

La estratificación socioeconómica en *El Coordinador*, una actualización de la danza macabra*

Socioeconomic Stratification in *El Coordinador*:
A New Take on Danse Macabre

Maite Mariana Pizarro Granada**

RESUMEN

El presente artículo muestra cómo *El Coordinador*, de Benjamín Galemiri, constituye una actualización chilena del género medieval de la danza macabra. La base para validar esta afirmación es el reconocimiento de una conciencia neomedieval, la aplicación de una visión alegórico-comparativista y la identificación de ciertos rasgos intertextuales. La idea es evidenciar cómo, a través de un cúmulo de referencias, se subvierte el optimismo del relato chileno histórico oficial para construir una denuncia lúcida de una sociedad que es constantemente maltratada, pero que decide ignorar este hecho por la tranquilidad que proyecta el concepto de libertad.

Palabras clave:
interdiscursividad,
alegoría,
parodia, estudios
transatlánticos.

ABSTRACT

This essay explains why *El Coordinador* by Benjamín Galemiri can be interpreted as a new Chilean take on the Dance of Death, a typical literary genre of the Middle Ages. This claim is based on the recognition of a neo-Medieval conscience, the application of allegorical-comparativist vision and the identification of certain expressions of intertextuality. Essentially, this comparison is made possible because both literary expressions relate to each other from a transatlantic point of view, and represent the triangle formed by Europe, Chile, and the USA. The aim is

Keywords:
interdiscursivity,
allegory, parody,
transatlantic
studies

* Este artículo fue presentado en el XVI Congreso Internacional ALEPH "*Pecunia omnia parent*: El papel de la economía en la literatura", realizado en la ciudad de Valladolid, España, entre el 8 y el 11 de abril de 2019.

** Chilena. Doctoranda de Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales de la Universitat de Barcelona. Barcelona, España, mmpizarr@gmail.com

to show how the cultural references subvert the optimism of the official historical Chilean narrative to construct a clear critique of a society that is continuously mistreated yet decides to ignore its situation in favor of the peace of mind projected by the concept of freedom.

Introducción

El presente artículo busca establecer una relación de equivalencia entre el texto dramático *El Coordinador* y el género medieval de la danza macabra. La idea es ahondar en el funcionamiento de ciertas formas actuales de intertextualidad y proporcionar una aplicación concreta de la teoría orientada a la actualización y a la reescritura literarias.

El Coordinador es una obra dramática escrita por el dramaturgo Benjamín Galemiri en 1992 y estrenada en 1993, época marcada por la transición a la democracia y por el fortalecimiento del espíritu neoliberal en Chile. Su argumento se desarrolla a partir de cuatro individuos cesantes en busca de trabajo y atrapados en un ascensor que es controlado por Marlon —supuestamente el encargado del edificio—, un personaje autoritario, déspota y cruel, que conoce la vida de todos y aprovecha esa ventaja para poner al resto de los personajes constantemente a prueba. A través de una serie de situaciones incómodas enmarcadas en la lógica del *coaching* y la superación personal, la obra construye una atmósfera coercitiva que se proyecta como el reflejo de la identidad del país a finales del siglo XX y que, a su vez, encarna el patetismo de quienes persiguen desesperadamente el éxito del “milagro chileno”.

Ante todo, *El Coordinador* representa la transición democrática de un país que ha sobrevivido a una dictadura militar y que pretende construir —con éxito cuestionable— para sí mismo y los demás una imagen luminosa y alejada de su pasado traumático, valiéndose de la estética y de los símbolos neoliberales. De hecho, “lo sintomático de la obra de Galemiri, lo realmente importante es que, como ninguno, construyó las alegorías más potentes del poder autoritario, del fascismo que aún permanecía en las estructuras sociales medias” (Jara Barría, “Escenas sintomáticas...” 281). Cabe señalar que esta tendencia a la representación figurada y altamente simbólica del presente es algo muy característico de la generación de autores de transición y que, por ello, quizá el mayor mérito de Galemiri sea sofisticar aquella retórica antes que generarla. En cuanto a este punto Paulo Olivares agrega que las obras teatrales de aquel grupo de jóvenes dramaturgos se destacaron por conectar con una identidad chilena resquebrajada no solo en las capas más superficiales, sino también en las bases. Así, el desplome “se refleja en la tensión que hay en el tratamiento del género

al explotarlo en sus capacidades expresivas más permisibles, dentro de un período donde también se necesitaba formar y educar al público” (Olivares 78).

Del panorama expuesto por Olivares podemos rescatar también que *El Coordinador* es una obra sumamente importante para su autor, dado que supone su despegue y consagración como dramaturgo tanto en Chile como en el extranjero y, además, se inserta en un contexto de revitalización cultural en donde se trataba de dinamizar la producción artística que había estado prácticamente estancada durante la dictadura (79).

