la madre de HP con respecto a su hijo, la opinión de las vecinas y finalmente la composición para el colegio de la hija de HP. A estos diálogos, además, se le añan los rounds extras, escenas en las que los actores interpelan al espectador a partir de diferentes nociones en torno a la representación de la marginalidad. Cabe destacar, así mismo, la estética de la obra en la que, además de los diálogos y monólogos, se confluyen diferentes géneros musicales como el reggetón, el hip hip y la cueca chora.

²Así lo expresa el dramaturgo en el artículo escrito por él mismo *HP (Hans Pozo) el marginal que llevamos dentro.* (2008)

Finalmente, la tercera obra a analizar, *Patatas de gallo* (2009), pieza escrita luego que el director teatral Omar Morán leyese en un paradero de micros la frase “Aquí murió una perra” y pidiese a Barrales que escribiera una obra en torno a la violencia de género³, presenta la historia de una familia: una madre, un hijo, una hija y un padrastro; que se encuentran en su casa –en la puesta en escena representada como un paradero durante la semana santa. La acción comienza cuando el padre lee en el periódico que se ha encontrado el cadáver desnudo de una mujer de unos 24 años, situación que parece vaticinar lo que ocurrirá al final de la obra: la muerte de la madre. De esta manera, durante toda la historia los personajes se encuentran esperando a que ocurra el final nefasto influenciados por la intuición del hijo, quien acusa poder ver el futuro y quien asegura que su madre morirá “antes de llegar a ser su madre”. Así el conflicto se desarrolla en torno a la búsqueda de las causas del femicidio: el constante incentivo por parte del hijo, la frustración del padrastro por no ser el padre genético y por no poseer descendencia, los celos del padre hacia las antiguas parejas de la madre, la pobreza y hacinamiento en el que se encuentra la familia, la pasión de la semana santa, etc. El asesinato se cumple luego que la madre confiesa al padre que se había ligado las trompas y que esa era la verdadera razón de por qué él nunca había podido dejarla embarazada. Al enterarse de esta noticia, el padre arremete contra la mujer acusándola de ser ella la culpable por haberlo engañado de esa manera, todo esto presentado por medio de los hijos quienes prestan sus cuerpos y dan voces a los diálogos de sus padres.

Estas tres obras serán analizadas a partir de los cuerpos de los personajes, centrándose específicamente en el modo en que los sujetos hacen visible su corporalidad por medio de los sentidos, visibilización que finalmente se hace presente a partir del contacto entre los cuerpos ya sea por medio de actos amorosos o violentos.

Marco teórico

El cuerpo ha sido tema de análisis tanto en los estudios sociales como en las artes, ante esto Carolina Sánchez (2011) expresa que en los estudios de la actualidad se ha vivido una suerte de “resurrección de la carne” comprendiendo que los discursos

³ Así se afirma en un artículo presentado en el diario La Nación. Fuente: <http://www.lanacion.cl/noticias/cultura-y-entretencion/obra-patas-de-gallo-bucea-en-el-origen-del-femicidio/2009-06-23/213545.html>

sociales han tomado al cuerpo como objeto y soporte material de distintos significados y como soporte de características tanto individuales como colectivas. En el caso del teatro, el cuerpo cobra especial importancia al considerarse como un signo. El cuerpo del actor, como un elemento en escena, se sitúa en el escenario para que otros cuerpos, el de los espectadores, lo observen.

Considerando esta noción, el marco teórico utilizado para la presente tesina se centra en los estudios realizados en torno al cuerpo, revisando, en primera instancia, el espacio que ocupa el cuerpo en el teatro y en segunda, la noción de cuerpo como el lugar en el que se inscriben los diferentes constructos sociales y culturales. A partir de esto se examinará la violencia como acto que compromete a un cuerpo por medio de la dominación de éste.

La representación del cuerpo: el cuerpo en el teatro

Para Umberto Eco (1985) todo en el teatro es signo y por ello el cuerpo del actor que se mueve sobre el escenario también posee un significado determinado. Fernando Toro en su *Semiótica del teatro* (1987) explica que el cuerpo del actor se transforma en un signo al enmascararse en un personaje que, a su vez, también posee un cuerpo. En este aspecto, se realiza la inscripción simbólica que puede poseer el cuerpo del personaje; en algunos casos volviéndose incluso en un ícono⁴ (Toro, 1987). Por ello, Toro entiende que, mientras los cuerpos de los personajes simbolizan diferentes aspectos del ser humano, el cuerpo del actor pasa a ser un referente que debe valerse de elementos kinésicos, imitando y creando íconos visuales por medio de los gestos, elementos que operan a su vez como significantes.

Para Ricard Salvat (1996) el signo también se constituye a partir de los movimientos que realiza el cuerpo inscrito en un espacio determinado, por ello expresa: “Así como la escultura representa la forma del cuerpo, el teatro representa el acto de ese cuerpo” (25) Se comprende, por lo tanto, que el cuerpo se transforma en el instrumento del actor, el elemento con el que debe significar a un personaje determinado y con el que representa, además, una multiplicidad de signos. Sobre este concepto, Cristián

⁴ Toro (1987) ejemplifica este concepto con el caso de Edipo, cuyo cuerpo se ha convertido en la representación del incesto

Idiaquéz (2011) explica que el cuerpo del actor es el vínculo conductor entre el texto del autor, las orientaciones del director y la mirada del espectador y, por ello, se convierte en la encarnación del verbo y de los signos lingüísticos.

Por otra parte, Antonin Artaud (1978) entiende que la labor del actor se circunscribe en el cuerpo. Para él, todo ámbito escénico se transforma en un organismo vivo y es por ello que propone que el actor sea el transmisor de las fuerzas y de los conflictos y sea el lugar de acontecimiento del teatro. “El teatro debe ser cuerpo-revolución, crear cuerpo y revivir cuerpos” Expresa Silva (2008) al analizar la obra de Artaud, entendiendo que este cuerpo revolucionario se constituya a partir de lo estético y lo sensorial y que el Teatro de la Peste de Artaud utilice lo terrible, la muerte y el horror como un *leitmotif* que habita en el cuerpo. Por ello se comprende que Artaud plantee una poética centrada en un actor que se expresa por medio de un lenguaje de signos, de gestos y voces y por medio de un cuerpo en pleno movimiento.

Desde esta perspectiva de cuerpo revolucionario, Oscar Cornago (2008) explica que la necesidad de situar un cuerpo en escena se traduce a situar el cuerpo –convertido en acción- en la tónica de encuentro con el otro y de proponer un pensamiento político, relacionando al cuerpo con la sociedad desde una postura ética que remita al espacio de las proximidades uniendo lo privado con lo social. De este modo, el intérprete debe situarse en una relación cara a cara con el otro dejando entrar en conflicto lo biológico y lo social, lo natural y lo político. Así el actor debe, como dice Cornago:

Expresar con palabras y a la vez con sus cuerpos (en acción), igualmente abiertos, como las cabezas; cuerpos cotidianos, íntimos, sexuales, sarcásticos, violentos, cínicos, agotados, furiosos, brutales, deshechos, cuerpos que ofrecen su palabra y su acción, el sentido de su ser-puesto-en-escena, de su ser-para-el otro. Sobre todo ello se formula un discurso físico construido en función de una manera de estar, de una ética que nos habla de una voluntad de ser-actor frente al otro, en el sentido no de interpretar, sino de actuar, en primera persona. (Cornago, 2008: 82)

En este sentido, se comprende que el cuerpo del actor deba asumirse como un signo que posee diferentes significados transformándose en un sitio de identidad, en un punto de partida para leer la cultura que lo rodea y en el límite y contacto con el otro.

El cuerpo como construcción simbólica

Si entendemos el cuerpo como signo también se debe analizar la multiplicidad de significados que este posee. Desde esta arista es posible situar al antropólogo francés David Le Bretón quien reflexiona en su libro *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990) en torno al concepto de cuerpo y su vínculo con la individualización del hombre, señalando que éste es una construcción social y cultural y que en la sociedad occidental moderna, al habitar una estructura individualista, el cuerpo se transforma en el recinto del ego, en la ruptura con el otro y en el lugar de la censura. A partir de esta noción, acuña la idea de borramiento del cuerpo, es decir, todos aquellos rituales cotidianos que llevan a los sujetos a evitar el contacto físico con el otro. Por otra parte, el cuerpo es, además, signo del individuo: delimita la presencia del sujeto y, en este sentido, el hombre no solo posee un cuerpo sino que, además, es un cuerpo.

Para Le Bretón, el sujeto de la sociedad postindustrial, acostumbrado a los rituales cotidianos y a la familiaridad de las percepciones sensoriales, borra su cuerpo y lo torna invisible. Solo en experiencias dolorosas puede volver a tomar conciencia de la existencia de su cuerpo a causa de la sensación de extrañeza que éstas le causan. Esto mismo ocurre en situaciones extremas en las que el hombre es privado de libertad o en las que se ve obligado a vivir en un contacto de promiscuidad con otros cuerpos: en un campo de concentración, por ejemplo, el sujeto puede tocar y oler al otro aún cuando no lo desee y, además, debe luchar por la supervivencia contra su propio cuerpo, acallar el hambre y el frío.

Este borramiento del cuerpo se traduce en el distanciamiento con el otro. Le Bretón explica que existen distintos rituales que permiten a los sujetos evitarse entre sí, tales como no tocarse, no mostrar el cuerpo total o parcialmente desnudo, mantener cierta distancia entre los rostros, etc. Sobre este tema, además, afirma: “Las sociedades occidentales eligieron la distancia y, por lo tanto, privilegiaron la mirada (infra), y al

mismo tiempo, condenaron al olfato, al oído e incluso al gusto, a la indigencia” (Le Bretón, 1990: 122)

Esta idea de borramiento del cuerpo por medio de rituales, puede relacionarse a su vez con los conceptos planteados por Martha Nussbaum (2006) en cuanto al concepto de repugnancia, la teórica plantea que el sujeto estructura la vida diaria a partir de acciones que le permiten eliminar los elementos repugnantes, tales como los olores o los fluidos, por ejemplo, de este modo, las relaciones sociales se estructuran por medio de esta idea de evitación de la repugnancia y así también se rechazan a las personas culturalmente consideradas como repugnantes. Ante este concepto Nussbaum expresa:

La repugnancia atañe a los límites del cuerpo: se centra en la perspectiva de que una sustancia problemática pueda ser incorporada en uno mismo. Para muchos elementos y para muchas personas, la boca es un límite particularmente cargado. Lo repugnante tiene que ser visto como extraño: los productos corporales propios no son vistos como repugnantes mientras estén dentro del cuerpo, aunque se vuelven repugnantes cuando lo dejan (Nussbaum, 2006:12)

Desde esta concepción, se comprende que las secreciones del cuerpo, tales como las heces, la mucosidad, el semen, entre otras, sean consideradas como negativas y sucias. Para Nussbaum esto se debe a que recuerdan al hombre su condición animal y del mismo modo, evocan a la vulnerabilidad del cuerpo. Esta idea se relaciona a su vez con el temor al cuerpo muerto que ha de someterse al proceso de descomposición, recordando al individuo la cualidad del cuerpo que inmortal que llegará, incluso, a convertirse en un producto de desecho. Esta noción también se relaciona a la idea de que toda muerte es sucia ya que un cadáver emite sustancias y olores que resultan desagradables.

Por otro lado, Nussbaum hace hincapié en la noción de limpieza considerada como signo de dignidad y así, por ejemplo, ciertas prácticas de tortura encierran a los sujetos en espacios sucios con el objeto de denigrarlos. Esta idea de la repugnancia como acto peyorativo también se considera ante la idea de subordinación de grupos, entendiendo que los individuos excluyen a ciertos grupos que consideran como

repugnantes y a los que se les otorgan propiedades que provocan asco, tales como la viscosidad, el mal olor, la podredumbre o la descomposición. Esta acción se produce porque, para Nussbaum, representan aquel límite entre lo humano y lo animal

Esta idea de asco y repugnancia que debe ser oculta o evitada se puede relacionar a los conceptos propuestos por Le Bretón quien expresa que todo aquello que no cumpla con los rituales instituidos socialmente incomoden y provoquen el rechazo: si un sujeto no cumple con los códigos aceptados paraliza el intercambio, ya sea porque posee mal olor, porque se comunica a un nivel de audio infrecuente o deja en manifiesto su cuerpo por medio de escapes de secreciones, fluidos o gases. Así, el sujeto que perturba los rituales es visto como un extraño o, más aún, un loco. Sobre esto Le Bretón afirma:

El loco hace resurgir lo reprimido, no solo el suyo sino más allá, el del fundamento del intercambio social; muestra que la vida corriente está basada en ritos de evitamiento del cuerpo, que éste no debe ser transparente como materialidad porque puede provocar reprobación (Le Bretón, 1990: 138)

De este modo el antropólogo explica que la conciencia corporal y el trato que el sujeto tiene con los otros cuerpos se basa en lo sensorial. Le Bretón expresa, en el texto *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos* (2007) que la relación que el sujeto tiene con el espacio que lo rodea se debe a que los aspectos del mundo son penetrados en su cuerpo por medio de los sentidos. De este mismo modo, el individuo toma conciencia de sí mismo a partir de aquello que experimenta a través de sensaciones y percepciones y a su vez su presencia en el espacio se hace notar por medio de lo sensitivo, ya sea por el rostro, el perfume, un sonido, un sabor o un contacto corporal. Cabe destacar, además, que Le Bretón explica que el lugar que se le da a la sensorialidad tiene que ver con la condición social y cultural de cada sujeto y, de este modo, cada cultura establece una organización sensorial propia definida por la manera en que se le otorgan significados a las percepciones sensitivas, las que actúan finalmente como huellas sensitivas. De este modo, el análisis antropológico de los sentidos realizado por Le Bretón se articula a partir de las orientaciones culturales que se establecen a partir de las percepciones corporales. Así, Le Bretón explica que el análisis debe centrarse a las acciones producidas por los sentidos y que permiten al individuo interpretar su entorno. Por ello expresa:

Frente al mundo, el hombre nunca es un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción, es decir, una actividad. A cada momento instituye el mundo sensorial donde se impregna en un mundo de sentidos cuyo entorno es el pre-texto. La percepción no es la huella de un objeto en un órgano sensorial pasivo, sino una actividad de conocimiento diluida en la evidencia o fruto de una reflexión. Lo que los hombres perciben no es lo real, sino ya un mundo de significados. (Le Bretón, 2006: 22)

Ante esto, se comprende que las subjetividades del sujeto se encuentren marcadas por las percepciones del mundo que adquiere a través de los sentidos y por ello es posible dar cuenta que el cuerpo es un constante proveedor de significados cuyo individuo ha impregnado por medio de la cultura, la sociedad y la historia que lo rodea. Por ello, Le Bretón explica que al momento en que un niño nace habita en un caos sensorial luego es aprehendido por medio de las enseñanzas adquiridas en su entorno familiar: poder tocar ciertos elementos, percibir los mismos olores, ver los mismos rostros, escuchar voces y ruidos de su entorno lo llevan a crear un espacio significativo en el que el niño abre su presencia sensible al mundo y así cada sentido adquiere un significado específico.

En primer lugar, Le Bretón analiza la vista como el sentido hegemónico de la modernidad; la mirada se ha proliferado gracias a la aparición de las cámaras y las pantallas: La televisión se convierte, como diría Marco Antonio de la Parra (2002) en la prótesis artificial del ojo humano. Por otra parte la imagen⁵ cobra una importancia particular siendo incluso un medio utilizado para orientar fuerzas de opinión –ya sean políticas o culturales- por ello, procedimientos como el zapping, operación inherente a la mirada, es utilizada por los espectadores como un medio para no sofocarse con el atosigamiento visual provocado por las distintas imágenes que lo rodean. La vista se transforma, por lo tanto, en un sentido al que se le otorga un lugar substancial en la relación entre el sujeto y el mundo, todas las actividades implican una vista y es por ello, explica Le Bretón, que la sociedad moderna vea a la ceguera como una catástrofe o como la peor invalidez. Por otra parte, la vista proyecta al mundo, da lugar al encuentro

⁵ Esto es como lo que ocurre con la imagen en la publicidad o en la propaganda política que se utiliza para influir en el pensamiento del espectador

con el otro y a su vez da paso al contacto y a la tactilidad, Le Bretón expresa sobre este punto que la tensión del cara a cara que expone la mutua desnudez de los rostros y apunta a la vulnerabilidad del otro sujeto.

Por otra parte, además, la mirada interfiere en el encuentro, la primera impresión que se tiene del rostro –el cruce de miradas- provoca a su vez la conciencia de la presencia del otro. Esto se aúna a lo propuesto por Lévinas (1993) quien expresa que en todo encuentro cara-a-cara se produce una relación, casi inevitable, de cercanía con el otro, generando una construcción subjetiva en el cual se construye un yo por medio un nosotros. Esta construcción se origina, en una primera instancia, a partir del cruce entre sujetos desde el rostro. Rostro comprendido como el comienzo de la inteligibilidad, la transparencia, lo absolutamente débil, lo que está desnudo y despojado. Para Levinás, además, el encuentro con el rostro puede provocar dos reacciones opuestas, por un lado, el desprecio y la incitación al asesinato y, por otro, el deseo de justicia y responsabilidad. Es dentro de este último aspecto donde se produce la verdadera empatía y el verdadero sentido de amor al prójimo.

