



Valparaíso, patrimonio de la eterna decadencia: decadentismo, panoptismo y nihilismo en la literatura porteña*

Valparaíso, heritage of an undying decadence: decadence, panopticism and nihilism in the «porteña» literature

Braulio Rojas Castro, Verónica Sentis Herrmann**
Universidad de Playa Ancha
braulio.rojas@upla.cl, vsentis@upla.cl

DOI: <http://10.5281/zenodo.58624>

Resumen: En este artículo se propone una delimitación epistemológica y cronológica que permita organizar y analizar la literatura y la dramaturgia producida en Valparaíso durante el siglo XX. Las categorías de decadentismo, panoptismo y nihilismo cualificarán a tres momentos históricamente situados en los que se han producido obras narrativas y teatrales en la ciudad-puerto. De esta manera, se pretende poner en relevancia la producción de obras culturales a partir del imaginario diferencial de Valparaíso, como un caso de análisis posibles en otras ciudades-puertos del cono sur de América.

Abstract: This article proposes an epistemological and chronological delimitation which allow to organize and analyze the literature and drama produced in Valparaíso during the twentieth century. The categories of decadence, panopticism and nihilism that qualify to three historically located moments in which narrative and theatrical works have been produced in the city-port. In this way, we intend to relevance the production of cultural works from the differential imaginary of Valparaíso, as a case of possible analysis in other cities-ports in the southern cone of America

Palabras clave: Literatura de Valparaíso; decadencia; crítica; panoptismo; nihilismo.

Keywords: Literature of Valparaíso; decadence; criticism; panopticism, nihilism.

* Este artículo está vinculado al proyecto CONICYT + FONDECYT/Postdoctorado 2016 + 3160779, titulado "Narrativas marginales de/sobre Valparaíso: una mirada analítico-crítica a los imaginarios de resistencias a la modernización 1925-1980".

** Braulio Rojas Castro. Chileno, Licenciado en Filosofía y Magíster en Filosofía mención Pensamiento Contemporáneo, Universidad de Valparaíso y Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.. Actualmente trabaja en una investigación sobre la literatura de Valparaíso y las resistencias a las modernizaciones promovidas desde el Estado. Investigador postdoctoral Centro de Estudios Avanzados / Profesor del programa de Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Playa Ancha.

Verónica Sentis Herrmann. Chilena, Licenciada en Artes con mención en Actuación Teatral por la Universidad de Chile y Doctora en Filología Hispánica, área Teatro, por la Universidad de Valencia, España. Departamento de Artes Escénicas, Facultad de Arte/Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

1. Introducción

Toda ciudad intenta hacer un mito de sí misma, algunas lo poseen desde sus orígenes, otras lo adquieren en el proceso de constitución de su entramado urbano. Para el caso que nos convoca, el investigador Adolfo de Nordenflycht ha sostenido la tesis de la fundación poética de Valparaíso, como efecto del carácter infundado de la ciudad, generándose una mitificación del lugar a partir de este hecho.

Estas circunstancias parecen haber fermentado en el imaginario urbano local, en el que ha seguido presente la apreciación de que Valparaíso no fue fundado, fenómeno que no ha dejado de llamar la atención en ciertos poetas que han incorporado la representación del espacio de Valparaíso en algunos de sus textos.¹

Dentro de este mismo registro imaginario, pero desde la narrativa, podemos mencionar a Joaquín Edwards Bello quien en una crónica del año 1958 hablaba de la invención del «Valparaíso sublime», concepto creado por un grupo heterogéneo de escritores: “Los inventores de un ‘Valparaíso sublime’ [...] somos Neruda, Salvador Reyes, Manuel Rojas, Luis Meléndez, Uribe Echaverría, Ernesto Montenegro, Carlos Casassús”.² Otro lugar en el que se expresa el carácter cautivante del espacio imaginario de Valparaíso, es el relato de Eduardo Blanco Amor, escritor español avecindado en la ciudad-puerto en la década de 1940, quien hace la siguiente apreciación sobre Valparaíso, en el que se da cuenta del tópico del poblamiento urbano, como un factor diferenciador:

En pocos lugares del mundo tibio la obstinación del hombre por oponerse y domar a la naturaleza ha dado resultados más triunfales. Los cerros de Valparaíso significan la derrota de la orografía, la humillación de la verticalidad. ¿Qué delirio es éste de haberse puesto a construir una ciudad que se propaga en peldaños hacia la cúspide celeste?³

Lo interesante de la mirada de Blanco Amor es que sitúa la singularidad de la ciudad-puerto en el Valparaíso alto, “el cien por ciento chileno, el existencialista

¹ DE NORDENFLYCHT, Adolfo. “Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo De Rokha”. *Alpha*, Osorno, N° 33., 2011, p. 10.

² EDWARDS BELLO, Joaquín. “Magia de Valparaíso”. En *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, N° 453-454, p.128.

³ BLANCO AMOR, Eduardo. “Valparaíso se parece al Albaysín”. En *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, N° 453-454, 1986, p.120.

el existente por diferente”.⁴ Esta será una de las imágenes más potente que articula y atraviesa toda una serie de narrativas que se difunden sobre la ciudad-puerto, la del carácter épico del poblamiento de sus cerros, y que Valparaíso ha crecido, «de la cintura hacia arriba», siguiendo la expresión de Patricio Aeschlimann, quien señala que:

La prosperidad de un puerto, que en su época de gloria hizo aumentar su población de manera vertiginosa, fue llenando este lugar vacío de políticas públicas y habitacionales. Aquí llegaron los desplazados, que, a pulso, debieron construir donde el terreno se roía cada invierno, aumentando la pendiente y dejando pendiente de un hilo la seguridad⁵

En el caso de Valparaíso, su imaginario local no sólo está cruzado por una serie de leyendas, sino que la ciudad-puerto misma deviene una leyenda, una mitificación que se construye en la relación de los habitantes con el imaginario geocultural. Nordenflycht da cuenta del hecho de que la espacialidad es el basamento de la constitución antropológica de la imaginación, por lo tanto, el imaginario individual del escritor, está en relación con el imaginario geocultural colectivo, relación tramada con los “espacios ‘vividos’ que permiten anclarse sentimentalmente en las cosas en la medida del propio deseo, la propia necesidad o la propia angustia”.⁶ Desde esta relación del individuo con lo real surgen las mitificaciones que dan sentido a los modos de habitar en Valparaíso. Pero, los mitos caen y devienen “mito tecnificado”⁷ cuando ya no funcionan como referentes simbólicos para la constitución de subjetividades más o menos fuertes, y como elementos legitimadores de un orden social específico. En este sentido, podríamos afirmar que las mitificaciones mencionadas han caído en un estado de depotenciación,⁸ lo que se vería reflejado en las expresiones artísticas y culturales que surgen desde situados contextos de producción.

Es a partir de este horizonte de lectura desde donde proponemos una articulación categorial que nos permita ingresar críticamente a las obras

⁴ BLANCO AMOR, Eduardo. “Valparaíso se parece al Albaysín”, p. 121.

⁵ AESCHLIMANN, Patricio. *Valparaíso de la cintura hacia arriba*. RIL, Santiago de Chile, 2011, p. 19.

⁶ DE NORDENFLYCHT, Adolfo. “Quiñónez: poeta, olvidado y porteño (literaturas regionales e imaginarios geoculturales en Chile)”. *Estudios Filológicos*, N° 38, 2003, p. 56.

⁷ JESI, Furio. *Mito*, Labor, Barcelona, 1976, pp. 11 y ss.

⁸ El concepto de “depotenciación” lo usamos en el sentido en el que Spinoza habla de la potencia como *conatus*, es decir, como el esfuerzo que hace cada individuo de perseverar por ser y existir: “El conato con el que cada cosa se esfuerza en perseverar en su ser, no es nada más que la esencia actual de la cosa misma”, SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el método geométrico*. Trotta, 2009, p. 133.

producidas en Valparaíso durante el siglo XX, para indagar en los referentes imaginarios que operan en sus textos. Bajo el término «producción narrativa» consideraremos todo texto que tenga el carácter de ficcional, ya sea poético, prosa, crónica, ensayo o guion teatral, en el que se haga referencia al espacio imaginario de Valparaíso. Excluiremos, por una cuestión de densidad material imposible de abordar en este artículo, la poesía, pues hay una gran producción en el período de tiempo que abordamos, lo que ameritaría una atención especial que escapa a nuestras capacidades. No es el caso de las novelas y cuentos, y mucho menos en lo referente a la escritura teatral.

Es necesario, sin embargo, explicitar la particularidad de la producción entendida como dramática. Si bien, como plantea Juan Villegas⁹, se debe entender el teatro (al igual que el resto de la literatura) como acción comunicativa cuya finalidad es exponer o transmitir ideas y, por lo general, convencer a los oyentes desde todas sus perspectivas textuales (dramática-espectacular y crítica), lo cierto es que ya en su inicio la obra dramática está concebida específicamente para su representación, más que para su lectura individual. Lo anterior se constata, en el caso de Valparaíso, en la escasa edición de textos dramáticos durante todo el siglo XX, debido principalmente a que su textualidad se ha dado a conocer exclusivamente a través de lo que Fischer Lichte denomina el acontecimiento teatral¹⁰ y porque a pesar de su evanescencia, no ha existido ninguna política pública de documentación y protección que la resguarde en su calidad de patrimonio inmaterial de una comunidad y expresión de una subjetividad tramada desde el imaginario diferencial de Valparaíso.¹¹ Si, por una parte, los montajes cuentan con un tiempo restringido de exhibición, dada la naturaleza espacio-temporal del teatro, por otra, la falta de ediciones implica la ausencia de memoria y de identidad, ya que “no tiene sentido distinguir entre memoria e identidad, dado que ambas nociones están ligadas. No puede haber identidad sin memoria (como recuerdos y olvidos), pues únicamente esta facultad permite la conciencia

⁹ VILLEGAS, Juan. Historia cultural de teatro y las teatralidades en América Latina. Galerna, Buenos Aires, 2005 p.15.

¹⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada Editores, 2011, p. 45.

