



*El Dylan*. Bosco Cayo.  
Santiago: Ediciones Oxímoron, 2019.

ISBN: 978-956-9498-27-5. 78 pp.

Por Federico Zurita Hecht  
Universidad Finis Terrae  
[federico.zurita@gmail.com](mailto:federico.zurita@gmail.com)

El drama *El Dylan* de Bosco Cayo forma parte de la colección “Escena/Teatro Contemporáneo” de Ediciones Oxímoron que incluye títulos como *Liceo de niñas* (2016) de Nona Fernández, *La trágica agonía de un pájaro azul* (2017) de Carla Zúñiga, *Pompeya* (2018) de Gerardo Oettinger, otros tres títulos de Zúñiga y *Rabia* (2020) de

María José Pizarro. El nombre de la colección subraya un intento de que los textos dramáticos publicados hagan referencia a las puestas en escena que, en su naturaleza teatral, contienen muchos más elementos que los propiamente literarios del drama. Esta relación de referencialidad que permite la forma del libro se articula desde una noción de autoría sostenida en el dramaturgo o dramaturga y desde esta figura implícita, con la incorporación de fotografías de las obras de teatro, se busca aludir a lo escénico con el propósito de tomar conciencia de que las actuales formas del drama, en sus eventuales rupturas de la tradición dramático occidental de veinticinco siglos, están determinadas, a su vez, por las rupturas que han experimentado las formas del teatro occidental en los últimos cincuenta años en lo que respecta al rol que cumpliría el texto dramático en la realización de la creación escénica. No es casual que el prólogo de *El Dylan* esté a cargo de Aliocha de la Sotta, directora de esta obra. En relación con esto, es posible señalar que uno de los eventuales propósitos de esta colección de libros es propiciar la circulación del sistema signifiante verbal (el texto dramático) que participa, junto a otros sistemas significantes no verbales, de la conformación de algunas de las puestas en escena más relevantes de los últimos cinco años en Chile, considerando la mutua relación de determinación entre las transformaciones del teatro y del drama.

Con la publicación de *El Dylan*, nos encontramos ante un texto que, determinado por las actuales circunstancias de producción dramática y teatral, ostenta características de una resistencia a la representación escénica. Esta resistencia del texto, más que perseguir una imposibilidad de ser representado, ofrece la posibilidad

de que la puesta en escena con que este texto se hace conocido (y alguna posible puesta en escena futura) deba buscar soluciones de escenificación de aquellos elementos textuales que se desvían de las formas que durante los veinticuatro siglos previos al siglo XX se constituyeron como las habituales en el teatro occidental. Una de estas formas tradicionales tensionada por la dramaturgia actual es, por ejemplo, el carácter mimético del drama que, hasta algún momento de la segunda mitad siglo XX, aparecía claramente diferenciado del diegético de la narrativa. Con la deformación de las características habituales del texto de género dramático se atentaría de manera intencionada con parte de la naturaleza de lo que históricamente se ha entendido como drama y surgiría un nuevo texto dramático en diálogo con las nuevas necesidades de hacer teatro. La visualización de este fenómeno formaría parte de lo que moviliza a la colección dramática de Oxímoron a hacer referencia al fenómeno escénico.

La puesta en escena, a la que alude el libro que contiene el texto dramático *El Dylan*, se estrena en abril de 2017 por la Compañía Teatro La Mala Clase bajo la dirección de Aliocha de la Sotta. Su primera temporada se realiza en la Sala Patricio Bunster de *Matucana 100*. La acción presenta las circunstancias en torno al asesinato de un joven transgénero llamado Dylan. Los hechos ocurren en La Ligua y constituyen la ficcionalización de un asesinato que habría ocurrido en Santiago. Los personajes hablan del asesinato y se muestran las diversas formas en que este habita el margen. Para concretar esta ficción, el texto de Bosco Cayo ofrece una serie de elementos textuales que invocan la resistencia de la representación como motor de la búsqueda de nuevas formas de escenificar. En este caso, estos elementos se presentan mediante la incorporación de fragmentos que se asemejan a las formas del texto lírico que, en lugar de mostrar mediante el diálogo, construye un temple de ánimo; de la ambigüedad de las didascalías que por sus contenidos no sólo se presentan como “[i]nstrucciones dadas por el autor a sus intérpretes” (Pavis 136) sino como discursos que además pueden ser dichos en escena; de la ausencia de indicaciones de cuál es el personaje que enuncia cada turno de diálogo; y de la instauración de una fragmentariedad que parece rechazar la forma lineal de la acción que, mediante peripecias, conduce al desenlace. Ante estas elecciones de Cayo, de la Sotta se enfrenta a la búsqueda de propuestas de soluciones en la escenificación.

