



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



IMAGINARIOS QUEER
Dramaturgias chilenas contemporáneas

Sebastián Bretón Carmona

Tutor: Cristina Vinuesa Muñoz

Máster en Teatro y Artes Escénicas 2022/23

DECLARACIÓN DE BUENA PRÁCTICA ACADÉMICA

D. Sebastian Bretón Carmona

Con DNI nº Y8294709A

Declara que el presente Trabajo de Fin de Máster, titulado “Imaginarios quee Dramaturgias chilenas contemporáneas” es el resultado de su propio estudio investigación, y que no contiene material extraído de fuentes que no estén debidamente indicadas en la bibliografía y claramente identificadas en el propio Trabajo como fuentes externas.

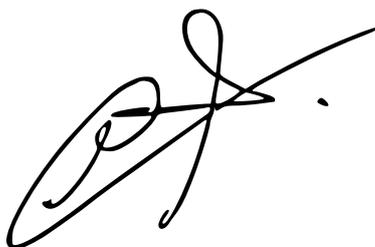
ENTIENDE que incurre en PLAGIO en los siguientes supuestos:

- entregando un trabajo ajeno como si fuera original propio.
- entregando un trabajo propio que ya ha sido evaluado anteriormente.
- entregando un trabajo copiado, total o parcialmente, de Internet u otras fuentes, ya sean electrónicas o bibliográficas,
- copiando un texto literalmente sin indicar la fuente consultada mediante un sistema estándar de referencias,
- parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita.

COMPRENDE también que el PLAGIO es una grave ofensa académica y ASUME las consecuencias que puedan derivarse de dicha práctica en la calificación de este Trabajo.

Y para que conste los efectos oportunos, firma la presente declaración.

En Madrid, a 08 de septiembre de 2023



Fdo.



Máster de Teatro y Artes Escénicas
AUTORIZACIÓN DE PRESENTACIÓN DE TRABAJO FIN DE MÁSTER

Apellidos y nombre del autor: Sebastián Bretón Carmona

Título del trabajo : Imaginarios Queer, Dramaturgias chilenas contemporáneas

Convocatoria: Septiembre.

Apellidos y nombre de la tutora: Vinuesa Muñoz Cristina

VISTO BUENO

**El trabajo indicado reúne las condiciones necesarias para proceder a su presentación
ante la Comisión Evaluadora.**

Lugar y fecha Madrid, 8 de septiembre de 2023

Firma de la tutora

A todxs quienes me han acompañado en este camino,
amar, arder y resistir siempre.

ÍNDICE

1. Introducción	6
1.1 Tema y objetivos de la investigación	6
1.2 Metodología	8
1.3 Estado de la cuestión	9
1.4 Retrospectiva histórica.....	10
1.5 Contextos actual	13
2. Marco teórico y marco metodológico	14
3. Imaginario queer	15
4. Los dramaturgos	25
4.1 Carla Zúñiga Morales	25
4.2 Bosco Cayo Israel	28
5. Dramaturgia en análisis	30
5.1 El amarillo sol de tus cabellos largos	31
5.1.1 Escritura, dicción y ficción dramática	31
5.1.2 Tratamiento del tiempo o eje temporal	36
5.1.3 Tratamiento del espacio o eje espacial	38
5.1.4 Personaje (Tratamiento actancial)	39
5.1.5 Visión	43
5.2 El Dylan	44
5.2.1 Escritura, dicción y ficción dramática	44
5.2.2 Tratamiento del tiempo o eje temporal	50
5.2.3 Tratamiento del espacio o eje espacial	52
5.2.4 Personaje (Tratamiento actancial)	54
5.2.3 Visión	57
6. Conclusiones	59
7. Bibliografía	61

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Tema y objetivos de la investigación

Para la realización de mi investigación he seleccionado los textos dramáticos *El Dylan*¹ de Bosco Cayo Alvares y *El amarillo sol de tus cabellos largos*² de Carla Zúñiga Morales. Ambos textos ya se han llevado a escena, el primero, en el año 2017 por la compañía Teatro La Mala Clase, bajo la dirección de Aliocha de la Sotta, y la segunda, en el año 2018, por la compañía La Niña Horrible, bajo la dirección de Javier Casanga. Ambos textos representan solo una pequeña pincelada del amplio recorrido de ambos autores, sin embargo, me han permitido dar un pie inicial para delimitar el estudio sobre dramaturgias chilenas contemporáneas desde una perspectiva *queer*. El eje de esta investigación será presentar un análisis dramatólogo de ambos textos, y también, encontrar la resonancia de la teoría *queer* insertada en el tejido dramático chileno emergente. La elección de estas dramaturgias se justifica porque ambos autores se inscriben en la nueva generación de dramaturgos del siglo XXI, además, los textos hablan de las problemáticas de un grupo disidente, minoritario, en este caso respondería al colectivo LGTBIQ+. La investigación, por tanto, establecerá un estudio de la dramaturgia chilena emergente, auxiliándose en el campo de análisis de textos teatrales, y, por otro lado, encontrar la incidencia de la teoría *queer* en la dramaturgia chilena. Los movimientos feministas y sociales han ido forjando nuevos debates en torno, al sexo, al género, a la sexualidad y a la educación no sexista, que se extiende al mundo artístico, especialmente en la escritura escénica.

Por lo tanto, como hipótesis se plantea, tras haber destacado los elementos constitutivos de la teoría *queer*, identificar la existencia de una huella formal y sustancial en la dramaturgia chilena más reciente. Para ello, analizaremos ambos textos y los pondremos en paralelo con dicha teoría. Este estudio nos permitirá averiguar si sí o no, la dramaturgia chilena emergente podría ser considerada como perteneciente al concepto *queer*.

¹ Cayo, B. (2019). *El Dylan* (Ser. Colección escena. teatro contemporáneo). Ediciones Oxímoron.

² Zúñiga M Carla. (2019). *El amarillo sol de tus cabellos largos* (Ser. Colección escena / teatro contemporáneo). Oxímoron

A continuación presentaré los objetivos generales y específicos para esta investigación:

Objetivo general:

- Explorar y analizar la presencia y la influencia de la teoría queer en textos teatrales con el propósito de identificar la existencia de una *dramaturgia queer* en la producción teatral contemporánea chilena.
- Contribuir al enriquecimiento del debate académico y teatral sobre la interacción entre la teoría queer y el teatro chileno, identificando posibles áreas de desarrollo y exploración futura.

