

Tierra de nadie: escenas del desastre en la dramaturgia sobre Valparaíso¹

Alexis Candia-Cáceres²
Verónica Sentis Herrmann³

Resumen

En el artículo se estudia la presencia del desastre en la dramaturgia sobre Valparaíso escrita en la postdictadura, concentrando el análisis de las siguientes obras: *Memorias del viento* (1996), *Valparaíso no existe* (1999), *I love Valpo* (2010), *Tsunami... gran ola en el puerto* (2010), *Dubois santo/asesino* (2010), *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero* (2011) y *Mediagua* (2013). En el texto se utilizan recursos teóricos provenientes desde la teoría literaria, la antropología, la sociología y la historia, para proponer que el *continuum* de desastres que padece la ciudad responde al abandono que la ciudad-puerto experimenta en términos políticos, sociales y económicos en las últimas décadas.

Palabras clave: Catástrofe; imaginario urbano; textos dramáticos sobre Valparaíso; siglos XX-XXI.

No man's land: scenes of the disaster in the dramaturgy about Valparaíso

Abstract

In this study, we present an analysis about the presence of disaster in the dramaturgy on Valparaíso written in the post-dictatorship, concentrating on the study of the following works: *Memorias del viento* (1996), *Valparaíso no existe* (1999), *I love Valpo* (2010), *Tsunami... gran ola en el puerto* (2010), *Dubois santo/asesino* (2011), *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero* (2011) y *Mediagua* (2013). The text uses theoretical resources from literary theory, anthropology, sociology and history to propose that the continuum of disasters that the city suffers responds to the abandonment that the city-port experiences in political, social and economic terms in recent decades.

Keywords: Catastrophe; urban imaginary; dramatic texts about Valparaíso; Literature; XX-XXI century.

Recibido: 17 de enero 2021

Aceptado: 6 de abril 2021

¹ ANID/CONICYT + FONDECYT Regular 2018 N°1181787: 'Disidencia, desborde y catástrofe en los imaginarios urbanos de Valparaíso (1914-2014)'. Investigador Responsable: Iván Alexis Candia Cáceres. Co-investigadora: Verónica Sentis Herrmann.

² Alexis Candia-Cáceres. Doctor en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente, es investigador del Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad de Playa Ancha. ivan.candia@upla.cl

³ Verónica Sentis Herrmann. Doctora en Filología Hispánica, área teatro, por la Universidad de Valencia. Actualmente, es académica de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha y miembro del Grupo de Investigación Interdisciplinaria Avanzada: Patrimonio, Espacio Social y Desarrollo Territorial Valparaíso, Universidad de Playa Ancha. vsentis@upla.cl

Introducción

La catástrofe es un componente cardinal de la dramaturgia sobre Valparaíso. Al revisar una de las primeras obras registradas en la ciudad, esto es, *Choche y Bachicha*, pieza estrenada el 21 de julio de 1870, es posible apreciar que el clímax radica en el incendio que destruye la casa porteña donde transcurre la acción. De allí que Leandra - una de las protagonistas- sostenga: “Qué devastación, Dios mío! Nada, nada nos ha quedado bueno!” (citado en Sentis 71). La destrucción de la propiedad en *Choche y Bachicha* parecer marcar a la producción dramática de la ciudad, debido a que, parte importante de las piezas teatrales estrenadas con posterioridad, asumirán al desastre como un componente significativo de un imaginario urbano diferencial del resto de la dramaturgia nacional.

En relación con la temática central de este artículo, entendemos que catástrofe, calamidad y desastre son parte del mismo campo semántico. Se trata de términos utilizados para referirse a “[...] la súbita irrupción de un suceso que interrumpe el orden causando destrucción y muerte” (Candia Cáceres y Guerra 99). Cada uno de estos términos remarca, en consecuencia, “[...] aquello que está fuera del control humano y causa la derrota del Homo Faber en su praxis que domina el entorno tratando de convertirlo, a través de la ciencia y la tecnología, en un lugar eficiente y productivo” (Candia Cáceres y Guerra 99). A partir de la convergencia que existe entre estos conceptos, los utilizamos de manera análoga en el desarrollo de este estudio.

Al menos un tercio de la producción teatral escrita sobre Valparaíso entre 1870 y 2018 está constituida por piezas que presentan al puerto como lugar de la acción⁴. Cada uno de estos textos rescata, interpreta y diseña rasgos que contribuyen a conformar una cierta identidad de la ciudad. La inmigración, el carnaval, el anfiteatro natural, la anarquía y, especialmente, las calamidades, trazan el mapa de una ciudad desordenada, derruida y sometida a constantes amenazas a su sostenibilidad.

⁴ Acorde al trabajo de rescate y curatoría efectuado por Verónica Sentis en ese periodo, se presentaron 139 obras originales en la ciudad, estrenadas con éxito frente al público asistente. De ellas, 52 proponen la ciudad-puerto como el lugar de la acción dramática. (Sentis 13).

A pesar del cuantioso corpus que integra el teatro porteño, son escasos los estudios efectuados sobre la materia. De hecho, solo a través de investigaciones recientes hemos comenzado a conocer la producción de obras dramáticas y la historia del teatro en Valparaíso. Esta suerte de invisibilización de la producción local se comprende mejor si se lo vincula con el intento unificador planteado por las independencias latinoamericanas, las que, al adherir a los preceptos de la modernidad, soslayaron los rasgos distintivos locales en pro de construir un imaginario cohesionado de país, en el que la producción capitalina fue interpretada como lo nacional, hegemonizando el discurso e ignorando toda narración que se planteara divergente con el modelo centralista. Ahora bien, el trabajo liderado por Sentis Herrmann, desde al año 2010, ha intentado establecer un campo cultural que nos permite, primero, conocer la historia del teatro local y sus producciones dramáticas y, segundo, estudiarlas como parte del patrimonio inmaterial de la comunidad.