Una pista de cómo operan interrelacionados estos mecanismos textuales puede identificarse en la explicación que Oscar Cornago ofrece sobre lo que se ha entendido por parte de algunas propuestas teóricas como teatro postdramático y que apuntaría a explicar los procedimientos dramáticos que serían factibles de

integrarse a parte de la producción teatral occidental de las últimas cinco décadas. Cornago dice:

Por su condición de práctica teatral, el teatro postdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. Este puede responder a estilos muy diversos, aunque hay algunas dramaturgias que son especialmente adecuadas para su inserción en el teatro postdramático por el grado de resistencia que van a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético (220).

No por esto será posible decir que *El Dylan* corresponde al tipo de dramaturgia que se presenta como adecuada para insertarse en el teatro postdramático. Pero si se sostiene esta afirmación en las reflexiones que, usando conceptos como teatro postdramático o postmoderno, han intentado explicar las formas del teatro y del drama de las últimas décadas, es posible identificar cómo el trabajo de Bosco Cayo responde a necesidades históricas de creación artística y se integra a parte de las tendencias de la producción dramática actual de nuestra comunidad nacional occidentalizada. Así, tras señalar que con estas tendencias teatrales no estamos ante una estética sino ante un tratamiento escénico de los recursos seleccionados por una directora o un director teatral, es posible advertir que las y los autores dramáticos de las últimas décadas ofrecen textos heterogéneos en la articulación de las formas, las estructuras, las estéticas, las delimitaciones de las naturalezas de los géneros y de los alcances del uso del signo. Hans-Thies Lehmann, ya en la década del 90, intenta explicar que:

[...] la dificultad de abarcar una *época* tan vasta se comprueba en numerosas investigaciones que intentan caracterizar el *teatro posmoderno* desde 1970 mediante una larga e impresionante lista de rasgos inequívocos: ambigüedad, elogio del arte como ficción y del teatro como proceso, discontinuidad, heterogeneidad, antitextualidad, pluralismo, diversidad de códigos, subversión, multiplicidad de ubicaciones, perversión, el actor como tema y figura principal, deformación, el texto como material de base, deconstrucción, el texto como valor autoritario y arcaico, la actuación como un tercer elemento entre el drama y el teatro, carácter anti-mimético, rechazo de la interpretación, etc (41).

*El Dylan* se integraría a esta heterogeneidad de novedades. Es decir, no hay particularidades exclusivas de todo el teatro chileno que permitan decir que la relación de determinación del drama y el teatro en nuestro país funciona bajo una exclusiva lógica, por lo que el trabajo de Bosco Cayo da cuenta de algunos de los aspectos que hoy son tendencia. A su vez, no hay fenómenos de esta heterogénea relación de determinación que sean exclusivamente chilenos. Jorge Dubatti aclara que: “[p]ara el TC [teatro comparado] no hay un teatro (nacional) argentino sino teatros argentinos, no hay un teatro (nacional) español sino teatros españoles, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro” (44). Parece cobrar importancia que la publicación de la colección “Escena/Teatro contemporáneo” de ediciones Oxímoron, al presentar dramas que explícitamente aluden a sus variantes escénicas, esté ofreciendo una mirada a esos dramas y teatros chilenos en su heterogeneidad. En el caso de la obra de Cayo se mostrarán a continuación tres características que permitirán situarlo como exponente de las tendencias actuales: la presencia en el drama de las formas de lo lírico, la ambigüedad en el uso de lo que parece ser las didascalias y la ausencia de indicaciones de qué personaje se hace cargo de enunciar cada turno de diálogo.