La danza macabra, por su parte, constituye un género literario y artístico que se desarrolló principalmente en Europa durante la Baja Edad Media y se caracterizó por mostrar a la muerte personificada, manteniendo contacto con los vivos a través de un baile. Este escenario aludía a tópicos literarios como *ubi sunt*¹, *memento mori*² y *Omnia mors aequat*³. En palabras de Huizinga, “no era solo una piadosa exhortación, sino también una sátira social, habiendo en los versos que la acompañaba una leve ironía” (Huizinga 166). La burla, precisamente, era uno de los aspectos más característicos de estas danzas, ya que entre otras cosas constituía una fórmula para sobrellevar el sino fatal de una época marcada por la peste negra, los cambios demográficos y la renovación de paradigmas.

Tomando en cuenta que ambas expresiones literarias, tanto el texto dramático analizado como el baile de la muerte, apuntan a la sátira social, recurren a la alegoría y poseen potencial de representación teatral, este ensayo postula una relación de equivalencia según la cual la estratificación social y la atmósfera económica imperialista en *El Coordinador* constituyen una actualización o una reescritura del género de la danza macabra. La base para validar esta afirmación es el reconocimiento de una conciencia neomedieval, la aplicación de una visión alegórico-comparativista y la identificación de ciertos rasgos intertextuales.

¹ *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere?*: ¿Dónde están o qué fue de quienes vivieron antes que nosotros?

² *Memento mori*: Recuerda que morirás.

³ *Omnia mors aequat*: Alude al carácter igualitario de la muerte que, en su poder, no discrimina a sus víctimas ni respeta jerarquía.

Más específicamente, las obras escogidas se relacionan desde una visión transatlántica y encarnan el triángulo Europa-Chile-Estados Unidos, como un eje de debate teórico a travéssado por la intertextualidad y la resignificación cultural. Después de todo, Europa mantiene una relación inquebrantable con Chile y el resto de América Latina a través del fantasma de la conquista española; y al mismo tiempo, este fantasma dialoga constantemente con la admiración hacia Estados Unidos, el gran protagonista del siglo XX. Lo anterior supone la aceptación de una perspectiva literaria caracterizada por “modelos de información reprocesada y reapropiada, que parecen actualizar la historia cultural como otra orilla (onda o textura) de un presente más durable y fluido” (Fernández de Alba y Pérez del Solar, “Transatlántica...” 95). En pocas palabras, la originalidad solo puede ser entendida desde la reformulación de la tradición que, lejos de ser un objeto de museo estático y cristalizado, muta y avanza incorporando en ella distintas influencias.

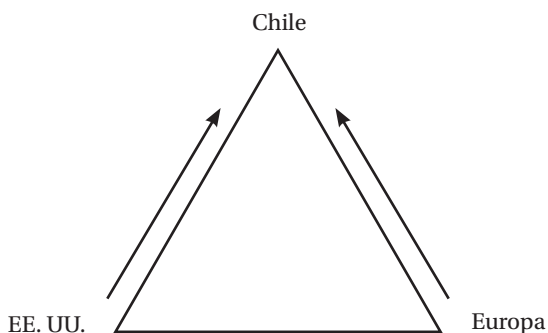


Figura 1. Confluencia chilena del dominio cultural

Fuente: Elaboración propia.

Paralelamente, la relación entre las danzas de la muerte y *El Coordinador* evoca también el concepto de una nueva Edad Media, planteada ya por Eco en 1973. La idea está ligada al ejercicio de la reescritura y se sostiene en que “la fragmentación de la sociedad en castas y gremios genera apropiaciones específicas y especializadas del conocimiento, y así la literatura [...] lleva al extremo sus procedimientos intertextuales, volviéndose hiperletrada” (Flores, “Reescrituras...” 408). Esta condición precisamente remite a la polifonía en su sentido más amplio y abarca la interdiscursividad —concepto desarrollado actualmente por

teóricos como Tomás Albaladejo o Edmund Cros—, que va más allá de la mera referencialidad al situarse en los “estudios comparados. Esto proporciona mucho rendimiento de análisis y un marco metateórico y metaanalítico nuevo” (Gómez, “Transatlantic...” 111), ideal para la relación de equivalencia aquí propuesta.

El objetivo es, en última instancia, evidenciar a través de distintas fórmulas comparativas la fusión de los conceptos de tradición (europea medieval), dominio (económico estadounidense) y originalidad (latinoamericana contemporánea) en un relato que cuestiona la veracidad de la noción capitalista de desarrollo y subvierte el optimismo del relato histórico oficial, al exponer el andamiaje de dicha representación

La metodología del eje investigativo se orienta a validar la funcionalidad del género tardomedieval de la danza macabra como una estrategia discursiva satírica y consta de tres etapas: la identificación de la influencia estadounidense, la constatación de la tradición europea medieval y la confluencia de ambos elementos en la actualización que lleva a cabo el relato chileno.