La mirada, además, se relaciona a la forma en que el sujeto proyecta el entramado social y cultural, ejemplo de ello sería el concepto de “visión del mundo” para expresar las distintas subjetividades con respecto al espacio que rodea al individuo y que es articulado desde la mirada, por ello Le Bretón explica que los ojos no son solo receptores si no que permiten proyectar en el individuo un significado y una interpretación de la sociedad marcada por la cultura y la historia personal. Esta visión del mundo está marcada en torno al cuerpo por medio de la influencia de las imágenes y por ello la vista también se presenta ante el encuentro con las apreciaciones estéticas aprehendidas por medio de la sociedad mediatizada y, de este modo, aquellos que poseen un cuerpo extraño socialmente son considerados como feos.

En este sentido, Le Bretón explica que la publicidad ha influido bastante en la construcción de un imaginario de cuerpo que, paradójicamente, dista mucho del cuerpo de la vida cotidiana y, de esta manera, se permite solo la liberación de un cuerpo bronceado, sano, joven y limpio, o en el fondo, un cuerpo que no incomode. En contraparte a este cuerpo deseable urdido por los medios publicitarios, se encuentra el cuerpo viejo, el cuerpo aborrecido por antonomasia: La vejez recuerda al individuo la

fragilidad del ser humano, evoca la muerte y la ruina y es por eso que el hombre de la modernidad hace lo posible por eliminar todas las huellas que indiquen el paso de la edad.

La vejez se entiende, por lo tanto, como un signo negativo en el que se ven deterioradas las funciones corporales; un cuerpo anciano pierde la capacidad de retener los fluidos y vive en una dependencia hacia otro cuerpo, necesita ayuda para moverse, para comer e incluso para acciones íntimas como bañarse o vestirse. Por otra parte, Le Bretón expresa que la relación que el sujeto de la modernidad tiene con la vejez también marca la desigualdad entre géneros: mientras una mujer anciana es vista a partir de la pérdida de su seducción y frescura, un hombre anciano es visto a partir de la madurez y experiencia ganada.

Se debe destacar, además, que esta noción de cuerpo indeseable se relaciona, a su vez, con la imagen o representación que el sujeto hace sobre su propio cuerpo. Que una persona anciana vea fotografías antiguas, por ejemplo, remite a la observación de un rostro que ha sido transformado y que se confronta con el rostro actual remitiendo así el paso del tiempo. Le Bretón explica que esta noción de conocer el propio rostro e interiorizar el cuerpo implica a su vez el juicio del sujeto sobre sí mismo, marca la autoestima y la identidad de cada uno. Así, el cuerpo se transforma en una marca del individuo y en la huella simbólica que lo conecta con la comunidad y lo diferencia del otro. Esta concepción de apreciación física personal se puede relacionar a la incursión de elementos externos que modifican al cuerpo ya sea por medio de cirugías estéticas, tatuajes, piercings y que se articulan a partir de la búsqueda de una identidad y de una visión del cuerpo propio.

Otro sentido presente, el oído, se exterioriza a partir de las distintas voces y sonidos que plagan la vida cotidiana. Le Bretón explica que el oído se relaciona al sentido de la interioridad y mientras la vista se plantea hacia afuera del individuo, el oído ingresa los aspectos del mundo a la interioridad del individuo y así el sujeto capta y decodifica todos los sonidos que lo rodean considerándolos agradables o desagradables. Ante esto Le Bretón explica que las ciudades modernas presentan al sujeto una superposición de diferentes ruidos que funcionan yuxtapuestos y que se generan como un coro de voces. Por otra parte el sonido adquiere diferentes significados

dependiendo del simbolismo que le otorga una cultura determinada, así por ejemplo puede marcar el tiempo o el horario de algún acontecimiento (como el sonido de las campanas de la iglesia) o marcar aspectos ideológicos (como el sonido de las protestas), entre muchos otros.

El ruido, por otra parte, también se articula desde aquello que molesta y perturba la vida cotidiana y es por eso que la casa donde habita el cuerpo es una zona privilegiada para amortiguar todo sonido indeseable y así la casa cobra un lugar importante para el cuerpo del individuo. Le Bretón que en la modernidad ha surgido la aparición de ciudades dormitorio que reducen el espacio de hábitat que sirve para satisfacer necesidades arbitrarias del cuerpo, de esta manera se entiende que el cuerpo funcione en la habitación pero no viva, realmente, en ella. En caso contrario, la casa familiar se transforma en la experiencia sensorial que necesita el cuerpo y por el que adquiere dignidad: hay olores, sonidos, voces y experiencias táctiles que protegen al sujeto del medio ambiente exterior y que transforman a la casa en una prolongación cultural del cuerpo.

Por otra parte, el sentido del olfato recibe un apartado especial en los estudios de Le Bretón, esto porque lo considera como la parte más íntima y secreta del cuerpo. Es en la esfera privada del sujeto donde habitan distintos olores y por ello resulta difícil hablar de estos sin revelarse a sí mismo: los olores evocan detalles íntimos de la vida cotidiana y el olfato, por ende, actúa en todo el comportamiento humano. Para Le Bretón cada hombre emite un olor especial que, a su vez, interfiere en los intercambios con los otros. El olor actúa un lugar simbólico de presencia en el mundo; la huella con la que los otros pueden reconocernos. Ante esto Le Bretón afirma que la sociedad actual sitúa al olfato a partir de las sensaciones que provoca, el olor se enmarca como un discurso social que estigmatiza al sujeto y el individuo se siente reticente a los malos olores, por ello expresa:

El olor es la parte mala de la otra parte mala del hombre, la carne. Un rechazo metódico se vincula, socialmente, con el hecho de arrancarle a los olores sus prerrogativas en el campo social. El hombre es un animal que no huele (que no quiere oler) y en esto se distingue de las otras especies. Freud, en el malestar en la cultura, asocia el retroceso del olfato al desarrollo de la

civilización. Al adoptar la postura vertical, el hombre se deshace de su fidelidad al olfato, se distingue del reino animal y este cambio de régimen vital lo lleva a privilegiar la vista. Análisis significativo de un tiempo y de una sociedad que inscriben al olfato y a la vista en los extremos de la jerarquía sensorial (Le Bretón, 1990: 119)

Esta visión negativa que se tiene en torno al olfato se relaciona al encuentro con el otro visto como un enemigo que huele mal. Le Bretón ejemplifica esto con la coincidencia que existe entre *Odor* (de olor) y *Odium* (de odio) compartan la misma raíz latina y por ende se afirme esta noción del aroma como un marcador moral que marca el rechazo o el acercamiento con el otro. Para Le Bretón, el acto de la desodorización como signo de limpieza marca el intento de un sujeto por civilizar a otro marcando el estigma de los malos olores y la apología de los buenos olores, dicotomía que se puede traducir incluso a un nivel cultural de religiosidad en el que el que se presenta el olor a santidad de los mártires en contraposición al olor de hediondez, a muerte y azufre, del demonio.

Por otra parte, Le Bretón expresa que junto al olor, el gusto comparte esta noción de individualización de la experiencia a través del acercamiento con la comida. Así, califica a los alimentos como el “objeto sensorial total” por medio a todas las sensaciones, ya sean por la vista, olfativas, táctiles o gustativas que provoca. Pero, a su vez, el acercamiento con el alimento y con los sabores, es asimilado por el individuo por medio de su pertenencia a un grupo social, y así para Le Bretón el gusto también precisa las diferencias de clase, edad, cultura e incluso género todas articuladas por medio a la forma de socialización de los comensales. Así Le Bretón plantea el ejemplo de que existen alimentos que son prohibidos en ciertas religiones, como la carne de cerdo o de vacuno, o alimentos que marcan las distinciones de clase como es el caso, por ejemplo, de ciertas comidas que se consideran de elite, como el caviar. Esta distinción alimenticia se presenta también ante la forma de actuar denigrando al otro por su dieta o denominándolo peyorativamente por lo que come.

Finalmente, el sentido del tacto es presentado por Le Bretón como aquel que se relaciona con la piel, órgano que marca la frontera entre el exterior y el interior del individuo. De este modo, la presencia del tacto se perfila a partir de esta frontera

cutánea que permite al sujeto asimilar experiencias palpando objetos y acercándose al otro por medio de acciones como acariciar para mostrar afecto y amor. De este modo, las relaciones con el otro se plantean por medio de la corporalidad térmica otorgada por el tacto y así los sujetos suelen hablar de relaciones calurosas o frías para referirse a modalidades de interrelación social.

El tacto, por otra parte, permite estimular el cuerpo por medio de roce con las distintas partes del cuerpo, esta noción se puede analogar al concepto de cuerpo erógeno planteado por el psicoanálisis. Leticia García (2004) explica que todo órgano del cuerpo puede conducir una función erógena, es decir, puede ser estimulado como un órgano genital y, del mismo modo, cada región del cuerpo se articula a partir de diferentes pulsiones sexuales que pueden ser satisfechas independientemente, por ello expresa: “Este cuerpo erógeno, gozante, no forma un todo, una unidad, sino que por el contrario es un cuerpo disgregado, fragmentado por el goce”.

Finalmente el tacto también puede conllevar al contacto con el otro por medio de los golpes, situación que podría traducirse en la violencia sobre el cuerpo. Este concepto será analizado en el apartado siguiente.

Violencia y dominación del cuerpo

Pierre de Bourdieu analiza lo social hecho cuerpo a partir de los conceptos de *campo* y *habitus*. Así define el *habitus* como aquellas prácticas y estructuras sociales que se graban en el cuerpo y conforman nuestra subjetividad. Esto explicaría, por ejemplo, que las personas que comparten un espacio social determinado compartan a su vez, gustos y actitudes similares. El campo, por otra parte, corresponde a este espacio en el que se desarrolla el cuerpo y en el que se configuran las distintas relaciones sociales.

Se podría comprender, por lo tanto, que el campo corresponde a lo social hecho cosa mientras que el *habitus* se articula como lo social inscrito en el cuerpo. Para Mónica Calderone (2004) De Bourdieu se vale de esta noción de *habitus* para explicar la forma en que los agentes sociales co-constituyen la relación de dominante-dominado. En este aspecto se acuña el concepto de violencia simbólica que comprende las

dicotomías de coerción y autosometimiento. Se debe tener en cuenta, en primer lugar, que el *habitus* se articula como el sistema de disposiciones en el que los sujetos incorporan las distintas prácticas sociales y por ello es posible entender también al cuerpo como un producto social que ha sido influenciado por la cultura, las relaciones de clase y las relaciones de poder. Oscar Barrera (2011) expresa sobre este tema:

A través del cuerpo hablan las condiciones de trabajo, los hábitos de consumo, la clase social, el *habitus*, la cultura. El cuerpo es pues, como un texto donde se inscriben las relaciones sociales de producción y dominación. Tendría entonces, un carácter históricamente determinado, podría decirse que la historia del cuerpo humano es la historia de su dominación. (Barrera, 2011: 129)

Tomando este concepto, se comprende al cuerpo como un texto en el que se inscriben las relaciones, tanto de producción como de dominación que sistematizan, a su vez, la violencia simbólica. Para Pierre de Bourdieu (1999) esta dominación también se refleja en la construcción de una topología sexual del cuerpo que construye lo masculino y lo femenino desde una visión androcéntrica en que las cualidades de los cuerpos se dividen a partir de los polos opuestos alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, etc. Estas relaciones se establecen, además, en el acto sexual, momento que se traduce en una relación de dominación en cuanto a las dicotomías encima/debajo y activo/pasivo. De esta manera, De Bourdieu explica que la dominación no se establece solamente en el sometimiento del poder sino que también se relaciona al engaño, el abuso y a la idea de poseer o dejarse poseer. Sobre esto el sociólogo expresa:

“A diferencia de las mujeres, que están socialmente preparadas para vivir la sexualidad como una experiencia íntima y cargada de afectividad que no incluye necesariamente la penetración sino que puede englobar un amplio abanico de actividades; los chicos son propensos a “compartimentar” la sexualidad concebida como un acto agresivo y sobre todo físico, de conquista, orientado a la penetración y al orgasmo” (De Bordieu, 1999: 33)

Esta noción, sin embargo puede variar dependiendo de las experiencias sexuales del sujeto, ya sea a partir de las prácticas simétricas (*fillatio* y *cunnilingus*) o a partir de la inversión (la sumisión masculina). Así mismo, esta relación masculino/activo y

femenino/pasivo como reconocimiento erotizado de la dominación se vincula a las relaciones homosexuales en tanto a la penetración de un hombre sobre otro hombre, tomando en cuenta que la denominada *libido dominandi* siempre se encuentra presente en el deseo de placer masculino.

Esta idea se puede relacionar con lo propuesto por Marcela Lagarde (2005) quien en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* analiza la noción de género en la mujer a partir de la experiencia erótica considerando que la sexualidad femenina está marcada por rituales pactados con el orden fálico: la concepción de la virginidad, la petición de la mano de la novia, la ablación, la concepción durante el parto, etc. De este modo, la búsqueda de placer por parte de la mujer ha estado marcada por las ideas moralizantes –anestesia pecaminosa, como dice la autora- que conllevan a que el despliegue del erotismo sea realizado a partir del cautiverio y la mutilación esto porque la sexualidad femenina aún se sigue constituyendo a partir del orden de dominación masculina en el que se el erotismo en la mujer se debe dividir en dos espacios vitales: la procreación y el acto sexual. Así, el sistema patriarcal interpela a aquellas mujeres que desplazan el espacio de la maternidad por el erotismo como “putas”, asociando así al sexo de la mujer a un espacio subordinado y al servicio de la procreación. Así la autora expresa:

Es característica básica de la sexualidad de las mujeres la relación orgánica entre erotismo y procreación, la cual a nivel de los sujetos aparece escindida. Socialmente como parte de una cultura binaria, la sexualidad femenina escindida produce grupos de mujeres especializadas en aspectos de la sexualidad desintegrada: Las madres y las putas. El cuerpo de las mujeres procreadoras es entonces cuerpo procreador, cuerpo vital para los otros, cuerpo útero, claustro. Espacio para ser ocupado material y subjetivamente para dar vida a los otros. El cuerpo de las mujeres eróticas es un cuerpo para el placer de los otros, espacio y mecanismo para la obtención de placer por otro. (Lagarde, 2005)

Esta división entre mujer procreadora y mujer erótica, explica Lagarde, se relaciona a la idea planteada por el cristianismo que considera al cuerpo de la mujer como algo sagrado y tabú, problema originado a partir de la historia de la Virgen María

como sujeto que debió prestar su vientre para concebir al hijo de Dios y así se articula una idea de que todas las mujeres deben ser vírgenes, no gozar de sus cuerpos y cumplir con su deber procreativo. Este concepto planteado desde un sistema religioso, se vincula también a la noción de que toda mujer es culpable de la seducción –concepto aprendido por Eva- noción que se hace presente, por ejemplo, ante la creencia arraigada de que una mujer que ha sido violentada o abusada se lo merece por vestir provocativamente. Esta idea se puede relacionar con lo propuesto por Pierre de Bordieu sobre la dominación masculina por medio del abuso sexual de un dominante sobre un dominado.

Pierre de Bordieu, por otra parte, hace hincapié en el abuso sexual masculino dirigido hacia otro hombre, tomando en cuenta que muchas sociedades adaptan la posesión homosexual como un acto de poder que afirma la superioridad de un sujeto sobre otro. A partir de esto hace alusión a la sodomización como tortura que a su vez se traduce a una perspectiva que desmedra al género femenino y a la homosexualidad al convertirlos en elemento de ignominia: el hecho de humillar sexualmente, de burlarse de la virilidad o acusar al otro de homosexual, por ejemplo.

Por otra parte, De Bordieu afirma que el orden masculino se inscribe en el cuerpo por medio de la división del trabajo y de la creación de rituales, tanto colectivos como privados. De este modo, el orden social impone las disposiciones que excluyen a las mujeres de algunas tareas y que les exige a comportarse con su cuerpo de una manera determinada. Por ello expresa:

La moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión de las ropas o la cabellera. Los principios opuestos de la identidad masculina y de la identidad femenina se codifican de ese modo bajo la forma de maneras permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse, que son como la realización, o mejor dicho, la naturalización de una ética. (De Bordieu, 1999: 42)

De este mismo modo, De Bordieu utiliza el término del honor masculino para resumir como aquellas posiciones de rectitud –asumidas a partir de la tónica militar- que designan a la sumisión femenina ciertos modos de posicionar el cuerpo, cómo

inclinarse, agacharse o someterse a posiciones curvadas y flexibles. Se entiende, así, que la sociedad intenta inculcar una ética y una estética que indica la forma en que cada género debe moverse.

Considerando estos aspectos, De Bordieu acuña el concepto de violencia simbólica para representar esta relación de poder y dominación que se traduce en los diferentes esquemas mentales producidos por un orden simbólico fundado en la sociedad androcéntrica. De Bordieu hace hincapié en que si bien se habla de lo simbólico no se minimiza la violencia física hacia las mujeres, ya sea por medio de violaciones o golpes, sino que por el contrario se debe obviar el concepto de simbólico como lo meramente espiritual – distinción ingenua nacida del materialismo primario- y establecer la violencia como un producto histórico generado por distintos agentes (la familia, la iglesia, la escuela, el estado).