*El Dylan* presenta las formas de lo lírico tanto en algunos de los momentos que en la tradición dramática denominaríamos el espacio de los diálogos como en algunos que consideraríamos didascalias. En el cuadro III se lee:

Tan LindA LA Dylan que se veía, tan lindA. Le hice un relleno en el potito igual, porque bien plana que era LA Dylan. Era planA, planA, planA. Le tuvimos que afeitar la espalda y el pecho. Porque era como un peluche LA Dylan. Le quedó la piel roja, parecían manchas de leopardo pensaba yo. LindA se veía LA Dylan. Aunque fuera tan altA. Porque puta que era grande LA mujerS. EsA no había na salido del closet, andaba con el closet puesto. Calzaba como cuarenta y cinco la niña esA. Tuvimos que extenderle la huincha del tobillo a unas chalas viejas que tenía. LindA que se veía la puerta esa, parecía unA monstruo (Cayo 27).

Johannes Pfeiffer dice que:

El contenido del razonamiento [filosófico, por ejemplo], que en un caso puede aislarse de la expresión, en el otro [la poesía] únicamente existe gracias al lenguaje; en un caso [la filosofía] podemos y debemos franquear la expresión verbal para buscar tras ella el objeto que el lenguaje ha querido ofrecernos; en el otro, en cambio, [la poesía] el objeto sólo se nos da con el lenguaje, en

el lenguaje y por medio de él: buscar algo tras la expresión verbal es buscar en el vacío (16).

Esto tendría sentido por la consideración de que en el texto lírico el contenido material y exterior (el “qué” dice Pfeiffer) es absorbido por el “cómo”, según la manera en que la forma verbal es “templada por el estado de ánimo” (44) o lo que el mismo Pfeiffer llama Temple de Ánimo. Las palabras de Pfeiffer buscan identificar la naturaleza del texto de género lírico en su diferencia con el dramático y el narrativo. Es posible considerar, además, que mientras en la tradición occidental el texto narrativo cuenta (mediante su estructura diegética) y el texto dramático muestra (mediante su estructura mimética), el texto lírico ni cuenta ni muestra porque en su disposición y uso del lenguaje no se articula una acción que forme parte de una historia. El texto lírico ofrece la imagen de un instante en que se manifiesta una emoción o temple de ánimo. Pero la literatura del siglo XX ha ejercitado la ruptura de todos los límites y ha ampliado las zonas fronterizas ofreciendo zonas de traslapeo entre los tradicionales géneros literarios ya identificables a fines del siglo VI a. de C. Estas necesidades originadas en la producción textual del siglo XX y que se siguen manifestando hoy permiten que sea posible identificar estas filtraciones de un género a otro de las formas tradicionales que los han distinguido. La naturaleza lírica (que, como ya se ha señalado, busca dar forma al instante en que se manifiesta una emoción), al aparecer en el drama contribuiría a anular la realización de una acción por lo que podría articular en este género una lógica anti-mimética y permitiría que, en cambio, el lenguaje aconteciera, como en la lírica.

Al volver al texto de Bosco Cayo es posible identificar que en algunos momentos las palabras, no sólo en su dimensión semántica, sino también en sus dimensiones sintácticas y fónicas, están al servicio de la construcción de una musicalidad (Pfeiffer habla de ritmo y melodía) que participa, junto a las imágenes, las metáforas y los estilos, de la conformación de un estado de ánimo. Pese a que el turno de diálogo, de donde se desprende el fragmento antes citado, puede tender a mostrar o a contar en algunos momentos, al menos en estas líneas busca ofrecer una imagen de sentimientos de compasión ante la monstruosidad del Dylan. Las mayúsculas y negritas buscan incidir en la dimensión fónica subrayando los momentos en que en la palabra aparece lo femenino para referirse a un cuerpo que no cumple con lo que se esperaría de él. Esta compasión se integra a la estrategia del drama que busca denunciar el rechazo social que conduce al sujeto referido a una muerte violenta e injusta.