Los estudios críticos acerca de la presencia del desastre en la dramaturgia sobre Valparaíso son inexistentes. De manera tangencial, solo es posible considerar “A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso” de Alexis Candia-Cáceres y Lucía Guerra Cunningham, texto que analiza la representación del desastre en la narrativa, la poesía y las crónicas escritas sobre Valparaíso, centrando el interés en el bombardeo de 1866, el terremoto de 1906 y los incendios. Candia-Cáceres y Guerra Cunningham proponen que Valparaíso parece “[...] estar situado, metafóricamente, a “cuarenta grados de Acuario”, esto es, que se encuentra signado por una confabulación de elementos que la lleva a una tragedia permanente” (100). Adicionalmente, sostienen que, dados los escasos esfuerzos por incrementar la resiliencia de la ciudad, “Nada hace pensar que estas calamidades no sucederán en el futuro, debido a que Valparaíso no introduce modelos que disminuyan los riesgos de potenciales amenazas” (110).

Aunque el trabajo de Candia-Cáceres y Guerra Cunningham resulta valioso al abrir un campo de estudio que explora la relación de literatura y desastre en Valparaíso, en este artículo interesa evidenciar cómo esa constante se extiende hacia un género

excluido por ambos críticos, esto es, la dramaturgia sobre la ciudad⁵. Para esto, se analizarán *Memorias del viento* (1996) de Myriam Espinoza, *Valparaíso no existe* (1999) de Carlos Genovese, *Residuos Berlín Valparaíso* (2004) de Marcelo Sánchez, *I love Valpo* (2010) de Danilo Llanos, *Tsunami... gran ola en el puerto* (2010) de Jenny Pino Madariaga, *Dubois santo/ asesino* (2010) de Gustavo Rodríguez, *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero* (2011) de Cristina Alcaide y *Mediagua* (2013) de Danilo Llanos⁶. Asimismo, se explorarán las causas que explican que una de las principales ciudades del país esté tan expuesta a riesgos y que, además, muestre escasa capacidad de resistir la irrupción de fenómenos desestabilizadores.

En este sentido, se propone que Valparaíso puede ser leído como una “tierra de nadie”. A fin de precisar los alcances de esta propuesta es clave comprender el significado de este concepto. Para Antonio Campillo, esta noción, que comienza a ser utilizada desde hace dos milenios, tiene distintas acepciones. Entre esas nos interesa, en primer término, que se trata de la “[...] la tierra (y también los mares y el espacio ultraterrestre) que es declarada “patrimonio común de la humanidad” y de la que se excluye cualquier reclamación territorial por parte de nadie” (22). Valparaíso fue inscrito, en efecto, en la “Lista de Patrimonio Mundial” en 2003. Cabe precisar, no obstante, que no toda la ciudad adquirió esa categoría sino solo una parte de ella, circunscrita entre la Plaza Sotomayor y la Plaza Aníbal Pinto, e incorporando, principalmente, los Cerros Alegre y Concepción. Ciertamente, esta zona ha recibido atención del Estado y los privados debido a que se ha transformado en un lugar turístico que genera interés económico y cultural.

⁵ En el caso específico de este artículo nos concentraremos en el aspecto temático que vincula las dramaturgias escogidas. Sus recursos formales, en tanto la utilización de modos escriturales que adhieren a distintos modelos dramáticos: clásico, realista, épico o posdramático, serán dejados para un siguiente estudio. Valga consignar, de igual modo, que la mayoría de las piezas estrenadas durante el siglo XXI presenta algunos rasgos de posdramaticidad, en los que se observa una disolución del conflicto dramático ascendente, para ser reemplazado por una estructura fragmentaria que no responde a la causalidad.

⁶ Las fechas aquí referidas corresponden a los estrenos de las puestas en escena. Para su posterior citación utilizaremos los datos correspondientes a su publicación.

Sin embargo, el resto de la ciudad, excluido de las fronteras patrimoniales, detenta un atractivo mucho menor, hasta el punto que se puede leer en relación a una de las primeras acepciones planteada por Campillo para la “tierra de nadie”, esto es, un espacio “[...] que no tiene dueño porque nadie la ha reclamado todavía” (22). Valparaíso ha sido reclamado, en efecto, por el Estado de Chile, pero, acorde a lo que muestra la literatura y la historia de la ciudad en el siglo XX y XXI, parece ser una ciudad sin dueño: enormes zonas urbanas han sido abandonadas por el poder económico, político e, incluso, por sus habitantes en las últimas décadas, produciéndose importantes desplazamientos hacia Santiago y Viña del Mar. Por eso, en *Valparaíso no existe* el personaje de Diego Portales sostiene: “¡Valparaíso, tan lejos de Dios y tan cerca de Santiago!” (Citado en Sentis 368).