La violencia simbólica, por lo tanto, se comprende como la asimilación de los esquemas mentales que traducen como natural las relaciones de dominación. Esta dominación simbólica, ya sea por medio de los géneros, las etnias, la cultura, etc, se produce a partir de los esquemas de percepción y apreciación que generan los hábitos y crean los controles de voluntad. A partir de esto De Bourdieu manifiesta que:

La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física; pero esta magia solo opera apoyándose en unas disposiciones registradas, a la manera de unos resortes, en lo más profundo de los cuerpos (De Bordieu, 1999: 59)

De esta manera, los estigmas hacia las diferencias de color de piel, de etnia, cultura o de género se imponen por medio de actos colectivos de categorización que marcan ciertos rasgos distintivos y que, con ello diferencian un grupo de otro. De esta manera se producen los actos discriminatorios que se ejercen a partir de la opresión entendida como invisibilización, es decir, el rechazo a una existencia pública y legítima, como es el caso de los homosexuales, por ejemplo.

Este concepto se puede relacionar a lo propuesto por Rita Segato (2003) quien explica que los principios de la violencia se articulan a partir de un sistema único

constituido por dos ejes, uno horizontal (relación de alianza o competición) y otro vertical (entrega o expropiación). En el caso del eje horizontal, la relación es de iguales mientras que el del eje vertical se refiere a la división de estamentos y castas. De este modo, Segato afirma que el mantenimiento de las jerarquías (sea en lo racial, étnico, de género o de clase) se traduce en el mecanismo de legitimar la violencia a causa de la costumbre y de la reproducción de un sistema que permite la existencia de la subordinación de los minorizados.

Sobre esta lógica de violencia, Ana María Fernández (2009) explica que la existencia de los procesos de inferiorización se opera por medio de la naturalización del hecho, lo que se traduce en una violencia invisible que legitima las prácticas de desigualdad y discriminación. Para Myriam Jimeno (2007) este ocultamiento trae como consecuencia que los sujetos asuman que algunos grupos sociales sean en sí, proclives a la violencia y que, por ende, se genere un estigma en torno a la barbarie de cierto sector social. Esta incorporación de la violencia es, para Juana Chaves (2011), producto de la transición entre ser objeto de la violencia y provocador de la violencia, es decir, la víctima de la violencia puede adoptar las prácticas del victimario generando un enfrentamiento de roles dentro del conflicto. Para afirmar esto, Juana Chaves cita a Hannah Arendt con el objetivo de explicar que la deshumanización del hombre se traduce a la ausencia misma de la rabia y la violencia ante situaciones deshumanizantes (como el hambre o la tortura). De este modo se entiende que la violencia se incorpora al generar individuos indolentes a las prácticas violentas y que no se asombran ante hechos como las torturas, los secuestros, las masacres, etc.

La violencia en la literatura y en el teatro

Así como el concepto cuerpo, la violencia también ha sido una constante en las prácticas artísticas. En el caso de la literatura hispanoamericana, Ariel Dorfman (1997) señala que la incorporación de la violencia en los textos se debe a la relación que el continente ha tenido con los actos violentos a lo largo de toda su historia. De este modo, Dorfman expresa que los personajes hispanoamericanos se sitúan en torno a distintos modos de violencia. Por un lado, la violencia vertical y social se traduce a la noción de que los personajes, al descubrirse como víctimas, se rebelan contra la sociedad por

medio de una liberación colectiva contra “los de arriba” (el caso de la revolución, por ejemplo). Algunas veces, esta verticalidad se genera hacia “los de abajo” y en este caso, la literatura intenta mostrar la vida de los que oprimen y explotan. Cabe destacar que en este tipo de personajes la violencia se transforma en una especie de bumerang y termina por destruir o corromper a aquel que la utiliza.

Por otro lado, la violencia horizontal e individual se presenta en los personajes que agreden a otro que se encuentra a un nivel simétrico, muchas veces, incluso, un amigo o un miembro de la familia. Para Dorfman, esta violencia no tiene un claro sentido social sino que transcurre en la accidentalidad. Esta violencia, sin un origen aparente, explica Dorfman, es producto de la ciudad americana que crece de forma masiva y muestra al hombre como una víctima incapaz de controlar su realidad. Sobre esto el académico expresa:

Estos seres que cobran venganza por su condición humana, sin comprender que contribuyen aún más al caos y al dolor, ni siquiera se plantean el posible origen de esa violencia que sufren y que devuelven. Tal vez presientan que mientras no cuestionen la violencia, mientras jueguen de acuerdo con las reglas de la horizontalidad, mientras destruyan lo inmediato y no indaguen sobre las causas, se les permitirá sobrevivir. (Dorfman, 1997: 401)

Se entiende, por ello, que este tipo de violencia se genere en el mundo cotidiano y articula a los personajes como seres violentos en sí mismos, que se encuentran enajenados y enceguecidos por lo violento y que encuentran en la agresión una suerte de instrumento de salida que representa su propia barbarie.

Tomando en consideración estos tipos de violencia presentes en las novelas hispanoamericana, se puede hacer una relación con los personajes teatrales, al comprender que en el caso del teatro, la violencia se presenta de manera física y se funda la conciencia del cuerpo. Geraldine Lamadrid (2011) explica que, normalmente, la estética de la violencia se traduce en lo grotesco, lo feo y lo trágico representado por medio de signos, ya sean verbales, corporales, materiales, visuales, etc. De esta manera, la violencia puede ser observada concretamente a partir de la interacción de los cuerpos en escena.

El cuerpo visible en escena

El antropólogo francés Le Bretón denominó como “borramiento del cuerpo” al proceso en que el individuo moderno intenta tornar invisible todo lo sensorial por medio de rituales: se perfuma para no desprender mal olor, intenta ocultar las marcas de la vejez y las cicatrices con maquillaje, se peina, se viste, se baña, se limpia las uñas, etc. Del mismo modo, también, evita el contacto físico con el otro, tocarse, olerse o incluso mirarse cara a cara. Por lo mismo se comprende que aquel sujeto que no cumple los rituales de borramiento y que deja en manifiesto su cuerpo se transforme en un extraño, una suerte de marginado frente a los ojos del resto.

En las obras de Luis Barrales, este marginado como sujeto que habita en el borde de lo socialmente aceptado en torno al cuerpo, se sitúa en escena haciendo visible su corporalidad ya sea por medio de la forma en que el actor se mueve en el escenario (las voces, la desnudez, la cercanía con los otros actores) así como en la forma en que el personaje se relaciona con su cuerpo, convirtiéndolo en un signo con multiplicidad de significados. En el presente análisis esta noción será revisada a partir de la forma en que el dramaturgo plantea el cuerpo en tres piezas teatrales, *Uñas sucias* (2001), *Patas de gallo* (2009) y *HP (Hans Pozo)* (2007).

Antes que todo, se debe comprender que los personajes de las obras analizadas, se encuentran insertos en una sociedad occidental acostumbrada a silenciar toda expresión del cuerpo, y por ello, también se ven ante la obligación de hacer uso de diferentes rituales que les permitan reprimir cualquier manifestación corporal. En *Uñas sucias*, el borramiento del cuerpo se establece por medio del ritual de la limpieza. Los personajes, tras haber jugado en un partido de fútbol, se encuentran sucios y llenos de lodo y se sitúan en un camarín con el objetivo de bañarse. Así, la constante alusión a estar desaseados se refleja en la frase que titula a la obra; tener las uñas sucias no es solamente una característica de desaliño, sino que además, representa a la violencia. Es por ello que Neira, el defensa central del equipo y, a su vez, el personaje más prepotente y que intenta tomar la figura de líder, hace constantemente alusiones a las uñas sucias que quiere mantener limpias. Curioso es que las uñas de Neira se ensucien en el momento en que pelea con Zabala reflejando que la suciedad se concilia por medio de

actos violentos, relación que más adelante se establece a partir de la historia contada por Laja acerca de un carabinero que para el año 1973 se dedicaba a la persecución de comunistas y que, una noche, cayó embriagado en la fosa en la que se enterraban los cuerpos quedándose dormido entre los cadáveres, a partir de este hecho sus uñas quedan sucias para siempre. Tal como expresa Laja:

ORTEGA : ¿Y las uñas sucias?

LAJA : Durmió toda la noche con las manos en el estómago rajado de uno de los muertos. Tenía las manos rojas enteras y por más que gritó y se las lavó hasta hacérselas sangrar de nuevo, las uñas le quedaron rojas por dentro. Pa' siempre. Ahora cuando se para en la calle a controlar el tránsito y te hace parar con una mano estirada y la otra en la cadera, parece un travesti ofreciendo el poto

ZABALA : Por huevón, por elegir ser paco

(Barrales, 2001: 10)

A partir de esta anécdota, se comprende que las uñas sucias se transformen en una marca impresa en el cuerpo y así, mientras el carabinero quedó sellado para siempre por su actuar durante la dictadura, Ortega posee sus uñas sucias y desea limpiarlas, con el objetivo de borrar esta inscripción, invisibilizando toda estampa de violencia.

Por otra parte, en la segunda obra analizada, *Patatas de gallo*, el borramiento del cuerpo se articula a partir de las apreciaciones estéticas que los personajes poseen, se entiende, por lo tanto, que el título de la obra también refleje este concepto planteado por Le Bretón pero por medio de las marcas del tiempo en el rostro de los personajes. Así, es posible observar que las patatas de gallo –como coloquialmente se denominan las arrugas junto a los ojos– reflejan que el borramiento se establece sobre el ocultamiento del tiempo, o de otro modo, a la noción de que todo cuerpo viejo es un cuerpo indeseable. Cabe destacar, además, que la apreciación física se plantea no solo en el tema de la vejez sino que en otros aspectos que caracterizan la fisonomía de los personajes infantiles (como es la delgadez y la morenidad). Esta noción del físico y el

rostro será ampliada más adelante en cuanto a la relación que los atributos tienen en el encuentro con el otro.

Finalmente, la tercera obra a analizar *HP (Hans Pozo)*, articula el borramiento del cuerpo por medio de la noción de marginalidad. De este modo, se relaciona al sujeto que visibiliza su cuerpo como alguien que a su vez escapa del límite de lo socialmente aceptado. Esta característica se puede observar en el round extra *Marginal de mierda* donde el personaje/actor interpela a un sujeto/personaje para que torne invisibles sus características que lo convierten en un marginado, basándose, en cierto modo, en lo que la sociedad espera de un cuerpo “normal” o “aceptable”:

[...] si decís que mejor no sonríes porque tenís los dientes rotos y amarillos por la turri, échate crema lechuga si decías que la culpa es por ser cholo, negro, indio, morocho, ve teleduc si le echai la culpa a tu mala educación, mira los programas de farándula y aprende de las modelos como se trepa socialmente, marginal de mierda [...] Y tenís que dejar de vestirse como maleante centroamericano, marginal de mierda, ensaya frente al espejo, la ch se dice ch, no sh, no se dice la toballa, ni la azúcar, ni la calor y espalda se escribe con l no con r y uno se ubica no se gana y a los desconocidos no se les llama tíos, eso es en España, no digai más que no viene nadie, ni que algo te pasó endenante, ni que cómo te le ocurre, marginal de mierda, comprate ropa que te tape esos tatuajes con tinta de pila eveready, intenta civilizarte marginal de mierda... (Barrales, 2007: 26)

De esta manera, es posible notar que la noción de sujeto marginal recae, a su vez, en la forma en que el personaje se relaciona con su cuerpo, y así se da a entender la necesidad de borrar toda marca que pueda denotar la pertenencia a algún sector social o cultural determinado. Se entiende, por ello, que el cuerpo del personaje de HP se presente como un cuerpo que posee cualidades que escapan de toda norma, incluso de aquellas a las que la sociedad considera como anómalas. Así, mientras en *Patatas de gallo*, se remarca la característica de ser moreno como algo negativo, en *HP (Hans Pozo)* el ser rubio se establece como un aspecto perjudicial que debiese ser borrado. Por ello la misma madre de HP recalca que su hijo es “un patito feo de ojos claros” (8) haciendo alusión a que estas apreciaciones estéticas que lo distinguen del resto de los

sujetos que habitan en la población donde vive HP han sido una de las causas de su rechazo.

De este modo, es posible observar que en las tres piezas dramáticas, los personajes intentan borrar toda marca corporal que los defina y los aísle de un grupo social o cultural determinado, no obstante, esta tendencia no se articula en su cabalidad y así se observan a los personajes evitando aquellos rituales de ocultamiento, ya sea, por medio de elementos sensoriales como el olor, la vista o el gusto o por medio de la relación con el otro a partir del contacto cuerpo a cuerpo a través de las caricias o los golpes.

Esta tendencia a mostrar el cuerpo y hacerlo visible se relaciona a la toma de conciencia del cuerpo. Para Le Bretón esta acción es producida por situaciones extremas, como el encierro, el encuentro obligatorio con otros cuerpos y las enfermedades. En las obras analizadas, estos escenarios se presentan como un detonante de las acciones ocurridas a lo largo de la trama. Así, en primer lugar, en *Uñas sucias* la situación extrema se establece por medio de la reclusión de los personajes. Los futbolistas no pueden salir del camarín ya que una vaca y un toro se están apareando en la puerta. Esta situación externa los obliga a mantenerse juntos y a desentrañar su interioridad por medio del desenmascaramiento del cuerpo, desenmascaramiento que a su vez se transmite en escena por la desnudez de los actores. De este modo se entiende que el encuentro entre los personajes en un lugar cerrado los obliga a generar un contacto con el otro generando una tensión a partir del roce entre los cuerpos el que más tarde se traduce en la violencia tanto física como verbal. Tal como se expresa en la reseña de la obra al comienzo del texto dramático:

Cinco jóvenes futbolistas, miembros de un plantel de 25 jugadores, al borde de la veintena de años de edad, aspiran al profesionalismo. El anuncio de que cinco de ellos, y sólo cinco, serán ascendidos al equipo estelar en los próximos días, los mantiene a todos en un estado de franca tensión y excitación. Una tarde, luego de un convulsionado entrenamiento, se reúnen a solas en el camarín y especulan sobre los cinco elegidos y las eventuales razones. Por accidente la puerta de acceso es cerrada con ellos dentro y se ven obligados a permanecer juntos más tiempo del que hubiesen deseado. En ese escenario se desatarán todas las

pasiones de gloria y reconocimiento fácil a corto plazo. Se van desentrañando sus feroces visiones de mundo y todas las carencias y máscaras que arrastran, conformando un violento panorama de un sector de nuestra juventud contemporánea. (Barrales, 2001: 4)

Así mismo, el encierro los impulsa a luchar contra sus propias necesidades corporales, deben acallar el hambre compartiendo una mínima cantidad de alimentos y opacar el frío por medio de la estimulación sensorial causada por la masturbación. Este acto que a los ojos del espectador podría causar un absoluto extrañamiento, se entabla como una provocación a los códigos socialmente aceptados; el hecho de masturbarse en conjunto –compartir una acción que se acostumbra realizar en privado- se aúna de este modo a la manifestación de la corporalidad por medio del intercambio de fluidos; el placer y el orgasmo masculino se utilizan como un mecanismo de defensa para entrar en calor y a su vez es utilizado por Ortega para reivindicar su honor lanzando su semen sobre Neira, luego que éste lo ha sodomizado con un cactus.⁶

Por otra parte, este ocupar un espacio cerrado que obliga a los sujetos a estar en un constante contacto con el otro se refleja también en *Patatas de gallo* a partir de la casa pequeña en la que habita la familia protagonista, para Le Bretón, la casa se transforma en el espacio en que el cuerpo puede satisfacer sus necesidades y la considera, casi, como una prolongación cultural del cuerpo. De este modo se comprende que el hogar donde habita la familia sea el lugar donde los sujetos puedan expresar con libertad todas las manifestaciones corporales y así, también, es el lugar donde ocurre la violencia: las discusiones entre los hijos, las peleas de los padres y, finalmente, el femicidio.

Cabe destacar que mientras para Le Bretón la casa se transforma en el lugar donde el sujeto es protegido del ambiente exterior, en *Patatas de gallo* es a su vez el sector donde los personajes entran en conflicto. Por ello, se entiende que la casa sea un espacio que cobre un significado importante dentro de la obra. Se debe destacar que en la puesta en escena ésta es representada como un paradero y, a su vez, la madre alude a un sueño en el que su casa es, además de un paradero, una pecera. Así, ambos conceptos pueden traducirse como la representación de un ícono mayor: la casa como pecera, un objeto cuyo material de construcción es el vidrio y que funciona para que un ser

⁶ Este acto violento será profundizado más adelante.

humano observe a los peces que nadan dentro, se establezca como un hogar en el que no existe privacidad⁷, y así como los espectadores vislumbran lo ocurrido en las tablas, el espacio público también se adentra a la casa por medio de las observaciones de los vecinos y de los medios de comunicación. Así, la casa de vidrio, casi como un televisor, mostrará todo lo que ocurre, el cuerpo liberado y a su vez, la liberación de la violencia.

Se destaca que en ambas obras, *Uñas sucias* y *Patatas de gallo*, esta violencia y esta exposición corporal se origina, esencialmente, en el hacinamiento; los futbolistas en un espacio cerrado y la familia en una casa pobre y pequeña. Por otra parte, la violencia se articula por medio de la espera. Mientras en *Uñas sucias* los personajes están ansiosos por la futura proclamación del plantel profesional, en *Patatas de gallo*, la familia está esperando el final fatídico; esta espera se relaciona así con el espacio en el que se sitúa la acción, el camarín actúa como un lugar estático y cerrado y, por ende, la acción anhelada nunca concluye, en caso contrario, la casa de la familia se presenta también como un paradero, el lugar de espera por antonomasia, sector al que finalmente llega la acción que se ha estado persiguiendo.