¹¹ DE NORDENFLYCHT, Adolfo. «Quiñonez: poeta, olvidado y porteño (literaturas regionales e imaginarios geoculturales en Chile)», p. 50: “entendemos que el imaginario colectivo de una ciudad, de una localidad, o de una región, se configura en estrecha interdependencia con el imaginario “diferencial” de esas escrituras que la articulan, directa o indirecta, pero ineludiblemente, en su registro.”

de uno mismo en la duración”.¹² Por ello los géneros narrativos, y en especial la novela y la escritura teatral, parecieran no haber tenido un peso específico importante en el horizonte de la producción literaria de Valparaíso, la poesía se llevaría, al parecer, todos los honores. Si bien es cierto, el trabajo de Claudio Solar hace el catastro más exhaustivo de lo publicado en Valparaíso,¹³ de la enorme cantidad de referencias que expone, es muy difícil acceder a los textos, por la ausencia de políticas de documentación y archivo.

Para exponer nuestra propuesta, se ha dividido el texto en tres apartados. El primero abordará de forma situada la problemática relación entre la literatura y la conformación de la subjetividad moderna, como autocomprensión de sí misma y de su experiencia desencantada con el mundo, lo que se traduce en una depotenciación expresada en la literatura. En el segundo apartado se hará una exposición somera, y en ningún caso exhaustiva, de algunas obras en las que se expresa la condición decadentista de la literatura producida en Valparaíso en el siglo XX. Finalmente, como conclusión, expondremos como el decadentismo, el panoptismo y el nihilismo se ven reflejados en las políticas de patrimonialización de la ciudad, y se expresa en las escrituras en curso.

2. La literatura y la configuración de la subjetividad

Algunos estudios sobre la narrativa producida en Valparaíso constatan la persistencia, con variaciones según las contingencias políticas, económicas y sociales que delimitan el desarrollo económico y cultural del que fuera el principal puerto del Pacífico sur, de una depotenciación subjetiva en el imaginario de los autores. Esta depotenciación inscrita en el proceso de subjetivación va aparejada de la circulación de imágenes mitificadas de la ciudad-puerto, las que definen las ficcionalizaciones que han proliferado sobre Valparaíso. Pareciera que los imaginarios instituidos como representación del lugar, han venido padeciendo un largo proceso de depotenciación que ya tiene más de cien años, fenómeno que se expresa en su producción narrativa. Proponemos una articulación conceptual que permita comprender el imaginario

¹² CANDAU, Joel. *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires 2006, p.116.

¹³ Cabe mencionar también el ensayo crítico de NOVOA, Marcelo. *Álbum de Flora y Fauna*. Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso, Valparaíso, 1996, donde, si bien trata mayormente de poesía, se hace referencia a narradores de Valparaíso: Sergio Escobar, Alfonso Alcalde y al pintor Gonzalo Ilabaca.

colectivo y regional de Valparaíso, que se instituye desde una desvalorización simbólica, económica y cultural, movilizadora desde la imagen mitificada de un ubicuo momento de esplendor económico y cultural siempre perdido en el tiempo, pasando por el período de la dictadura, hasta la investidura de Valparaíso como Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esto nos permitirá organizar la producción narrativa —cuento, novela y guiones teatrales—, producida en la ciudad-puerto, en tres momentos.

El primer momento que situamos desde la apertura del canal de Panamá el año 1914, hasta el golpe de Estado de 1973, entendiéndolo que aquí se rompe con una continuidad política institucional y cultural en nuestro país, será cifrado bajo la categoría de «decadentismo». Esta categoría nace de una sensación de crisis hacia fines del siglo XIX, que se encuentra íntimamente ligada a los procesos de modernización social, cultural y económica acontecidos en el paso del siglo XIX al XX. En ese sentido el decadentismo

...fue el reflejo artístico de la transición de la economía basada en la libre concurrencia a la economía de las grandes concentraciones financieras e industriales que se manifestó en un estancamiento económico que daría lugar a la renovación del sistema productivo, a la represión de las masas populares y la preocupación por las cuestiones de tipo social.¹⁴

Bajo el signo de este *pathos* se produjeron una serie de obras a las cuales no es fácil asignarles un común denominador. Solar reconoce que “Resulta difícil, en el caso de Valparaíso, situar la producción literaria de acuerdo al régimen ‘generacional’. Ni aún fijar fechas entre una tendencia y otra”,¹⁵ sin embargo caracteriza la literatura producida durante el fin de siglo XIX e inicios del XX como modernista, cuyos adherentes eran caracterizados como parnasianos y decadentes, quienes, “rompiendo con las tradiciones, reniegan del hogar y de los altares de la musa castellana, constituyendo una amenaza para el arte sincero y original”.¹⁶ Nosotros haremos uso del término decadentismo desde una perspectiva más amplia, en el sentido de un sesgo que traspasa un movimiento estético específico, situándose como *pathos* que cruza diferentes estilos y

¹⁴ «Decadentismo». En «La prosa modernista» versión digital disponible <<http://www.prosamodernista.com/corrientes-influyentes/decadentismo>>

¹⁵ SOLAR, Claudio. *Historia de la literatura de Valparaíso*. Ediciones de la Gran Fraternidad de Escritores y Artistas de la Costa, Valparaíso, 2001, p. 16.

¹⁶ SOLAR, Claudio. *Historia de la literatura de Valparaíso*, p. 26.

tendencias artísticas y literarias, a partir del cual se configura un individuo atravesado por la ironía y la lucidez de la subjetividad.¹⁷

El segundo período, que va desde el año 1973 al año 1990, es uno de los menos investigados desde los análisis de la producción narrativa en Valparaíso. Momento en que la ciudad-puerto, como gran parte del país estuvo más de 10 años bajo un régimen de excepción, denominado «toque de queda», desde el 12 de septiembre de 1973 a enero de 1987, que tuvo efectos en la vida política, social y cultural:

El gobierno militar con su *toque de queda*, con sus ametralladoras, con sus bototos sitiando calles, violando a las *putas*, haciendo desaparecer a los *choros*, maltratando como bestias a nuestros *maricones*, dividiendo a su gente, espantando a los clientes; terminó al cabo con la fiesta. Acabó así enemistosa, violenta y criminalmente con el carnaval popular. ¡Se *acabó la fiesta, señores!*; anunciaba Pinochet en la mañana del 11 de septiembre de 1973¹⁸

A este momento lo llamaremos, siguiendo la propuesta de Ricardo Herrera, como el período del «panoptismo»¹⁹, en el sentido de una constante vigilancia, con pretensiones de omnipresencia, que se cernía sobre todos los habitantes, también sobre quienes trabajaban en el campo del arte y de la cultura. Ilustrador es lo ocurrido en las artes escénicas,²⁰ en Chile no fue ejercida censura directa a los montajes, pues si bien

el gobierno estaba consciente de su intencionalidad política [...] al parecer intentó evitar el cuestionamiento internacional y, a la vez, reconoció la limitada eficacia del teatro como instrumento masivo de protesta. La censura, directa o indirecta, fue mucho más importante con respecto a los textos publicados.²¹

¹⁷ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*. ARCIS-LOM, Santiago de Chile, p. 31.

¹⁸ CHANDIA, Marco. *La Cuadra. Pasión, vino y se fue...* Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso. RIL, Santiago de Chile, 2013, p. 201.

¹⁹ HERRERA ALARCÓN, Ricardo. *Panoptismo, silencio y omisión en la crítica literaria bajo dictadura*. Ediciones unibicalistas, Valparaíso, 2016, p. 15.

²⁰ Este es el caso de la censura teatral en España durante el gobierno franquista, en el que tanto los textos como las representaciones eran sometidos a una revisión exhaustiva frente a la Junta de Censura de Obras Teatrales, quienes tenían el potencial subversivo del teatro, pues dado su carácter de reunión, se podía derivar en una suerte de mitin espontáneo, debido a su enorme poder como herramienta política. MUÑOZ CÁLIZ, Berta, "el Teatro silenciado por la dictadura franquista" Centro de Documentación Teatral, Biblioteca virtual, www.cervantesvirtual.com

²¹ VILLEGAS, Juan, Para un modelo de historia del teatro, p. 175.

Debido a esta suerte de «nebulosa» en el modo de aplicar la censura y al terror que producía el no saber con certeza las implicancias que traería el estreno de una pieza,²² la dramaturgia desarrolló, sobre todo en un primer periodo, una suerte de autocensura utilizando un lenguaje metafórico que permitiese abordar los problemas sin que fuesen evidentes las alusiones políticas. Esta actitud autorepresiva se explica, como plantea Moulian, en los procedimientos que escogió la dictadura para “mostrar su omnipotencia. [...] entregando la señal de que el régimen tenía un poder absoluto, sin freno legal ni moral, porque poseía medios y tenía asegurada la impunidad”²³

El tercer momento será categorizado como «nihilismo», en el sentido en que es trabajado este concepto por Franz Hinkelammert, como un “rechazo radical del valor, el sentido y el deseo”,²⁴ siguiendo a Nietzsche en su interpretación, quien señala que el nihilismo, en tanto *pathos* de una época, se expresa en una moralización del mundo, que tiene como efecto una desvalorización de la vida, develándose que “Los juicios, los juicios de valor sobre la vida, en favor o en contra, no pueden, en definitiva, ser verdaderos nunca: únicamente tienen valor como síntomas, únicamente importan como síntomas”,²⁵ pues todo juicio expresa la subjetividad de un individuo, como es afectado por la realidad, padeciéndola o gozándola. A partir de la reflexión nietzscheana, Hinkelammert habla de «posición nihilista», en el sentido de una determinación subjetiva que abandona toda imposición de valor.

Estas categorías, decadencia, panoptismo y nihilismo, remiten, entonces, al problema de la constitución y devenir de la subjetividad moderna y el problema de la emergencia del sujeto, entendido como la estructura trascendental que está a la base de la relación que el individuo mantiene con la realidad. La tensión sobre la que situamos nuestro análisis, es aquella que presupone que en estas operaciones, la subjetividad se apropia de un saber de sí, a partir de lo cual se hace posible comprender y apropiarse de la realidad: “La idea de que aquello

²² Caso emblemático fue la censura a la representación de la obra *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, que fue prohibida por el propio rector de la Pontificia Universidad Católica, Hernán Larraín, a solo un día de su exhibición. VILLEGAS; Juan. *Para un modelo de historia del teatro*, p. 185.

²³ MOULIAN, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM, Santiago de Chile, 1997, p. 184.