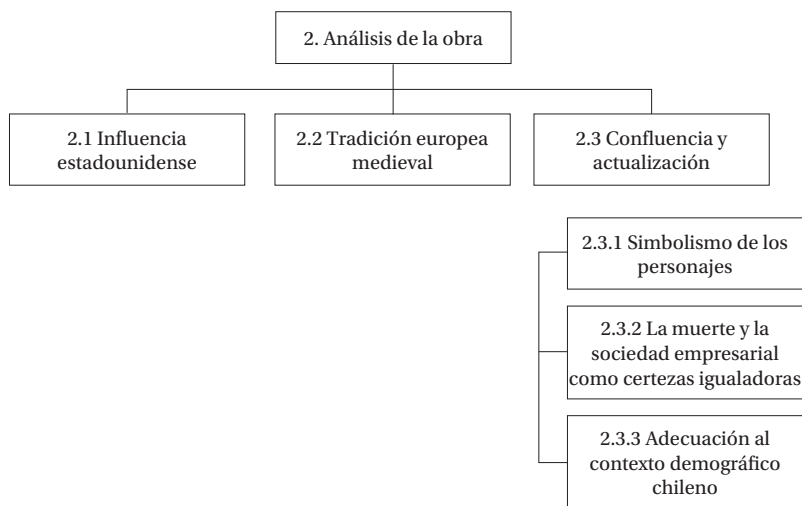


Figura 2. Evolución de la influencia cultural
Fuente: Elaboración propia

2. Análisis de la obra

2.1. Influencia estadounidense

Siguiendo esta línea teórica, el primer aspecto del triángulo Europa-Chile-Estados Unidos que llama la atención es la cantidad de referencias al imperialismo y la economía estadounidense presentes en *El Coordinador*. El mismo espacio en el que se desarrolla la acción (el elevador de una empresa) es símbolo del modelo norteamericano neoliberal y del ascenso social vinculado con la meritocracia, aunque solo de manera aparente, como se comprobará más tarde. Tanto el espacio del viejo ascensor como las dinámicas humanas que se generan en este lugar forman parte de una atmósfera extranjera y eso queda reflejado en gestos como el origen anglosajón del nombre Marlon, la importancia asociada al dominio del inglés en un país en el que se habla castellano y la búsqueda constante de éxito a través del fortalecimiento de las habilidades que exige el mundo ejecutivo. Mientras Marlon humilla a Brigitte y a Milan por la insignificancia de sus currículos, mezcla anglicismos y en vez de decir “por supuesto”, utiliza la expresión inglesa “*of course*”: “MARLON: Qué candor... francamente me hace sonrojar, Milan. ¿Sabe cuánto cuesta en el mercado del edificio cada información relevante para las otras empresas de la competencia? No, por supuesto su vitae, Milan, ni el de Brigitte, of course” (Galemiri 11). Este tipo de variaciones lingüísticas reaparece constantemente y construye la identidad de la obra.

Fundamentalmente, a ojos de Marlon, un cesante es un individuo despreciable: “MARLON: (dirigiéndose a Milan) Está usted en la situación de mendicidad y rechazo máximo a que esta sociedad lo puede llevar... Un cesante es el leproso de nuestros tiempos... Nadie lo quiere, nadie lo desea... Lo encuentro razonable [...] algunos se merecen esa situación” (Galemiri 4). Esto aparentemente le daría derecho a perpetrar una serie de provocaciones y humillaciones atroces que lo validan como el único representante competente en la compañía. Durante el juego de poder, por ejemplo, dispone de la voluntad y de los cuerpos de las otras tres personas y con esto explota el patetismo de la clase media trabajadora que sueña con crecer, desarrollarse y pertenecer al mundo de la empresa. A Milan, que es un hombre de cuarentaisiete años, tímido, complaciente y virgen, lo humilla enrostrándole su falta

de experiencia sexual y demostrando su pobre dominio del lenguaje corporativo al preguntarle qué es una venta relanzada al mercado sin derivaciones y comprobar que no lo sabe: “MARLON: Atroz, vulgarmente atroc... No se puede trabajar con una persona que no conforma sus argumentos a la velocidad del rayo... Tenemos que generar nuevas capacidades de acción ¡muchachos!” (12). La situación es tensa y penosa, porque luego de otra pregunta errada, Milán empieza a titubear, a lo que Marlon responde en tono socarrón: “Pero si no estamos en el colegio, mi amigo, usted desea escalar firme y alto en esta sociedad y debe estar preparado para combatir con hombres grandes y fuertes... No debe titubear como un lactante... Déjense de bobadas, amigos, y renuncien” (13). Además del dominio de los códigos del marketing, Marlon no pierde oportunidad de reírse de Brigitte, la precaria traductora simultánea que es incapaz de contestar las tres palabras simples que le lanza con rapidez: “No. Es inútil. No está capacitada en lo más mínimo. ¡Su formación apesta, niñita!” (12).

El viejo Amiel, por su parte, también es víctima del maltrato de Marlon, lo que se evidencia en múltiples agresiones verbales: “¿Por qué me mira a mí? Usted puede hacer lo que quiera, ¡imbécil! No pienso pedirle nada... ¿Qué se ha creído? Vaya a cargar a otros con sus complejos” (16). Sin embargo, a diferencia de sus compañeros, no lucha para sobrevivir a los retos y exigencias laborales. Él es un jubilado y ya no se encuentra en edad productiva, por lo que el control que se ejerce sobre él no alude al imperialismo económico directamente, sino al político-militar, lo que se confirma en el uso de un sombrero de guerra europeo o en el acatamiento marcial de órdenes sin chistar: “AMIEL: La culpa no ha sido mía... Soy un pobre refugiado de guerra. Tenemos nuestros problemas, usted sabe” (16).