En *patatas de gallo* a su vez, la toma de conciencia del cuerpo es percibida por los personajes por medio de la enfermedad, el miedo y el paso del tiempo. Así, el padre comprende la existencia de su cuerpo desde la necesidad de obtener una descendencia genética. Así, durante toda la trama, el padre hace constantes alusiones al hecho de no ser quien engendró a sus hijos, situación que podría ser considerada, incluso, como una de las detonantes del femicidio, esto debido a que durante la escena final de la obra, la madre confiesa que la supuesta infertilidad del padre es en realidad una mentira:

MAMI: Después de tener a la niña no pude tener más. Me entró algo vivo que dejó muerto todo por dentro. Por eso tanto viaje al hospital. Por eso tanto control

PAPI: Por eso culiabai como una maraca. Por eso te daba lo mismo cuando se te olvidaba la pastilla.

⁷ Esta casa de vidrio recuerda a la casa de vidrio que en 1999, la actriz Daniela Tobar habitó durante quince días ante la mirada atónita de los transeúntes. Espacio donde la frontera entre lo privado y lo público se veía difuso y donde la liberación del cuerpo se transformó en una performance.

[....]

MAMI: Porque lo disfruté. Porque por fin pude tirar por el puro acto de tirar. Me había acostado con dos hombres en mi vida y me había quedado embarazada después de la primera vez con cada uno. Y contigo lo disfruté.

Contigo hice el amor, ¿sabís?

PAPI: ¿Y por qué ya no lo queris hacer más?

MAMI: Porque me fuiste dando pena. Todos tus esfuerzos por preñarme me fueron dando pena. Erai un león que quería encerrarse solo en este zoológico⁸. No te quería hacer sufrir pero tenía que tenerte encerrado.

(Barrales, 2009: 27)

De este modo, es posible observar que la razón que la madre utiliza para ocultar su infertilidad –la que finalmente se revela como causa de una operación- sea la obtención del placer sin temor a un futuro embarazo y así, la enfermedad (infertilidad) como forma de reconocimiento del cuerpo cobra dos aristas. Mientras para la madre es objeto de disfrute, para el padre se transforma en la pérdida de su “honor” y tal como en *Uñas sucias*, la noción de posición masculina –como plantea Piere de Bordieu- se relaciona a la tónica de sumisión/dominación aprehendida por medio de los esquemas mentales de orden androcéntrico. Mientras en *Uñas sucias* la pérdida del honor causada por la violación se confluye a la acción de lanzar el semen ensuciando al otro; la pérdida del honor del padre en *Patatas de gallo* se relaciona no solo a la noción de ser engañado sino al hecho de no poder tener una descendencia genética, hecho que culturalmente podría verse condenado, por ejemplo, por la idea preconcebida desde tiempos antiguos de que todo padre desea un primogénito.

Este acto se podría relacionar, a su vez, a la escena de violencia que concluye en el femicidio. Se comprende así que la concientización del cuerpo por parte de la madre: el descubrir del gozo y el placer, se relacione con su decisión de tener control sobre su propio cuerpo. Así, mientras en un principio alude a la concepción de que su cuerpo “es prestado”⁹ para tener hijos - noción agairrada desde la idea cristiana de que María prestó

⁸ Esta concepción de león y zoológico se puede relacionar también con lo expresado anteriormente sobre la casa, a partir del animal encerrado y los seres humanos que lo observan.

⁹ Curioso es que, aun cuando esta obra se escribió en el año 2009, esta idea de prestar el cuerpo para los hijos sea retomada el año 2012 por la Ex Ministra Enna Von Baer quien expresó: “No tiene derecho, desde mi punto de vista, una mujer que presta el cuerpo en el fondo, presta el hogar a esa vida que se va a desarrollar, a terminar con esa vida”

su cuerpo para ser vientre del hijo de Dios- finalmente sea supeditada al deseo de disfrutar libremente de los apetitos carnales. Esta decisión, no obstante, se ve censurada por parte del hijo y del padre quienes llegan a denominarla como “maraca” o “caliente”. Así, el descubrimiento del cuerpo por parte de la madre se relaciona a la noción de género existente dentro de la familia protagonista¹⁰, noción que podría relacionarse con lo propuesto por Pierre de Bourdieu sobre la dominación masculina quien expresa que el honor masculino se traduce a aquellas posiciones de rectitud que conllevan a un modo de posicionar el cuerpo donde, en la sociedad androcéntrica, la mujer debe adoptar una postura de sumisión, como son las curvas y la inclinación. Esta concepción se presenta en la obra a partir de la descripción que el padre hace de la madre cuando ésta era joven y atraía todas las miradas de los hombres del barrio:

PAPI: Pasaba de vuelta del liceo con la bolsa del pan, pero no la arrastraba ya, fumándose un cigarrito apurada, yo le silbaba, le hacía piropos terrible de románticos y ella pasaba nomás, de repente medio que me miraba por entre medio de la chasquilla con laca pero bajaba la mirada nomás y seguía caminando, yo no sé como es que no se sacaba la chucha caminando así, sí miraba el piso, la costumbre de las mujeres de haber aprendido a caminar mirando el suelo, como si fueran buscando una pestaña que se les cayó, y yo le digo: se le cayó una pluma, angelito, y ella como que tira a sonreír, pero se la aguanta, se pone la mano en la boca pa' que no vea que se está riendo la moji-gata. No me esconda su sonrisa, mamita, su sonrisa de mujer¹¹. (Barrales, 2009: 5)

A partir de esta cita se comprende que la atracción del padre por la madre se debía a la apreciación física y a la forma en que ésta ocultaba su propio cuerpo por medio de actitudes aprehendidas sobre el género. Se entiende así que durante toda la obra la madre se vea obligada a borrar su cuerpo, ocultando el paso del tiempo por medio del maquillaje e intentando acallar sus deseos. A través de esto, se entiende que la conciencia que la madre tiene sobre su cuerpo se base a la obligación de borrarlo y al dolor que esto le provoca, tal como ella misma expresa:

¹⁰ Sería interesante analizar esta obra desde un perspectiva de los estudios de género

¹¹ El programa “Sonrisa de mujer” fue presentado por la primera dama Luisa Durán el año 2002 y prometía “devolver una sonrisa digna a 25 mil 427 mujeres” por medio del tratamiento de la dentadura a mujeres de escasos recursos.

Quedarme en alguien, aunque sea para penar con otro cuerpo que de pena...
Y ver si en otro cuerpo duelen las cosas como me están doliendo ahora
me escosen los ojos me pican las manos
me punzan las tetas las patas de gallo
me joden los huesos me sufren los callos
me duelen las uñas me duelen los años
me duelen las muelas también los ovarios
me duele hasta el bombeo del sistema coronario
me duelen las sienes me duele la espalda
me duele pintarme me duele usar falda
me duele ir al baño, me duele comer
me duele el destino, me duelo mujer (Barrales, 2009: 30)

Tomando en consideración estos aspectos, se comprende que el honor masculino cobre importancia en el acto del femicidio, tomando en cuenta que el padre también se ve obligado a actuar de una forma determinada en relación a su cuerpo a causa de este orden patriarcal que lo exhorta a actuar de una forma determinada: la obligación de no permitir ser engañado y poseer un hijo de sangre. De este modo, el padre también se ve constantemente presionado a ocultar las manifestaciones de su cuerpo traducidas en la ira y la violencia. Así, por medio los apremios de los hijos, quienes constantemente le recuerdan que no es su padre biológico, debe reprimir sus emociones “El papá sufre un acceso de violenta ira que reprime también violentamente, la muerde y se la guarda, no llega a explotar” (9). Esta fuerza de represión sobre su propio cuerpo finalmente detona en un exceso de cólera que conlleva al asesinato de la madre.

Por otra parte, la conciencia del cuerpo también se presenta en *patas de gallo* a través de la sensación del miedo: ya sea el miedo a demostrar las pasiones como es el caso del padre; el miedo a satisfacer los deseos libremente, como el caso de la madre y el miedo a que el final fatídico se realice, en el caso del hijo. Se entiende que el hijo constantemente haga alusiones a su capacidad extrasensorial de vaticinar el futuro, argumentado que sabe que en algún momento su padre matara a su madre. Este miedo se produce, además, ante el temor a perder a su padre debido a que, cada vez que éste duerme, ronca y se le provocan apneas que le impiden respirar. Así, el miedo para el hijo se traduce a la manifestación corporal plasmada en el temor a quedar huérfano.

Temor que se refleja en la mayoría de los niños, quienes actúan tal como expresa el hijo, dejando fluir el cuerpo, ya sea por el llanto o por la orina. Así el niño expresa:

Con un miedo puro de cabro chico, con un miedo de diccionario, con un julepe de dictadura, con un pánico de guerra civil, con un terror más terrorista que el hambre, con el corazón como un dictador tocando el tambor, siete, ocho segundos en que veo la luz al fin del túnel ¡se muere mi papi! ¡se muere mi papi! ¡yo todavía soy muy chico para saber que es alcohol, colesterol y cigarrillos! ¡yo todavía soy muy chico para saber que es la pena, la explotación y los siglos sin gimnasia! ¡se muere mi papi! y cuando ya tengo el miedo echo pichí en la punta de mi tula... él respira. y da un ronquido de trasatlántico atravesando un iceberg. y el cuerpo me vuelve al alma. y los pulmones se me vuelven al aire y la sangre se derrite de nuevo y deja de ser ñache. y la oscuridad vuelve a ser tranquila. mi papi me ha dado una lección práctica de lo que es el miedo. y ya no podrán asustarme los milicos ni sus periódicas fiebres verdes, ya no podrán asustarme ni navajas ni pasta base, ni siquiera los sidas ni las tuberculosis. (Barrales, 2009: 13)

Esta expresión del miedo puede traducirse en un perfecto ejemplo de la conciencia del cuerpo ya que, por medio de las sensaciones físicas el niño somatiza sus propios temores y emociones lo que permite que finalmente aprenda a controlarse, ya no le temerá a nada porque ya ha experimentado el temor más grande y a su vez ha aprendido lo que es poseer un cuerpo y tener que cuidar de éste.

Finalmente, la tercera obra analizada *HP (Hans Pozo)* expresa claramente esta conciencia del cuerpo causada por una situación extrema y que finalmente conlleva que la visibilización de las sensaciones corporales se traduzca en actos violentos, como es el del asesinato de HP. En primer lugar, se entiende que el protagonista realice diferentes rituales con el objetivo de borrar su cuerpo, rituales que se enmarcan en las apreciaciones físicas y estéticas de cómo debe vestirse y actuar un sujeto comúnmente considerado como marginal. Así, la pieza teatral recalca la noción de cuerpo en escena por medio de los rituales que el actor debe llevar a cabo para borrarse a sí mismo y encarnar a HP, ya sea por medio de la vestimenta, la forma de hablar, la delgadez y el uso de sustancias ilícitas.

Este abuso de los sicotrópicos por parte del personaje HP le permiten tomar conciencia de su cuerpo debido a los efectos que la pasta base provoca en el organismo, así, el personaje alude a las sensaciones provocadas por la droga que le genera placer pero a la vez le provocan una dependencia. Dependencia que sin embargo, HP no comprende como tal puesto que para él, el uso de la sustancia que provoca diferentes excitaciones corporales, tal como expresa en el round tres:

La verdad es que yo la dejo cuando me da la gana
y si todavía no quiero
es porque la turri te acerca al nirvana
así lo veís más cerca
como que podís tocarlo
es un by pass al paraíso
el hongo de hiroshima descrito en tu cabeza
como cinco upercat directo al hocico en coro pichicata
es narcotizar las neuronas
dejarlas flotando suspendidas y desconectadas una de otra
preguntándose ¡dónde voy yo! ¡dónde voy yo! ¡dónde voy yo!
a ver si podemos con el rompecabezas
¡dónde voy yo! (Barrales, 2007: 5)

Estas sensaciones que provoca la pasta base en el cuerpo de HP finalmente conllevan a la adicción a la droga, la que obliga al personaje –y también al sujeto real en el que se basa la historia- a reunir dinero por medio del oficio de taxi boy. De este modo, el cuerpo de HP se transforma en un objeto de consumo que el sujeto vende para satisfacer sus necesidades. Así lo vuelve a expresar en el round tres:

Y cuando ya no quedo nada que pudieras robar
terminaste rifando lo único propio que te iba quedando
tu cuerpo, HP, tu cuerpo de escándalo
porque hasta el alma es prestada, HP
y a la tierra no le importa porque no ve
si entregas un cadáver con el ano inmaculado
o como torres gemelas después el atentado

a ella solo le importan los huesos y grasas para que sus gusanos viscosos hagan el trabajo
de un polvo vienes y en un polvo te irás (Barrales, 2007:6)

Esta noción de cuerpo prestado puede relacionarse con lo expresado por la madre en *Patatas de gallo*, y mientras en la obra anteriormente nombrada el cuerpo es prestado para alojar a un hijo, en *HP* el cuerpo es prestado para ser templo del alma, - haciendo alusión a la concepción cristiana del cuerpo¹²- concepto que se aúna a la última frase expresada en la cita, la que hace referencia a la oración rezada por los sacerdotes durante los funerales católicos. Esta idea es transgredida por HP quien comprende al cuerpo no como un lugar que debe ser protegido sino como una zona vulnerable que, tras la muerte, será convertida en desecho y descomposición. De este modo, HP refleja su toma de conciencia del cuerpo a partir del deseo y la necesidad de consumir estupefacientes; deseo que a su vez se traduce a la decisión de prostituirse.

Esta noción de borramiento y visibilización en *HP Hans Pozo*, también se presenta por medio del personaje del heladero, el sujeto que se enamora y finalmente mata a HP. El heladero representa esta noción de borrar el cuerpo con el objeto de no transgredir las normas socialmente impuestas. Así el personaje hace uso de una máscara y actúa frente al resto como un sujeto heterosexual, ocultando los deseos carnales. En el round siete, esta idea se presenta por medio de la reproducción de diferentes conceptos que caracterizan a la relación entre heladero y hp, tales como hombría, pechoño, hipócrita, honra, etc. Todos estos relacionados a la obligación de ocultar los sentimientos debido a la necesidad de mantener el honor masculino, tal como ocurría en las otras dos obras analizadas. De este modo, se comprende que el heladero se sienta ante la imposición de borrar sus deseos, no obstante, estos no pueden ser del todo ocultos ya que, por medio del alcohol, son revelados (15) y, finalmente, lo llevan a “despertar junto a un hombre”. Así, el deseo del heladero de ocultar su homosexualidad finalmente lo lleva a la expresión de la ira. Así se entiende que tanto en *HP Hans Pozo*, como en *Uñas sucias* y *Patatas de gallo*, este deseo de mantener el honor masculino ocultando las manifestaciones corporales conlleven al acto violento. En el caso de *HP*

¹² Para los cristianos, el cuerpo es el templo donde habita el espíritu santo y así se expresa en el versículo Corintios 6:19 y 20: “No sabéis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo que Dios os ha dado y que el Espíritu Santo vive en nosotros? No sois vosotros vuestros propios dueños, porque Dios ha comprado por un precio. Por eso debéis honrar a Dios con el cuerpo”

este acto se traduce luego que el heladero se descubre enamorado y comprende que este amor no es correspondido. La conciencia del cuerpo, de este modo, se relaciona al dolor por medio de la noción que se tiene de que todo rompimiento amoroso conlleva a la “rotura del corazón”, esta relación entre emoción y cuerpo somatizado –tal como en *Patatas de gallo* pasa con el miedo- finalmente conlleva al asesinato y al suicidio:

Un músculo desgarrado tarda en sanar
Un desgarró en un muslo no te deja caminar
¿Qué iba a hacer con un desgarró en el corazón?
Fue el número de partes en que me partiste el corazón
Ese número elegí para trozarte entero
y como se vuelve siempre a la escena del crimen
y como se vuelve siempre a la escena del crimen
y como se vuelve siempre a la escena del crimen
destrozo entonces la escena misma del crimen y me callo las sienes,
y ya no escucho tus abrazos, y ya no siento tus sollozos, y ya no duelen mis verdades
¿podremos allá estar juntos? (Barrales, 2007: 27)

Este acto de suicidio puede considerarse como la conciencia absoluta de que se tiene un cuerpo y como la determinación de acabar con todo sufrimiento y dolor corporal por medio del deseo de escapar del propio cuerpo. Este suicidio, causado por el dolor que el heladero siente al no poder consumir su amor por HP también se refleja en el acto de evasión realizado por Linda, quien, luego de descubrir que su novio ha comenzado a prostituirse con hombres, decide comenzar a utilizar drogas con el objetivo de mermar todos los sufrimientos y obtener un placer y nuevas sensaciones en su cuerpo. De este modo, se comprende, que el descubrimiento del cuerpo en *HP* se traduzca en el dolor y en la noción del placer, y así conlleven a distintos actos, ya sea, el asesinato, el suicidio o el escape por medio del uso de las drogas.

A partir de los conceptos de borramiento y visibilización del cuerpo, es posible notar que los personajes de las obras analizadas actúan intentando ocultar las sensaciones corporales, no obstante, este deseo no se cumple y conlleva, finalmente, a los actos violentos. De este modo, se debe analizar la forma en que los personajes dan a

conocer sus cuerpos por medio de los aparatajes sensoriales -ya sea el tacto, la vista, el olfato, etc- que conllevan a su vez al encuentro con el otro, sea este violento o amoroso.