²⁴ HINKELAMMERT, Franz. *El nihilismo al desnudo. Los tiempos de la globalización*. LOM, Santiago de Chile, 2000, p. 68.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1993, p. 38.

que denominamos como ‘la realidad’ es el producto de una articulación política de la experiencia [...], es un momento en la historia de la autoconciencia de la subjetividad y de su poder productor”,²⁶ aquello que Sergio Rojas denomina “condición estética de la subjetividad moderna”²⁷ Lo real, como algo inaccesible a la comprensión del individuo, deviene realidad, una vez que ha sido tramado por la subjetividad, presentándose como un verosímil al individuo. El arte sería el lugar donde se expresa esta relación desencantada del individuo con lo real, pues, desde las vanguardias del siglo XX hasta nuestro estado actual del mundo, la crítica es aquello que actúa como un elemento disolvente de las ilusiones del individuo, dado que “al hacerse consciente el sujeto del protagonismo que él mismo ha tenido en la presentación de lo real, lo real se pone en fuga, como espantado por un desazonante ‘toque de Midas’ de la conciencia moderna”.²⁸ Esto implicaría que “La desaparición del sujeto antecedería, visto así, a su constitución, tendría su lugar no al final de la historia del sujeto, sino al comienzo de su genealogía”,²⁹ pues, toda experiencia del sujeto con el mundo, no sería más que la experiencia de la subjetividad consigo misma, con su potencia (*conatus*) y sus posibilidades de establecer un compromiso con la realidad. En este contexto, el espacio urbano aparece sosteniendo una «condición escenográfica»,³⁰ en donde la subjetividad despliega los agenciamientos que le permiten al individuo montarse en la realidad, permitiendo comprender los modos de expresión del conato de un individuo, exhibiendo cómo llega a constituirse en un sí-mismo adquiriendo una autocomprensión mediante la experiencia de la reflexividad en el acto de escribir. En ese contexto, el arte, y la narrativa en nuestro caso, no serían más que los procedimientos mediante los cuales la subjetividad toma conciencia de las operaciones mediante las cuales lo real se le presenta como un conjunto ordenado de fenómenos, que sabe que sólo pueden ser verosímiles, pues carecen de una consistencia propia y esencial. Ahí radica el desencanto constitutivo de la conciencia moderna, la que, para nuestros fines, movilizaremos desde la decadencia, pasando por el panoptismo, hasta el nihilismo.

²⁶ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia*, p. 344.

²⁷ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Palinodia, Santiago de Chile, 2010, p. 31.

²⁸ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia*, p. 345.

²⁹ BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. AKAL, Madrid, 2001, p. 314.

³⁰ DE NORDENFLYCHT, Adolfo. “El imaginario de Valparaíso a mediados del siglo XX en *Sabadomingo*, novela de Juan Uribe, y en *De carne y sueño*, memorias de Alfredo González”, *Aisthesis* N° 45, 2009, pp. 154-166.

Para situar estas categorías se hace necesario indagar en las narrativas surgidas en y desde la relación entre un “espesor imaginario diferencial”, situado en un individuo concreto, y la experiencia de un “imaginario colectivo local”³¹ como un espacio diferencial en el cual la producción literaria surgida desde Valparaíso da cuenta de su singularidad en oposición al proyecto metropolitano de construcción de una identidad nacional. Esta literatura sería expresión de una diferenciación temática y formal con respecto al imaginario de la ciudad interior dominada por las dinámicas del modo de producción capitalista, y el del puerto, como el lugar de la fiesta y de la distensión de la moral hegemónica.³² En este sentido, podemos afirmar que el espacio imaginario de Valparaíso no sólo ha devenido en un cronotopo, “en un espacio en que se han desarrollado importantes acontecimientos literarios”³³, sino que la ciudad misma forma parte del repertorio estético para el proceso escritural.

3. La narrativa de Valparaíso: entre el decadentismo, el panoptismo y el nihilismo

Si bien es cierto que Valparaíso es considerada en términos estratégicos y de desarrollo cultural la segunda ciudad de Chile, hablar de narrativa y dramaturgia porteña, en el sentido de obras que hablen de la vida y cultura propia, durante casi todo el siglo XIX no deja de tener complicaciones. Claudio Solar señala que

Si alguien escribió en Valparaíso, en los siglos XVI, XVII y XVIII, sus crónicas no pasaron más allá de cartas, libros parroquiales, rimas de frailes o de monjas para ahuyentar el ocio o celebrar a los abades de los conventos. La literatura propiamente tal, como factura de aires culturales, tienen sus asomos en los albores del siglo XIX³⁴

En relación a la actividad teatral, la ciudad fue, desde el siglo XIX, la primera plaza en representación de piezas operáticas a nivel nacional. Su Teatro Victoria

³¹ DE NORDENFLYCHT, Adolfo, «Quiñonez: poeta, olvidado y porteño (literaturas regionales e imaginarios geoculturales en Chile)», p. 51.

³² “Una cultura popular que pese a haber viajado siempre a contrapelo de o negada por la cultura oficial, por medio de la fiesta, el banquete y el amor, ha podido mantener vivo un capital cultural que vendría a engrosar nuestro débil espesor identitario”. CHANDÍA, Marco. «La joya deslucida del Pacífico... Cultura popular del otro Valparaíso», pp. 178-179.

³³ MORALES PIÑA, Eddie. “Breve evocación de cuatro escritores de Valparaíso: Modesto Parera, Julio Flores, Claudio Solar y Manuel Peña Muñoz”. En *Nueva Revista del Pacífico*, 2008, N° 53, p. 239.

³⁴ SOLAR, Claudio. Historia de la literatura de Valparaíso, p. 7.

fue fundado en 1844, trece años antes que el Municipal de Santiago, dado que los barcos en los que viajaban las compañías extranjeras en gira por Latinoamérica “debían forzosamente recalar en Valparaíso después de dar la vuelta por el Estrecho de Magallanes”.³⁵ Sin embargo, son prácticamente nulas las referencias a Valparaíso en esas obras. Hacia fines del siglo XIX aparecen los primeros intentos de una dramaturgia de tema porteño, en breves textos de carácter asainetado o melodramático.³⁶ Estos acercamientos a una escritura propia hay que entenderlos en el contexto de la efervescencia teatral de la época.

A continuación haremos algunas caracterizaciones de la producción narrativa y de escritura teatral producida en Valparaíso en el siglo XX, a partir de las categorías propuestas de decadentismo, panoptismo y nihilismo, considerando aquellas obras en las que hay referencias a Valparaíso como su condición escenográfica, y que expresan las características de cada categoría. Debemos aclarar que las obras seleccionadas sólo funcionan a modo de ilustración, no le asignamos ninguna ejemplaridad ideal.

3.1 El momento del «decadentismo»: 1914-1973

En términos estéticos, el decadentismo implica una actitud subjetiva específica, “Si se refiere al campo artístico y literario, ser decadente implica estar vinculado a posiciones reaccionarias, elitistas, artempuristas, superrefinadas, aristocratizantes y demás adjetivos de esta clase.”³⁷ Nosotros lo entenderemos como un *pathos* que cruza una forma de relación de los individuos creadores con el imaginario de Valparaíso, en el sentido de que la condición escenográfica de la ciudad-puerto está tramada desde una desvalorización permanente de la misma, junto con una mitificación que cruza sus textos. Como lo expone Nordenflycht, el sujeto que aparece en algunas novelas “cumple su errático trayecto por la ciudad en la que se van revelando y asumiendo los espacios y rasgos constitutivos del “cronotopo provinciano”, reconocidos en un Valparaíso decadente y desilusionado”.³⁸ Un caso ilustrativo es *Krack!*, *novela crítico social* (1903) de

³⁵ PIÑA, Juan Andrés. *Historia del Teatro en Chile, 1890-1940*. RIL, Santiago de Chile, 2009, p.39.

³⁶ *Choche y Bachicha*, de Román Vial, escrito en 1870, *Gente alegre, tertulia de confianza* en 1895, y *Por dinero i sin dinero*, de Heriberto Ducoing, escrito y estrenado en 1877, son prueba de ello.

³⁷ «Decadentismo» versión digital disponible

<<http://www.prosamodernista.com/corrientes-influyentes/decadentismo>>

³⁸ DE NORDENFLYCHT, Adolfo. «“Los Jaguares se van”: Provincia e imaginario local de Valparaíso en *Sueldo vital* de Carlos León». En *Anales de literatura chilena*, N° 14, Año 11, Santiago de Chile,

Ventura Fraga,³⁹ la que según Edwards Bello, “rebasaba en condenaciones. Después de leerla uno se convencía de que el puerto era una vasta aglomeración de inmundicia”.⁴⁰ Temprana expresión del decadentismo que cruzará la narrativa producida en Valparaíso.

En la novela *El mundo herido* (1955) de Armando Méndez Carrasco se describe la miseria de la vida del Valparaíso alto, en donde junto con el *pathos* decadentista, hay una construcción de un sujeto popular que tiene una relación de goce con la ciudad-puerto, no exenta de violencia, “No le temía al infierno, me asustaba el cerro”.⁴¹ Esto se repite en la novela *Chicago chico* (1962) del mismo autor, en la que el espacio del puerto aparece con un doble carácter, “Un lugar escatológico, donde los desechos sociales, aquellos que son marginados del margen, van a terminar sus días. [y] como un punto de fuga en el que es posible salir de una condición de subordinación y sometimiento, pero sin ningún índice de liberación ni de redención”.⁴² Quizás es por eso que una prostituta del barrio Franklin venga a terminar sus días en la ya desaparecida Caleta Jaime de Valparaíso:

Giré sobre mis pasos y me enfrenté a una prostituta joven, rubia teñida, de ojos penetrantes, de falda atrevida, de pasitos cortos, un poco torpes. Debí inspirarle compasión.

¡Ah ¿Eres tú?

Me reconoció.

El amor de Olga. ¿Verdad?

El mismo.

Olga se fue al puerto. Aquí ya no podía trabajar.⁴³

Esta condición de ser un punto de fuga, condición que tiene todo puerto, se cruza con la imagen decadentista que se plasma en las escrituras producidas en Valparaíso, en especial a partir de la apertura del canal de Panamá, Esta tensión se hará patente hasta la década de 1970, en el que se destruye la cultura popular porteña con el Golpe de Estado.

Diciembre 2010, p. 59. Si bien Nordenflycht sitúa su comentario en la novela de Carlos León, se puede hacer extensiva la apreciación a otros textos.

³⁹ FRAGA, Ventura. *Krack!*, *novela crítico social*, Editorial Gillette, Valparaíso, 1903.