Objetivos específicos:

- Realizar una selección de literatura dramática chilena contemporánea y encontrar una relación entre la teoría queer y el teatro chileno para comprender la base teórica que respalda esta investigación.
- Seleccionar una metodología para aplicar a los análisis de textos dramáticos.
- Y sobre esta misma metodología, seleccionar conceptos básicos sobre los fundamentos de la teoría queer para el enfoque de los análisis.
- Seleccionar una muestra de textos teatrales contemporáneos chilenos que incluyan elementos que sugieran la presencia de temas o enfoques *queer* en sus tramas o personajes.
- Evaluar qué vínculo puede existir entre la teoría queer, la construcción de personajes en relación a los contenidos del texto, así como en la representación escénica de la sexualidad y el género.
- Contrastar y considerar los hallazgos de la investigación, y considerar si es posible dar forma a una *dramaturgia queer* chilena, evaluando si los textos pueden considerarse ejemplos de *dramaturgia queer*.

Estos objetivos generales y específicos permitirán una posible contribución y reflexión en torno a una *dramaturgia queer* chilena aún tímida pero ciertamente presente en el contexto teatral contemporáneo.

1.2 Metodología

El proceso que he elegido para estructurar esta investigación se ve impulsado por mi intención de investigar sobre los recientes estudios de género y sexualidad. Nos acercaremos a la teoría queer y a su incidencia o relación con la dramaturgia chilena contemporánea. Para ello, he realizado un estudio sobre el contexto social y político de la dramaturgia chilena, generando un panorama global de la escritura dramática, para luego seleccionar a dos autores destacados de la escena teatral. A raíz de esta elección, hemos procedido a seleccionar los dos textos más pertinentes en relación con nuestro objeto de estudio. La metodología que se utilizará para el análisis de los textos corresponde a la propuesta por Jose Luis García Barrientos (2003). Antes de ello, se estudiarán los fundamentos de la teoría queer y se expondrán los principales conceptos que algunos filósofos han expuesto complementándose y enriqueciendo dicha teoría. Luego se iniciará el proceso de análisis desde esta perspectiva *queer*, con la intención de encontrar el posible vínculo entre teoría y el contenido semántico de los textos. Finalmente, expondremos los resultados con sus logros y limitaciones, esto nos permitirá llegar a ciertas conclusiones.

A continuación a modo de resumen, expondré la estructura y finalidad de cada etapa:

- a) Selección de autores y textos: Elección de dos autores contemporáneos destacados de la escena teatral chilena y seleccionar un texto de cada uno.
- b) Contextualización de los autores: Investigar la biografía y la poética de cada autor para comprender su enfoque y perspectiva artística.
- c) Resumen argumental: Proporcionar un resumen breve de los textos dramáticos seleccionados, incluyendo una ficha técnica con detalles como el año de estreno, publicación, género, duración de la obra, extensión, etc.
- d) Para el marco teórico: lecturas más relevantes de la teoría queer incluyendo las reflexiones de Michael Foucault, Monique Wittig, Mario Mielo, Lorenzo Bernini, Judith Butler y Paul Preciado.
- e) Para el análisis textual: utilización de la metodología de Jose Luis García Barrientos

- f) Puesta en relación del análisis con la teoría queer, identificando los elementos teatrales y filosóficos que reflejen o cuestionen las normas de género y sexualidad.
- g) Hallazgos, limitaciones y conclusiones: Resumir los hallazgos de la investigación, los resultados del análisis, destacar las limitaciones y presentar conclusiones sobre cómo los textos dramáticos seleccionados se relacionan con la teoría queer y comprobar si estos pueden pertenecer a una *dramaturgia queer* chilena.

1.3 Estado de la cuestión

En lo que se refiere al campo de investigación de los textos seleccionados sobre estudios desde una perspectiva *queer*, podemos constatar que se encuentra en una etapa incipiente: existen investigaciones, pero son pocos los hallazgos dentro del marco de la dramaturgia chilena contemporánea emergente. Existen varios materiales que analizan los textos dramáticos de Bosco Cayo y Carla Zúñiga, tales como: *Taltal de Bosco Cayo Israel. La rebelión como superación del duelo*, de Mauricio Ostría González y Patricia Henríquez Puentes (2022); *Limítrofe, la pastora del sol, de Bosco Cayo. Un drama Andino*, de Patricia Henríquez, Mauricio Ostría y Elizabeth Figueroa (2017); *Espacio figurado, reconstrucción de la realidad y propuesta política en la dramaturgia de Bosco Cayo*, de Alejandra Vallejos (2020). Sin embargo, la lectura de estos materiales, por un lado, nos entrega una comprensión global de la poética de ambos autores, y, por otro, que tanto los textos como los dramaturgos en cuestión, han despertado el interés para ser investigados.

Hay dos artículos que directamente estudian el texto *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga. El primero es *La mecánica expresionista y lo travesti en “El amarillo sol de tus cabellos largos”*, de Mayra Eltit Fuentes (2021) que estudia el vínculo filial entre el expresionismo y la estética-poética de la puesta en escena en relación con lo grotesco. El segundo es *Un nuevo amanecer: La justicia transicional de género en “El amarillo sol de tus cabellos largos” de Carla Zúñiga*, de Anne García-Romero (2021), el cual estudia a sus personajes y su discurso en relación con la reclamación de justicia contra la desigualdad de género. Ambas investigaciones se centran en la puesta en escena sin mencionar nuestra problemática. Se encontraron también dos investigaciones en relación con los estudios escénicos desde una perspectiva queer, estos serían los artículos: “Giros queer del teatro

político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno” de Ernesto Orellana (2021), que hace referencia a los discursos sexodisidentes en el teatro político contemporáneo analizando tres puestas en escena donde dos de ellas corresponden a los textos de esta investigación; y “Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía”, de Daniela Capona (2016), que, si bien, no analiza los textos en estudio, profundiza en el concepto de género y su incidencia en la escena teatral. Por último, quisiera mencionar el texto *Abismos temporales: feminismos, estéticas travestis y teoría queer*, de Nelly Richard (2018) que ofrece reflexiones sobre el quehacer cultural del actual contexto (postdictadura) en torno a la redefinición de los cuerpos, sexos y géneros impulsados por el feminismo. El estudio abarca las arriesgadas lecturas de las contorsiones travestis de los años de la dictadura y transición hasta llegar a las resistencias de hoy. La teoría queer se manifiesta enfocada a las corporalidades disidentes.

Los estudios de dramaturgia contemporánea del último siglo, post bicentenario, son aún escasos. Sin embargo, existe el proyecto *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*, una antología de cuatro volúmenes editada por María Luz de Hurtado y Mauricio Barria (citado en Matamala, 2010). Ambos autores han publicado junto al auspicio de la Comisión Bicentenario, y han reunido las obras más representativas de la escena nacional entre 1910-2010. Esta antología me ha permitido contextualizar la dramaturgia y clasificarla por época, cosa que me ha ayudado a acotar el contexto histórico de esta investigación. Por último, he tomado como referencia la publicación de Jose Luis Garcia Barrientos (2020) en cuanto al análisis de textos dramáticos de autores y autoras chilenas.