El siguiente fragmento ofrece características semejantes al anterior en la conformación de un texto que contiene formas del texto lírica, pero además presenta

una ambigüedad en su rol al interior del drama a partir de la distinción entre diálogos y didascalias.

*. . . Los diarios cubrían el piso del circo itinerante que está en las afueras de La Ligua. Los circos ya no viajan como antes, ahora se quedan en los pueblos, como trapos viejos que nadie quiere recoger. La Gina (Ángel Cortés), una bailarina transexual del norte, habla como si el mundo fuera a explotar. Parece una declaración (Cayo 25).*

El uso de la cursiva en este fragmento busca señalar que se trata de lo que usualmente se identifica en los dramas como didascalia. Sin embargo, pese a que en algunas partes ofrece instrucciones de dónde ocurre la acción y cómo es visualmente el espacio (“*Los diarios cubrían el piso del circo . . .*”), que es una de las potencialidades de estos textos en su función acotacional, también ofrece información que excede la lógica de la instrucción del autor a los intérpretes e incluye formas discursivas que, por su carácter poético, podrían ser pronunciados en escena (“*Los circos ya no viajan como antes, ahora se quedan en los pueblos, como trapos viejos que nadie quiere recoger*”). Este fragmento busca contribuir a dar forma a la emoción de desolación que se produce en las conciencias de quienes habitan el margen. La condición de habitante del margen, de sujeto desterritorializado, se vuelve relevante en este drama a propósito de que el Dylan es asesinado por ser transexual, por ser un marginal. Como un elemento reiterativo, la realización de la acción en la provincia insiste en la noción de margen en la traducción simbólica del orden geográfico del espacio que habita nuestra comunidad nacional.

En el siguiente fragmento puede identificarse la ausencia de indicaciones sobre qué personaje enuncia el discurso.

¿Usted sabía que su hijo se vestía de mujer?

¿Qué tiene que ver esto?

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No le voy a responder.

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No quiero responder esa pregunta.

¿Usted dejaba que su hijo saliera vestido de mujer a la calle?

No.

¿Y su hijo se lo pidió?

Sí.

¿Y usted lo dejó?

No (Cayo 62-3).

Sin embargo, es posible inferir quiénes hablan. Pese a esto, esta forma del diálogo permite que quien dirige una obra a partir de un texto dramático con estas características pueda tomar decisiones sobre cómo realizar la puesta en escena. Tales asuntos también aparecen en textos anteriores como *Hombre con pie sobre una espalda de niño* (2005) de Juan Claudio Burgos, *Rey Planta* (2006) de Manuela Infante o *Gastos de representación* (2014) de Alejandro Moreno, por nombrar sólo algunos, lo que insiste en la idea de tendencia histórica.

De esta forma, es posible señalar que *El Dylan* de Bosco Cayo forma parte de las actuales tendencias de la producción dramática nacional que, en su heterogeneidad, tienen en común participar de un ejercicio de resistencia a la representación no para impedir el fenómeno escénico sino, en consonancia con las nuevas necesidades de la producción teatral, para contribuir a la búsqueda de soluciones de escenificación. A su vez, la colección “Escena/Teatro Contemporáneo” de Ediciones Oxímoron realiza un ejercicio intencionado de que el texto dramático publicado aluda a la puesta en escena, pues parece estar consciente de que la búsqueda de nuevas formas dramáticas se lleva a cabo en diálogo permanente y con un ejercicio de determinación mutua con la búsqueda de nuevas formas teatrales. La publicación de *El Dylan* y del resto de la colección dramática de Oxímoron ofrece, por tanto, una imagen de fenómenos artísticos que pueden ocupar un lugar central en las discusiones teóricas actuales en torno a la creación no sólo dramática sino también teatral.

## Obras citadas

- Cornago, Oscar. “Teatro postdramático, la resistencia de la representación”. *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Coord. Por José Antonio Sánchez Martínez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006: 219-238.
- Dubatti, Jorge. “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís”. *Cátedra de Artes* 7, 2009: 41-63.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Pfeiffer, Johannes. *La Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.