⁴⁰ EDWARDS BELLO, Joaquín. *Valparaíso*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1988, pp. 184-185

⁴¹ MENDEZ CARRASCO, Armando. *El mundo herido*, Editorial Cultura, Santiago de Chile, 1955, p. 28.

⁴² ROJAS CASTRO, Braulio. “La constelación del punto de fuga. El imaginario porteño y la minoridad”. En *Discursos/prácticas. Revista de literaturas latinoamericanas*, N° 3 [Sem. 1] 2010, p. 48.

⁴³ MENDEZ CARRASCO, Armando. *Chicago chico*. Juan Firula Editor, 1966, Santiago de Chile, p. 36.

En cuanto a la actividad teatral, tras la apertura del Canal de Panamá en 1914 y las restricciones impuestas por la primera guerra mundial, las compañías extranjeras dejan de venir al puerto y las españolas que se encontraban en el país deben quedarse en Latinoamérica mientras dura la guerra. Durante esa época se produjo la primera explosión dramática, ligada a la constitución de agrupaciones formadas íntegramente por actores y técnicos chilenos. El público comenzó a asistir a la representación de piezas que “les hablaban con giros y modismos locales, escenificaban a personajes más reconocibles y se referían de una manera u otra a temas chilenos”.⁴⁴

En Valparaíso, se asistía asiduamente a las representaciones que daban las compañías santiaguinas en gira. Paralelamente a ello, existía un nutrido movimiento teatral amateur, realizado por grupos aficionados pertenecientes a las asociaciones mutualistas, coordinadas a través de la Asociación de Ligas Obreras. No queda mayor registro de las obras montadas, salvo que el género preferido de las piezas estrenadas era el melodrama de inspiración española. Los cerros de Valparaíso contaban con salones de actos y teatros, testigos de la masiva participación popular. Junto a este teatro de expresión gremial y comunitaria se desarrollaba también el teatro de las colectividades de inmigrantes, quienes contaban con más recursos para las puestas en escena y estrenaban autores clásicos de su propio país. Si bien hubo, como puede verse, una intensa actividad dramática en la ciudad-puerto, ésta no estaba profesionalizada. Sin duda la inexistencia de agrupaciones profesionales desincentivó la escritura de una dramaturgia propia y, más aún, su edición. Uno de los pocos textos dramáticos de tema porteño del que se tiene referencia es *Gente del pueblo*, pieza escrita por Oscar Olivares y estrenada en 1939 en el Teatro Victoria, por la Compañía Nacional de Comedias Cómicas. El texto presenta un conjunto de personajes locales y su lugar de acción es un conventillo de Valparaíso.

Posteriormente, como reflejo del movimiento teatral universitario de los '40 en Santiago, Valparaíso comenzó su profesionalización teatral con la fundación de ATEVA⁴⁵ en 1952, que buscó la renovación de lenguajes e inició, junto a otras

⁴⁴ PIÑA, Juan Andrés. “Constantes en el desarrollo del Teatro y la Historia Chilena (1910-1970)”. En *Teatro iberoamericano. Historia, teoría, metodología*. Escuela de Teatro Universidad Católica, Santiago de Chile, 1992, p.50.

⁴⁵ Agrupación Teatral de Valparaíso. Compañía fundadora de lo que sería posteriormente la Carrera de Teatro de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso.

compañías de raigambre universitaria, un proceso de cambio en el que ya no sólo intentaban hacer teatro como entretenimiento o expresión de una comunidad, sino que buscaban en el arte dramático la producción de objetos estéticos. A pesar que desde ese momento se originó una pujante renovación temática y formal, no se logró el amparo de ninguna institución pública de manera estable hasta 1966, cuando la Universidad de Chile, sede Valparaíso, contó con una compañía teatral universitaria y una escuela para la formación de actores de la región. Fue en 1966, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, con la creación del Teatro Universitario de Valparaíso y en 1969, con la apertura de su propia escuela de teatro, que comenzó su verdadero desarrollo. Los motivos de este tardío proceso hay que buscarlos en el cambio de los gobiernos en el poder. La fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica coincidieron con el periodo de los gobiernos radicales (1938-1952). Lamentablemente para el desarrollo teatral local, el movimiento profesional porteño coincidió con la rearticulación de la derecha a través del ascenso al poder de Ibáñez del Campo y, posteriormente, Alessandri Rodríguez. Lo anterior “significó la implementación de otro modelo de prioridades en el desarrollo país, relegando el arte a un punto marginal o suntuario de lo que se podía entender como progreso”.⁴⁶

Desde 1952 a 1976, se observa la presencia de una esporádica dramaturgia local. Destacan, entre grandes lagunas, autores como José Antonio Garrido, Marcos Portnoy y Oscar Stuardo. Sin embargo, más allá del título de sus textos, no quedan ni siquiera fragmentos de estas obras dramáticas para ser consultadas. El único acercamiento posible a dichas creaciones, que fueron no sólo escritas sino también estrenadas en el medio local, ha sido gracias a los anuncios teatrales insertos en los diarios de la época y a entrevistas.

Así, sabemos que José Antonio Garrido escribió un conjunto de comedias blancas tales como *Extraña risa* (1953), *Ya lo sabía* (1953), *Una Camelia para Margarita* (1956), *Esta noche serás mío* (1958), *Me casé con mi destino* (1973) y *Papá no tiene vergüenza* (1974). De Portnoy tenemos noticias de la escritura y estreno de siete textos dramáticos: *Agitación en villa Feliz* (1955), *Recordando a Beatriz* (1956), *Amables consejos para jóvenes virtuosos* (1958), *Pedro, Juan y*

⁴⁶ SENTIS, Verónica. «Teatro en Valparaíso 1950-2000». En *2 estudios sobre la historia del teatro en Valparaíso* disponible en <www.historiadelteatroenvalparaiso.com>

Diego (1958), *La noche de los coroneles* (1959) *Tiempo para combatir* (1969) y *El miedo es cosa viva* (1971). De las piezas antes mencionadas sólo se sabe que tenían una evidente marca ideológica, en la que se reflejaba la tendencia política del autor. De Stuardo los textos conocidos de su autoría en este período son *El incendio y otros alientos* (1972), *Aplausos muy significativos* (1972), *Animales en el camino* (1973), *Discusión de la Luna* (1974) y *Dilema* (1975). Tampoco ha perdurado ninguna de estas obras, ni existe información sobre sus características formales y temáticas. Si bien este autor, a diferencia de los anteriores, ha tenido publicación,⁴⁷ dichos textos corresponden a obras escritas tras su periodo de Valparaíso.

Interesante es, por lo mismo, el caso de la creación dramática de Oscar Olivares⁴⁸, quien no sólo escribió la pieza *Gente del Pueblo* antes mencionada, sino que editó un conjunto de monólogos que giran alrededor de un personaje central, Efraín Contreras, una suerte de Verdejo⁴⁹ local que él mismo representaba y mostraba en escenarios porteños y del interior con su Compañía Teatro Folkórico de Chile, ofreciendo números combinados de teatro, canto, sainetes y revistas cómicas, a la usanza de similar movimiento santiaguino.

El texto *Aventuras de Efraín Contreras. Monólogos cómicos*, fue editado en 1936, y es la prueba impresa de un teatro al que se le ha restado importancia dentro de la historia oficial chilena. La obra *Gente del pueblo*, presenta un cuadro de costumbres, donde se reflejan la vida y oficios de los personajes populares de Valparaíso, desde una perspectiva claramente asainetada, con tintes melodramáticos. El lugar de acción es un conventillo donde se desarrollan, de manera cómica, dos peleas entre rivales de un triángulo amoroso. Su mayor valor estriba en el intento de reflejar el habla del hombre común, sus visiones de mundo y su manera de resolver los conflictos. Si bien la obra podría entenderse

⁴⁷ STUARDO, Oscar: *Antología de obras Teatrales*. RIL, Santiago de Chile, 2005.

⁴⁸ Olivares es uno de los pocos autores de quien podemos encontrar, al día de hoy, textos dramáticos editados durante la primera mitad del siglo XX. Prueba de ello son *La venta de la yegua*; *Aventuras de Efraín Contreras*; el poemario *Alma Criolla*; el vals criollo *Raquel*, con música de Manolo Aranda y texto de Olivares, entre otros. Esta profusa producción sólo se puede explicar por el esfuerzo que realizó el mismo artista por autoeditar sus creaciones contratando los servicios en la Imprenta Liguria u otras de Valparaíso.

⁴⁹ Juan Verdejo fue un personaje teatral popular, que representaba al roto chileno desde una perspectiva humorística y a través del cual se criticaba el devenir político y social nacional. Apareció en las tablas en 1930 y fue, posteriormente, incorporado como caricatura por la revista semanal *Topaze*, que tomó su nombre de la obra cómica homónima. SALINAS CAMPOS, Maximiliano. «El teatro cómico de los años '30 y las representaciones de Topaze y Juan Verdejo en los escenarios de Chile». Revista *Polis*, N° 13, Santiago de Chile, 2006, p. 3.

como la otra cara de la moneda del moderno puerto chileno, lo cierto es que no se observa otra intención, por parte del autor, que no sea un divertimento con breves toques emocionales y efectistas. Los sujetos son presentados como chismosos, borrachos y pendencieros, pero no existe crítica social alguna en ello. No se establece relación entre la falta de oportunidades y la decadencia moral que envuelve este ambiente. Por el contrario, podríamos decir que se lo valida como algo típico, naturalizado y reificado.⁵⁰ El texto cobra otro valor si se lo interpreta desde la perspectiva planteada por Chandía en la cual a la cultura popular “es posible no solo conocerla y valorarla en su condición arqueológica y condición pintoresca [...] nos permitiría re-cobrar el valor de un sujeto popular cuya experiencia de vida ha sido trascendental en la historia de esta ciudad [...] y, por qué no, de esta nación.”⁵¹ Los personajes de la obra son claramente porteños, el Mechas a la Chuña, vendedor de pescados, el Diarero, que vocea los diarios *La Unión* y *El Mercurio*, y el lechero, que vende leche aguada por medidas, van configurando un mundo local en el cual las reglas morales son otras. Se plantea el amancebamiento sin ambages ni censura moral. No se observa aquí una mirada crítica o restrictiva, se evidencia una óptica moral más flexible, originada posiblemente en la condición de puerto abierto al mundo, en el cual el cuerpo no ha sido sometido a un proceso civilizador. Así, en la obra vemos a Delfina, mujer que ha abandonado a su conviviente que la maltrataba, para irse con el amigo de éste que ha decidido protegerla. A pesar de ello es tratada como personaje positivo, reflejo del amor y la fidelidad.