La dramaturgia, arte que tiene un estrecho vínculo con su contexto de producción, debido a que “No es obra en sí misma hasta que no se pliega a la cadena de trabajo que la transforma” (Gallina 13), se ha hecho eco, naturalmente, de la situación. Más aun cuando en palabras de Lola Proaño, el teatro cumple una función utópica, vale decir realiza “una crítica reguladora que abre la posibilidad de una praxis que desconoce la topía como la única realidad posible” permitiendo que “el discurso teatral funcione como el espacio “otro” desde el que se mide y se critican las fallas del lugar “real”” (14). Así, el arte dramático revela cómo la ciudad se ha convertido en una “tierra de nadie”, dado que ha perdido de manera progresiva el interés y la presencia de sus “propios dueños”, quienes, al no ocuparse de la ciudad, generan las condiciones para que los desastres tengan efectos devastadores. De esta manera, los porteños parecen estar abandonados a su propia suerte, una suerte que deviene en la incapacidad de resistir y confrontar las arremetidas del infortunio.

1. “Naufragios en tierra firme”

La dramaturgia sobre Valparaíso inserta, explícitamente, la concepción de la ciudad entendida como una “tierra de nadie” que, en buena medida, ha sido abandonada por los detentores del poder. En primer lugar, *Tsunami... gran ola en el puerto* da cuenta

de las tragedias que han azotado a Valparaíso, contribuyendo a mermar, inevitablemente, sus posibilidades de desarrollo. La tercera ola, que funge como una contemporánea división de escenas, denominada “Noche en el puerto... tu propio Tsunami”, evidencia que las visitas masivas de turistas si bien generan oportunidades económicas, llevan asociadas, también, “[...] la destrucción, las peleas, los rayados, la delincuencia, la mugre, los orines, el descontrol... la tierra de nadie en la que en ciertas horas se transforma el puerto” (Citado en Sentis 417). En segundo lugar, *Valparaíso no existe* muestra la decadencia y la desidia con que es tratado Valparaíso: “La verdadera imagen de Valparaíso es ahora pura mugre, bolsas plásticas por todas partes, escaleras rotas, mal olor, borrachos, ladrones, vagabundos y perros y gatos, también sin dueño... Es la ciudad del abandono” (Citado en Sentis 327). Precisamente, es esa condición la que contribuye a explicar el llamado que hacen dos ciegos en la misma obra, personajes que cuentan la historia del puerto sobre la base del desastre continuo: “¡Acuérdense que este es un puerto de asesinos ilustres; de naufragios famosos; de crímenes políticos; de tremendos incendios...! [...] ¡De horribles terremotos, de calamidades varias y también de grandes nostalgias!” (Citado en Sentis 330).

Al analizar esta condición de Valparaíso desde la crónica y los estudios urbanos, es posible encontrar un diagnóstico análogo. Patricio Aeschlimann utiliza la metáfora de “la cintura para arriba” para indicar cómo a partir de la cota cien sobre el nivel del mar, es decir, lo que corresponde al denominado “Camino de Cintura” –que se extiende desde el Almendral hasta Playa Ancha- se produce una escisión del espacio urbano, siendo la parte superior la que está marcada por el desinterés de la autoridad, transformándose en un “[...] lugar vacío de políticas públicas y habitacionales” (19). Para Aeschlimann, fue una catástrofe la que marcó el abandono de Valparaíso, esto es, el terremoto de 1906. A partir de este hecho, se produce la progresiva emigración de los acaudalados de Valparaíso: “Ellos, los dueños del puerto, se fueron a Viña, con sus capitales y sus postales. [...] El resto [...] fue reconstruyendo un puerto que se fue cerro arriba” (15).

Paula Kapstein y Miguel Ángel Gálvez insisten sobre este punto al sostener que las clases más desfavorecidas no tienen más alternativa que optar por “[...] terrenos altamente vulnerables, generando asentamientos precarios en zonas de riesgo [...] con ausencia de equipamientos y muy baja accesibilidad, lo que unido a la pobreza de las personas produce una extrema segregación social” (27). Ambos plantean que esta situación se produce, principalmente, en la parte alta de los cerros. Ahora bien, el deterioro se extiende, también, hacia el plan de la ciudad y, específicamente, hacia el Almendral, donde se ha producido una “[...] degradación del tejido edilicio [que] se da por el abandono total de los propietarios o porque estos deciden rentabilizar sus propiedades de gran tamaño [...] subdividiéndolas por dentro para arrendarlas por partes” (27).

Todos los autores concuerdan en asumir que Valparaíso se ha transformado en un espacio caótico, desprotegido y ruinoso que, por consiguiente, tiene escasas posibilidades de resistir el impacto de una catástrofe, entendida como “[...] un acontecimiento violento que irrumpe de diversas formas en la vida social, desde la vida cotidiana hasta la relación sociedad-gobierno. Tiene un impacto tal que puede llegar a producir cambios sociales. Este acontecimiento surge generalmente por la sociedad o el medio físico y ecológico [que] es vulnerable” (Audefroy 125). Lo anterior, pone en evidencia que los desastres naturales, en realidad, “[...] no eran tan naturales ya que afectaban mayoritariamente a poblaciones altamente vulnerables” (125). Esta definición es relevante porque permite establecer que las catástrofes no afectan de igual manera a todos los habitantes, sino que, por el contrario, su impacto está directamente relacionado con las diferencias socioeconómicas. La dramaturgia sobre Valparaíso asume esta línea de reflexión, tal como evidencia, por ejemplo, *Dubois Santo/Asesino* donde se establece quiénes son las principales víctimas de las catástrofes: “[...] si alguien muere, es un trabajador/ hay un terremoto son los cerros más pobretones los que se vienen abajo” (Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea).⁷