1.4. Retrospectiva histórica

Los primeros textos de la literatura dramática chilena del cual hay registro, datan luego de la independencia de Chile de la Monarquía española en el año 1810. Ya en los inicios del siglo XIX, existía una dramaturgia que evidentemente estaba influenciada por las corrientes europeas de aquella época. Durante este periodo de consolidación de la república chilena, la generación empujaba una escritura que definía la pertenencia e identidad del país y funcionaba como vehículo de ideas políticas y filosóficas. "Los próceres de la revolución hispanoamericana concibieron el teatro, no como un simple pasatiempo, sino como una

institución social cuyo principal objeto era propagar máximas patrióticas y formar costumbres cívicas" (Amunátegui, 1872, p. 561). El director supremo Bernardo O'Higgins, permitió durante su gestión entre los años 1817 y 1823, que se construyera el primer teatro oficial de Chile, tarea que encargó al teniente coronel Domingo Arteaga. A fines de 1818 se dispone un teatro provisional, que luego en 1819 se trasladó y se destinó un salón del antiguo edificio del Instituto Nacional.

Por consiguiente, es hacer un gran servicio al estado el fomentar esta especie de entretenimiento; y es acreedor a las gracias de la Patria el empresario, que nos ha proporcionado en estos días alguna distracción en el teatro provisional. En vista de lo concurrido que ha estado el teatro, es un dolor que no se piense con seriedad en edificar un buen Coliseo permanente. Entonces se podrían corregir los defectos e irregularidades que se notan en el actual. (García del Río, 1819, p. 7)

Ambos espacios eran muy estrechos y no permitían una buena recepción de público, por lo tanto, en 1920 Arteaga mandó construir el primer teatro permanente de Chile ubicado en la plaza de la constitución, con aproximadamente una capacidad para mil quinientos espectadores, al que llamó Teatro Nacional. Por otro lado, algunos dramaturgos extranjeros se asentaron durante un tiempo mientras se consolidaba la república Chilena, entre ellos podemos mencionar al peruano Juan Egaña (1769-1836), al español José Joaquín de Mora (1783-1864), al argentino Gabriel Real de Azúa (1803-1889) y de nacionalidad chilena a Camilo Henríquez (1769-1825), Manuel Magallanes (1878-1924) y Salvador Sanfuentes (1817-1860). Luego de esta primera etapa acorde al proceso de independencia de Chile, el teatro comenzó a vivir una emancipación (entre los años 1910 y 1950), conocida como la época de oro del teatro chileno, donde destacan las dramaturgias de Antonio Acevedo Hernández (1886-1962), German Luco Cruchaga (1894-1936) y Armando Moock (1894-1942). En 1950 el ejercicio escénico estaba reducido, limitado y producido solo por las visitas de compañías extranjeras, que *a posteriori*, gracias a su conocimiento y experiencia, produjeron un fuerte apogeo de una dramaturgia nacional. Esto trajo consigo la conformación de compañías teatrales con actores, directores, técnicos y dramaturgos chilenos, que dejan atrás las influencias de las producciones extranjeras para dar paso a sus propias producciones revitalizando la teoría y la práctica teatral y dramática. Como menciona Duran et al. (1970) "comenzaba a palpase, al fin, en los ámbitos americanos, los efectos de la larga fermentación del arte de vanguardia europeo, de cuyas lecciones más valiosas había quedado al margen el

espíritu creador de los hombres de este continente, demasiado absortos en la contemplación de su paisaje" (p. 10). Durante esta época cabe destacar la conformación de los teatros universitarios: en 1941 se fundó el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y posteriormente en 1943, el Teatro Ensayo de la Universidad Católica, en adelante UC, dándose inicio a una fuerte actividad teatral universitaria que fue propagándose por todo el territorio nacional. Las dramaturgias abordaban temáticas nacionales de dramas sociales, teatro psicológico, comedia criollista y la conservación del folclore popular. También se crearon Revista Teatro, y Revista Apuntes, bajo el alero de las universidades, teniendo como propósito dar a conocer nuevas obras, hacer escuela de conocimiento y fomentar la actividad artística teatral en todo el territorio. Paralelamente, la cultura se extendía por todo el territorio, lo que llevó al nacimiento del Teatro de la Universidad de Concepción, en adelante TUC, en 1945 y el Teatro del Desierto en 1962 y que posteriormente llevó el nombre de Teatro de la Universidad de Antofagasta. Durante el gobierno de la Unidad Popular, presidida por Salvador Allende dio lugar a un gran desarrollo y propagación de la cultura, llevando la actividad artística a grupos marginados, realizando giras a nivel nacional y en el extranjero. Cabe destacar en este apogeo universitario las dramaturgias de María Asunción Requena (1915-1986), Isidora Aguirre (1919-2011), Sergio Vodanovic (1926-2001), Egon Wolff (1926-2016), Luis Alberto Heiremans (1928-1964), Jorge Díaz (1930-2007) y Alejandro Sieveking (1934-2020). Después del Golpe de Estado de 1973, en manos del dictador Augusto Pinochet, el panorama cultural cambió drásticamente: el Teatro de la Universidad de Antofagasta y el TUC, cesaron sus actividades, mientras que el Teatro Experimental y el Teatro de Ensayo, permanecieron, pero sufrieron algunas variaciones en su funcionamiento y programación, como también todos se vieron afectados por la pérdida de algunos integrantes, detenidos y exiliados. A mediados de los 70, a pesar del panorama político-social, el sector se reactivaba y comenzó a producirse un teatro en resistencia que se oponía al régimen militar. Aparecen compañías independientes con tintes de expresión nacional y popular. Los textos dramáticos hablaban de las problemáticas sociales en relación con los vínculos humanos, el trabajo, la crisis económica y la violencia. El lenguaje que se ocupaba era indirecto, sugerente y cargado de humor negro, ya que corrían el riesgo de ser censuradas por el régimen. Durante este periodo se destacaron los dramaturgos Gustavo Meza (1936), Juan Radrigán (1937-2016), Marco Antonio de la Parra (1952) y Ramón Griffero (1954). Ya en los inicios

del 90, marcada por el término de la dictadura y la transición a la democracia, la dramaturgia chilena renace con un lenguaje alineado al teatro político y experimental. Entre los dramaturgos de esta época podemos mencionar a Benjamín Galemiri (1957), Juan Claudio Burgos (1966), Guillermo Calderón (1971), Alejandro Moreno (1975), Ana Harcha (1976), Luis Barrales (1978), y Manuela Infante (1980).