Julio: ¡Alto cumpa! ¿Qué le duele?

Ñato: (sorprendido) ¿a mí? (ahora decidido) Too el cuerpo, de ver que vos, que te pasabai por mi mejor amigo me traicionarai

Julio: Tai equivocao. Y te lo juro como hombre que yo siempre respeté a la Delfina como la mujer tuya, pero el día que la encontré en la calle como un perro abandonao [...] quise evitar que juera a ser como esas pobres mujeres que porque han perdió tóo afecto tuercen su destino [...] porque un mal hombre trunca sus vías, le ofrecí mi cuarto. Ahora, si ella lo quiere llévatela, llévatela lejos que yo... no soy obtáculo

Delfina: (Acercándose a Julio) Yo no me voy de aquí⁵²

⁵⁰ “más que un contexto es un tema central, siendo las costumbre y las tradiciones la sustancia de las obras”. HURTADO, María de la Luz. *Dramaturgia Chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes, Santiago de Chile, 2011, p.155.

⁵¹ CHANDÍA, Marco. “La joya deslucida del Pacífico... Cultura popular del “otro” Valparaíso”. p. 176.

⁵² OLIVARES, Oscar. *Gente del Pueblo*. Imprenta Liguria, Valparaíso, 1939. p. 16.

Se observa en este breve fragmento, otra perspectiva sobre la prostitución. No se la refleja como una conducta feminil censurable moralmente y de la cual hay que apartarse, sino como el resultado de la acción de un hombre descuidado. No cabe duda que la vida de los muelles permite otro acercamiento a la situación, desarrollando empatías hacia un personaje que es parte del ambiente cotidiano. Finalmente, es necesario decir que la estructura de la obra es indiscutidamente básica. No es preocupación del dramaturgo crear una pieza redonda basada en la causalidad, sino entretener a través de situaciones humorísticas y melodramáticas.

3.2 El momento del «panoptismo»: 1973-1990

Cómo hemos ido comentando, el Golpe de Estado de 1973 significó la aniquilación de la vida cultural y política del país y de Valparaíso. Como señala Herrera, “Durante la dictadura militar chilena, [...], los escritores y sus productos culturales encuentran poco o casi nulo poder de encuentro, dialogo o difusión”.⁵³ La hegemonía de los medios de comunicación, en donde “prensa, escrita, radio y televisión constituyen los ejes y los ojos centrales de una sociedad de control que visualiza y entrega la visión única”⁵⁴ configuran una vigilancia panóptica, que disciplina las prácticas escriturales. En el caso de Valparaíso, los efectos de la dictadura devastan la agitada y licenciosa vida popular que caracterizó al Puerto desde más o menos 1820 hasta 1973:

Casi ciento cincuenta años en que va teniendo distintas y variadas etapas, de menor o mayor desarrollo. Destacables son las últimas décadas del siglo XIX y los años cincuenta y sesenta del siglo XX todo lo cual, sin embargo, terminó abruptamente, hasta exterminarse casi por completo, en septiembre de 1973, con el golpe militar.⁵⁵

En este contexto, la producción de novelas y cuentos se ve marcada por la autocensura y los mecanismos de elisión necesarios para eludir el panoptismo dominante. Esto tiene impacto en las formalidades escriturales y en los temas a los cuales se empieza a hacer referencia. Una novela en la cual es posible ver estas operaciones escriturales y editoriales en acción es *Un puerto... un amor*

⁵³ HERRERA, Ricardo. Panoptismo, silencio y omisión en la crítica literaria bajo dictadura, p. 23

⁵⁴ HERRERA, Ricardo. Panoptismo, silencio y omisión en la crítica literaria bajo dictadura, p.17

⁵⁵ CHANDÍA, Marco. “La joya deslucida del Pacífico... Cultura popular del “otro” Valparaíso”, p. 171, nota 1

(*Valparaíso extraño*) de Carlos Valenzuela Trucco. Este libro fue publicado con la venia y apoyo de las Municipalidades de Valparaíso y Viña del Mar en el año 1975, período en el que ambos municipios estaban administrados por funcionarios de la Armada de Chile. La trama describe el paisaje de la ciudad-puerto desde una profilaxis que elimina cualquier mínima referencia a la situación política y social del país. En ella comparecen espectros que dialogan sobre las complejidades de la existencia humana, la descripción de un barco de piratas tripulado por locos huidos del sanatorio, y una escena en la cual se describe un fenómeno paranormal que acontece al retirarse el mar de un sector de la costa entre Valparaíso y Viña del Mar. Esto permite que el protagonista vaya a explorar con un amigo, un viejo pescador de la caleta El Membrillo, ese pedazo de fondo marino que ha quedado expuesto. Allí se expresa el terror sublime a la naturaleza, en tanto algo que sobrepasa la posibilidad de representación, amenazando con su aniquilación. Se trata de una descripción del lugar como un espacio ajeno a todo devenir, en el cual sólo se hacen visibles aquellos personajes que no quiebran la tranquilidad y estabilidad de la sociedad, todo el trasfondo de lo que acontece queda en estado de desaparición.

Otro caso digno de mención es la novela *Máscaras* de Modesto Parera (1976). Se reitera en ella la falta de referencias explícitas o implícitas a la atmósfera social de la dictadura. La trama acontece en el ambiente artístico e intelectual de Valparaíso y Viña del Mar, en un medio social de clase acomodada, cuyos padecimientos tienen más que ver con la interioridad de los individuos, subjetividades cerradas sobre sí mismas, que con un entorno social y político que les impacte o que influya en los modos de expresión de su percepción de la realidad. El texto abunda en diálogos rebuscados y manieristas, en el que se entrecruzan conversaciones de salón que hacen disquisiciones en torno al arte y la estética, expresión de la vanidosa exhibición letrada de alguno de sus personajes:

-La bondad de las cosas, me parece a mí, radica, si se trata de objetos materiales, en que cumplen satisfactoriamente el papel por el cual han sido destinadas. Si se trata de objetos de arte, en que proporcionan alas a la imaginación, tengan elementos artísticos y promuevan emociones. [...]

-Todos los elementos que usted ha enumerado contribuyen a la belleza, son sus componentes en algunos casos, pero ninguno de ellos nos da una explicación definitiva sobre la esencia del arte. [...] ¿No estará la belleza en nuestro interior? ¿No seremos nosotros los que damos colorido a las cosas?⁵⁶

Disquisiciones de este tipo son parte importante del modo cómo se desarrollan las tramas en las pocas novelas escritas en el período, que no dan cuenta de la violenta y cruel realidad que se vivía en Chile en esos años. Sin embargo, en algún momento se toma el referente político, pero de una manera soslayada, para instalarlo nuevamente en el espacio del salón:

—Nadie puede ponerse voluntariamente al margen de la sociedad en que vive. —En eso estamos de acuerdo —le decía Alberto—. Nuestra discrepancia nace sobre la táctica y la estrategia que debe asumir el intelectual. Lo que usted dice es lo mismo que si dijera que todos debemos ser buenos, honestos, sinceros. ¿Pero, cómo entender la bondad? ¿Cómo se sirve a la causa del hombre? ¿Tomando partido por las ideologías actuales o colocándose por encima de la contingencia? Yo creo que lo servimos mejor si por encima del hombre de nuestros días vemos al hombre de todos los tiempos, despojados del ropaje que la civilización nos va colocando.

[...]

—¿Y el testimonio? ¿Y la crítica social? —dijo Ramón Piera, que no podía olvidar nunca su socialismo democrático.

—Aquel que se sienta obligado a hablar de la miseria y de la injusticia, aquel que viva preocupado por el desarrollo de la sociedad, el que se sienta sacerdote del ideal y pretenda un mundo mejor —como usted Ramón—, ése sí que debe dar testimonio de su tiempo y tratar de encontrar soluciones, si es que puede.⁵⁷

Este diálogo es el único lugar en el que el componente político-social se visibiliza, pero lo hace para sancionar su situación de «fuera de lugar» con respecto al espacio en el cual se desarrolla la trama de la novela.

Sin lugar a dudas, el impacto que ejerció la Dictadura Militar en el desarrollo teatral santiaguino ha sido ampliamente documentado y analizado. Numerosos son los artículos que abordan el tema, contando desde diversas perspectivas (actorales, de compañías, académico-formativas y económicas) lo que significó

⁵⁶ PARERA, Modesto. *Máscaras*. Nacimiento, Santiago, 1976, pp. 86-87.

⁵⁷ PARERA, Modesto. *Máscaras*, pp. 89-90.

la represión y la censura impuesta por el Régimen a una disciplina que, en su calidad de acto convivial, se basa en la reunión de personas y en la exposición emocionada de conceptos, para poder experimentarse.⁵⁸ Sin embargo poco se sabe, salvo alusiones aisladas desde la perspectiva del relato hegemónico capitalino, sobre lo que pasó en las provincias que contaban con un desarrollo teatral sostenido al momento del Golpe.

En Valparaíso, dada la juventud de la iniciativa profesional, significó un impacto aún mayor que se tradujo en el cierre definitivo de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile local, a fines de 1977. Si bien en Santiago las dos escuelas de teatro universitarias también se vieron sometidas a represión y censura, su larga data de existencia y su indiscutida pertenencia a la tradición académica les permitió seguir funcionando, aun en condiciones mínimas. En el caso de Valparaíso, el domingo 25 de junio de 1978 se puso fin al único bastión de teatro profesional porteño, cuando el Elenco Estable de la Universidad de Chile, Sede Valparaíso, realizó su última función. De una plumada, tras más de 20 años de esfuerzo por profesionalizar el arte dramático porteño, había desaparecido prácticamente todo: las compañías más importantes, los profesores y parte del estamento estudiantil en formación. Desde ese año en adelante, momento del fin del Elenco Estable, todo el teatro que se produjo en Valparaíso dependió exclusivamente de acciones independientes. Ejemplo de ello fue la compañía El Farol fundada en 1978. Uno de sus logros más relevantes fue el estreno de la primera obra de investigación y creación colectiva generada en la región. Este modelo teatral que había comenzado en Santiago en 1976, liderado por la compañía Taller de Investigación Teatral (TIT), dio origen a obras emblemáticas de los primeros años del Régimen.⁵⁹ El Farol, inspirado en su metodología dramaturgía, montó *Sucedió en la Caleta*, Puesta en Escena basada en la observación directa de lo que sucedía en las Caletas Membrillo y Portales de Valparaíso, donde la pesca artesanal era afectada, ya a fines de los '70, por la

⁵⁸ DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*. Atuel, Buenos Aires, 2003, p.17.