⁷ Es necesario señalar que si bien una parte significativa de la dramaturgia metropolitana de postdictadura aborda, asimismo, el desastre sociopolítico dentro de sus temáticas -resultado de una democracia neoliberal que ha continuado con los valores impulsados por la dictadura que la precede-, en

A partir de las reflexiones de Rodríguez es posible comprender que Valparaíso es una ciudad marcada por la vulnerabilidad urbana, concepto que puede comprenderse como “[...] aquella situación crítica dada por problemas en los ámbitos social, físico y urbanístico de la ciudad [que] se caracteriza por su complejidad, la que se da en una superposición de hechos relacionados: la desigualdad social, la degradación del medio físico y la fragmentación del espacio urbano” (Kapstein y Gálvez 26). Bajo esta perspectiva, es posible situar la representación de la ciudad que aparece en *Residuos Berlín Valparaíso* y *I love Valpo*. En la primera obra Valparaíso es representado en contraposición a la capital alemana y, en este sentido, constituye el negativo de una urbe marcada por el orden y el desarrollo económico. De esta manera, es posible considerar la visión que tiene Frau Ingrid, mujer germana que adopta a una huérfana porteña y que, al momento de explicar su determinación a su hija, señala: “Me dijeron que ya estabas muy crecida, pero yo insistí en que mi país tenía mucho más que ofrecerte que ese puerto lleno de borrachos, de perros sarnosos y de miseria” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea). Además, se encuentra la percepción que tiene Santelices, funcionario diplomático chileno en Alemania, quien, parafraseando a Enrique Lihn, sostiene que la niña adoptada: “Nunca salió del horroroso Valparaíso [...] ¡Nunca salió de allí, del cerro con olor a alcantarilla!” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea).

I love Valpo inicia con el monólogo de un “porteño” que nos introduce por el origen, la historia y algunos rasgos distintivos de Valparaíso. Al inicio de la obra se muestran “postales” de la ciudad que, más que centrar el interés en los componentes típicos, exponen los aspectos negativos, sórdidos y trágicos. Así, por ejemplo, focaliza su interés en un desastre que contribuye a entender el funcionamiento de la ciudad-puerto:

el caso de la producción dramática porteña adquiere una presencia particular. Ciertamente Valparaíso ha sido una tierra de catástrofes naturales desde su asentamiento, pero el abandono que el puerto ha sufrido por parte de las instituciones desde el terremoto de 1906 hasta la actualidad, ha determinado una recurrencia comprobable del desastre en la creación escénica local que atraviesa, igualmente, todo el siglo XX. Lo anterior configura, entonces, un rasgo diferencial de su escritura que excede los particulares gustos de una generación autoral o un acotado rango de tiempo.

Nuestra última imagen es del año 2007 cuando en pleno centro histórico de la ciudad, en calle Serrano, ocurre una estruendosa explosión que terminó con la vida de cuatro porteños. Gasvalpo y Chilquinta fueron los responsables de esta desgracia que enlutó al puerto. (Citado en Sentis 383)

Danilo Llanos subraya el estado de abandono en que se encontraba la vía situada en el casco histórico, debido a que, tal como concluyó la investigación del juez responsable del caso, Chilquinta no mantenía las redes eléctricas subterráneas en buen estado y Gasvalpo no detuvo la fuga de gas con la debida antelación, lo que, a la postre, generó la devastación de la calle Serrano y sus alrededores.

Al considerar el tratamiento del desastre en la dramaturgia sobre Valparaíso, es evidente que este puede analizarse a partir de lo que Armando Silva denomina como fantasma urbano, es decir: “[...] aquella presencia indescifrable de una marca simbólica de la ciudad, vivida como experiencia colectiva, de todos o de una parte significativa de sus habitantes, por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica” (113). El desastre es, en este sentido, parte central del imaginario urbano de Valparaíso, alentado por la sucesión inminente de eventos desafortunados y el negligente actuar de la autoridad que expone a la ciudad a graves riesgos. Esta mirada sobre el imaginario urbano se conecta con la visión de Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad*, cuando establece que las significaciones imaginarias sociales, como las instituciones, se conforman como el imaginario social instituido, el cual “[...] asegura la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que regulan la vida de los hombres y permanecen allí hasta que un cambio histórico lento o una nueva creación masiva venga a modificarlas o a reemplazarlas [...] por otras formas” (96).

Al revisar la historia de Valparaíso, es posible sostener que la apreciación de Castoriadis tiene asidero en el imaginario urbano del puerto. Los devastadores efectos de los incendios y los terremotos, constantes a través del paso del tiempo, son una prueba de lo anterior. *Mediagua* establece una suerte de continuidad en la representación de los terremotos porteños, dando, eso sí, un salto temporal al focalizar

su interés en el sismo de 2010. Ello resulta interesante al considerar que la literatura sobre Valparaíso puso su atención, mayoritariamente, en los terremotos de 1822 y de 1906. La dramaturgia de Llanos es original, además, al considerar que no concentra su atención en el momento mismo del movimiento telúrico, sino que sitúa la acción en 2013. Así, *Mediagua* procura representar las secuelas de la catástrofe en una familia vulnerable, compuesta por una madre y sus tres hijos, que se ve confinada, tras la destrucción del hogar, a una vivienda de emergencia. Sin embargo, la ocupación de la mediagua, a diferencia de lo planteado por las autoridades, se convierte en una situación permanente que genera frustración en la familia. Esto se puede apreciar en el monólogo de la madre: “No es mucho lo que pedimos. Queremos una casa digna... una casa donde no nos visite el frío en el invierno [...] Donde podamos dormir cada uno en su cama. [...] Queremos que no nos dejen en lugares donde no eligen vivir ni los perros” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea).