Sensaciones del cuerpo

En el apartado anterior, el análisis se torno en el modo en que los personajes toman consciencia de sus cuerpos, ya sea por encontrarse en un espacio de encierro que los obliga al contacto entre un sujeto y otro o ya sea por medio de la somatización de las emociones por medio de dolores físicos, sensaciones o enfermedades. Se comprendió, además, que los personajes de las obras analizadas hacen el intento de borrar sus cuerpos por medio de rituales: vestirse, bañarse, perfumarse, etc. Este borramiento, no obstante, no logra concretarse debido a que los sujetos, al tomar conciencia de sus cuerpos, lo tornan visible por medio del aparataje sensorial y así es posible observar a personajes que huelen de una manera determinada, que prueban distintos sabores, que se relacionan con la mirada, con el tacto, con el oído y, de este modo, generan un contacto con el otro. Contacto que, finalmente, llega a traducirse en un acto de afecto o en un acto de violencia.

A partir de esta relación con lo sensorial, se debe comprender en primer lugar que al cuerpo, como diría Le Bretón, como una proliferación de los sentidos y, de este modo, la manera que un individuo tiene de tomar conciencia de sí mismo es por medio de la experiencia de lo que se siente. Además, su presencia frente al resto se articula por medio de la emisión de olores, sabores, sonidos y por medio de su rostro y del contacto corporal con el otro. En las obras analizadas, estas sensaciones reflejan la subjetividad del sujeto adquirida al asimilar lo sensorial ya sea desde la repugnancia o desde el placer.

Se piensa así en la noción de cuerpo erógeno, planteada por el psicoanálisis de Freud, que considera que toda parte del cuerpo emana un proceso excitatorio que genera energía libidinal y así es posible analizar todas estas apreciaciones sensoriales también desde la forma en que los sujetos erotizan sus cuerpos por medio de aquellas prácticas que les generan placer. Placer que no solo se comprende dentro de un acto sexual sino por medio de acciones que deleitan. Esta forma de goce se enmarca, a su vez, desde un

aprendizaje cultural específico y, de este modo, los objetos placenteros obtienen un significado y un valor especial dependiendo de la subjetividad de cada sujeto. Así el personaje de Linda en *HP (Hans Pozo)* describe aquellas acciones que realiza junto a HP y que le otorgan una satisfacción especial que, si bien para Linda son actos sencillos también son agradables:

Ven a tomar once
A ver la comedia
Fumar un cigarrito a la americana
peluseando con lo chiquillos del pasaje
escuchando los últimos perreos en el tocadiscos
riéndonos
siendo jóvenes
yo sé que es poca cosa
placeres de pobre no más...
pero huelen rico (Barrales, 2007: 16)

Esta idea, que introduce al round extra: el olor a pobre establece así la noción de que cada sujeto percibe las sensaciones y los placeres desde su individualización. En el caso de la obra *HP (Hans Pozo)* esta subjetividad se relaciona a la idea de la pobreza y por eso los personajes tiene placeres de pobre, huelen a pobre y los actores deben representar acciones que los asemejen a un “flayte de verdad” (9) que come, se viste, se perfuma, se ducha y actúa de una manera determinada.

Estas actitudes placenteras también son presentadas en *HP* por medio del acto sexual, ya sea a través de las alusiones que Linda hace sobre su relación con HP (los besos, alcanzar el orgasmo juntos) o a través de la relación más explícita entre HP y el heladero. De este modo, mientras HP utiliza el sexo como fuente de trabajo y como mecanismo de chantaje para obtener ganancias, el heladero lo hace para sentir placer, este placer se articula por medio de las sensaciones de todo el cuerpo y así, lo erótico se articula no solo desde la penetración sino también por medio del gusto, el oído y el olor. Tal como se expresa en el round 11:

Ven y muérdeme el cuello/ es sólo un trabajo/ háblame al oído/ es solo un
trabajo/ déjame tocar tu miembro/ es sólo un trabajo/ respira en mi espalda/es

sólo un trabajo/ déjame olerte ahí/ dame tu verga. ¡Oh, con su molde haría un monumento!/es sólo un trabajo/házmelo con sentimiento/ es sólo un trabajo/seca con tus manos este sudor colizón que me dejas, este sudor marica, este sudor de yegua!!!/ es sólo un trabajo/pasar la noche oliendo a ti/es solo un trabajo/ dime que me amas!!!/ si me lo chupai/ama tu trabajo/a dios la patria y el gremialismo/ haz tu trabajo con amor. disfrútame, HP/tú disfrutas tu trabajo?/es distinto/te gusta congelar helados/es diferente/para que se te derritan conmigo/es otra cosa/yo me arruino la vida solo/ (Barrales, 2007:23)

Esta importancia que se da a lo sensorial dentro de la erotización del cuerpo se observa también en *Patas de gallo* desde la relación madre/hijo y a partir de la búsqueda del goce por parte de la madre. Se presenta, así, el descubrimiento de la sexualidad por parte del hijo a partir de la conexión que mantiene con su madre; durante toda la obra el niño hace constantes alusiones al cuerpo de la mujer que lo ha engendrado, remarcando las apreciaciones físicas que él encuentra deseables, cabe destacar que este anhelo por el cuerpo de la madre se centre en lo que el hijo imagina de cómo debería haber sido su progenitora cuando era joven, tal como se demuestra en el siguiente diálogo:

HIJO: No sé. Hay una mujer, pero no sé si es mi mami. Las piernas son largas como oraciones, los pechos redondos como bombones, cintura sin guata, como una puta, los labios maduros, como una fruta. Es rica. Bien rica. Mijita. La falda la usa cortita.

HIJA: Cochino. Si es mi mami le voy a contar.

HIJO: Pero si no es mi culpa. Es rica nomás la mujer que veo. Si es mi mami no es mi culpa que la encuentre rica, porque todavía no era mi mami. (Barrales, 2009: 4)

Cabe destacar que esta idea se centra en la noción de que el hijo puede vaticinar el futuro y por ello sabe que su madre será asesinada por su padre, no obstante, en esta apreciación, la mujer que ve en sus augurios corresponde a un cuerpo joven. Por otra parte, esta idea del hijo que se siente atraído a la madre se vuelve a repetir más adelante cuando en el coro los personajes expresan: “quiero matar a mi papi y acostarme con mi mamá” (15) concepto que se relaciona a la tragedia de Edipo Rey, situación que además podría aunarse a la concepción de que los personajes están marcados por un oráculo (aquel vaticinio del hijo) y que también se puede relacionar con el complejo de Edipo

planteado por el psicoanálisis freudiano.¹³ Este complejo, además, no solo es presentado en el hijo sino que el padre también hace alusión a él en el monólogo en que cuenta su historia y donde expresa: “soñé que lo hacía con mi mami manché las sábanas y me dio pavor, me eduqué en la calle, vi tele como enfermo, me calenté con la yayita, me masturbé en patota, llegué más lejos que todos” (25), cabe destacar ante esta frase la acción de masturbarse en conjunto con otros jóvenes –acto también realizado en *Uñas sucias*- y que actúa como una forma de la dominación masculina al presentarse como un juego competitivo en el que se prueba a aquel que logra “llegar más lejos”.

Por otra parte, el cuerpo erógeno también se presenta ante el descubrimiento del goce por parte de la madre. Se entiende así que este personaje plantee su deseo de mantener relaciones sexuales con el objetivo de disfrutar y obtener placer, finalidad distante a la que los sujetos que la rodeaban esperaban de ella: En el transcurso de la obra se plantea esta noción de la mujer que debe engendrar a sus hijos en oposición a aquella que decide dejar de preocuparse por quedar embarazada y operarse para poder tener relaciones sexuales sin preocupaciones.¹⁴ Con ello, la noción de deseo y cuerpo erógeno tanto en la madre como en el padre, se contraponen a la idea obtenida en el sistema patriarcal de que toda mujer ha de ser un vientre para engendrar hijos y cuyo cuerpo debe ser penetrado y que todo hombre busca satisfacer sus necesidades sexuales por medio del sometimiento del poder. Pierre de Bourdieu explica esta noción bajo la idea de dominación masculina, manifestando que la sexualidad de los hombres centrada en la relación activo/pasivo se basa en la penetración como acto agresivo. Esta idea es subvertida en *Patatas de gallo* al presentarse una mujer que decide disfrutar de su sexualidad y a un hombre cuyo único deseo es ser padre. Esta relación puede observarse, por ejemplo, cuando el padre expresa: “Dicen que el hombre, el macho

¹³ Resulta curiosa la incorporación de bastantes conceptos planteados por el psicoanálisis como es el complejo de Edipo, la mujer histérica, el complejo de la puta y la madonna, la somatización y el análisis de los sueños, noción que quizás podría plantearse para un futuro análisis.

¹⁴ Esta idea se puede relacionar al complejo de la puta y la madonna planteada por el psicoanálisis y en que presenta la percepción de ciertos hombres que dividen a la mujer en dos grupos: la virgen santa y la prostituta degradada. En este sentido se espera que la mujer procreadora sea alguien que corresponda al primer grupo mientras que la “amante” corresponda al segundo. Para Freud este complejo es causado por la castración edípica. Por otra parte para la psicología actual, este complejo se reafirma a partir de la construcción de la identidad sexual planteado desde la sociedad androcéntrica que subordina a la mujer. (Revista digital *Centro de artículos*, 2012)

digo, anda en celo permanentemente. Que como somos una especie penca, tenemos que aprovechar cada oportunidad para procrearnos. Pero yo no creo que sea así. A veces no dan ganas de ser hombre nomás” (24)

No obstante, esta idea de dominación masculina se continúa perpetuando en el juicio del padre quien no logra aceptar que su esposa le haya negado la opción de poseer un hijo genético y que haya escogido satisfacer sus deseos sexuales. De este modo, entre las razones que el padre tiene para finalmente cometer el asesinato está el que sea “maraca” (3) y así es posible observar que la familia representa esta noción de género en el que se divide la forma en que un sujeto femenino o masculino vive su sexualidad. Así la madre reflexiona en torno a su lugar y a la concepción de mujer histérica en el poema que creó cuando era una adolescente. (8) Texto en el que se cuestiona la idea de cumplir “el rol histórico o el rol histérico”. Así, la mujer histérica¹⁵, que para Freud es aquella que somatiza el deseo inconsciente y reprimido, es representada por la madre como aquella que sufre de celos, que se viste con ropas ajustadas y se pinta los labios aún cuando es dueña de casa, y que, a fin de cuentas, anda “caliente”; en contraposición a la mujer que denomina como histórica, es decir, aquella que se encarga de los quehaceres del hogar, llega a la hora a su casa y se viste con faldas largas. De este modo se comprende que la madre se posicione como crítica a estas concepciones de géneros aprehendidas desde el sistema androcéntrico. Esta concepción se encuentra su oposición en las ideas del padre quien ve el cuerpo erógeno de la madre como algo negativo y que lo incita a cometer un acto violento. Tal como se expresa en el siguiente diálogo:

PAPI: Todos dicen que eris una perra

MAMI: A veces aúllo. A veces ladro. A veces me dejó ir más allá del pasaje a la hora de la siesta, cuando los balazos hacen un break, con ese sol de población, y me dejo oler la entrepierna por un montón de perros calientes y yo también me caliente, y soy como el asfalto en verano ahí debajo, y me levanto las faldas frente al grifo que chorrea con su chorro de agua fluorizada y pongo lo que cubre mi calzón justo donde el chorro del grifo pega más fuerte y se oye un chirrido, te juro que se oye un chirrido de antorcha apagándose que oye toda la cuadra, y se

¹⁵ Cabe destacar que, anterior al psicoanálisis, la mujer histérica se relacionaba a aquella que poseía una vida sexual insatisfecha basada en deseos animales y cuyos movimientos del útero – de ahí la palabra- se relacionaban a marcas demoniacas en el cuerpo. (Hernández, 1999)

llena de perros, y todos me huelen, y yo voy chorreando agua y voy chorreando flujo y chorreo hasta el vapor del agua que hierve apenas me toca y hasta los niños me dan alguna manoseada. Algunos lo han hecho muy rico. Para conocer a un hombre no es necesario acostarse con él. Un agarrón lo dice todo. El chiquillo de la camiseta de colocolo, ese que pasa en bicicleta mirando hacia dentro. Ese que creías que miraba a tu hija.

PAPI: Te voy a...

MAMI: ¿Me queris matarme-me? (Barrales, 2009: 28)

Esta insinuación que la madre realiza al padre sobre el femicidio se establece como un estímulo constante en el que el padre debe cuestionar su lugar dentro de la familia y su modo de reaccionar ante las mentiras de su esposa. Así el padre debe sobrellevar el temor que le produce el perder su honra masculina por medio del engaño y por medio la idea de mujer histérica que no logra satisfacer sus pulsaciones sexuales. De este modo, la forma en que la madre erotiza su cuerpo a través de los sentidos del olfato y el tacto y a través de la revelación de su corporalidad por medio de los fluidos y el calor, es vista por el padre –y por el otros sujetos del barrio- como la animalización del sujeto. Así, la idea de “ser una perra” –forma en que coloquialmente se denigra a una mujer que mantiene relaciones sexuales con varios hombres- se refiere a la idea de que todo animal canino entra en celo y se aúna a esta relación problemática que existe entre la condición de un ser humano y un animal (Nussbaum, 2006)

Esta relación entre lo animal y lo humano visto desde la erotización de un cuerpo también es presentado en *Uñas sucias* por medio de la humanización del acto reproductivo entre un toro y una vaca. Así, el hecho de que unos animales se apareen es comentado por los personajes como si se estuviese hablando del acto sexual entre seres humanos, aludiendo de este modo al placer que la vaca –mujer-obtiene por medio de la penetración por parte del toro.

- ORTEGA : El toro es negro y grande. Le sale vapor por la nariz.
ZABALA : Ya. Dime que tiene un aro al medio de la nariz, también.
ORTEGA : No sé, no me fijé. Pero me lanzó una mirada muy fea cuando traté de abrir la puerta. Como de ofendido. (Entra NEIRA)
NEIRA : Es verdad, huevones. Un medio toro negro dándole duro a una vaca blanca.

- ZABALA : Blanca con negro será.
- NEIRA : No sé, yo le vi el culo no más y lo tenía blanco.
- LAJA : ¿Vieron? La vaca no es racista. Ponte a la fila, Neira, parece que le gustan los negritos.
- NEIRA : Y de la corneta grande, chuchatumadre.
- SEPULVEDA : ¿Y no se puede moverlos?
- NEIRA : Ni cagando. Le sacai la vaca al toro y capaz que te lo ensarte a ti si que se queda con las ganas. (La vaca empieza a mugir allá afuera).
- ZABALA : ¡Escuchen! ¡Oye, cómo se queja esa mujer! (Barrales, 2001:12)

Este cuerpo animal que es erotizado, se presenta además como un lugar que puede actuar como espacio erógeno, así Laja cuenta la historia de un conocido que un día, luego de recibir en su fundo a estudiantes de veterinaria, le enseñó a una mujer a examinar el tracto de una vaca introduciendo su mano dentro del recto. En este proceso ambos comenzaron a rozar sus manos situación que terminó actuando como un acto romántico que conllevó a que ambos concibieran una relación “un pololeo pasao a caca” (13). De este modo, este acto en el que el cuerpo de la vaca actúa como un lugar en el que los aspectos sensoriales se relacionan desde lo socialmente considerado como repugnante, tocar y olfatear los excrementos del animal, se transforman en la historia narrada en elementos erógenos que provocan un acto placentero.

Cabe destacar, por otra parte, que lo sensorial no solo funciona como un elemento para erotizar el cuerpo sino que visibiliza también otros aspectos corporales. Así, por una parte, el olfato que en las tres obras se presentó como sensación erógena, también funciona como un signo representativo de un sector social determinado y como marca de un individuo. De este modo, se comprenden, como diría Le Bretón, que todo sujeto posea un olor que lo individualiza y estigmatiza. Esta huella aromática, no obstante, actúa también como un marcador moral en el que se comprende “al otro enemigo” como alguien que huele mal, para Le Bretón estos conceptos explicarían el ensalzamiento de los buenos olores y la necesidad de limpieza, esta concepción también se relaciona a la idea de repugnancia planteada Nussbaum en cuanto al esfuerzo que los sujetos realizan por eliminar aquellos olores que les incomodan. Este concepto de olor

como marca de un sujeto que debería ser borrado se plantea claramente en *HP (Hans Pozo)* en el round extra: Hay olor a pobre:

El olor a pobre puede distinguirse. es un olor como de una humedad permanente. como de una humedad que viniese desde la médula de los huesos mismos y que fuese atravesando todo hacia arriba. [...] es, olor a miedo a los pacos, olor a cortes de luz los domingos a las ocho, olor a que aún faltando todo no faltaba nada, es también olor a ñoco, neoprén, a tolueno, a pasta base, marihuana y ron silver, es olor a miradas perdidas, el olor a pobre es algo que queremos erradicar, podrán seguir los pobres, pero con otro olor ¡por favor!, [...] el olor a pobre se lleva impregnado en ese rinconcito donde aún habita la dignidad y que algunos llaman alma. El olor a pobre se encuentra en Santiago justo al oeste del paraíso. olor a pobre es olor a mercado, pero jamás a supermercado. (Barrales, 2007:17)

De este modo, el round citado expresa la forma en que la huella establece una marca social determinada y así se van presentando diferentes acciones cotidianas que se establecen como actos realizados por un sujeto que van marcando a su vez la impregnación de un aroma en la piel. Esta marca se califica, así, como un aspecto de concientización del otro tomando en cuenta el rechazo que el “olor a pobre” genera en los sujetos y por ello se expresa esta necesidad de eliminar toda marca olfativa ante la idea de que el olor a pobre debe ser erradicado junto a la pobreza. Esta marca que representa a todo un grupo social también es presentada en la pieza dramática como sello individual y de este modo, tanto Linda como el Heladero remarcan la idea de que HP huele de una forma inusual y así, mientras Linda expresa que “bastase tu olor a miedo en la piel para que gustases a todo el mundo” (21) el heladero afirma que una de las características que no olvidará de HP será ese “olor puro de miedo lindo” (25). Este olor a miedo, que biológicamente es secretado a través de la glándula suprarrenal que secreta la adrenalina¹⁶ representa al personaje y a su vez se ve mermado por el “olor a hombre” que se ha impregnado en el cuerpo de HP y al que Linda alude como signo del engaño tras el descubrimiento de la infidelidad por medio del oficio de *taxy boy* que lleva al protagonista a mantener relaciones sexuales con otro hombre.