⁵⁹ *Los payasos de la Esperanza* y *Tres Marías y una Rosa* fueron las únicas dos obras que estrenó esta agrupación. Sin embargo, el nivel de impacto de estas piezas, que reflejan los conflictos cotidianos del medio popular de comienzos de la dictadura y plantean modelos de resistencia, se han convertido en clásicos de la dramaturgia nacional. ZALIASNIK, Yael. «¿Re/posición? de "Tres Marías y una Rosa": tres décadas para a/bordar la resistencia». *Revista chilena de literatura*. 2010, n.77. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000200010&lng=es&nrm=iso>

Pesca de Arrastre. Dirigida por Juan Cuevas,⁶⁰ y dada la novedad de sus recursos y calidad estética, logró interés y reconocimiento a nivel nacional, inscribiendo la producción porteña dentro de la corriente artística principal de ese momento.⁶¹ La obra, estrenada en el año 1979, corresponde a lo que Hurtado define como “Teatro testimonial”⁶²: el que surge con la doble intención de manifestar su posición frente a la contingencia y la de rescatar la experiencia de los que más profundamente estaban viviendo la represión y marginación del sistema. Es un teatro de corte realista, pero que presenta variaciones en su interior, que van desde el hiperrealismo a las conexiones con el sainete, el melodrama y el absurdo poético. Ninguno de estos montajes hace una referencia directa al golpe de Estado o a la represión política, sino que se muestran personajes que viven una situación de temor indeterminado y que se sienten amenazados por un sistema que los supera y que no comprenden. Consecuentemente, la alusión en la obra a los efectos que el régimen militar ha producido en la vida de los personajes, los efectos del modelo neoliberal en un campo laboral tradicional que ha dejado de ser protegido por el Estado, pues se vive el exterminio del modelo protector iniciado en 1938, es sugerida a través de esta elección estética. La precarización laboral y específicamente el aumento indiscriminado de la pesca de arrastre, resultado de las políticas pro empresariales que adoptó la dictadura y su consecuente cesantía, se reflejan en la pieza a través de breves parlamentos. Estos van construyendo, por sumatoria, la imagen de una realidad en la que la pobreza asedia a los trabajadores, quienes se encuentran desprotegidos dentro del nuevo orden económico.

Pedro: ¿Se acuerdan de la media crisis que hubo cuando muchos de los cabros tuvieron que meterse al empleo mínimo? Y eso que algunos tenían hasta dos botes. Y nosotros, al lado de las fogatas comiendo puras jaibas. Y los blanquillos que pescábamos teníamos que salir a venderlos a los restoranes pa’ poder llevar algo de billete pa’ la casa. Por eso me da rabia que sólo cuando se ven afligidos alegan. Sin embargo se conforman cuando sacan tres pescaditos locos y se olvidan de los buques de arrastre”⁶³

⁶⁰ Director de la compañía-escuela Teatro Q, iniciativa de compañía y escuela de teatro gratuita, liderada por él y María Cánepa. De carácter colectivo y popular, aportó un espacio de estudio y difusión del arte dramático en plena dictadura. Funcionó entre los años 1983 y 1992.

⁶¹ Tras las funciones en Valparaíso, comenzó una gira por ciudades del interior, para cerrar con una temporada en la Sala Bulnes de la capital. *El mercurio de Valparaíso*, 14 de marzo de 1980

⁶² HURTADO, María de la Luz. “1973-1987. Un nuevo contexto, el gobierno militar”, *Escenarios de dos mundos, Inventario teatral de iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, tomo 2, pp. 93-96.

⁶³ Texto *Sucedió en la Caleta*, p. 25, Sin edición.

Se aborda también tangencialmente el exilio económico al que tienen que someterse pescadores que han vivido por generaciones de los productos del mar. Esta migración obligada no nace del subjetivo deseo de cambio o como reflejo de una aspiración personal. Es el resultado práctico de la imposibilidad de sobrevivir en el país al que pertenecen.

Teresa (AL PÚBLICO): La gente cree que estoy contenta porque me voy, pero tengo pena y miedo por dejar todo esto donde está toda mi vida. Pero Astudillo me dijo: Vieja, ya no podís dar más la pelea, en realidad pa'la Teresa ya ha sido demasiado. Siempre la han perseguido, Primero que el Kiosko tenía que tener una plataforma de cemento, después que no estaba bien ubicado. Me tiraron pa'fuera, después que molestaba el paradero de las micros, y entonces vuelta pa'dentro otra vez [...] No, la Teresa no es pa'estas cosas, [...] . Pero me echan, no me queda otra. A lo mejor me muero de soledad... Con quién voy a poder conversar si ni siquiera sé el idioma... Sí, estoy segura que voy a volver y de ustedes depende de que yo vuelva. Sí, de ustedes depende⁶⁴

Este último parlamento, dicho directamente al público, sirve claramente para comprender el rol de la metáfora teatral durante la dictadura. La actriz aprovecha el parlamento del personaje para decirle a los espectadores que ellos tienen el poder de que las cosas cambien. Están reunidos en un mismo espacio. La convención de cuarta pared, que separa ficción y realidad, se ha roto. Es un momento en el cual el tono emocional carga los textos. Una función de teatro permite la reunión, a pesar de las prohibiciones. Sin duda se habla de otra cosa. “Hay que hacer algo para que las cosas cambien”. El público sentado es interpelado, pues de ellos (todos) depende que la gente vuelva al país. Sin embargo hay esperanzas, pues el personaje de Teresa “está segura de que va a volver”.

La posibilidad de hablar al público directamente, a través de los múltiples sistemas de signos que construyen una Puesta en Escena, sirve para comprender por qué la censura no fue aplicada a los textos, sino que siempre consistió en la persecución directa a los actores que representaban la pieza. No deja de ser significativo que este texto, el único de su tipo generado en Valparaíso, tampoco tenga edición.⁶⁵ Esta falta de registro hace pensar en una suerte de doble

⁶⁴ Texto *Sucedió en la Caleta*, p. 27, Sin edición.

⁶⁵ Las citas de la obra han sido posibles por la generosidad de Chila Navarro, una de las actrices del elenco original, que facilitó el libreto mecanografiado.

censura: la correspondiente al gobierno militar y otra que se perpetúa en democracia, al condenar al olvido todo reflejo de un periodo histórico.

3.3 El momento del «nihilismo»: 1990-2014

Para abordar este período haremos referencias a textos escritos en la década del 1990, momento en que hay una baja productividad consignada. Este el momento de la llamada «Transición Política a la Democracia», pactada entre la coalición de partidos de centro-izquierda y los poderes fácticos conformados por el empresariado de derechas y los militares. Esta etapa está marcada por altas expectativas de parte de la sociedad por la apertura de espacios de democratización, las que se van viendo coartadas por la influencia de los poderes fácticos, políticos y económicos. Esta desazón es la que dará paso a una posición nihilista, en el sentido de una desvalorización de los valores instituidos.

La novela de Sebastián Cisneros *El ángel de la muerte* (1997) es una muestra de este sesgo. En ella se relata como uno de los siete ángeles del Apocalipsis, el Ángel de Sardes, cae en un sitio erizado de Valparaíso, y se encarna en el cuerpo de un joven «pasta basero», utilizándolo para llevar a efecto la tarea que le ha sido encomendada: buscar y sancionar a quienes han eludido el castigo por sus malas acciones y por su maldad. Es así como este joven comienza a desatar una serie de muertes poseído y protegido, a la vez, por el ángel.

¿Qué pasa? Le pregunto al preso que está al lado mío, casi entre murmullos. El, sin mirarme, me dice que los gendarmes están revisando las celdas en busca de armas y objetos contundentes porque anoche ocurrió una tragedia en una calle del patio N° 6, tres presos se violaron a otro jovencito y este en venganza los mató a fierrazos, a uno lo mordió en la cara y le arrancó pedazos de carne, y al final debe de haberse sentido un despojo humano porque se enterró un fierro afilado en el estómago, y está mañana lo encontraron desangrado. Me descompongo absolutamente con la noticia. Siento ganas de vomitar y recuerdo claramente lo que yo creía que era una pesadilla más, de esas que normalmente convierten mi sueño nocturno en un infierno desagradable.⁶⁶

Este estado límite entre lo onírico y lo real, entre lo vivido y lo soñado marca el devenir del texto, dejando aparecer un espacio social violento y sórdido. El tono

⁶⁶ CISNEROS, Sebastián. *El ángel de la muerte*. Editora Municipal de Valparaíso, Valparaíso, 1997, pp. 45-46

apocalíptico del relato le otorga una fuerza y una tensión a la narración que permite una lectura rápida y dinámica del mismo. Para nuestros intereses, este texto posee el valor de instalar de manera patente la marginalidad social en la que viven una gran cantidad de jóvenes, sumidos en un submundo de drogas duras, violencias y odios fuertemente acendrados en sus cuerpos y subjetividades. Esta mezcla de decadentismo y de lenguaje apocalíptico logra instalar de manera implícita, casi velada, referencias a las repercusiones de la reciente catástrofe política que está a la base de la actual sociabilidad y gobernabilidad en las que se vive actualmente, instalando una suerte de posibilidad de redención mesiánica, redención que se lograría mediante la aniquilación de aquellos que han roto las bases del pacto social.

El cuarto Ángel de la Muerte cayó sobre Valparaíso la madrugada del veinticuatro de junio de mil novecientos noventa y cuatro. Se estrelló contra las inmundicias de un callejón oscuro, dejando en el ambiente un extraño olor a frigorífico de carnicería. Lo vimos levantarse penosamente y tomar su cabeza entre las manos, tapándose los oídos como si estuviera escuchando en su cerebro miles de voces sedientas de venganza que le gritan que él es el ángel de Sardes, el que pasa por vivo pero está muerto. El que vienen a partir los cráneos de todos aquellos que no tienen ni una pequeña chispa de caridad en la mirada.⁶⁷

Pero lo indeterminado de este texto radica en que esta suerte de ajuste de cuentas carece de la justicia que le debería acompañar, quedando delimitado tan sólo como un acto de venganza. Quizá una alegoría con la situación actual en que esta el país con relación a las víctimas de la dictadura militar.