En definitiva, el estigma de la mediocridad, el descrédito y la burla se interpretan como elementos de control y estos rasgos, a su vez, aparecen mezclados con guiños al dominio de la estética corporativa estadounidense. Sin embargo, muy pronto se vuelve evidente que el ascensor no replica exactamente la lógica empresarial norteamericana en la década de 1990, sino una fantasía de exportación mucho más antigua y enraizada. Para empezar, el aparato ya está viejo y destruido, lo que demuestra que es parte de un modelo o sistema que ya lleva varios años funcionando en Chile y América Latina, y que se

ha mantenido como la columna vertebral de la influencia norteamericana sin someterse a grandes cambios o mejoras. Luego hay que considerar el hecho de que los países del cono sur suelen vivir de manera desfasada ciertos procesos mentales, políticos y económicos, y que, tal como señala el filósofo Andrés Claro “seguimos creyendo que nuestro desarrollo pasa por recorrer tarde las etapas que otros recorrieron antes” (s/p).

2.2. Tradición europea medieval

La influencia europea en *El Coordinador* está dada principalmente por los guiños al género de la danza macabra y por la aplicación a nivel teatral del concepto de extrañamiento desarrollado por Bertolt Brecht y los formalistas rusos.

Sobre el primer punto, es necesario señalar que hubo muchas expresiones diferentes del género macabro, pero todas tenían en común: la imagen de un cadáver o esqueleto que sacaba a bailar a los vivos; la intención moralizadora en el marco de la soteriología (doctrina cristiana de la salvación); la representación burlesca de la realidad; y la condena a ciertos estamentos de la jerarquía social, pues uno de sus objetivos era “a través de la ironía y la crítica, instar a llevar una vida conforme a las enseñanzas de los Evangelios” (Duarte, “Representaciones...” 16).

En el caso de la obra analizada el cadáver es reemplazado por Marlon (el *yuppie*); el movimiento del elevador sustituye al baile y la muerte equivale al fracaso que acarrea el mundo empresarial para ciertos estratos, una certeza absoluta en la obra. Los sentimientos de conformismo y miedo ante el esqueleto danzante son intercambiables por el patetismo y la ansiedad de los miembros del nuevo Chile, que constituyen un retrato sarcástico de la clase media. Esto queda muy bien reflejado, por ejemplo, en los insultos finales que Marlon dirige al grupo:

¡Silencio, mequetrefes! ¿Cómo se les ocurre venir a mi curso por esas estúpidas razones? ¡No se dan cuenta que son un par de pequeños proletas con ínfulas de pequeños burgueses y nada más! Visten mal, huelen a perfume barato, ella usa esos zapatos de tacos filudos propio de las mujeres no cultivadas y es envidiosa y, usted es un pobre funcionario de novena clase engominado, que jamás va a ser aceptado por la clase dominante: ¿Por qué no se van a la

mierda? PAUSA. ¡No puedo continuar este entrenamiento de emperadores para pajes como ustedes! (Galemiri 23).

Cabe señalar que la intención moralizadora y la representación burlesca de la realidad son elementos cómicos que aparecen en el texto y que, a su vez, derivan del extrañamiento dramático antes señalado, puntualmente del desarrollo de formas exageradas, absurdas, grotescas o paródicas (Cabezas Andrade 24). Esto se verifica en la situación extraordinaria de cuatro personas encerradas en el ascensor de una empresa y en el aspecto esperpéntico de los personajes. Cuando Marlon, por ejemplo, le pregunta a Milan si va a la oficina de Mckinney-Grammann, “saca de su chaqueta una barra de chocolate kilométrica y comienza a mascarla con gula” (3-4). El gesto es extraño por el tamaño grotesco del caramelo, pero representa a la perfección la idea de una situación común llevada al extremo ridículo, sensación que es constante en la obra. Sobre todo, la representación satírica apunta a un proceso de sensación prologada que expone Shklovski:

El propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas). La técnica del arte de “extrañar” a los objetos, de hacer difíciles las formas, de incrementar la dificultad y magnitud de la percepción encuentra su razón en que el proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado. El arte es una manera de experimentar la cualidad o esencia artística de un objeto; el objeto no es lo importante (55).

En resumen, el influjo europeo se expresaría esencialmente en la teoría teatral heredera del siglo XX y en las similitudes de la representación empresarial con la tardomedieval de la danza macabra.