16 Un estudio de la Universidad de Düsseldorf de Alemania demostró que efectivamente los seres humanos podían percibir el olor a miedo de otras personas por medio del olor del sudor. (http://www.latercera.com/contenido/739_155540_9.shtml)

Por otra parte, este olor a miedo es presentado por el heladero como una característica agradable de HP que se superpone a todos los olores repugnantes que se adhieren al cuerpo hecho cadáver. Así, en el monólogo *Lección de anatomía* (24) el heladero toma conciencia absoluta del cuerpo de HP, por medio del estudio de las partes del cuerpo - blandas y duras - que debe cercenar. A partir de esto descubre que el aroma a miedo es más fuerte que el hedor a putrefacción debido a que el olor de HP siempre fue su objeto de placer. De este modo el heladero expresa:

Parecen cirujanos de selva amazónica con las mascarillas que se han puesto cuando dicen no soportar más el hedor. yo me niego a usar una de esas. siempre me encantó tu olor, HP. y ahora en tu cuerpo muerto yo no huelo a sangre ni a carnes muertas ni a nervios profanados. tengo en mi nariz tu último aroma humano. Siento respirando tu último olor a miedo HP. es que siempre en lo que hiciste detrás estaba el miedo. y cuando eras sólo miedo eras el más dulce. [...] y las vísceras se vienen de golpe contra el suelo como vómito catarata chorro de llantos. los otros ahora vomitan sobre sus mascarillas de carnicero pero yo sigo sintiendo tu olor a miedo, HP. solo tu olor puro de miedo lindo. (Barrales, 2007: 25)

A partir de esta percepción del heladero se comprende que el olor de HP sea considerado tanto como elemento erótico como marca del individuo y de este modo, la pasión que el heladero siente hacia el aroma del sujeto amado llega a ser mayor a la repugnancia que provoca el hedor de la putrefacción tras la muerte y así, la reacción de asco que en otros sujetos provoca el vómito –como manifestación del cuerpo- en el heladero se transforma en la permanencia del recuerdo, la marca del individuo que quedará impregnada siempre en la nariz del otro.

Esta función del sentido del olfato también se presenta en las otras obras analizadas pero desde dos aristas, lo erótico en *Patatas de gallo* y la incursión de la violencia simbólica desde la dominación masculina en *Uñas sucias*. Así, como se presentó anteriormente, en *Patatas de gallo* la madre alude al olor de su excitación (28) por medio de la relación que se hace con las cualidades animales del ser humano. De este modo, la mujer expresa que los perros del barrio presienten el aroma de sus fluidos - casi como ocurre cuando las perras en celo desprenden un olor que es percibido por los

canes- y se acercan a olerla, acto que le provoca placer. Esta noción podría relacionarse al hecho de que, biológicamente, toda mujer secreta feromonas, especialmente durante la ovulación.¹⁷

Por otra parte, la presencia del olor es utilizado por los personajes de *Uñas sucias* como forma de insulto. Mecanismo que se esgrime la dominación masculina con el objetivo de denostar al otro. Así, los personajes aluden a la esencia fálica presente en el aliento de sus compañeros, utilizando, de este modo, a la homosexualidad o a las como insulto, tal como se presenta en el siguiente diálogo:

SALE EL LAJA DE LAS DUCHAS.

NEIRA : (Se aprieta la nariz) ¡Uhhh! Salió olor a pico.

LAJA : Tenís que lavarte la canoa de vez en cuando. (NEIRA abre su bolso y saca un gastado cepillo de dientes)

ZABALA : ¿Pa' qué es ese cepillo?

LAJA : Pa' lavarse los dientes. No veís que encontró olor a pico.

NEIRA : Es pa' limpiarme las uñas, conchetumadre. Todavía las tengo sucias.

LAJA : Eso te pasa por agarrarlo tanto. Te quedó impregnado el olor a pichula.

NEIRA : Ven a chuparme los deditos, entonces. (Barrales, 2001: 9)

Como se observa, esta marca de suciedad que se explicó anteriormente, también se hace presente en la noción de los olores agradables y repugnantes que denotan limpieza o no en un sujeto y se hacen presente en la obra como un medio utilizado por los personajes para perpetuar la violencia simbólica, esto teniendo en cuenta que durante toda la obra los futbolistas se insultan mutuamente aludiendo a la supuesta homosexualidad de todos. Este acto hace relación a la dominación masculina en cuanto a que Piere de Bordieu explica que utilizar tanto la homosexualidad como el género

¹⁷ Hasta hace poco se creía que las feromonas no tenían ningún efecto considerable en las personas a nivel sexual, pero algunas investigaciones con mujeres y hombres en instituciones como el Karolinska, de Estocolmo, la Universidad de San Francisco y el Centro Monell de Sentidos de Filadelfia sugieren que las feromonas pueden hacer entrar en celo a los seres humanos. (Gómez, 2011)

femenino como forma de burla o deshonra representa esta tónica de dominación o sumisión de orden androcéntrico.

Esta violencia por medio de las burlas también se presenta en *Uñas sucias* a partir del sentido del gusto. De esta manera se utilizan palabras que coloquialmente aluden al acto sexual pero que se relacionan directamente al gusto, nociones como comer, chupar, tragar o lamer y que aluden a ciertos sabores del cuerpo humano y a cierta forma de alimentarse, son utilizadas por parte de los personajes –así como también por la jerga chilena- como un modo de representar prácticas del acto sexual. De esta manera, por ejemplo, Zabala acusa a Neira de “chupar verga como colegiala” (4) y Ortega embuste contra la novia de Zabala expresando que “se comió a todo el equipo” (4). Así como también se hace alusión al sabor del cuerpo por medio de una práctica sexual como en el momento en que Neira pregunta a Laja si el miembro fálico del profesor “Es dulce o amarguito” (7) Esta representación de la sexualidad por medio de acciones que implican al gusto también se presenta en *Patatas de gallo* por medio de la idea de “comerse al otro”, tal como expresa el padre:

HIJO: Le dijo mamita. ¿Veis? No es raro. No es raro que te pasen cosas con la mami. Le dijo mamita.

PAPI: Mamita, me la comería enterita.

MAMI: Córtala, no vis que este aprende.

HIJO: Y también caníbal. ¿Viste? Mami, tengo una profecía pero no la tengo clara todavía. (Barrales, 2009: 5)

Esta concepción de aludir al acto digestivo para referirse a acciones de índole erótico -noción que es utilizada por muchos chilenos- se relaciona así a la forma de relacionar el cuerpo y lo sensorial con lo erógeno. Así, por ejemplo, el niño alude a esta idea de que su madre es rica “con pechos redondos como bombones y labios maduros como fruta” (4) Por otra parte, esta imagen que el hijo hace del padre como caníbal se establece desde la noción de sujeto dominante sobre dominado: aquel que se come al otro, y de este modo, el padre es visto por el hijo como un sujeto que pronto violentará a su madre, tal como él ha visto en sus vaticinios.¹⁸

¹⁸ Se debe destacar, no obstante, esta idea de dominación solo desde la percepción del hijo y no tomarla necesariamente como lo que puede pensar el resto de la familia o como lo que se

Por otra parte, el sentido del gusto se presenta dentro de las obras como alusión a la comida y al significado que se le da a esta dependiendo del contexto social o cultural en el que se insertan los personajes. Para *Le Bretón*, la comida es sociabilizada y por ende representan también diferencias de clase, de región, religión, etc. Se debe comprender, por una parte, que cada cultura y cada religión poseen ciertas reglas en torno a la comida. Esta noción se manifiesta en *Patatas de gallo* al situarse la historia en tiempos de Semana Santa, momento en el que los católicos no comen carne y en el que los niños buscan los huevos de chocolate dejados durante la pascua de resurrección. De este modo, los personajes no pueden comer la carne que el padre tiene guardada –ya que trabaja en una carnicería- y deben comer un tarro de mariscos y, así mismo, los niños, en el momento final de la obra, buscan los huevos que están escondidos en la casa. A partir de esta relación con la comida, la madre también interpela al padre, quien no quiere sacar la carne del congelador porque prefiere guardarla para las ventas, aludiendo a que no todo es negocio y que ellos, aunque tengan hambre, no se comerán la carne porque está en sus creencias. Ante este comentario se articula el presente diálogo:

HIJO: Mami, y ¿Jesús comía carne?

MAMI: No sé.

HIJO: ¿Pero en la película sale comiendo carne?

MAMI: Parece que no...

HIJO: ¿Viste? Tampoco te leíste la Biblia, viste la pura película nomás...

HIJA: En la película aparece tomando vino y comiendo como tortilla nomás

HIJO: ¿Pero no comía carne porque pensaba que era malo, porque no le gustaba o porque era pobre nomás?

MAMI: Sí comía carne, ahora que me acuerdo...

PAPI: Le gustaban los cabritos...

SILENCIO

HIJA: Papi, que feo lo que dijiste

PAPI: Pero si es verdad poh, le gustaba la carne de chivito, los corderitos, su ñache aliñadito. Y lo que más le gustaba era el vino. ¿Se acuerdan de las bodas de Canaan? No convirtió las piedras en carne, hizo vino del agua.

HIJA: Porque eso era lo que faltaba, poh. (Barrales, 2009:20)

considera en el contexto de Chile. La utilización de la jerga “comerse” alude a un acto recíproco en el que ambos elementos involucrados “se comen mutuamente”

Esta conversación, enmarcada dentro del contexto en el que transcurren los actos, puede ser analizada a partir de la corporalización de Jesús, entendiendo que los personajes lo interpretan como un sujeto que tiene conciencia de su cuerpo, que come carne y toma vino, interesante es este cuestionamiento que realiza el hijo en cuanto a si Jesús no comía carne por ser pobre, aludiendo a la dificultad que existe a adquirir cierto tipo de alimentos por el precio que el mercado les ha otorgado. Esta noción se relaciona al juicio de que ciertos alimentos pertenecen solo a una clase social determinada. Esta característica se presenta en *Uñas sucias* a través de la anécdota contada por Ortega sobre el día en que Neira ingresó al equipo y fueron, junto al entrenador, a un restaurante denominado “Las Vacas Gordas”:

ORTEGA : El huevón se cagó de hambre porque pensaba que el bistec a lo pobre era una huevá flaute y se pidió un bistec alemán, porque era más europeo. Y después le trajeron una cosa que parecía un mojón de carne molida media cruda y el huevón se la tuvo que tragar haciendo arcadas porque el profe lo obligó. (Barrales, 2001: 23)

Esta anécdota articula la noción de que ciertos alimentos corresponden a una clase social y, de este modo, se comprende que Neira haya realizado tal acto con el objetivo de comer algo que pudiese ser considerado de una alta cultura, suerte de arribismo que finalmente conlleva a que deba comer algo que no le gusta por el solo hecho de aparentar una pertenencia más ABC1. Esta idea también es presentada en *HP (Hans Pozo)* por medio de la distinción entre comida burguesa o comida de pobres. Así, por ejemplo, en el round extra: marginal de mierda, se conmina al sujeto a comer sushi, aún cuando no le gusta, porque eso debe hacer un sujeto que no desea parecer marginal. (26) ¹⁹ Por otra parte, en el round extra: el olor a pobre, se hace alusión al aroma de ciertos alimentos que se quedan impregnados en el cuerpo del pobre y de este modo se expresa:

¹⁹ Esta idea de que el sushi es una comida “de los ricos” también se presenta en la obra de Barrales *Las niñas araña*.

El olor a pobre es un olor a fiambre barato, el olor a pobre es un tufillo a marraqueta [...] el olor a pobre es un olor a galletones de harina y leche chocolatada en los comedores públicos, [...] el olor a pobre se parece mucho al olor del vino en caja, al bistec de pana, [...] el olor a pobre es un poco olor a tomates con ajo y pan francés y té supremo (Barrales, 2007:16)

De este modo, se comprende que dentro de la obra se presente esta noción de que existen alimentos que representan a una clase social, noción que se basa en aspectos económicos y que se traducen en la dificultad de adquirir ciertos alimentos por el precio que estos poseen. Por ello se entiende que los personajes deban verse obligados a adquirir comidas que el mercado lanza más baratas y que, en suma, se convierten en estos “placeres de pobre” a los que Linda alude en el round nueve. (16) Esta conciencia de los alimentos que son caros o baratos también se presenta en el round extra en el que el actor que interpreta a HP expresa las acciones que debe realizar para transformarse en un flayte de verdad: “bajo los cinco kilos, no hay problema y así reemplazo su hambre real por mi dieta de cereales, té verde y verduras, pero no logro bajar mucho” (8). Se comprende la inclusión de esta frase, casi a modo irónico, con el objeto de denostar que el hambre que debe experimentar el actor para bajar de peso no se parece en nada al hambre que experimenta el personaje –y el sujeto al que representa al personaje- y, de este modo, mientras el actor puede seguir adquiriendo alimentos nutritivos pero que son bajos en grasa, la madre de HP hace “verónicas a los espejismos del hambre” (7) y HP suple su carencia de alimentos por el uso de la pasta base (5).

Esta presencia del hambre también se exhibe en *Uñas sucias* prácticamente a lo largo de toda la obra como una forma de concientización de lo corporal debido a que, por estar encerrados, los personajes deben soportar el hambre. Además, esta noción se presenta por medio de uno de los diálogos en donde Zabala comenta que, cuando asistían al restaurante, guardaba un trozo de carne para llevárselo a su casa:

- ORTEGA : ¡Oh! Y suspendieron al Neira. (Pausa) Los medios pedazos de carne que nos mandábamos.
- ZABALA : Yo me llevaba hasta una bolsa pa’ la casa con todo lo que sobraba y comíamos toda la semana.
- ORTEGA : Vos decíai que era pa’ los perros.

- ZABALA : (Avergonzado) Por eso, poh... me la llevaba pa' la casa pa' los perros y comían una semana. O digo pa`los perros porque andaba con el Neira. ¿Vos creís que vai a surgir algún día, Neira? Vos soi un perro, Neira. Un perro.
- SEPULVEDA : Somos todos quiltros, no más.
- ORTEGA : Me dio más hambre que la chucha (Barrales, 2001: 23)

Esta animalización de los sujetos como perros –tal como ocurre en la figura de la madre en *Patas de gallo*- se articula ante la semejanza de los personajes a un tipo específico de can, el quiltro como el perro que no pertenece a ninguna raza ni posee un pedigree y que, muchas veces, vive en la calle con hambre y frío, tal como ocurre con los personajes. Esta misma idea se presenta en *Patas de gallo* ante la noción de que los miembros de la familia tienen hambre pero no pueden comer la carne que el padre vende porque éste prefiere guardarla para la carnicería. Así, la madre –por medio de la voz de la hija- hace alusión a la necesidad de alimentar y abrigar a sus hijos, animalizándolos como pollos²⁰ a los que debe proteger:

HIJA: Pero nunca preguntaste
 Que era lo que yo sentía
 Ya tenía dos pollitos
 Que piden abrigo y comida
 Ya no me quedaba nada
 No llegaba la alegría (Barrales, 2009: 32)

Cabe destacar que esta expresión dada por la hija quien “presta” su cuerpo para dar a conocer una idea de la madre - tal como lo hace el hijo con el padre- es representada por los actores en forma de canción y se encuentra configurada a modo de paráfrasis o intertexto de la canción infantil *Los pollitos*²¹. Esta característica de incluir canciones es utilizada por Barrales en varias de sus obras –Tanto en las analizadas como en *Las niñas araña* y *La chancha*, entre otras- y se puede considerar como un

²⁰ Es curioso que esta práctica de utilizar a animales como caracterización de un individuo sea bastante común en Chile, el vivir una vida de perro –o de un pitbull, ya que estamos hablando de fútbol- o que una madre cuide de sus pollos, se utiliza en el lenguaje coloquial casi cotidianamente.