Una mirada más intimista, pero también marcada por la posición nihilista que caracteriza a este período, es la novela de Antonio Rojas Gómez *El ojo de nadie* (2001). En ella la trama se instala en el mundo privado de un matrimonio maduro de clase media, el que se ve remecido por la muerte del hijo varón en un accidente automovilístico, la salida de la hija mayor del hogar paterno después de ese hecho, y la consiguiente angustia, desolación y vacuidad que empieza a sobrecoger a la pareja. En la trama se van develando los «pequeños secretos de familia», que dan cuenta de las miserias que tienen los personajes en sus vidas íntimas, aislados unos de otros, en el núcleo familiar. La madre y el padre se encerraron en sus trabajos, y nunca supieron quiénes eran esos individuos que crecieron ante sus ojos, sin verlos realmente. Hacia el final, se

⁶⁷ CISNEROS, Sebastián. *El ángel de la muerte* p. 9.

devela el secreto que siempre estuvo frente a ellos, al momento de visitar el padre un bar que frecuentaba su hijo, donde se percata que era un lugar donde se hacían lances amorosos entre homosexuales.

—En el bar Monasterio se acuerdan de Juan José. Lo identifican bien, pero no saben lo que ocurrió. Solamente creen que dejó de ir, y no se preocupan mucho. Es demasiada la gente que acude noche tras noche. Gente bulliciosa, conversadora, extrovertida. [...] Me sentía raro, hablando con un joven que podría ser mi hijo, como nunca se me ocurrió hablar con mi propio hijo. Y fue terrible, Elvira, espantoso. [...]

—Fue espantoso —repitió—. De repente me di cuenta de que el muchacho comenzaba a embriagarse. Y en ese momento le dije que no bebiera más, que yo regresaba a casa. Entonces me tomó la mano y se me insinuó, Elvira, ¿te das cuenta? ¡qué digo, se me insinuó...! Por lo claro me dijo que era homosexual y que quería estar conmigo.⁶⁸

Toda la tensión narrativa se instala al interior de este secreto de familia, que incluye un abuso sexual al joven, pero no hay referencias al medio externo, el conflicto se resuelve desde el espacio privado pequeñoburgués, no en lo público, como una metáfora del encierro individualista en el que la sociedad chilena cae en la postdictadura.

En el campo teatral, tras la recuperación democrática, década de 1990, comenzó un florecimiento dramaturgico en el que se exponía la ciudad de Valparaíso desde distintas ópticas. Los supuestos aires de renovación que traería la democracia, más algunas políticas gubernamentales como la creación de los fondos para el financiamiento de la cultura (FONDART), promovieron el surgimiento de nuevas obras que, abandonando el rol de resistencia que habían cumplido dentro del contexto dictatorial, intentaban preguntarse acerca del ser porteño. Las piezas producidas en esta etapa aparecen como una indagación sobre la identidad local, que fue reflejada en diversas Puestas en Escena.⁶⁹

⁶⁸ ROJAS GOMÉZ, Antonio. *El ojo de nadie*. Ediciones del Gobierno de Valparaíso, 2001, p. 79-80.

⁶⁹ Prueba de esto fueron las puestas de *El Subterráneo con Roland Bar* (1996); *El Cité con Memorias del viento* (1996) y *Favor concedido* (1997); *Viajantes con Disparen directo al corazón, Emil Dubois un genio del crimen* (1997); *La Matriz con Es la gente más bonita del cerro* (1999) y *ATEVA con Valparaíso no existe* (1999); entre otros. Los resultados fueron disímiles. Las miradas iban desde un contentamiento con la visión nostálgica de un puerto decadente, a la opinión desde los mismos teatristas de que no existía suficiente rigurosidad en las búsquedas poéticas de las compañías regionales. SENTIS, Verónica. *Teatro en Valparaíso 1950-2000*, recuperado en <http://www.historiadelteatroenvalparaiso.com> (2012)

La década siguiente (desde el 2000 en adelante) se caracterizó por una evolución en el movimiento teatral de la región debido, justamente, a la apertura de carreras teatrales en distintas universidades privadas y estatales, que intentaban re-profesionalizar la formación actoral porteña. Los nuevos teatristas, formados en las escuelas locales, comenzaron una interesante producción de textos, la mayoría de ellos escritos bajo una escritura de “Dramaturgia de Puesta en Escena”⁷⁰, cuya característica principal es que el texto dramático es un resultado del proceso de montaje. Se improvisa, de lo cual surgen personajes, trama y texto. En este modo escritural el orden se ha invertido: el texto dramático ya no es un origen, sino un puerto de llegada, una resultante del proceso de corporización escénica, pero, si bien la obra dramática surge de las improvisaciones, es el Director quien finalmente decide qué se incorpora y qué no, figurando como el autor de la obra.

Numerosas son las obras de este periodo y varias de ellas espejan particulares visiones de la ciudad. *I love valpo* (2010), *Todo es Cancha* (2010) y *Mediagua* (2014), de Danilo Llanos. *La rebelión de nadie* (2012), de Cristina Alcaide. *Dubois* (2011), de Gustavo Rodríguez y *Amanda* (2014), de Fernando Mena, son algunas de estas nuevas dramaturgias que piensan Valparaíso desde múltiples imaginarios y dimensiones escenografías y geográficas. En el marco de esta producción destaca la obra *Residuos Berlín Valparaíso*, de Marcelo Sánchez, editada por LOM en el 2004.

Hay en ella una mirada que coincide evidentemente con la perspectiva nihilista sugerida como marca del periodo de postdictadura, en la cual se condensa una desvalorización de la vida y el descreimiento respecto de una posible redención social. No es de extrañar que se escribiera cuando ya habían transcurrido más de 10 años de transición democrática y las expectativas cifradas en la recuperación de los derechos civiles y políticos no se habían visto confirmadas por los hechos.

La obra propone un paralelo de lugares de acción entre Berlín y Valparaíso, articulados por etapas de la vida de Alejandra, niña chilena adoptada en un orfanato porteño por una mujer alemana, que no logra ver cumplidos sus sueños de madre protectora. El texto propone una mirada amarga, en la que no existe salvación. Alejandra está ya demasiado dañada por el abandono y la

⁷⁰ DUBATTI, Jorge. *El Teatro jeroglífico*. Atuel, Buenos Aires, 2002, p.90.

pobreza sufrida en su ciudad natal, como para redimirse gracias al universo de posibilidades que le otorga la adopción. La rabia la inunda, no logra comunicarse con su nueva madre, no por ausencia de amor, sino porque sus experiencias de vida son tan disímiles, que no hay punto de encuentro. Como cumpliendo un sino trágico impuesto por la marginalidad de su origen, Alejandra termina muerta de un tiro en un sótano en Berlín, al que ha llegado escapando del bienestar de su hogar europeo en el que no se reconoce, tras una trayectoria marcada por las drogas y la prostitución.

Como parte de lo mismo, la obra no se divide en escenas a la manera clásica, sino en residuos, que configuran uno a uno, sin respetar el tiempo cronológico, distintos momentos de la vida (y la muerte) de Alejandra

Alejandra: ... *Del cerro Los Placeres yo me pase al Barón...* las monjas me recogieron a los ocho, cuando mi mamá ya no podía hacerse cargo de mí. (...) Me sacaron de la casa en el cerro Cárcel, y me llevaron al internado del cerro Barón; [...] *la Plaza de La Victoria es un centro social...* La Frau llegó cuando yo tenía once años y a mí me gustaba porque me trataba con harto cariño [...] *Avenida Pedro Montt como tú no hay otra igual...* Cuando llegamos los familiares de la Frau me miraban raro, no podían entender por qué la Frau se había hecho cargo de una india tan rara... *Tus mujeres son blancas margaritas, todas ellas arrancadas de tu mar...* La Frau me quería y yo la quería a ella, y de pronto le tomé odio a todos (...) La sociedad es una mierda y yo no iba a ser tan hipócrita (...) *La Joya del Pacífico te llaman los marinos y yo te llamo encanto como a Viña del Mar*⁷¹

La pieza plantea con lucidez el paralelo entre la imagen “típica” del puerto, encarnada en *La joya del Pacífico*, canción-himno del turismo patrimonial, y la realidad descarnada de la desigualdad social que deja, desde la infancia, una herida que imposibilita cualquier “futuro esplendor”, enarbolado por la canción nacional como promesa (siempre incumplida) del mar chileno⁷².

⁷¹ SÁNCHEZ, Marcelo. *Signos Vitales Extramuros: Residuos, Berlín, Valparaíso*. Dramaturgia Breve Cadáver puro de Chile. LOM, Santiago de Chile, 2004, p.6: Residuo 4

⁷² “Y ese mar que tranquilo te baña, te promete futuro esplendor”, rezan los dos últimos versos de la primera estrofa del Himno Nacional Chileno.

4. Conclusiones

La singularidad de Valparaíso, en tanto puerto, hay comprenderla desde el proceso de modernización que se desencadena a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el que fue afianzando la dependencia económica de un país como Chile, en el que se “irá dando paso a las bases económicas de un nuevo orden, dado por la creciente demanda europea y norteamericana de materias primas locales que llevó a una afluencia de préstamos e inversiones extranjeras”,⁷³ proceso que afectó a la mayor parte de los puertos del cono sur, tanto del Atlántico como del Pacífico. Esto conllevó un crecimiento económico que se vio reflejado tanto en Santiago como en Valparaíso, en especial después de la victoria militar chilena en la Guerra del Pacífico.⁷⁴ Es a ese pasado de esplendor económico, que supuso un desarrollo cultural de alto nivel, al que se glorifica desde las políticas de patrimonialización, y es a ese mismo pasado glorioso al que hacen referencia las obras narrativas (novelas, cuentos, obras teatrales) que se producen a partir de los comienzos del siglo XX, y que instituirán el imaginario de Valparaíso. Junto con ello, se espejean en las obras las representaciones subjetivas, deudoras de los imaginarios que circulan.