1.5 Contexto actual

Chile actualmente es un estado neoliberal, impuesto por el dictador Augusto Pinochet, donde la política democrática se ha visto afectada. La democracia liberal representativa ha perdido su fuerza mientras que el mercado, el individualismo, el conformismo, los costos de vida y la brecha de desigualdad social han ido en alza. De esto da cuenta Carlos Huneeus basado en las encuestas de opinión pública del CERC³ que:

a) en diciembre del 2002 el 80% de los chilenos dice que los únicos beneficiados con el crecimiento son los más ricos; en cambio, en marzo de 1993, el 43% decía que el crecimiento los beneficiaba a todos; b) en julio del 2003 el 85% de los chilenos dice que el país está manejado por grandes intereses en su propio beneficio, en cambio, en junio de 1990 sólo un 39% de los chilenos decía que el país se manejaba en beneficio de grandes intereses. Estos son datos espeluznantes que revelan la percepción de la gente sobre la desigualdad en la economía y el poder político. Y, al mismo tiempo, que muestra la decepción de la ciudadanía con los gobiernos de la Concertación en el ámbito que nos preocupa. (en Pizarro, 2005, p. 10)

Así mismo la OCDE⁴ menciona respecto a este fenómeno que:

La búsqueda del crecimiento con equidad es apremiante en el contexto de las significativas y persistentes desigualdades sociales. En particular, Chile tiene unas de las distribuciones del ingreso más desiguales entre las economías emergentes (Pizarro, 2005, p. 10)

Podemos constatar que mientras más se consolida la sociedad neoliberal, más van perdiendo los ciudadanos representatividad e interés en los políticos que gobiernan. En consecuencia, aumenta por parte de los ciudadanos, su descontento y cuestionamiento del actual modelo de sociedad inmerso en una economía neoliberal, hegemónica y dominante. *Ad portas* al bicentenario de Chile en el 2010, años anteriores ya empezaba a ebulir un descontento

³ Centro de Estudios de Realidad Contemporánea

⁴ Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico

general ante este modelo, una época de efervescencia y gran reflexión sobre el modelo político, después de un letargo postdictadura. En el año 2006 se produjo la Revolución Pingüina, en el año 2011 continuaron las manifestaciones con una gran concentración y protestas de estudiantes secundarios y universitarios que se opusieron a la privatización del sistema educativo. En el año 2018, se produjo la revolución feminista chilena denominada Mayo Feminista, que también exigía un cambio social para erradicar el machismo y el sistema patriarcal con el que ha sido estructurado el país. Se dio a conocer la desigualdad de género en el que se encuentran las mujeres, criticando la educación sexista y denunciando casos de abusos y acoso sexual en las universidades. "En todas y cada una de estas movilizaciones, se despliega un cuestionamiento global al modelo de sociedad y de economía neoliberal heredado de la dictadura y mantenido a lo largo de la post-dictadura" (Forstenzer, 2019, p. 46) Ya en el año 2019, explotó la bomba del descontento, en octubre ocurrió el Estallido Social, la manifestación de mayor convocatoria a nivel nacional, su detonante fue el alza en la tarifa del sistema de transporte de Santiago, sin embargo, a este hecho se sumaban otras denuncias como, el alto costo de la vida, las bajas pensiones, los precios altos de medicamentos y tratamientos de salud y en general un rechazo a toda la clase política. Estas manifestaciones se extendieron hasta marzo del 2020, interrumpidas por la pandemia mundial de la COVID-19. Ese mismo año, tuvo lugar el Plebiscito Nacional en respuesta al estallido social, que permitió dar el sí o el no, para iniciar una nueva escritura constitucional y decidir qué tipo de órgano debía redactarlo. Luego de que la Convención Constitucional fuese electa y redactara una nueva propuesta de texto constitucional, en septiembre de 2022 y con la mayor participación ciudadana en la historia de Chile, se efectuó el Plebiscito Constitucional, que desembocó en el rechazo del nuevo texto constitucional. El actual presidente Gabriel Boric aseguró que el procedimiento para redactar una nueva propuesta de Constitución Política de la República de Chile continuaría durante este año 2023 y se realizaría mediante tres organismos: la Comisión Experta, el Consejo Constitucional, y el Comité Técnico de Admisibilidad.

Bajo este contexto de descontento general, crisis económica, falta de representatividad, ausencia de derechos y desigualdades es que nace una escritura reivindicativa, y emergen las dramaturgias de Bosco Cayo y Carla Zúñiga. Ambas vienen a interpelar al actual Estado con su sistema dominante, que en materia de protección y derechos de los grupos minoritarios (en este caso LGTBIQ+) se manifiestan con urgencia en espacios

públicos esa carencia y reivindican que dicho estado garantice sus necesidades, sus derechos y que se posicione claramente de manera justa e igualitaria.

2. MARCO TEÓRICO Y MARCO METODOLÓGICO

Con el fin de fundamentar lo que se expondrá a continuación, he estructurado la investigación en tres etapas, la primera corresponde a la exposición de las características de la teoría queer, sus inicios y problemáticas, para luego, exponer una selección de sus pensadores y los principales conceptos que paralelamente acompañarán las otras dos etapas. La segunda etapa, por una parte, expondrá a grandes rasgos la biografía de cada autor y el contexto del texto dramático y por otra, se procederá al análisis de los textos. Por último, en la tercera y última etapa, se encontrará la resonancia e incidencia de la teoría queer en los textos.

En cuanto al material de análisis textual propiamente dicho, hemos elegido las obras teatrales siguientes: *El Dylan* de Bosco Cayo y *El amarillo sol de tus cabellos largos* de Carla Zúñiga. Ambos textos fueron publicados en el año 2019 por la Editorial Oxímoron. Como mencioné anteriormente, la elección de estos textos se debe a que ambos dramaturgos se inscriben en la escena local, posicionándose dentro de la escritura escénica emergente, y, por otro lado, porque el contenido de ambos textos, se vuelven necesarios para generar reflexión de acuerdo con las nuevas problemáticas que acontecen en el país. En este caso, me focalizaré en las problemáticas correspondientes al colectivo LGTBIQ+. Para enmarcar la metodología de análisis de textos teatrales, he recurrido al texto *Cómo se comenta una obra de teatro* de José Luis García Barrientos (2003), en específico utilizaré los elementos dramáticos que propone para el análisis: escritura, dicción y ficción dramática, tiempo, espacio, personajes y visión. La elección de Barrientos corresponde porque es un investigador con una vasta trayectoria y publicaciones. Dentro de su campo de estudio de teoría de la literatura y literatura comparada, ha abierto una puerta para el ámbito artístico entregando una metodología de análisis para textos teatrales, como también para la puesta en escena. Además, ha continuado su investigación dramática en Latinoamérica, publicando análisis de textos teatrales de diferentes países, en específico mencionare *Análisis de la dramaturgia chilena actual*, que reúne a varios investigadores que analizan los textos de dramaturgos chilenos, este me ha servido como guía para la aplicación de la metodología. Para definir algunos conceptos

de los estudios escénicos he recurrido al *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, de Patrice Pavis et al. (1998).