²¹ La canción menciona: “Los pollitos dicen pio pio pio cuando tienen hambre y cuando tienen frío la gallina busca el maíz y el trigo les da la comida y les presta abrigo”

mecanismo utilizado por el autor que permite estimular el sentido auditivo de los espectadores. Así, este artificio es utilizado en *HP (Hans Pozo)* por medio de la implantación de distintos tipos de géneros musicales, como el reggetón, el hip hop y la cueca y que se articulan como un modo de establecer una poética por medio de la inserción otros géneros. Por otra parte, el sentido del oído también es estimulado por medio del habla y así el dramaturgo incorpora la variable diastrática para dar voz a los personajes sin recaer en lo caricaturesco sino más bien como un mecanismo estético. Esta cualidad es descrita por Barrales en una entrevista dada a la revista *Interperie* el año 2010, quien expresa:

Efectivamente hay un interés por mezclar lo docto con lo punga, pero siempre con un fin puramente estético, para “la oreja”. Para mí lo interesante es que los márgenes crean lenguaje. Yo creo que es un mecanismo de defensa, para soportar, embellecer la experiencia cotidiana (Barrales, 2010)

De este modo, se comprende esta idea de que la utilización de un lenguaje específico tenga como objetivo estimular el oído del espectador desde la mezcla entre lo poético y lo que socialmente se podría considerar como marginal. Cabe destacar que el sentido auditivo no solo se presenta desde la puesta en escena, sino también en la historia narrada. Así los personajes también se relacionan ante los sonidos de una manera determinada. En *Uñas sucias* esta noción se presenta a partir de la percepción de los ruidos que los futbolistas escuchan desde afuera del camarín y a partir de la idea de realizar aún más ruidos con el objetivo de ser oídos por el guardia que se encuentra en el exterior. Por otra parte, en *HP (Hans Pozo)* la presencia de lo auditivo se establece a partir de los sonidos agradables o incómodos, esto se refleja en lo expresado por la hija de HP en la composición para el colegio, quien da a conocer las características positivas de su padre expresando:

no era bueno para contar historias
pero se reía siempre con las que contaban los otros
a veces no entendía todo lo que le decían
pero siempre tenía oídos para escuchar hasta el final
[...] no llegaba a dormir todas las noches con mi mami

pero cuando lo hacía no roncaba (Barrales, 2007:29)

Estos conceptos dados por la hija de HP para caracterizar los aspectos positivos de su padre y que se establecen como lo socialmente aceptable, ya sea el ser un buen escucha así como ocultar los sonidos corporales que pueden resultar desagradables al oído del otro. Así, los ronquidos son tomados como un aspecto negativo que se presentan como manifestación corporal y que se aúna a la noción de borramiento del cuerpo. Esta noción de lo que es agradable o no también se representa en las apreciaciones físicas de los personajes y que se establecen por medio del sentido de la vista.

Para Le Bretón, la vista es el sentido hegemónico y, del mismo modo, las obras analizadas presentan un gran realce ante los estímulos que interfieren en el modo de actuar de los personajes, siendo en estos los más característicos aquellos que tienen que ver con la visión de un cuerpo que se aprecia como bello o feo. En primer lugar, se debe tener en cuenta que para Le Bretón, la modernidad ha privilegiado el sentido de la vista por medio de la aparición de pantallas, ya la televisión o el computador, que permiten el predominio de la imagen. Considerando esto comprende la importancia que los personajes de las obras también dan a la pantalla. Así en *Patas de gallo*, la familia hace constante referencia a la televisión. Se entiende que, desde un principio, los personajes se encuentran en la casa pendientes de lo que ocurre en la prensa, ya sea por medio del periódico o por medio de la televisión (2) y es de este modo que se enteran del acontecimiento que ocurrirá al finalizar la pieza teatral: En la noticia que lee el padre se expresa que se ha encontrado el cadáver de la madre. Esta aproximación al futuro se relaciona a su vez con la visión que el hijo ha tenido en la que vislumbra a su padre asesinando a su madre. Cabe destacar que esta capacidad del hijo de vaticinar el futuro también tiene directa relación con el sentido de la vista al presentarse los hechos por medio de visiones.²² Por otra parte, la televisión también se hace presente por medio de las constantes alusiones que los personajes hacen sobre la película de la pasión de Cristo que todos los años presentan los canales de la televisión abierta. Esta presencia de la televisión y la prensa también se hace presente a partir de la noción de que los

²² Esta capacidad de ver visiones sobre el futuro coloquialmente se dice que se provoca por medio del “tercer ojo”, concepto que también se relaciona al sentido de la vista.

personajes habitan en una pecera, es decir, una casa hecha de vidrio y a la que todos los sujetos del exterior, pueden observar.

Esta presencia de la televisión también se exhibe en *Uñas sucias* por medio de la novia de Zabala, quien forma parte de la farándula criolla y a quien los personajes aluden desde una mirada peyorativa con el objetivo de ridiculizar a Zabala. La aparición de la pantalla, finalmente, también se presenta en *HP (Hans Pozo)* por medio de la intromisión de la prensa en el caso del asesinato. Así, la obra alude al rol que cumplió la televisión durante el acontecimiento real de la muerte de Hans Pozo por medio de elementos reales como es la alusión a Amaro Gómez Pablos. (4) además esta visión de la prensa es mostrada a partir de la intromisión que los periodistas hacen tanto a Linda (27) como a las vecinas (24). Esta forma en que se presenta la prensa se relaciona a la forma en que fue tratado el crimen en la vida real, situación que se asemejaba a una suerte de voyerismo mediático en el que los espectadores eran testigos de la investigación que los funcionarios de la PDI realizaban con el objetivo de encontrar tanto la identidad del cadáver como al asesino de éste. Del mismo modo, la presencia de la prensa se articula a partir de las cualidades amarillistas de los periodistas que intentaban buscar la emocionalidad de los familiares de Hans Pozo y por ello se comprende la noción que en la obra se presenta a partir de la actitud de Linda frente al periodista y la actitud de la hija frente al resto de sus compañeros. Así, la hija de HP expresa en la composición del colegio esta idea de figura creada por la prensa, que se acomoda a la farandulización del crimen y que dista con el sujeto real:

a él no lo quisieron por ser rubio
pero por dentro era un moreno más
y aunque cuando lo encontraron era un montón de miembros
era un huacho lindo
y aunque no llevaba nunca carnet de identidad
el tenía un verdadero nombre
y a pesar de que todos ustedes lo conocieron como el cupido carneado
el era HP
y aunque todos ustedes se crean con mejor papi
el mío salió en los diarios y en la tele

y al primero de ustedes que me vuelva a llamar la hija del descuartizado de
puente alto
¡yo le rompo labios, corazón y dientes, de un puro puñete en el hocico!
(Barrales, 2007: 30)

Esta idea de cuerpo rubio presentada por la hija y que corresponde a una de las causas del rechazo hacia HP se relaciona a las apreciaciones estéticas que consideran lo que es un cuerpo bello o feo, entendiendo de este modo, que los cuerpos considerados como desagradables generan un rechazo por parte del otro. Así, en *HP Hans Pozo* la característica de ser rubio se articula como un objeto de repudio puesto que implica que el individuo sea diferente al resto de los sujetos que habitan en la población, lugar en el que la mayoría es morena. Es por ello que la madre expresa que una de las razones por las que se siente negada a sentir aprecio por su hijo sea el color de sus cabellos que lo distinguen del resto. Así expresa:

cómo iba a quererlo si salió rucio el cabro obstinado
quinientos años de indio
¿y él sale agringado?
¿qué habrá pasado en ese útero mestizo que me salió rucio el enano?
y qué iba a hacer un cabro rubio entre puros indios de hermanos
por eso se entrega a unos tíos, a algún pariente de mi esposo
si de presente rubio se le puso hans, de futuro indio ya venía pozo (Barrales, 2007:4)

Esta percepción de lo moreno como marca identitaria del mestizaje en Chile se presenta por parte de la madre como una noción acerca del cuerpo de los chilenos, entendiendo así que la identidad patria se relaciona a la descendencia de un cuerpo indígena de piel morena, y así, la expresión final se relaciona a aquella noción de que HP proviene de un país cuyo origen no puede ser negado y que, aún cuando es rubio y posee un nombre inglés, en su interior sigue siendo un Pozo.

La apreciación estética en torno a la moreneidad también es presentada en *Patatas de gallo* a partir de las discusiones entre el hijo y la hija, de este modo, se observa a los niños denigrarse constantemente repudiando sus características físicas. Tal como se refleja en el siguiente diálogo:

HIJA: Vai a tener que aguantar nomás, porque erís el más negro de todos y sí a Jesús le hubiesen gustado los negros hubiese sido así, care sombra. chocolito, cocacola, colacao, kunta kinte, kalule Meléndez, carbón de Lota, futuro de Chile, cara'e Darte Vader, corcho quema'o, lo que quedó del incendio, color del velorio, cara'e pozo, cochayuyo, lápiz mina, alemán de Ruanda. Negativo de Michael Jackson, bola ocho, Cirilo de Carrusel, postal de Africa, lado oscuro de la Fuerza... pero se hizo salir rubio y de ojos claros.

HIJO: Adónde que era rubio. Pelo castaño nomás.

HIJA: Pero rubio al lado tuyo.

HIJO: Y qué tanto, tenía la nariz chueca y era entero raquíico, niún brillo. (Barrales, 2009: 21)

Es interesante remarcar este concepto de lo estético sobre el cuerpo de Jesús, apreciación adquirida por medio de la influencia de la televisión –el predominio de la pantalla- y que se refleja en la noción de que Jesús era físicamente como el actor que lo representa en la película: rubio, de ojos claros y con la nariz torcida. Por otra parte, las apreciaciones estéticas también se presentan a partir de la delgadez y de este modo, mientras la hija apremia a su hermano por ser de piel morena, éste se burla de ella por su obesidad y así la caracteriza por medio de insultos como: “Guatona, chancha, pelota inflable, saltarina, reencarnación de Buda, Michel-Michelin, muñeca donda, niña símbolo de pernil, el ser sin cintura, antipoema del hambre” (17)

Por otra parte, la apreciación física se presenta en *Patatas de gallo* por medio de la visión que los personajes tienen sobre la vejez, visión que se aúna al título de la obra misma. De este modo, se observa a los sujetos conversar sobre la belleza que poseía la madre cuando era joven en oposición al físico que ha adquirido ahora que han pasado los años. Esta noción del tiempo se hace importante ya que los personajes dan una especial importancia a la noción del tiempo, mientras el hijo vive pensando en el futuro, el padre está constantemente rememorando hechos pasados, añorando el físico que solía tener su esposa y pensando en su época de adolescente. Así, la vejez se presenta como un elemento que desagrada a los personajes debido a que el cuerpo viejo se considera como extraño y feo. Por ello la madre alude a este paso del tiempo como el cambio que ha ocurrido no solo en su físico sino que también en su interior:

MAMI: Antes nunca fuimos los que somos ahora. Yo cambié. Me hice una operación que me cambió la vida, me saqué las tetas, me hice cirugía, en mis manos suavitas se me ocurrió ponerme callos, me mandé a aplastar el poto, me implanté patas de gallo, me fui aburriendo de a poco de mi cara sonriente, me instalé un par de arrugas, me mandé a botar a los dientes... (Barrales, 2009: 29)

Esta idea de que la madre ha cambiado se articula a través de la expresión que la madre hace sobre el amor que siente sobre el padre, quien se ha obsesionado con la idea de poseer un hijo genético y por ello ha dejado de parecerle un sujeto deseable ya que vive bajo la insistencia de “volver a su útero” (29) actuando como si fuese otro hijo más para ella. Por otra parte, el cambio provocado en el cuerpo de la madre se relaciona a la vejez a través de la inclusión de elementos que socialmente podrían considerarse como desagradables e indeseables, tales como los callos, las arrugas, la falta de dientes, etc. Esta noción se repite en *HP (Hans Pozo)* por medio de las apreciaciones que Linda tiene sobre sí misma luego que ha sido madre y que HP ha comenzado a prostituirse:

se te secaron las mechas
se te partieron los labios
te salieron espinillas
y patas de gallo
tienes los ojos rojos
te salieron estrías estás amarilla
[...]
pareces una perra
estás reteniendo líquido
pariste piojos de pena
te engordaron los muslos
criaste celulitis
se te han quebrado las uñas
no te depilas en semanas
estai llena de caspa
sombra aquí, sombra acá que esas no son ojeras
[...]
quítate ese bigote que pareces charles bronson
hazte un fashion emergency
chantajea a un canal de televisión con una exclusiva

y pídeles un canje en un centro de cosmética
por poner tu cara de perra hipocondríaca en sus matinales
anda a cirugía de cuerpo y alma
[...]
no pienses más en él
haz algo por ti chiquilla
porque linda/ estás fea (Barrales, 2007:18)

Así, la atribución de conceptos que implican lo feo y que linda hace sobre su cuerpo está marcada por apreciaciones adquiridas por lo que socialmente se espera de un cuerpo estéticamente agradable y, por lo mismo, linda alude a todos esos rituales de belleza, como maquillarse, depilarse o realizarse una cirugía, que se traducen en el borramiento del cuerpo.

Por otra parte, lo visual también se enmarca a través de la visión de marcas en el cuerpo presentadas en los personajes de las obras analizadas. Marcas que actúan como huellas o signos y que representan tanto al personaje mismo como a conceptos de carácter más abstracto, como la violencia. Por un lado, en *Uñas sucias*, la presencia de las uñas que deben limpiarse funciona como marca de la violencia y así mismo, otra marca presentada, la cicatriz en el cuerpo de Ortega conlleva a que el sujeto sienta que en su interior posee la energía de un puma, animalización que finalmente lo lleva a cometer un acto violento. Así expresa Ortega:

SEPULVEDA : ¿Qué hizo el puma?
ORTEGA : Esto. (Muestra la cicatriz que tiene en el cuello y pecho)
ZABALA : Soi mentiroso, flaco culiao. Esa huevada te la hiciste en un alambre de púa un día que fuiste a buscar una pelota que cayó pa'l otro lado.
ORTEGA : Es verdad, conchetumadre, pregúntale al Neira. Tengo el espíritu del puma dentro de mí, y un día se me va a escapar si me siguen vacilando los conchas de su madre.

Cabe destacar que esta idea presentada por Ortega, de que el espíritu del puma se escapara de su cuerpo si lo siguen molestando, finalmente ocurre luego que en un acto de ira arremete contra Neira, cortando sus talones de Aquiles y gritando que posee el

espíritu del puma. (26) Por otra parte, en *Patatas de gallo*, la marca se presenta en el cuerpo de la madre a partir de las arrugas junto a sus ojos y que articulan el paso del tiempo; esta noción de madre marcada también se presenta en *HP (Hans Pozo)* en el momento en que la madre expresa que desearía decir que HP no es su hijo pero que las marcas en su útero la delatan. (22) En *HP (Hans Pozo)* la marca también se presenta a partir del tatuaje del cupido sin alas en el cuerpo de HP, tatuaje que se realizó en la penitenciaría y que finalmente llevan a la policía de investigaciones a descubrir su identidad puesto que el heladero olvidó eliminar esa parte de su cuerpo. Así, este tatuaje que revela la identidad del cadáver se puede relacionar a la cicatriz en el pie de Ulises que permitió que su sirviente lo reconociese. La marca de HP funciona como un signo de reconocimiento del sujeto y como una huella de su identidad.

Finalmente, el sentido de la visión también se presenta en las obras por medio de la mirada y el encuentro con el rostro del otro. En primer lugar, la mirada se articula desde la oscuridad como espacio en el que se imposibilita el uso de la vista y que permite ocultar ciertas prácticas que socialmente podrían ser consideradas como reprochables, así, en *Uñas sucias* los personajes se masturban con la luz apagada y del mismo modo, los encuentros entre HP y el Heladero se realizan en espacios donde hay poca luz, como salas de cine por ejemplo. Oscuridad que se traduce al temor de ser vistos o de mirarse mutuamente. Esta falta de visión, asimismo, también es presentada al principio de la obra como un juego –suerte de escondidas– en el que HP conmina al heladero a caminar a ciegas.

Deja esos lentes/ sin ellos no podría ver nada/ no necesitas mirar/ lo haré si cierras tus ojos/¿y si tropezamos?/será el destino/ bien. camino entonces con los ojos cerrados/ tengo miedo/ es la oscuridad/ no es la oscuridad/ yo también tengo/ tú eres menor de edad, eso es más o menos natural/ tú eres un reprimido, eso también es más o menos natural/ estás cerca/ cómo lo sabes/ por tu olor/ estás abriendo los ojos, eso es trampa/ quédate ahí, yo te voy a encontrar. qué es eso/ adivina/ no adivino/ esfuérzate/ volvamos otro día/ vas a perder el dinero/ no lo pierdo, lo ganas tú/ gracias/ eres como una bomba atómica, HP/ solo me tiene muy pocos /por lo radiactivo /porque te doy miedo /porque me vas a dejar secuelas hasta cincuenta años después/ corre uranio por mis venas /fosforescente/ (Barrales, 2007: 3)

A partir de esto se comprende el deseo de los personajes de mantener la relación “a oscuras” o alejada de la vista del resto de las personas. Idea que el heladero luego remarca ante el deseo fugarse y poder caminar de la mano junto a HP sin necesidad de seguir ocultándose. Este ocultamiento, además, es visto por el heladero como una característica de HP puesto que admite que siempre le ha costado encontrarlo y es por ello que decide cercenar su cuerpo con el objetivo de que, tal como a él, los policías tarden en encontrar el verdadero rostro de HP. Así, se entiende que este encuentro con el rostro de HP se traduce en una visión amorosa, caso contrario a como ocurre en *Uñas sucias*:

- LAJA : Te quiero.
- ORTEGA : ¿Qué?
- LAJA : En serio. Te quiero. Mucho. Supongo que ya no habrá ningún cabrón que me trate de mariquita por decirle mis sentimientos un amigo.
- ORTEGA : Qué bueno. Yo también con el tiempo te he agarrado cariño, Laja. La dura... (Pausa) ¿Y por qué me lo decís ahora?
- LAJA : Porque sentí deseos de pegarte un grosito en el hocico, pero anulé mi pensamiento y lo cambié por uno bueno.
- ORTEGA : (No entiende mucho lo que pasa) Ah. ¿Y por qué con el Neira no hacís lo mismo? Se ahorrarían muchos problemas.
- LAJA : Porque con el Neira siento unos deseos locos de agarrarlo a besos, pero cancelo mi pensamiento y lo cambio por ganas de pegarle un combo en el hocico. (Risitas nerviosas. Silencio largo) (Barrales, 2003: 21)

Este diálogo presenta, claramente, la idea planteada por Levinás en cuanto a que el cruce de miradas puede generar tanto amor como odio. Por ello, Laja admite que el encuentro con Ortega le conmina a admitir que siente cariño por él, caso contrario a lo que ocurre con Neira, de quien se burla y comenta que desea golpear.