2.3 Confluencia y actualización

2.3.1. *Simbolismo de los personajes*

Igualmente, es posible constatar que no solo el nombre de Marlon está en clave, sino el de todos los personajes que, con excepción de Amiel, reflejan a íconos de Europa y Norteamérica, ídolos artísticos o movimientos políticos que influyeron profundamente en la cultura de masas del siglo XX y que también fueron focos de admiración para otras regiones del mundo. Brigitte, por ejemplo, recuerda a la actriz francesa,

ícono del cine europeo y símbolo sexual de los sesenta; Marlon, a la estrella hollywoodense que protagonizó *The Godfather*; mientras que Milan, a la ciudad italiana que vio nacer y caer al fascismo. Todos, no obstante, siguen las órdenes de Marlon y del influjo estadounidense, todos se rinden a esta dominación y obedecen al Coordinador como si su maltrato fuera parte de una coreografía impuesta o un destino irrevocable.

En este punto del análisis es importante señalar que, al igual que en el género de la danza macabra, la dinámica al interior del ascensor está principalmente basada en el uso de la alegoría. A ello se suma el conjunto de asociaciones intertextuales que permite la comparación trasatlántica Europa-Chile-Estados Unidos. Es decir, la utilización de una “ficción en virtud de la cual el relato representa o significa otra cosa diferente” (Def. 1e. *Diccionario de la Lengua Española*. 2019. Web). Así, es posible establecer conexiones con la Edad Media y con la idea de que las formas mundanas son reflejo de un orden superior y responden a la “gracia” cristiana. Por su parte, “[la alegoría] comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido solo por sí mismo, pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y aunque pueda pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada (Fletcher 17). Básicamente, la representación de los íconos de la historia y la cultura pop del siglo XX que se va perfilando en el ascensor da cuenta, aunque en clave secular, de un sistema mucho más general y abarcador, que permea todas las áreas de la vida y que adquiere ribetes divinos.

Dentro de la lógica de la danza macabra lo anterior cobra aún más sentido, pues tanto el esqueleto como el ejecutivo de negocios constituyen alegorías de la muerte y el sistema capitalista, respectivamente. Si “la meditación del hombre tardomedieval giraba en torno a nociones como el juicio, el infierno y la gloria” (Albújar Escuredo 37), lo mismo ocurre en *El Coordinador* a través de la evaluación, la humillación y el premio que de vez en cuando supone la aprobación de Marlon. Así también se comienza a expresar con fuerza el tópico *Omnia mors aequat*, pues da igual ser hombre, mujer, viejo o joven, nadie está realmente capacitado para salir del ascensor y enfrentar en una entrevista a McKinney-Grammann, jefe de la empresa, lo que se va volviendo tan claro y perturbador como

la certeza de la muerte: “El ascensor vuelve a detenerse. Las puertas se abren. Milan y Brigitte estáticos, impresionados. Amiel mueve la cabeza de un lado a otro, nervioso. Milan y Brigitte se toman la mano, van a salir, pero las puertas vuelven a cerrarse” (Galemiri 22-23). En otras palabras, aunque Marlon no sea un esqueleto, sí es parte de una dinámica alegórica que hace referencia a la aceleración de la urbe y a la estética *yuppie*, acrónimo para *young urban professional* (en español “joven profesional urbano”) (Algeo y Algeo 220), un término propio del inglés estadounidense usado principalmente en la década de 1980, que sirvió para definir peyorativamente al profesional joven, exitoso, gozador y arrogante, cuya búsqueda se centraba exclusivamente en el estatus y la conveniencia: “Young professionals, earning good pay, enjoying the cultural attractions of sophisticated urban life and thought, and generally out of touch with, indeed antithetical to” (Davis Hanson párr. 3). De cualquier forma, una figura seductora que, a través del discurso del *coaching* y el concepto de libertad y mérito estadounidense, invita engañosamente a la superación personal.

Como ya se ha señalado, el único nombre que no encaja en la misma lógica simbólica-alegórica del resto es Amiel, cuyo origen hebreo no remite explícitamente a los ídolos de la cultura de masas del siglo XX, aunque sí a las cicatrices de la historia universal, a través de las conexiones con el holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, en el simbolismo de su nombre no se percibe una cuota tan severa de admiración, ensoñación o alienación como la que se expresa en el resto. Nótese, además, que dicho personaje es el más viejo de todos y que no pertenece a la generación de los *baby boomers*. Esto es importante, porque da cuenta del pensamiento de una época anterior, en la que el país del norte se fortalecía, pero todavía no era un referente cultural, económico y social tan poderoso como lo sería más tarde. Tanto Marlon, como Brigitte y Milan tienen entre treinta y cuarenta y siete años en 1993, lo que hace suponer que nacieron entre 1945 y 1964 y que fueron bautizados por personas que atestiguaron el triunfo y la prosperidad de Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Esto significa que los personajes representan el producto de la admiración de sus padres hacia el protagonismo y el control de Estados Unidos en la cultura popular de occidente, algo que en Chile se viene desarrollando hace tiempo con el cine, la música, la moda y el impacto de las políticas

económicas impulsadas por los *Chicago Boys*, agentes importadores del neoliberalismo durante la dictadura militar.