Junto a ellos, he empleado también los artículos “Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno”, de Ernesto Orellana (2021) y “Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía”, de Daniela Capona (2016), los cuales generan reflexiones desde una perspectiva *queer* de las artes escénicas. A su vez, también he empleado diferentes entrevistas hechas a los autores, en cuanto a Bosco Cayo he utilizado, la entrevista de Sonia López Baena para Fundación Teatroamil y la de Claudio Garvizo para el medio digital Culturizarte. En tanto, para Carla Zúñiga he utilizado la entrevista de Natalia Figueroa concedida al medio de prensa digital Interferencia.

En cuanto a la teoría queer, me he apoyado en algunos conceptos básicos que he puesto en relación con los textos analizados, para ellos he visitado los textos: *Las teorías queer; una introducción* de Lorenzo Bernini, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber* de Michel Foucault (2021); *El pensamiento heterosexual* de Monique Wittig, *Elementos de crítica homosexual* de Mario Mieli (1977), *El género en disputa* de Judith Butler (2017) y *Testo yonqui* de Paul Preciado (2020). En específico trabajaré sobre los conceptos: “dispositivo de sexualidad”, “biopolítica”, “categoría del sexo”, “educación”, “performatividad de género” y “farmacopornografía”.

3. IMAGINARIOS QUEER

La palabra *queer* es originaria de la lengua inglesa, en el siglo XVIII se usaba de forma peyorativa para referirse a todos aquellos que estaban fuera de lo establecido. Preciado menciona respecto a este hecho que los segregados son "el tramposo, el ladrón, el borracho, la oveja negra y la manzana podrida pero también todo aquel que por su peculiaridad o por su extrañeza no pudiera ser inmediatamente reconocido como hombre o mujer" (Preciado, 2012). Todas estas entidades que han sido estigmatizadas se mantienen al margen de un sistema imaginario de una sexualidad “normal” heterosexual, institucionalizada y asumida desde siempre. Teresa de Lauretis fue la primera en acuñar la palabra *queer* para asignarla a la

teoría, y se refería a una forma de pensar que no responde a la heterosexualidad o el género binario (hombre/mujer):

Cuando acuñé la expresión “*Queer Theory*” para unas jornadas sobre homosexualidad que se celebraron en mi universidad en 1990, el término "queer" (extraño, raro, tarado) hacía más de un siglo que se usaba en un sentido despectivo para designar a una persona homosexual, pero ya había sido retomado y rescatado por el movimiento de liberación gay y había sido usado con orgullo por hombres y mujeres declarada y/o abiertamente homosexuales. Al definir el tema del encuentro que estaba organizando con aquellas palabras de, por ejemplo, "sexualidad lésbica y gay" quería abrir una controversia y poner en discusión, en primer lugar, la idea de que la homosexualidad masculina y femenina fueran, independientemente del género, una misma forma de sexualidad y, en segundo lugar, que esta fuese identificable solo por contraste con la heterosexualidad (que, sin embargo, los estudios feministas habían abundantemente demostrado como distinta en hombres y mujeres). (Bernini, 2017: p. 112)

Podríamos decir que la teoría queer pertenece a la elaboración teórica de la disidencia sexual y la reconfiguración de las identidades estigmatizadas que rechazan las definiciones normativas de comportamiento sexual femenino y masculino. Es decir, la teoría queer tiene un enfoque crítico (y a su vez subversivo) que cuestiona y tensiona las normas establecidas en una sociedad, respecto a la identidad de género, la orientación sexual y la sexualidad. El origen de esta teoría tiene su base en el feminismo y en los grupos activistas disidentes que generaron un fuerte movimiento de lucha por el reconocimiento de otras identidades de género y orientaciones sexuales, así como sus derechos. En este sentido, Bernini menciona que la teoría queer no se maneja solo en términos académicos, sino que, "son también y sobre todo saberes militantes elaborados por sujetos directamente implicados en la política de la sexualidad, y que tiene como interlocutores preferentes a los movimientos políticos de las minorías sexuales" (Bernini, 2017, p. 96). Sin embargo, la teoría queer sigue avanzando en estos campos y se extiende a otras disciplinas como la sociología, la filosofía, la literatura y la psicología. La teoría queer surge como movimiento post-gay y post-lésbico que critica el sujeto unitario homosexual que se basa en una identidad sexual estática que contribuye a la normalización y homogenización del sector LGTBIQ+ en la cultura heterosexual. También cumple la misión de incomodar, desestabilizar y deconstruir las categorías binarias (hombre/mujer, femenino/masculino) y las concepciones normativas de género y sexualidad.

En resumen, la teoría queer se basa en: la desnaturalización de la sexualidad y el género, ya que menciona que estas categorías son socialmente cambiantes y se construyen. La deconstrucción de las normas, puesto que cuestiona las normas establecidas (binarias y

heteronormativas) que definen la forma de relacionarnos e identificarnos. El cuestionamiento a las instituciones, es decir, cuestiona cómo aquellas instituciones como la familia, la religión, la medicina, la educación, la justicia, entre otros, se ponen al servicio y contribuyen históricamente a la opresión de las identidades no normativas, y, a su vez, trabajar en la reformulación de las instituciones desde una mirada inclusiva. La performatividad es un concepto que Judith Butler (2016) propone en relación con los actos performativos que ayudan a la creación de la identidad de género y sexualidad. Y, por último, la diversidad, puesto que la teoría queer protege, respeta y acepta las diferencias sexuales, celebrando su diversidad ya sea en términos de identidad de género, orientación sexual u otras dimensiones.

En esta investigación pretendo utilizar el término *queer* tanto para referirme a una identidad, a un estudio filosófico y también, la más importante, a la hibridez que existe en la composición del texto dramático. Por esto he querido proponer una nueva forma de configuración para pensar la dramaturgia, a la que he llamado “dramaturgia queer” o “imaginarios queer”, como el título de este capítulo. He agregado el adjetivo queer al sustantivo de dramaturgia, puesto que, esta investigación pretende hallar una dramaturgia queer chilena. Pero algunos se preguntarán ¿qué tiene de queer la dramaturgia? He querido denominar queer, porque tal como señala García Barrientos, propone una metodología de análisis que lleva a desmembrar el cuerpo del texto para observar y estudiar todas las partes existentes (2003). En ese proceso de desglose nos encontramos con una diversidad de elementos y herramientas que conforman “la identidad” del texto dramático. Entonces, ¿Cómo se conforma esa diversidad para identificar el texto? Por medio de la idea, el concepto, su estructura, sus personajes, sus diálogos, su configuración escénica y de acción, sus conflictos y objetivos, su tema, su mensaje, su clímax y su desenlace, etc. Son precisamente las propias herramientas del texto dramático y del marco metodológico que permiten identificar la forma de concebir el acto de escritura y también revela la similitud que tiene con la teoría queer. Dicho esto, a continuación, expondremos aquellos conceptos y pensadores que hemos seleccionado para relacionarlos con los textos dramáticos mencionados anteriormente.