Este problema tiene que ver con las condiciones de posibilidad de que haya algo así como una «literatura» local en la región de Valparaíso. En este nivel de análisis, estaríamos ante una imposibilidad constitutiva de toda literatura, en el sentido de que, más que un «contenido» que sea posible de ser narrado, no se habría logrado desarrollar una «forma» que permita narrar esos contenidos. Sin embargo al mismo tiempo en que esto acontece, se nos instala otra pregunta: cuáles serían las condiciones materiales y simbólicas de existencia que permitirían una emergencia de lo literario en un lugar específico y en un momento determinado.

Este problema mayor es el que pensamos que es posible de abordar a partir, tanto de las categorías que hemos propuesto en esta investigación de la producción de obras en Valparaíso: decadentismo, panoptismo y nihilismo, como desde los cortes cronológicos que hemos instalado a partir de ellas.

⁷³ CHANDÍA, Marco. *La Cuadra... Pasión, vino y se fue... Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*, p. 122

⁷⁴ “Testigos de este crecimiento son Santiago y Valparaíso. En especial el puerto que acogió a una comunidad de comerciantes cosmopolitas desde donde se abrieron y establecieron contactos de ultramar con resultados trascendentales para el desarrollo del país”. CHANDÍA, Marco. *La Cuadra... Pasión, vino y se fue... Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*, p. 122

Estamos conscientes de que estos cortes, tanto epistemológico como cronológico, pueden y deben ser afinados a partir de las profundizaciones que se vayan haciendo en la medida que se ahonden en los análisis de la obras, y más urgente aún, se logre constituir un archivo que permita establecer un corpus consistente sobre el que trabajar. Los autores en los que nos hemos apoyado para los análisis (Nordenflycht, Chandía, Hurtado, Piña, Villegas, entre otros), han hecho avances significativos, que valoramos y reconocemos.

Sin embargo, nos parece que es necesario ampliar las matrices analíticas a partir de cruces epistemológicos y metodológicos que permitan abordar las obras como productos culturales que contienen claves interpretativas que nos ayuden a comprender las tensiones políticas y sociales que están inscritas en los procesos de modernización de los puertos de América Latina. En este sentido, asumimos que “la emergencia de lo literario, corresponde al momento en que el texto se constituye a partir de la lectura que lo trama en una interpretación”⁷⁵, por lo que es necesario desplazar los análisis desde la figura del «autor», que cada día tiende a disolverse en el relato, hacia la «obra» misma, la que se sostiene en un constante descentramiento entre la ficción y la realidad, y hacia quien la «lee», dado que “la literatura es, pues, aquella escritura producida conforme a un saber de la diferencia, cuyo rendimiento es la literariedad de lo que en ella es procesado”⁷⁶. Este es el carácter de reflexividad de la escritura marcada por el signo de la precariedad, des del cual se debe partir, para abordar las constitución de subjetividades en resistencia.

En este sentido, la ciudad-puerto de Valparaíso, y de todo puerto en el cono sur americano, se constituyen en el soporte de una condición escenográfica que permite entender la expresión del conatus constitutivo de un pueblo. Así, es plausible afirmar que es desde esos puertos desde donde ingresa la modernidad en las repúblicas latinoamericanas, por lo tanto, se constituyen en objetos de estudio privilegiado de los procesos de subjetivación que están a la base de la construcción de los estados nacionales. Proponemos, así, como una proyección de esta investigación en curso, una mirada que ponga en cuestión los proyectos metropolitanos de construcción de identidad nacional, relevando los imaginarios locales, como fuentes de construcción de sentidos, más allá de las políticas estatales y mercantiles de patrimonialización.

⁷⁵ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia*, p. 98

⁷⁶ ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia*, p. 100

Bibliografía

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. «Prólogo». En OLIVARES, Oscar *Alma Criolla*. Imprenta Liguria, Valparaíso, 1939.
- BLANCO AMOR, Eduardo. “Valparaíso se parece al Albaysín”. En *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, N^{os} 453-454. 1986.
- BÜRGER, Christa; BÜRGER, Peter. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad*. Akal, Madrid, 2001.
- CANDAU, Joel. *Antropología de la memoria*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 2006.
- CISNEROS, Sebastián. *El ángel de la muerte*. Editora Municipal de Valparaíso, Valparaíso, 1997.
- CHANDÍA, Marco. *La Cuadra. Pasión, vino y se fue... Cultura popular, habitar y memoria histórica en el Barrio Puerto de Valparaíso*. RIL, Santiago de Chile, 2013
- CHANDÍA, Marco. “La joya deslucida del Pacífico... Cultura popular del “otro” Valparaíso”. En STECHER, Lucía; CISTERNA JARA, Natalia (editoras). *América Latina y el Mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Santiago de Chile, 2004.
- DE NORDENFLYCHT, Adolfo. «Los Jaguares se van”: Provincia e imaginario local de Valparaíso en *Sueldo vital* de Carlos León». En *Anales de Literatura Chilena*, Número 14, Año 11, Diciembre 2010.
- DE NORDENFLYCHT, Adolfo. «La vanguardia de Valparaíso: expresionismo de/en la periferia». *Estudios filológicos*, (47), 2011. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132011000100007&lng=es&tlng=es.10.4067/S0071-17132011000100007
- DE NORDENFLYCHT, Adolfo. «Valparaíso, poéticas fundacionales: Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Pablo De Rokha ». *Alpha (Osorno)*, (33), 2011. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-2012011000200002&lng=es&tlng=es10.4067/S0718-2012011000200002.
- DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*. Atuel, Buenos Aires, 2003.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro jeroglífico*. Atuel, Buenos Aires, 2002.
- EDWARDS BELLO, Joaquín. *Valparaíso*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1988.
- EDWARDS BELLO, Joaquín. “Magia de Valparaíso”. En *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, N^{os} 453-454. 1986.
- FISCHER LICHTÉ, Erika. *Estética de lo performativo*. (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid. Abada Editores. 2011.

- FRAGA, Ventura. *Krack!*, novela crítico social, Editorial Gillette, Valparaíso, 1903
- HERRERA ALARCÓN, Ricardo. *Panoptismo, silencio y omisión en la crítica literaria bajo dictadura*. Ediciones unibicalistas, Valparaíso, 2016.
- HURTADO, María de la Luz. *Dramaturgia Chilena 1890-1990. Autorías, textualidades, historicidad*. Frontera Sur Ediciones, Colección Ediciones Apuntes. Santiago de Chile, 2011.
- HURTADO, María de la Luz. “1973-1987. Un nuevo contexto, el gobierno militar”, *Escenarios de dos mundos, Inventario teatral de iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, tomo 2, 1988.
- JESI, Furio. *Mito*, Labor, Barcelona, 1976
- MÉNDEZ CARRASCO, Armando. *Mundo herido*, Editorial Cultura, Santiago de Chile, 1955.
- MÉNDEZ CARRASCO, Armando. *Chicago chico*. Juan Firula Editor. Santiago de Chile, 1966
- MORALES PIÑA, Eddie. “Breve evocación de cuatro escritores de Valparaíso: Modesto Parera, Julio Flores, Claudio Solar y Manuel Peña Muñoz”. En *Nueva Revista del Pacífico*, 2008, no 53, p. 239-256.
- MOULIAN, Tomás. *Chile actual. Anatomía de un mito*. LOM, Santiago de Chile, 1997.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, “el Teatro silenciado por la dictadura franquista” Centro de Documentación Teatral, Biblioteca virtual, www.cervantesvirtual.com
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1993
- NOVOA, Marcelo. *Álbum de Flora y Fauna*. Ediciones del Gobierno Regional de Valparaíso, Valparaíso, 1996.
- OLIVARES, Oscar. *Gente del Pueblo*. Imprenta Liguria, Valparaíso, 1939
- PARERA, Modesto. *Máscaras*, Nascimento, Santiago de Chile, 1976.
- PIÑA Juan Andrés. *Historia del Teatro en Chile, 1890-1940*. RIL, Santiago de Chile. 2009.
- PIÑA, Juan Andrés. «Constantes en el desarrollo del Teatro y la Historia Chilena (1910-1970)». En *Teatro iberoamericano. Historia, teoría, metodología*. Escuela de Teatro Universidad Católica, Santiago de Chile. 1992.
- ROJAS CASTRO, Braulio. «Neoliberalismo y Dictadura: El conflicto entre ciudadanía y totalitarismo económico». En *La Cañada* N°4, Santiago de Chile, 2013
- ROJAS CASTRO, Braulio. «La constelación del punto de fuga. El imaginario porteño y la minoridad». En *Discursos/Prácticas. Revista de literaturas latinoamericanas*, N° 3 [Sem. 1] 2010.

ROJAS GOMÉZ, Antonio. *El ojo de nadie*. Ediciones del Gobierno de Valparaíso, 2001.

ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante*. Palinodia, Santiago de Chile, 2010.

ROJAS CONTRERAS, Sergio. *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética*, ARCIS, Santiago de Chile, 2003.

SALINAS CAMPOS, Maximiliano "El teatro cómico de los años '30 y las representaciones de Topaze y Juan Verdejo en los escenarios de Chile". *Revista Polis*, N° 13, Santiago de Chile, 2006.

SÁNCHEZ, Marcelo. *Signos Vitales Extramuros: Residuos, Berlín, Valparaíso*. Dramaturgia Breve Cadáver puro de Chile. LOM, Santiago de Chile, 2004

SENTIS, Verónica. «Teatro en Valparaíso 1950-2000». En *2 estudios sobre la historia del teatro en Valparaíso* disponible en www.historiadelteatroenvalparaiso.com

SOLAR, Claudio. *Historia de la literatura de Valparaíso*. Ediciones de la Gran Fraternidad de Escritores y Artistas de la Costa, Valparaíso, 2001.

SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el método geométrico*. Trotta, Madrid, 2009

STUARDO, Oscar: *Antología de obras Teatrales*. RIL, Santiago de Chile, 2005

VALENZUELA TRUCCO, Carlos. *Un puerto... un amor (Valparaíso extraño)*, s/d, 1975.

VILLEGAS, Juan .*Historia cultural de teatro y las teatralidades en América Latina*. Galerna, Buenos Aires, 2005.

VILLEGAS, Juan *Para un modelo de Historia del Teatro*. Gestos, California, 1997.

ZALIASNIK, Yael. «¿Re/posición? de "Tres Marías y una Rosa": tres décadas para a/bordar la resistencia». *Revista chilena de literatura*. 2010, n.77. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952010000200010&lng=es&nrm=iso