2.3.2. *La muerte y la sociedad empresarial como certezas igualadoras*

Claramente EE.UU, a través de Hollywood y de su industria cultural, mueve, encanta y hace soñar a Brigitte, Milan y Amiel con un lugar en la empresa y el mundo. Este objetivo se entiende como un consuelo o recompensa bastante equivalente a lo que fue la muerte para la sociedad medieval, pues representa la esperanza del cielo o del fin de las penas de la vida que hermana a todos los seres humanos y que encarna tan bien el tópico *Omnia mors aequat* en el género de la danza macabra. En este caso, no obstante, la relación se expresa de manera inversa, pues si en el siglo XIV la muerte aparentemente oscura y negativa se revelaba como un posible alivio a los azotes de la vida, en el texto dramático de Galemiri la pertenencia al mundo de los negocios —aparentemente luminosa y positiva— se muestra como condena y reproducción de las miserias de quienes no se encuentran en la punta de la pirámide social.

Asimismo, es claro que al interior de la empresa el ascensor, que solo se transita mediante la demostración de aptitudes laborales, llega bastante alto, por lo menos al piso veinticuatro, de acuerdo con lo dicho por Milan durante la primera charla con Marlon. Esto hace posible que el movimiento al interior del edificio se pueda comparar con una escalera al paraíso, proyección del éxito innegable que conlleva la conquista del sueño americano y de la iconografía y arquitectura gótica europea, según la cual lo terrenal deviene en una luz que trasciende y se conecta con lo divino. “Este concepto de ascensión del mundo material a lo inmaterial es lo que Pseudo Areopagita y Juan Escoto describen como “enfoque anagógico” (Del Río y Cassinello 101) y que en el texto se expresa irónicamente, dado que la motivación principal es la acumulación de riqueza (no hay nada que conecte más con lo mundano) y el logro de un cielo que se revela falso y tachonado de estrellas de cine como Marlon Brandon y Brigitte Bardot, lo que refuerza el aura de ilusión. Tal como en la danza macabra, la dinámica entre Marlon y los demás personajes al interior del elevador se entiende “desde una visión holística altamente jerarquizada e inmóvil en su orden interno que remite de nuevo a la esencia de la mentalidad

medieval” (Albújar Escuredo 18) y que además la extrema en un sentido trágico al negar la posibilidad real de un paraíso. Finalmente, tal como la muerte dirigía a los vivos con su baile hacia la tumba “independientemente de las edades, oficios o condiciones sociales de estos (Barberá, “Y en polvo...” 104), el *yuppie* dirige a los perdedores, a los desempleados, a los leprosos de la sociedad de mercado, a lo que él y ellos entienden por éxito.

Por otro lado, esta suerte de escalera al cielo falso que constituye el ascensor es algo que únicamente comprende Marlon. Él sabe cuánto tiempo sus muchachos tardan en llegar con ayuda cuando la máquina se estropea, cómo y cuándo detenerla, qué hacer para apagar las alarmas, etc. Y esto termina de cobrar sentido cuando una llamada de la secretaria revela que Marlon es el jefe: “¿Señor Mckinney? (...) Lo he estado buscando toda la mañana señor... Tiene una reunión con un señor Milan Estévez y luego con una señorita Brigitte Méndez por asunto de trabajo” (Galemiri 28).

Por supuesto que antes de que esta llamada desenmascare a Marlon, hay pistas que demuestran su superioridad al interior del grupo, pero su actitud dominante no sería nada sin la participación de los demás, es decir, sin la danza que se genera casi forzosamente. No se debe perder de vista que los personajes parecen estar atrapados por culpa de él, pero cuando Amiel, por ejemplo, solicita autorización para bajar Marlon responde: “Usted no se atreve a ir a enfrentar a su hijo, ese es el punto. Y pretende que yo lo autorice” (16). Esto quizá porque el gesto de abandonar el ascensor y de fracasar por su cuenta es aún más aterrador que ser víctima de alguien más. Al parecer todos están aterrados y sienten a Marlon como una proyección de la vergüenza que supone su incompetencia en la compañía, así que se dejan humillar y permanecen unidos en ese sentimiento transversal de la misma forma en que la muerte aúna los cuerpos y las almas en la Edad Media, pues las danzas macabras “responden a la intención de representar a una multitud social, un núcleo antropológico que reúne todos los epifenómenos propios de una sociedad humana” (Albújar Escuredo 15).

2.3.3. Adecuación al contexto demográfico chileno

Existe, no obstante, un sesgo importante en la actualización chilena del género tardomedieval que tiene que ver con el contexto de producción

de la obra: la concentración de la mirada en un sector social en desmedro de otros. Si se presta atención, la estratificación en *El Coordinador* solo incluye algunas facetas de la clase media en relación con el grupo económico dominante, como la mujer que se integra al trabajo, el adulto mayor y el hombre soltero de mediana edad. Sin embargo, no se extiende a los sectores dirigentes (políticos), ni a la Iglesia, ni a los pobres. Al respecto, un dato interesante es que recién a partir de los años 70 y producto de la ola de transformaciones en Chile, se empieza a usar el plural y se habla de “clases o capas medias” en vez de “clase media”. Esto presuntamente debido a “la profunda desestructuración, bajo el doble impulso de la militarización de la vida civil y de la privatización de los servicios públicos (Barozet y Espinoza, “¿Quiénes pertenecen...” 4). El caso es que la fragmentación de las capas medias permite establecer una equivalencia entre la dinámica social al interior del ascensor y la danza macabra, aunque esta última abarque todas las clases sociales, pues el sesgo se interpreta como la forma para representar el nuevo espíritu o la nueva identidad del pueblo chileno, una marca de exportación, la clase media emergente como el símbolo de equilibrio y desarrollo internacional.