Michael Foucault en *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, aborda el concepto de “dispositivo de sexualidad” que refiere a cómo las sociedades modernas han ido construyendo y regulando la sexualidad a lo largo de la historia. El término “dispositivo”

señala al conjunto de prácticas, discursos, poderes e instituciones que definen una sociedad y que trabajan en conjunto para controlar todo lo referido a la sexualidad. A lo largo de la historia podemos considerar que la sociedad ha desarrollado un dispositivo de sexualidad que determina aquello que es “normal” o “anormal/desviado/raro” en materia de sexualidad. Estos dispositivos operan definiendo aquellas prácticas sexuales que sí son aceptables, y también, opera sobre los seres humanos influyendo en la forma en que se perciben como entes sexuales definiendo su identidad. Todos aquellos discursos transgresores que se encuentran fuera de lo establecido por el sistema se transforman en prácticas secretas, discursos reticentes y disfrazados, intervenidos por el poder de la burguesía, dando origen al sexo reprimido. Foucault pone en tensión la idea de que la sexualidad es algo innato y estable, sino que al contrario, la sexualidad es una construcción social y cultural que varía al pasar el tiempo. Es importante mencionar que el conocimiento sobre la sexualidad se ha consolidado por medio de las instituciones, como la medicina, la educación y la ley, y que por medio de ellas, se ejerce un control y regulación sobre la sociedad. Sobre el dispositivo Foucault señala que:

Funciona según técnicas móviles, policromas y coyunturales de poder. Engendra una extensión permanente de los dominios y las formas de control. Lo pertinente son las sensaciones del cuerpo, la calidad de los placeres, la naturaleza de las impresiones, por tenues o imperceptibles que sean. Finalmente, el dispositivo de sexualidad está vinculado a la economía a través de mediaciones numerosas y sutiles, pero la principal es el cuerpo -cuerpo que produce y consume-... El dispositivo de sexualidad no tiene como razón de ser el hecho de reproducir, sino el de proliferar, innovar, anexar, inventar, penetrar los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera cada vez más global. (Foucault, 2021: pp. 97-98)

Podríamos decir que el concepto de “dispositivo de sexualidad” hace hincapié en la interacción compleja entre el poder, el conocimiento y las prácticas que regulan la sexualidad de una sociedad, cuestionando así, los conceptos instaurados/tradicionales de sexualidad y género, señalando que estas son producto de una construcción histórica y cultural, y no lo contrario, que sean entidades fijas y naturales. Otro concepto que utiliza Foucault es la “biopolítica” y que define cómo los estados y las instituciones manejan el cuerpo y ejercen poder y control sobre la sociedad. Respecto a esto menciona:

Concretamente, ese poder sobre la vida se desarrolló desde el siglo XVII en dos formas principales; no son antitéticas; más bien constituyen dos polos de desarrollo enlazados por todo un haz intermedio de relaciones. Uno de los polos, al parecer el primero en formarse, fue centrado en el cuerpo como máquina: su educación, el aumento de sus

aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos, todo ello quedó asegurado por procedimientos de poder característicos de las disciplinas: anatomopolítica del cuerpo humano. El segundo, formado algo más tarde, hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo especie, en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos, la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar; todos esos problemas los toma a su cargo una serie de intervenciones y de controles reguladores: una biopolítica de la población. (Foucault, 2021: pp. 124-125)

La “biopolítica” por lo tanto, es una manifestación del poder en la sociedad, donde los gobiernos e instituciones se implican en su regulación para garantizar que la sociedad se encuentre controlada y que vele por los intereses del Estado, asegurando un funcionamiento productivo y eficiente. ¿Podemos reconocer dispositivos en los textos que señalen el tipo de práctica dominante y reguladora? ¿Hay instituciones que manejen el poder en los textos?

Monique Wittig en *El pensamiento heterosexual*, critica las bases de la construcción de la heterosexualidad y cuestiona como la sociedad patriarcal se basa en la diferencia entre los géneros para sostener las estructuras de poder. La heterosexualidad es criticada no como una orientación sexual, sino como un régimen político que se basa en la sumisión y apropiación de las mujeres, controlando su producción y reproducción. La heterosexualidad no es una orientación natural y neutra, sino una construcción social y cultural que insiste en la dominación por parte del hombre y la opresión de las mujeres y las minorías. Además, intenta demostrar que la diferencia sexual esconde la oposición entre hombres y mujeres poniendo la naturaleza como su causa, y ocultando que la categoría de sexo es política y funda a la sociedad como heterosexual. Wittig señala que:

La categoría del sexo es una categoría política que funda la sociedad en cuanto heterosexual...es la categoría que establece como "natural" la relación que está en la base de la sociedad (heterosexual), y a través de ella la mitad de la población - las mujeres - es "heterosexualizada" (la fabricación de las mujeres es similar a la fabricación de lo eunucos, y la crianza de los esclavos y de animales) y sometida a una economía heterosexual. (Wittig, 2016: p. 28)

Este sistema opresor heteronormativo se mantiene vigente por medio de la negación de la posibilidad de una sexualidad no definida por la diferencia de género. Es por medio de la opresión de la forma de vivir de la sexualidad y la identidad de género que se manifiesta en gran potencia el patriarcado. Por lo tanto, podemos decir que la heterosexualidad es en sí misma, una institución social que propaga la división binaria y jerárquica de los géneros, ya

que se basa en la idea de que los roles de género son naturales y complementarios. Así mismo, Wittig plantea que es necesario destruir, política, filosófica y simbólicamente las categorías de “hombres” y “mujeres” como han sido entendidas históricamente: categorías dadas, constituidas por rasgos biológicos o fisiológicos. Es decir, la desnaturalización de la heterosexualidad y el género. Así mismo señala:

La categoría del sexo es una categoría totalitaria que para probar su existencia tiene sus inquisidores, su justicia, sus tribunales, su conjunto de leyes, sus terrores, sus torturas, sus mutilaciones, sus ejecuciones, su policía. Forma el espíritu y el cuerpo, por que controla toda la producción mental. Posee nuestros espíritus de tal manera que no podemos pensar fuera de ella. Por esta razón debemos destruirla y comenzar a pensar más allá de ella si queremos empezar a pensar realmente, del mismo modo que debemos destruir los sexos como realidades sociológicas si queremos empezar a existir. La categoría del sexo es una categoría que determina la esclavitud de las mujeres, y actúa de forma muy precisa por medio de una operación de reducción, como lo es claro de los esclavos negros, tomando una parte por el todo, una parte (el color, el sexo) por la cual tiene que pasar todo un grupo humano como a través de un filtro. Hay que señalar que, en lo referente al estado civil, tanto el color como el sexo deben ser "declarados". Sin embargo, gracias a la abolición de la esclavitud, la "declaración de color" se considera ahora una discriminación. Pero esto no ocurre en el caso de la "declaración" del "sexo", algo que ni siquiera las mujeres han pensado en abolir. Yo me digo ¿a qué esperamos? (Wittig, 2016: pp.30-31)

En este sentido, Wittig también hace un llamado a la liberación de las mujeres y a las minorías para oponerse y deconstruir las categorías convencionales de género y sexualidad. Ella misma señala “Porque no hay ningún sexo. Solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo, y no al revés” (Wittig, 2016, p. 24). ¿Es posible identificar otras categorías de identidad en los personajes? ¿Es posible dilucidar la oposición de los personajes hombres y mujeres que ejercen presión respetando el modelo heterosexual?

Mario Mieli (1977), en *Elementos de crítica homosexual*, menciona el término “educastración” que evidentemente es una combinación entre las palabras “educación” y “castración” y que evidencia la crítica a la forma tradicional de educación y socialización que imponen las normas de género y sexualidad en la sociedad. Este proceso opera sobre el niño/niña que oprime esa ambigüedad sobre su cuerpo y la facultad de vivir en esa diversidad. Es decir, reprimen la disposición erótica polimorfa del niño/niña, que “la sociedad reprime y que, en la vida adulta, todo ser humano lleva consigo en el estado de latencia o bien mantiene confinada en los abismos del inconsciente bajo el yugo del rechazo” (p. 25). Esto apunta a la fuerte influencia que tiene la educación y la cultura en la construcción de la identidad, y cómo

éstas establecen las normas de género y sexualidad. Esta educastración afecta a toda persona que se encuentra fuera del binarismo. Mieli apunta a la liberación de esa educación, que permita a las personas vivir sin miedo, sin discriminación y sin marginalización. Respecto a esto, Mieli menciona:

Los homosexuales debemos liberarnos del sentimiento de culpabilidad (...) a fin de que el homoerotismo se difunda, "contagie". Se trata de hacer brotar el agua de la roca: de inducir a los heterosexuales "absolutos" a descubrir su homosexualidad; de contribuir, a través de la confrontación y el choque dialéctico entre tendencia sexual de la minoría y la de la mayoría, a la conquista de la transexualidad, a la que remite la profunda "naturaleza" polisexual del deseo. Si la forma imperante de la monosexualidad es la heterosexualidad, una liberación del homoerotismo, la Cenicienta del deseo, constituye una etapa imprescindible en el camino de la liberación del Eros. El objetivo (...) no es en absoluto el de obtener una aceptación del homoerotismo por parte del *status quo* tetero-capitalista, sino el de transformar la monosexualidad en Eros realmente polimorfo y múltiple; de llevar a la práctica y convertir en goce el poliformismo transexual que existe potencialmente en cada uno de nosotros y que está reprimido. (Mieli, 1977: pp. 147-148)

Finalmente, la educastración pertenece a todos aquellos que asumieron el binarismo como "normal", y que, no toleran la diferencia o el reconocimiento de otras identidades fuera de la norma. En oposición a la educastración se encuentra otra educación que todavía no ha llegado, la que no ha sido o la que deseáramos que fuera.

Judith Butler (2017), en *El género en disputa*, trabaja sobre el concepto de "performatividad de género" y que aclara que el género no es algo intrínseco a la persona, sino que se construye y actúa constantemente dependiendo del contexto social y cultural. Todas esas acciones y representaciones que realizamos en nuestro cotidiano, al igual que la forma de vestir, los colores escogidos, nuestros movimientos corporales o el lenguaje, conforman nuestra performatividad y, simultáneamente, construimos nuestra identidad de género. El gran conflicto de este concepto es romper la mirada tradicional de nuestro género determinado por la biología y la naturaleza. Para ello, Butler (2017) afirma que cualquier acción y expresión está condicionada por normas y restricciones culturales, y que, sin embargo, la identidad de género se encuentra en construcción tanto social como discursiva en continua variación. En sus palabras menciona que:

En la medida en que la "identidad" se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de "la persona" se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género "incoherente" o "discontinuo" que aparentemente son personas pero que no se corresponde con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas. Los géneros

"ininteligibles" son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Es decir, los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles únicamente en relación con las reglas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y creados frecuentemente por las mismas leyes que procuran crear conexiones causales o expresivas entre sexo biológico, géneros culturalmente formados y la "expresión" o "efecto" de ambos en la aparición del deseo sexual a través de la práctica sexual. (Butler, 2016: pp.71-72)

Así, podemos afirmar que el género es un acto performativo puesto que implica que nadie nace con un género establecido, sino que se produce durante una puesta en acto, quiero decir, en aquella repetición diaria de las normas que nos imponen de cómo ser o no ser mujer, o como ser o no ser hombre. Respecto a este acto Butler (2009) menciona que:

La performatividad es un proceso que implica la configuración de nuestra actuación en maneras que no siempre comprendemos del todo, y actuando en formas políticamente consecuentes. La performatividad tiene completamente que ver con "quién" puede ser producido como un sujeto reconocible, un sujeto que está viviendo, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar. La vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento. Y de esta forma la precariedad es la rúbrica que una a las mujeres, los queer, los transexuales, los pobres y las personas sin estado. (Butler, 2009, p. 335)

Entonces, tras las reflexiones de Butler cabría preguntarse: ¿Existiría un sujeto *prediscursivo* con una esencia predeterminada?, ¿Habría una identidad del sujeto previo a todo lo demás?, ¿Son los binomios naturales?, ¿Es posible salir del binomio tradicional?