Esta noción de amor u odio también se relaciona con el tacto en cuanto a que los personajes se tocan entre sí y de este modo, el roce de los cuerpos genera acciones tanto

amorosas como violentas. En primer lugar, en *Patatas de gallo* el tacto se refleja a partir de la relación que existe dentro de la familia y así, a pesar de que los hijos constantemente discuten y se menosprecian, en la escena final revelan una complicidad al darse cuenta que terminarán viviendo solos y que desean actuar como esposos que deben cuidar de un huevo. Esta noción de amor también se refleja en la relación del padre con sus hijos quien les remarca que podrán contar con él y considerarlo como su amigo y entre el padre y la madre, quienes admiten que se quieren. Este amor, no obstante, finalmente se transforma en violencia luego que el padre estalla en un exceso de ira –estallido a surge luego de haberse reprimido- y que finaliza en el femicidio. Cabe destacar que la obra busca así mostrar las causas que conllevan al asesinato de la madre, sea esta la pérdida del honor por parte del padre, el temor a no tener descendencia y la pena del engaño, los vaticinios –a modo de oráculo del hijo- y hecho de estar situados durante la Semana Santa, momento en el que ocurre uno de los actos violentos más famosos: la crucifixión a Jesucristo.

Por otra parte, en *HP (Hans Pozo)* la caricia se presenta a partir de las relaciones amorosas. Tanto la relación entre HP y Linda como la relación entre HP y el Heladero. De este modo se observa la relación de Linda por medio de escenas en las que la mujer habla a HP invitándolo a disfrutar de ciertas acciones agradables, esos placeres de pobre y así mismo, esta relación también se presenta a partir de la realización del test de la revista Miss 17 en la que ambos responden preguntas sobre su condición de pareja. Este amor, no obstante, finalmente se convierte en tristeza puesto que, luego que Linda descubre el engaño de HP se siente defraudada y decide adentrarse al mundo de las drogas. Por otra parte, la relación entre HP y el Heladero se configura a partir del amor que el heladero siente por HP y por medio del dolor que le causa el comprender que HP lo utiliza para ganar dinero y por el temor ante el chantaje de ser acusado. Así, estas caricias se transforman en el asesinato de HP por parte del heladero, acto de violencia que se traduce en el modo en que el asesino cercena el cuerpo pieza por pieza.

Finalmente, en *Uñas sucias* las caricias son presentadas a partir de la relación de amistad presente en algunos de los miembros del plantel. Esta relación no obstante se ve en desmedro a los actos violentos. Así, la obra presenta dos acciones de una violencia excesiva y que representan a su vez esta dominación masculina planteada por Pierre de Bordieu. En primer lugar, el momento en el que Neira sodomiza a Ortega utilizando un

cactus como una suerte de prótesis. Este acto se puede traducir a la noción de dominación en el que se utiliza la penetración como una forma de articular la superioridad de un sujeto frente al otro. El segundo acto violento corresponde a la escena final, momento en el que Ortega se venga y arremete contra Neira, atacándolo de una forma bestializada –por medio de la apropiación del espíritu del puma- y cortando sus talones de Aquiles, elemento importante en el cuerpo de Neira pensando que éste es un futbolista y que su instrumento de trabajo son sus pies. Cabe destacar que este acto pasa desapercibido por el resto de los personajes, quienes se mantienen en silencio y al límite de los hechos y quienes finalmente salen de escena, dejando a Neira herido y solo, se asume así que tanto como en la violación como en la pelea final los personajes no se extrañan, dando a entender que la violencia ya está impregnada en sus cuerpos, tal como en sus uñas sucias.

Conclusiones

La presente tesina se desarrollo a partir de la presencia de los cuerpos puestos en escena en tres obras de Luis Barrales *Uñas sucias*, *HP (Hans Pozo)* y *Patas de gallo*, esto con el objetivo de determinar el modo en que los personajes de Barrales toman conciencia de sus cuerpos y lo hacen visible por medio del aparataje sensorial, visibilización que se relacionó además con el encuentro con el otro traducido en actos amorosos y eróticos y en actos violentos.

A partir de esta lectura fue posible dilucidar que los personajes de las obras analizadas tienen una relación especial con su corporalidad y así, aún cuando la sociedad los obligue a ocultar o borrar toda marca que los identifique como un tipo de individuo determinado: un flayte, un ser violento, una mujer que siente placer; estos se visibilizan por medio de la relación obtenida a través de sus cinco sentidos. De este modo, los personajes huelen, hablan, comen, se miran y se tocan desde un lugar determinado y así, se insertan como personajes que representan a seres humanos y que se alejan de toda caricaturización o molde preescrito.

Así es posible dar cuenta que esta noción del sujeto marginal que aparece en la televisión ya sea porque es un drogadicto, porque ha asesinado a su esposa o porque

juega en un plantel de fútbol se transforma en la noción de un sujeto humano, que siente, se enamora, tiene miedo y que da a conocer su cuerpo y la fragilidad de éste y así se puede dar cuenta que el autor logra escapar del molde prejuicioso y presentar a personajes reales que tienen una historia más allá del texto o del actor que lo encarna en el escenario.

De este modo, es posible anudar estas características de los personajes con el cuerpo de un Chile completo pensando que en *Patas de gallo* el hijo comenta que ha tenido una nueva visión y que esta se ha tratado de Chile y que en *Uñas sucias* Neira describe dice que está cansado de su país cuma y así se refleja la noción de que aquello que ocurre en las piezas teatrales no solo pasa sobre las tablas o es relatado en la historia sino que también representan a toda una corporalidad mayor, este cuerpo de Chile al que aludió Marco Antonio de la Parra y que es posible observar prácticamente todos los días desde el televisor. Un Chile de la postdictadura que fue fragmentado tal como lo fue el cuerpo de HP, fragmentado a partir de la memoria, de los cuerpos desaparecidos y torturados y de la fragmentación de la sociedad en clases disimiles en las que mientras algunos comen sushi y están seguros en sus casas que prolongan sus cuerpos y los protegen de la humedad y el frío, otros, cientos de HP luchan contra la adicción a las drogas, roban o se prostituyen y así, también, otras cientos de madres deben hacer esfuerzos por proteger a sus hijos, por protegerse a sí mismas de un marido violento o por luchar contra un sistema patriarcal que aún perpetúa la idea de que la mujer es un vientre que se presta y que aún cuando ha sido violada debe ser una buena madre, no abandonar a sus hijos como lo hizo la madre de HP ni mucho menos decidir no tener más descendientes como la madre de Patas de Gallo.

Así, esta noción de un Chile cuma o flayte en el que habitan sujetos que parecieran ser hijos de una violencia que engendró a sus padres bajo una dictadura militar y que ahora se confluje al deseo de liberar completamente el cuerpo ya que este fue por mucho tiempo censurado. Curiosa se hace la relación que Marco Antonio de la Parra expresó hace muy poco, en una entrevista para el programa televisivo Tolerancia 0 donde expresó que el chileno se adentra a la masa y allí la liberación del carnaval, la necesidad de hacer desmanes en la plaza Italia o de adentrarse como una estampida, al Maracanã en un mundial de fútbol, curiosa esta relación con la lectura que se hace de *Uñas sucias*, lugar en el que este encierro, como elemento de prohibición, hace que los

sujetos se liberen y actúen dejando al descubierto su lado animal. Y así este sujeto, violento, flayte, marginal de mierda no tiene más remedio que borrar su cuerpo o transformarse en un loco que deja al descubierto sus sentidos y entonces solo le queda prostituirse, robar, asesinar o hacerse jugador de fútbol para escapar de esa vida cuma y de ese cuerpo que el resto censura.

Proyecciones

El análisis del cuerpo en Luis Barrales es un tema que puede ser analizado extensamente, no solo en las obras revisadas en esta investigación sino que en todas sus obras, pensando que el autor plantea diferentes nociones con respecto a la corporalidad de los personajes, ya sean desde la mirada del sujeto adolescente, del sujeto flayte, desde el preso o desde las apreciaciones estéticas aprehendidas por la lógica del mercado y los medios de comunicación, por decir un ejemplo.

Por otra parte, las obras revisadas plantean temas que pueden ser revisados en una futura investigación como es el caso del análisis, ante esto planteo un interés especial planteado a partir de la lectura de *Patas de gallo*, considerando que esta obra puede ser revisada desde otras aristas como es la lectura desde un estudio de género o la asimilación de las características del psicoanálisis presente en los personajes.

Finalmente, también se puede proyectar un análisis desde el concepto de la violencia tanto en estas como en las otras obras revisadas, planteado desde la historia y a partir de la puesta en escena.

Referencias bibliográficas

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona, España. Editorial Edhasa, 1978

Barrales, Luis. *HP (Hans Pozo)*. 2007 En Teatro la nacional. En línea visto el 30 de mayo de 2014 http://www.teatrolanacional.cl/HP/texto_hp.pdf

Barrales, Luis. *Uñas sucias*. 2003. En Dramaturgia nacional. En línea. Visto el 30 de mayo de 2014 <http://www.dramaturgianacional.cl/wp-content/uploads/2010/06/u%C3%B1as-suciasv.pdf>

Barrales, Luis. *Patatas de gallo*. 2009. En Iberescena. En línea. Visto el 30 de mayo de 2014. <http://www.iberescena.org/imagen2/file/PATAS%20DE%20GALLO.pdf>

Barrales, Luis. “El marginal que llevamos dentro”. Revista *Apuntes*. N° 130: 2008 pp 54-62

Barrera, Oscar. El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. En *Iberoforum. Revista de Ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana*. Año VI, N° 11, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2011

Bisama, Adolfo. “Las niñas araña de Luis Barrales: un ejemplo significativo de la dramaturgia chilena actual” En revista *Nueva revista del Pacífico*. N° 54: 2009. En línea. Visita 01 de Junio de 2014.

http://creal.upla.cl/humanidades/old/Revista_pacifico/files/LITERATURA/03.pdf

Calderone, Monica. Sobre la violencia simbólica en Pierre de Bourdieu. En *La trama de la comunicación. Anuario del Departamento de Ciencias de la comunicación*. Vol. 9. Universidad Nacional de Rosario. Argentina. 2004

Chaves, Juana. Entre la violencia sobre el cuerpo y la violencia incorporada. En *Revista Hacia la promoción de la salud*, Universidad de Caldas Vol. 16, N° 2. 2011. Pp 162-172.

Cornago, Oscar. Cuerpos, política y sociedad: Una cuestión de ética. En *Éticas del cuerpo*. Madrid, España. Editorial fundamentos, 2008 pp. 50-83

De Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*, Barcelona, España. Editorial Anagrama. 1999

De la Parra, Marco Antonio. *El cuerpo de Chile*. Santiago, Chile. Editorial Planeta. 2002

Delbene, Camila. *Los signos teatrales presentes en la obra H.P de Luis Barrales: Relación entre los signos presentes en el texto dramático y el texto espectacular del egreso 2012 de la Universidad de Academia Humanismo Cristiano*. Tesis de grado. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago 2014. En línea. Visita 01 de Junio de 2014.

<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/1363/1/tacte%2015.pdf>

Dorfman, Ariel. La violencia en la novela hispanoamericana actual. En *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Saul Sosnowski. Caracas Venezuela, Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1997. pp 387- 408

García, Leticia. Cuerpo orgánico/cuerpo erógeno. En *E-textos Asociación de psicoanálisis de la Plata*. 2004. En línea. Visto el 30 de Junio de 2014.

<http://www.aplp.org.ar/index.php/e-textos-10/53-cuerpo-organicocuerpo-erogeno>

Griffero, Ramón. “Poética del texto en H.P de Luis Barrales. H de hastío/me aburro me canso... P por placer/él lanza gemidos” *Revista Apuntes*. N° 130: 2008: 63-66

Gómez, Isabel. El olor del amor ¿existen las feromonas? en revista *Aló*. 2011. En línea visto el 28 de junio de 2014 <http://alo.co/content/el-olor-del-amor-existen-las-feromonas>

Eco, Umberto, *El signo teatral*. Veracruz, México. Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. 1985. En línea. Visto el 02 de junio de 2014

<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6331/1/198719P129.pdf>

Fernández, Ana María. *Las lógicas sexuales: amor, política y violencias*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nueva Visión, 2009

Galak, Eduardo. *El concepto de cuerpo en Pierre Bourdieu: un análisis de sus usos, límites y sus potencialidades*. Tesis de Magister. Universidad Nacional de la Plata. 2010. En línea. Visto 02 de Junio 2014 <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.453/te.453.pdf>

Hurtado, María de la Luz. “Dramaturgia chilena del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o de su enigma” En *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras* (Prólogo). Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio. 2009. Pp 9- 32. Impreso

Idiáquez, Cristian. *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena*. Tesis de Magíster. Universidad de Chile, Santiago. 2011. En línea. Visita: 02 de Junio de 2014 <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/112759>

Jimeno, Myriam. *Cuerpo personal y cuerpo político* Violencia, cultura y ciudadanía neoliberal. En *Cultura y Neoliberalismo*. Grimson, Alejandro. CLACSO, Consejo latinoamericano de ciencias sociales, Buenos Aires, Argentina. 2007

Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México. Ediciones Universidad Nacional Autónoma de México. 2005

Lamadrid, Geraldine. *Estudio sobre la violencia simbólica en la escenificación de relaciones de género en la obra Fando y Lis*. Tesis de Maestría. Universidad Veracruzana. 2011. En línea. Visto el 02 de junio de 2014. <http://www.uv.mx/mae/files/2012/11/Geraldine-violencia-simbolica.pdf>

Le Bretón, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nueva Visión. 1990

Le Bretón, David. *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Nueva Visión. 2007

Lévinas, Emmanuel. *Entre nosotros, Ensayos para pensar en otro*. España: Editorial Pre-textos, 1993

López, Ana. “HP/NOSOTROS” En *Antología un siglo de dramaturgia chilena*. Vol. IV. Santiago, Chile: Editorial Bicentenario, 2010. Pp. 75-103. Impreso

Martínez, M. “H.P (Hans Pozo) de Luis Barrales: escena de ternura. En *Repertorios. En busca de una nueva poética para el drama nuevo. Respuestas desde el II seminario de dramaturgia chilena*. Valdivia, Chile: Universidad Austral de Chile, 2010 Pp. 42-66 Impreso

Nussbaum, Martha. *El ocultamiento de lo humano, repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Katz. 2006

Opazo, Cristián. “Sexo, drogas y reggaetón: Placeres de pobre en HP (Hans Pozo) (2007) de Luis Barrales” En *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio, 2011. Pp. 263-267 Impreso

Parodi, Giannina *Del diario a la escena: análisis del traspaso periodístico a la escena teatral en el caso de Hans Pozo*. Trabajo de magíster. Universidad de Concepción, Concepción, 2013. En línea. Visita: 01 de junio de 2014. postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/hpozo.pdf

Salvat, Ricard. *El teatro como texto, como espectáculo*. España. Editorial Montesinos Editor S.L. 1996

Sánchez, Carolina. De cuerpo presente: prótesis, pliegues y la nueva carne. En *Representaciones de la postmodernidad: una perspectiva interdisciplinaria*. 2011. PP. 277-301. En línea. Visto el 27 de Junio de 2014. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3757779>

Silva, Úrsula. Del cuerpo sin órganos de Artaud a una nueva configuración revolucionaria del cuerpo. En *Investigartes. Revista de arte, educación y filosofía*, 0:1-6. En línea visto el 02 de junio de 2014

http://www.investigartes.com/inicio/index.php?option=com_content&view=article&id=61:del-cuerpo-sin-organos-de-artaud-a-una-nueva-configuracion-revolucionaria-delcuerpo&catid=36&Itemid=72

Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires, Argentina, Editorial Prometeo. 2003

Toro, Fernando. *Semiótica del teatro; del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Galerna, 2008

Ulnik, Jorge. La relación entre el cuerpo biológico y el cuerpo erógeno. En *Revista Bonding* N° 149 Julio 2014 año IX. Versión en línea. visto el 30 de junio de 2014 http://www.bonding.es/jbonding/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=172&Itemid=28