Mediagua puede ser interpretada, entonces, a partir de un concepto que resulta pertinente para comprender el funcionamiento de la catástrofe en Valparaíso, esto es, el “paradigma de la vulnerabilidad”. Marisa López sostiene que este concepto se centra en las víctimas y en su capacidad:

[...] para mitigar, resistir, y recuperarse del daño causado por un desastre. Esta interpretación resalta la importancia del orden socioeconómico y de las relaciones ecológicas en los lugares en cuestión. Asimismo, se reconoce que los desastres dependen del orden social, de las relaciones diarias de la sociedad con el medioambiente, y de las circunstancias históricas que caracterizan el contexto en el que se desenvuelve la población. (7)

La obra arranca cuando han pasado tres años desde la tragedia, sin que los protagonistas tengan ninguna opción de revertir la situación. Tampoco existen visos de una solución por parte de las autoridades. De ahí que la frustración mencionada con antelación derive en ira, tal como evidencian las aseveraciones de la “Hija Mayor”: “No quiero ayuda de nadie! Este país llora, se compadece, se duele, se hace cagar cuando una silla de ruedas se desarma oxidada. Chile se levanta y dice ayudar a los que nunca

se han levantado. ¡Mentira! ¡Una ayuda de mentira!” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea).

Así, es posible apreciar la precariedad del Valparaíso de Llanos, el que, acorde a lo establecido por el “paradigma de la vulnerabilidad”, pone de manifiesto la escasa capacidad de resiliencia de la comunidad ante desastres que dan cuenta de la negativa “[...] interacción de tales elementos con las características sociales, políticas y económicas de la comunidad” (López 8). No por nada tanto el “Hijo” como la “Hija Mayor” dan cuenta de cómo las difíciles condiciones habitacionales se han entronizado en sus cuerpos.

Mientras el “Hijo” sostiene que: “Durante tres años he pasado mucho frío, y esta tos no se va a ir nunca más de mí” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea); la “Hija Mayor”, casi como si estuviera reflexionando desde la noción de “biopoder”, sostiene: “Mamá, si antes el cuerpo me dolía, hoy, después de tres años, este cuerpo me arde por dentro” (Citado en Sentis, Saavedra y Ferretto, en línea).

La vulnerabilidad urbana del puerto contribuye a exponer a la población a siniestros que pueden tener efectos dantescos. La dramaturgia sobre Valparaíso cartografía una sucesión extensa de desastres que dan cuenta de una comunidad abandonada. Más aun cuando las emergencias se ven facilitadas por el calamitoso funcionamiento del Estado, ampliando, de esta forma, lo que debemos entender por catástrofe.

2. Política del desastre

Valparaíso no existe es el intento más ambicioso, en el ámbito de la dramaturgia, por reconstruir el imaginario de la ciudad. Para esto, emplea una serie de personajes, espacios geográficos, leyendas y mitos que tienen por objetivo dar luces acerca de la identidad de la ciudad. Con ese objetivo, Genovese utiliza a una figura controversial de la historia de Chile, Diego Portales, quien, desde diversos ministerios ejerció por más de tres años un poder casi sin contrapeso en el país. Aunque la mayoría de los

historiadores concuerdan en el autoritarismo de Portales, las interpretaciones de su figura varían desde considerarlo un “genio” (Vicuña) hasta una “falsificación histórica” (Jocelyn-Holt)⁸.

Carlos Genovese focaliza su interés en el regreso fantasmal de Portales a Valparaíso en 1999. El ex ministro vuelve a reclamar su corazón –extirpado de su cadáver tras ser asesinado en el puerto en 1837- con el objetivo de entregarlo, motivado por el amor y la culpa, a su amante. *Valparaíso no existe* intenta mostrar, a partir del monólogo de Portales, la brutalidad de un magnicidio que causó conmoción en el país:

Porque me robaron el corazón... Aquí cerca, en el mismo lugar donde caí, donde los sublevados me remataron a ballonetazos, no contentos con el tiro en la sien; allí mismo me abrieron el cuerpo en dos y me quitaron el corazón. [...] Pero ahora le quiero para mí, lo necesito. Lo perdí en este lugar, en esta ciudad que amé más que ninguna. (Citado en Sentis 318)

La ficcionalización de Genovese no se aleja del relato histórico. De hecho, Juan Carlos Arellano refiere de la siguiente forma el homicidio del ministro: “Luego de haberlo encontrado muerto en el cerro Barón, casi desnudo y mutilado a raíz de las descargas de fusiles y de sablazos en su estómago, se inició el traslado del cuerpo embalsamado a Santiago. El corazón, como hecho simbólico, fue reclamado en Valparaíso” (159).