De acuerdo con este dato, y atendiendo al tono alegórico del texto, se puede afirmar que la dinámica generada al interior del ascensor constituye una metáfora de la represión heredada del imperialismo norteamericano para las capas medias de la sociedad chilena de fines de siglo XX y que, a su vez, dicha situación es retratada en forma de denuncia a través de la figura retórica de la alegoría, algo que se conecta fuertemente con la muerte animada de las danzas macabras. Nótese, además, que en la Edad Media la sátira solía ir acompañada de una función educativa y orientada a calar en las conciencias de las personas que aún tenían la posibilidad de enmendar el camino y arrepentirse de sus pecados, tal como parece que medio milenio más tarde intentara hacer Galemiri. Por encima del humor, la sátira y la repulsión de las escenas retratadas, la estratificación social y la variedad de personas invitadas al baile de la muerte responde a un discurso didáctico sapiencial (Albújar Escuredo 20) y forma parte de la literatura ejemplar.

En esta línea educativa o doctrinal, el ascensor se interpreta como alegoría del ahogo y de la insatisfacción de la vida urbana que solo tiene ojos para el mundo empresarial, la economía y los negocios, pero al

mismo tiempo deja espacio al libre albedrío y a la esperanza de quienes pueden salvar su alma. Aunque es cierto que se ejerce un control brutal dentro de este espacio, hay razones para suponer que pierde efectividad fuera de los dominios de la empresa, lo que quedaría reflejado en la agorafobia (o miedo a los lugares abiertos) que experimenta Marlon cada vez que se abren las puertas. Lo normal sería que los personajes sufrieran en algún momento de claustrofobia al estar atrapados en un ascensor, sin embargo, esto no ocurre. El elevador, entonces, como símbolo de una sociedad represiva protege o da tranquilidad a los poderosos, pero solo funciona cuando hay alguien dispuesto a encerrarse por voluntad propia.

3. Conclusión

Finalmente, la serie de referencias expuestas validan el triángulo de debate Europa-Chile-Estados Unidos y detonan una atmósfera medieval que hace posible la concienciación social a través de la contemplación estética. *El Coordinador* se yergue así como una obra burlesca, moralmente satírica y fuertemente conectada con su contexto histórico y social, tal como lo fue el género de la danza macabra en el pasado, motivo por el cual es posible entenderla como una reescritura contemporánea con un mensaje ético. Al respecto, resulta particularmente lúcida una conocida cita de Walter Benjamin:

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden (“La obra de arte...” 17).

Ya sea debido a la función de la representación dramática o a la fuerte conexión que mantiene el teatro con su realidad social, *El Coordinador* nos invita a ser espectadores de la decadencia de la mejor imagen que ha llegado a exportar la sociedad chilena en los últimos treinta años. Al mismo tiempo deja en evidencia la vulnerabilidad y el absurdo tras la venta del esteticismo de la política económica dominante e invita a reflexionar en torno a conceptos tan trascendentales como el sentido de la vida, el exitismo, la dominación política y las jerarquías sociales que aparecen hermanadas en el sentimiento de infelicidad e insatisfacción de los personajes. Tal como señala Byung-Chul

Han, la aparente libertad del sujeto (muy presente en el discurso de la superación personal) esconde una trampa, pues supone siempre una autoacoacción: “Hoy creemos que no somos un sujeto sometido, sino un *proyecto* libre que constantemente se replantea y se reinventa. Este tránsito del sujeto al proyecto va acompañado de la sensación de libertad” (7). En este caso los personajes buscan y reproducen situaciones que los denigran porque creen que ahí (en la empresa) está su felicidad, cuando en realidad la atmósfera existista los consume.

La actualización del género de las danzas de la muerte, no obstante, supone una inversión substancial, pues si en la Edad Media la muerte igualadora operaba como consuelo de las penurias de la vida, esta versión contemporánea y secular que entrega Galemiri no tiene nada que ver con la salvación de las almas o el fin del dolor. Por el contrario, implica una confirmación del abuso y la explotación de las clases medias, que son incapaces de reaccionar y resistirse a la idea ajena de triunfo que han absorbido, lo que nos sitúa en un escenario bastante más desolador.