El homicidio genera una crisis que se proyecta en términos históricos y simbólicos. En primer término, el crimen tiene un impacto directo en la intensificación de la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana, transformándose en un elemento articulador de los esfuerzos militares desplegados por el país. De esta manera, Arellano sostiene que el fallecimiento del ministro: “[...] contribuyó a dar un argumento emocional y afectivo a las causas de la guerra, que hasta el momento había sido incomprendida por gran parte de la ciudadanía” (162). Lo anterior, se tradujo en que

⁸ Para mayores antecedentes sobre la interpretación de la historiografía chilena sobre la figura de Portales, es posible revisar “La invención del mito de Diego Portales: la muerte y el rito fúnebre en la tradición republicana chilena” de Juan Carlos Arellano, editado en revista *Atenea* 503 de 2011.

millares de compatriotas –muchos porteños- se enrolaron en el ejército y libraron batallas que implicaron miles de bajas. De hecho, solo en la batalla de Yungay habrían perecido mil quinientos soldados chilenos.

En segundo término, el magnicidio abre, simbólicamente, un ciclo político del desastre que, en el caso de *Valparaíso no existe* arranca en el trayecto del corazón perdido de Portales, el que deambula desde el cementerio N° 1 del Cerro Panteón, pasando por la bóveda del Banco de A. Edwards, hasta recalar, finalmente, en la catedral. La historia de violencia que se abre con la muerte de Portales da motivo a una tragedia en la que se enfrenta el deseo del ministro de resarcir a la mujer de su vida, entregándole su corazón, y la necesidad de la ciudad de ofrendar el mismo para exorcizar el destino infausto que se cierne sobre ella desde su no fundación⁹. De ahí que el propio Portales reflexione acerca de esta situación anómala para una ciudad latinoamericana: “Las autoridades de una ciudad que no ha sido fundada nunca lo harán bien, aunque se esfuercen. No nacieron con ella, no hay sucesión, la tradición no tiene base, aparecen y desaparecen de repente... cualquiera puede ser autoridad en Valparaíso” (Citado en Sentis 368). Al extender las apreciaciones del personaje hacia otras obras escritas en el Valparaíso de la postdictadura, es posible ratificar los alcances de esa sentencia. *I love Valpo* de Danilo Llanos denuncia los graves errores cometidos por la administración de Hernán Pinto. Para Llanos, la alcaldía de Pinto no solo adoptó controversiales determinaciones que dañaron el diseño arquitectónico de la ciudad al promover “[...] la construcción casi en serie de los edificios en altura que hoy bellamente adornan la ciudad” (Citado en Sentis 390), sino que, sobre todo, hundió la economía porteña: “El año 2003 fue denunciado por su camarada Aldo Cornejo por malversación de fondos públicos. Dejó en una total quiebra al municipio con una deuda de 15 mil millones de pesos, lo que derivó en la venta de emblemáticos espacios

⁹ Con relación a este hecho, es necesario consignar que no existe certeza histórica de que Valparaíso haya sido fundado. A diferencia de la mayoría de las urbes latinoamericanas que cuentan con actas de fundación, Valparaíso carece de un documento que de fe de ese proceso. De allí que Sergio Flores sostenga que Valparaíso “[...] es la única ciudad de Chile que jamás fue fundada” (154-155).

públicos tales como el Velódromo, Estadio de Valparaíso o El Parque Alejo Barrios” (Citado en Sentis 390).

Valparaíso no existe traza un extenso arco histórico que representa diversas catástrofes políticas que dan forma a la historia de Valparaíso. Tal vez una de las mejor abordadas es el bombardeo de la ciudad en 1866. Genovese pone en voz de una víctima y de un victimario el ataque que la armada española perpetró en la ciudad. Para la víctima, se trata de un ataque injustificado que destruye parte importante del puerto:

Fueron militares, sí, extranjeros; venían de la madre patria [...] Quisieron derramar la otra mitad, la que no les pertenecía, la que quería ser libre, la nuestra, la tuya [...] Me acuerdo de todo, la Invencible Armada de la bahía, las velas arriadas, los cañones vomitando fuego. (Citado en Sentis 333)

Para el victimario, un artillero que participó en el ataque, el bombardeo consiste, más bien, en una oportunidad desaprovechada: “¡Qué miseria, me cago en todos!... Creo que hicimos bien en echar abajo esta ciudad con el bombardeo aquél, a ustedes les correspondía levantar otra mejor, ¿y qué hicieron?” (Citado en Sentis 336).

Aunque tal como plantean Candia-Cáceres y Guerra Cunningham el ataque español no genera doble lecturas, debido a que existe “[...] una condena transversal desde la diplomacia, el periodismo, la historia y la literatura hacia un hecho que se sume en la barbarie: el ataque de una escuadra naval a una ciudad desprotegida” (103); no deja de ser llamativa la falta de anticipación de la administración local y de la central a la hora de prever las acciones españolas, sobre todo, al privar a Valparaíso de cualquier medio de defensa, puesto que, incluso, desmonta su “único fuerte [...] en señal de no agresión” (104).

Acorde a lo establecido previamente, es posible sostener que, si bien toda la ciudad padeció el ataque, las víctimas se concentran en la población más desprotegida. Cobra relevancia, en este sentido, el diálogo de una de las afectadas con un barrendero ya que se entregan indicios de su pérdida. Genovese articula el diálogo sembrando incertidumbre respecto de si el asalto referido corresponde al bombardeo de 1866 o al golpe de Estado de 1973. Finalmente, el espectador confirma que la ofensiva se realiza

el 31 de marzo de 1866, estableciendo una línea de continuidad histórica entre las víctimas:

De allí vino la peste que cayó sobre nosotros como una bendición de los malditos. Después los estampidos, la metralla... el dolor cerro arriba y puerto abajo... [...] De mi hijo menor conservo esto [...] algunos dientes que saltaron de su boca de manzana, aplastada sin piedad y sin conciencia. (Citado en Sentis 332)

La inicial indeterminación del ataque permite conectarlo con una temática recurrente del teatro porteño de las últimas décadas: los abusos perpetrados en la dictadura. *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero* (2011) y *Memorias del viento* (1996) evidencian, en esta dirección, la violencia y la desprotección en que se sumen los porteños tras el establecimiento de la administración de Pinochet.

En *La rebelión de nadie. El solo de un chinchinero* Cristina Alcaide construye un monólogo acerca de un artista callejero que se caracteriza por tocar un bombo, situado en su espalda, con varas, en tanto baila. Ciertamente, uno de los aspectos más duros de la obra pasa por el recuerdo del chinchinero de la conversación que tuvo con su hermano mayor, quien termina en la cárcel luego de adoptar un anarquismo radical que lo lleva a poner una bomba. La acción no es un acto de vandalismo político, sino que está motivada por la violencia que ha sufrido junto a su padre en las calles del puerto:

[...] ¿voh te acordai esa noche que fueron a buscar al papá? [...] Me despertó una balacera afuera de la casa, gritos, las medias patás en la puerta. Yo me levanté, me asomé y ahí lo tenían... de cara al suelo, una bota le aplastaba la cabeza. [...] Cuando lo soltaron yo vi como lo dejaron, las manos pa' la cagá, no podíamos salir ni a tocar. (Citado en Sentis 430)

El relato da cuenta de la violencia que experimenta la población porteña, en especial la más vulnerable entre 1973 y 1990, configurando, en definitiva, una calamidad. No es azarosa esta calificación. Mientras Carmen Hertz define a ese período como una “[...] era de las catástrofes” (51), Olivier Le Cour Grandmaison sostiene en

relación a los campos totalitarios, que: “No hemos salido todavía de esta historia de desastres” (135).

Precisamente, en relación a esta época es posible situar *Memorias del viento*. En el primer cuadro se representa la historia de la “Madre de la cárcel”, mujer que padece la desaparición forzosa de su hijo y que, a pesar del paso de los años, continúa yendo la prisión para reclamarlo: “Lo busqué en las listas y él no estaba [...] Una noche, los hijos de dios se lo llevaron, y no he vuelto a verlo, mi niño, mi semilla... [...] No me moveré de aquí, hasta que mi voz traspase los muros, haga eco en tu caja de metal, despertándote de ese infierno” (Citado en Sentis 282). *Memorias del viento* representa una práctica de la dictadura que, al decir de Carmen Hertz, se encuentra inspirada en un decreto del gobierno de Hitler denominado “Nacht und Nebel” (Noche y niebla), el que estableció que “[...] las penas de muerte se reservasen a los casos “en que se necesitaba ejemplaridad”. En los demás se imponía la desaparición de los cuerpos de los detenidos ejecutados. Se prohibía dar información alguna respecto del paradero o suerte de los detenidos” (47). Ahora bien, tal como evidencia la revisión histórica del periodo, las desapariciones se producían previo paso por casas de seguridad o campos de concentración en los que se interrogaba, torturaba y, finalmente, asesinaba a los detenidos. De hecho, el texto de Espinoza puede leerse a partir de los aportes que realiza Agamben en orden a que los campos de concentración, que implican la “[...] suspensión temporal del ordenamiento sobre la base de una situación real de peligro” (215) comienzan a “[...] convertirse en regla” (215) adquiriendo un “sustrato espacial permanente” (215) que reduce a los habitantes del campo a nuda vida, es decir, una vida sacrificable sin consecuencia penal alguna: “Cuando vida y política, divididas en su origen y articuladas entre sí a través de la tierra de nadie del estado de excepción, en el que habita la nuda vida, tienden a identificarse, toda vida se hace sagrada y toda política se convierte en excepción” (188).

Con todo, lo interesante de esta metamorfosis es que las condiciones de los campos se extienden, parcialmente, al resto de la comunidad y permiten que se consume el principio establecido por Hannah Arendt en orden a que “todo es posible”.

La aparición de lo imposible hace que la madre de la cárcel solo pueda recuperar a su hijo a través de diálogos fantasmales y la guardia perenne en las afueras de la prisión. Ante la escasa o aun nula capacidad de recibir información percibe que “[...] hay algo oculto, la memoria del viento me lo dice” (Citado en Sentis 283). En consecuencia, tanto la “madre” como parte importante de los familiares de los detenidos desaparecidos, no tienen acceso ni a la verdad ni a los cuerpos de sus cercanos, configurando uno de los aspectos más aciagos de la política del desastre que se ha apoderado de la ciudad en las últimas décadas.

Conclusión

El 15 de agosto de 2019 se produjo el derrumbe de una casa y un muro de contención en el cerro Bellavista. Los medios de comunicación, tras el hecho, informaron que se incrementó a nueve las víctimas fatales. En su editorial *El Mercurio de Valparaíso* establece que la tragedia evidencia “[...] cómo Valparaíso se cae a pedazos” (10) y advierte, además, que es urgente sacar lecciones que permitan contener nuevas tragedias en la ciudad:

[...] partiendo por un urgente catastro de aquellos puntos de esta ciudad que vive en riesgo permanente, donde están instaladas esas verdaderas bombas de tiempo que son los muros de contención al borde del colapso sobre los que se emplazan edificaciones ruinosas, trampas mortales para sus residentes, y bajo los cuales circulan personas. (10)

Ciertamente, resulta iluminadora la metáfora empleada por el editorialista en orden a que Valparaíso enfrenta “bombas de tiempo” por la precariedad de sus construcciones, las que podrían colapsar en las próximas horas, días o meses. Sin embargo, el alcance de la metáfora es limitado. Con toda seguridad, esa imagen se puede extender a numerosas amenazas que pueden ser aún más letales -terremotos, tsunamis, incendios, tiranías- que tienen un potencial devastador en una ciudad que, tal como

evidencian los estudios de antropólogos, urbanistas, y arquitectos, no cuenta con la resiliencia necesaria.