Por otro lado, es importante destacar que, a pesar de ser un texto repleto de metáforas, ironías, símbolos y referencias políticas e históricas, el valor de la atmósfera construida por Galemiri radica en esa doble lectura, la que es posible gracias a la presencia constante de la alegoría medieval que tan bien encarna el género de la danza macabra y los dramaturgos chilenos de la transición. Tal como comenta Olivares la obra *El Coordinador* es parte de una producción teatral orientada a “formar y educar al público” (78) y esto se logra a pesar de que la gran mayoría de sus temporadas han sido con compromiso de venta de entradas al público. Claramente el enfoque de esta obra no es el de un teatro de agitación o radicalmente popular, pero esto no significa que renuncie a un rol educativo. La conclusión de este análisis es que lo ejerce y dirige sobre todo a aquella nueva clase media con poder adquisitivo a la que se ha hecho referencia.

A simple vista se podría pensar que la función social de la representación teatral se ve entorpecida por la complejidad de un texto tan intelectualmente ambicioso, sin embargo, no es difícil también ver la historia desde una perspectiva liviana y simple, lo que significa que no existe una discriminación o selección de audiencias a partir de su bagaje académico o teórico, sino una multiplicidad de opciones interpre-

tativas. En otras palabras, al igual que la literatura ejemplar medieval, *El Coordinador* representa una herramienta valiosa para educar e inculcar a las masas y a las élites por igual —lo que vuelve al texto una actualización a nivel narrativo y formal—, pero sobre todo recuerda que hay ciertos tópicos y recursos retóricos que siempre se mantendrán vigentes, así pasen quinientos años, pues la tradición y la originalidad coexisten en el ejercicio literario.

Referencias bibliográficas

- Albújar Escuredo, Miguel Ángel. “Anatomía comparada de la representación de la muerte en la literatura española transatlántica durante el ocaso de la Edad Media y el Renacimiento”. Dissertation. University Nebraska-Lincoln, 2017.
- Algeo, John y Adele S. Algeo, eds. *Fifty years among the new words: A dictionary of neologisms 1941-1991*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Barberá, Manuel Garrido. “Y en polvo te convertirás. La danza macabra como advertencia y consuelo de la universalidad de la muerte”. *EME, Experimental Illustration, Art & Design*, vol. 3, no. 3, 2015, pp. 102-117.
- Barozet, Emmanuelle y Vicente Espinoza. “¿Quiénes pertenecen a la clase media en Chile? Una aproximación metodológica”. *Revista Ecuador Debate*, no. 74, 2008, pp.103-121.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”. *Archivos de la Fotografía*, vol. 3, no. 2, 1997, pp. 13-44.
- Cabezas Andrade, Ángela. “Brecht y el extrañamiento: su influencia en el teatro latinoamericano”. Tesis. Universidad de Chile, 2016.
- Claro, Andrés. “Estamos paralizados entre el entusiasmo y el escepticismo”. Daniel Hopenhayn. *The Clinic*. 2 nov. 2014. Web. Recuperado el 2 de agosto de 2019 de: <https://www.theclinic.cl/2015/10/14/andres-claro-filosofo-estamos-paralizados-entre-el-entusiasmo-y-el-escepticismo/>
- Del Río, Juan Manuel y María Josefa Cassinello. “La luz gótica. Paisaje religioso y arquitectónico de la época de las catedrales”. *Hispania Sacra*, vol. 65, no. extra_1, 2013, pp. 95-126.

- Duarte, Ignacio. "Representaciones de la muerte en la Edad Media y el Renacimiento". *ARS MEDICA, Revista de Ciencias Médicas*, vol. 32, no. 2, 2016, pp. 145-161.
- Davis Hanson, Victor. "Obama: Fighting the yuppie factor". *National Review*, 2010. Recuperado de <https://www.nationalreview.com/2010/08/obama-fighting-yuppie-factor-victor-davis-hanson/>
- Diccionario de la Lengua Española. 2019. Web. 14 de julio de 2019. Recuperado de <https://dle.rae.es/alegoría?m=form>
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Vol. 6. Madrid, Ediciones AKAL, 2002.
- Fernández de Alba, Francisco y Pedro Pérez del Solar. "Transatlántica: idas y vueltas de la literatura y la cultura hispano-americana en el siglo XX". *Iberoamericana*, no. 21, 2006, pp. 93-164.
- Flores Aldunate, Pedro. "Reescrituras de las danzas de la muerte en Óscar Hahn y Leopoldo María Panero". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 45, 2016, 405-427.
- Galemiri, Benjamín. *El Coordinador*. Caracas, Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N° 44, 2008.
- Gómez, Cristián. "Transatlantic poetics: poéticas transatlánticas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 38, no. 76, 2012, pp. 101-115.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Trad. Alfredo Bergés. Barcelona, Herder Editorial, 2014.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza, 1982.
- Jara Barría, Mauricio. "Escenas sintomáticas. Teatralidades y performatividades de la transición a 30 años del plebiscito por la democracia". *Anales de la Universidad de Chile*, no. 15, 2018, pp. 273-290.
- Olivares, Paulo. "El drama como ideología el teatro chileno de Acevedo Hernández a Guillermo Calderón". Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Shklovski, Víktor. "Teoría de la literatura de los formalistas rusos". Comp. Tzvetan Todorov. Madrid, Siglo XXI editores, 2010, pp. xx-xx.