Así lo ha evidenciado la dramaturgia sobre Valparaíso, la que ha representado a una ciudad abandonada por el poder político, económico y social, incorporando dentro del mundo ficcional marcas que provienen de un desamparo urbano real. Estas creaciones testimonian la precariedad de la ciudad-puerto pues, como plantea Ubersfield, “más que ningún otro arte -de ahí su situación peligrosa y privilegiada- el teatro, por medio de la articulación texto-representación [...] se muestra como una *práctica social* cuya relación con la producción -y, en consecuencia, con la lucha de clases- no es nunca abolida” (12).

Al igual como sucedió con el terremoto de 2010 o el golpe de Estado de 1973, el derrumbe de la casa del cerro Bellavista en 2019 será tomado como temática por alguno de los dramaturgos interesados en la ciudad y, nuevamente, se evidenciará la vulnerabilidad de Valparaíso. Sin embargo, no hay que reducir este rasgo a una simple denuncia política a través de la cual los artistas enarbolan su protesta dentro del acontecimiento teatral, sino que es necesario interpretarlo como la construcción de un universo otro mediante el cual proponen alternativas, debido a que, tal como plantea Guattari “[...] la función constitutiva de las prácticas artísticas implica que su función central no consiste en contar historias, sino en crear dispositivos en los que la historia pueda hacerse” (Citado en Negri 19).

En consecuencia, es improbable que desaparezca el desastre como rasgo central dentro de la dramaturgia porteña. Menos aún en una ciudad que tiene cada vez menos relevancia política, portuaria y comercial. Solo las fachadas patrimoniales del Cerro Alegre y Concepción escapan a esta situación, mientras el resto de la urbe seguirá condenada a un ciclo de destrucción interminable. De este modo, tal como plantea Genovese, la ciudad continuará atada al “[...] cataclismo, [...] el temporal, [y] el fuego” (Citado en Sentis 356).

Bibliografía

- Aeschlimann, Patricio. *Valparaíso de la cintura hacia arriba*. Santiago: RIL, 2011.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-textos, 2010.
- Arellano, Juan Carlos. "La invención del mito de Diego Portales: La muerte y el rito fúnebre en la tradición republicana chilena". *Atenea* 503 (2011): 147-163.
- Audefroy, Joël. "Desastres y cultura: Una aproximación teórica". *Revista Invi* 60 (2007): 133-165.
- Campillo, Antonio. "Tierra de nadie Filosofía y sociedad global". http://redfilosofia.es/congreso/wp-content/uploads/sites/4/2015/06/3.CAMPILLO.CONF_INAUGURAL.pdf. 2015. 10 julio de 2019.
- Candia-Cáceres, Alexis y Guerra, Lucía. "A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso". *Anales de Literatura Chilena* 30 (2018): 97-112.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- El Mercurio de Valparaíso*. "Valparaíso, en riesgo permanente". *El Mercurio de Valparaíso*. Valparaíso. 15 agosto 2019. p. 10.
- Flores Farías, Sergio. "Memoria e Imaginario de Valparaíso". *El imaginario de un Valparaíso sorprendente. Homenaje a Sergio Flores Farías*. Coord. Javier Figueroa Saavedra. Valparaíso: Universidad de Valparaíso-Editorial, 2012. 153-173.
- Gallina, Andrés. *Dramaturgia y Exilio. Poéticas radicales*. Bilbao: Artezblai, 2016.
- Hertz, Carmen. "Desaparición forzada de personas: método de terror y exterminio permanente". *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto propio, 2000.
- Kapstein, Paula y Gálvez, Miguel Ángel. "Valparaíso: vulnerabilidad, resiliencia urbana y capital social". *Revista Márgenes* Vol. 11 N° 15 (2014): 25-31.
- Le Cour Grandmaison, Olivier. "Violencias extremas y campos totalitarios". *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Editorial Cuarto propio, 2000.
- López, Marisa. "La contribución de la antropología al estudio de los desastres. El caso del Huracán Mitch en Honduras y Nicaragua". *Yaxkin* 18 (1999): 5-18.
- Negri, Toni. *Arte y multitud: ocho cartas*. Madrid: Trotta, 2016
- Proaño-Gómez, Lola. "Utopía/Distopía en la escena latinoamericana" en Villegas, Juan (Ed.). *Propuestas escénicas de fin de siglo: FIT 1998*. Irvine: Gestos, (1999): 12-20.
- Sentis Herrmann, Verónica. *Valparaíso en escena, Antología de dramaturgia porteña 1870-2015*. Santiago: RIL, 2019.

- Sentis Herrmann, Verónica; Saavedra, Lorena y Ferretto, Giulio. *La ciudad como dramaturgia exhumada. Antología teatral porteña 1869-2019*. www.historiadelteatroenvalparaiso.com. 2019. 10 septiembre de 2019.
- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo, 2000.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Catedra, 1989.