Paul Preciado, en *Testo yonqui*, al igual que los otros pensadores y tomando los fundamentos de Butler, también trabaja sobre la transformación de la percepción tradicional de género y sexualidad, pero con foco, principalmente en la tecnología, la medicina y la cultura. Preciado propone el concepto de "Farmacopornografía". El concepto mezcla la farmacología, que se refiere al uso de medicamentos y sustancias químicas, en especial a las hormonas sexuales (testosterona y estrógeno) para modificar o transformar su cuerpo y funciones, y la pornografía, término que utiliza de forma más amplia y que refiere al control del deseo y el placer sexual. Según Preciado la cultura está influenciada por la pornografía, y como resultados tenemos la codificación y control de la sexualidad por medio de imaginarios que constantemente se basan en las normas establecidas por el "género tradicional". Por lo tanto, se sostiene que la farmacología de la identidad de género no solo realiza un proceso de modificación de los cuerpos, sino que también participan en la conformación de la identidad y la sexualidad.

A modo de resumen, el estudio propuesto busca analizar la relación entre la teoría queer y la dramaturgia chilena más reciente, centrándose en conceptos clave como el dispositivo de poder y la biopolítica de Foucault, la categoría del sexo de Wittig, la eduscastración de Mieli, la performatividad de género de Butler y la farmacopornografía de Preciado. La hipótesis de investigación plantea la posibilidad de identificar una huella formal y sustancial de la teoría queer en la dramaturgia chilena contemporánea, lo que podría indicar su pertenencia a dicho concepto.

La teoría queer, que se originó en las décadas de 1980 y 1990, cuestiona las normas sociales y de género tradicionales, así como las estructuras de poder que las sustentan. Michel Foucault es fundamental en este contexto, ya que su concepto de dispositivo de poder se refiere a las estructuras y prácticas que regulan y controlan la sexualidad y la identidad de las personas. La biopolítica, también desarrollada por Foucault, se relaciona con el control del cuerpo y la vida de la población a través de políticas y prácticas estatales. Monique Wittig introduce la categoría del sexo como una construcción social en lugar de una realidad biológica fija, desafiando así las nociones binarias de género. Mario Mieli desarrolla el concepto de eduscastración para señalar cómo la educación y la cultura normativa influyen en la identidad y la sexualidad de las personas, lo que se alinea con la crítica *queer* a las normas sociales. Por otro lado, Paul B. Preciado aborda la farmacopornografía como una forma de control y resistencia sexual, vinculando la producción y el consumo de sustancias farmacológicas con la expresión de la identidad de género y la sexualidad.

Tras esta breve presentación de los conceptos básicos *queer* sobre la identidad, el género la construcción sexual, el determinismo social y político sufrido por defecto y la necesidad de romper con lo establecido, llegamos a la presentación de los textos dramáticos que formarán el centro de nuestro objeto de estudio. Así, presentado lo último de la dramaturgia chilena contemporánea intentaremos identificar su estructura y contenido y demostrar su desafío con las normas de género y sexualidad, así como también, su compromiso con la crítica a los dispositivos de poder establecidos, así como el control social existente. Esto nos ayudará a afirmar o no, si estas escrituras conforman una *dramaturgia queer*.

4. LOS DRAMATURGOS

4.1. Carla Zúñiga Morales

Carla Zúñiga Morales (Santiago, 1986) es actriz, directora y dramaturga titulada de la Universidad ARCIS y Diplomada en Fundamentos de Crítica Escénica Contemporánea en la Universidad de Chile. Actualmente, trabaja como docente en el Instituto AIEP, Instituto profesional ARCOS y en la Universidad de las Américas, en adelante UDLA. Comenzó su carrera de escritura en el año 2009 y desde entonces ha escrito más de 30 textos teatrales, de los cuales gran parte de ellos han sido llevados a escena. Ha participado en varios talleres impartidos por el Royal Court Theatre entre los años 2016 y 2018. Sus textos han sido traducidos al inglés, francés, polaco y alemán. Cinco de ellos han sido publicados por Chilenadedición y Ediciones Oxímoron. Sus obras han sido montadas tanto en Chile, como en Argentina, España, Inglaterra y México. Gran parte de su trabajo y trayectoria ha estado influenciada por su maestro, el dramaturgo Juan Radrigán Rojas (1937-2016). El año 2013, fundó la ex compañía de teatro La Niña Horrible junto al director Javier Casanga. El año 2019 ganó el premio a Mejor Obra Literaria, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, en adelante MINCAP, con el texto *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, también ha sido ganadora del premio a mejor dramaturgia del Círculo de Críticos de Arte de Chile en el año 2019 con el texto *Prefiero que me coman los perros*, y en el año 2020 con *Un montón de brujas volando por el cielo*. Zúñiga también ha estado presente en las aulas universitarias, en aquellas que entregan el grado de interpretación, sus textos han sido montados en varios egresos⁵ de las escuelas de teatro, entre ellas podemos mencionar: *Si necesitas mi vida que te demuestre que te amo, entonces pásame la guillotina para cortarme mi propia cabeza, y después regalártela para que la pongas de adorno, al lado de las cenizas de tu abuela* (2017, Egreso UDLA) que cuenta la historia de una mujer que está próxima a casarse pero esta comienza a dudar. *Se me desgarró el pecho al pensar que solo en sueños volveré a esta casa tan vacía* (2018, Egreso UC) que corresponde a la reescritura del clásico *Mama Rosa* de Fernando Debesa, que habla de la historia de una joven de campo que

⁵ El egreso, es un proceso académico que se realiza en las escuelas de interpretación en el último semestre del curso. Los estudiantes tienen la oportunidad de participar en un montaje profesional, y en general, la universidad entrega un presupuesto para llevar a cabo la puesta en escena.

llega a trabajar a la ciudad como empleada doméstica. *Debajo de mi cama hay un monstruo que tiene el corazón roto y la desoladora sensación de que ser un monstruo es una maldición en este mundo tan monstruoso de gente monstruosa que se cree normal* (2019, Egreso ARCOS), *Somos salmones que esperan la muerte, como se espera la llegada de la primavera después de un crudo invierno* (2019, Egreso UC). *Hace poco salió el sol y ya se está escondiendo otra vez* (2021, Egreso ARCOS), que habla sobre Nancy, una mujer mayor que se resiste el paso del tiempo y se enfrenta a su hija que quiere internarla en un asilo, cuestionando el significado de envejecer y ser mujer. El universo creativo de Zúñiga va transitando de una situación a otra, afinando la mirada hacia el conflicto y la relación entre el diálogo y la acción. Sus textos van hablando de diferentes temas y situaciones, como por ejemplo en *Sentimientos* (2012), que está basada en un hecho real⁶ y narra la historia de Antofagasta⁷ una adolescente que oculta a su madre un video viral donde aparece ella y otros compañeros practicando una orgía. Esta obra cuestiona los estereotipos y normas que se han definido en nuestra sociedad y de cómo la mujer debe vivir su sexualidad y su relación con lo masculino. En *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018), es una comedia negra que habla de una joven haitiana lesbiana que intenta todo por salir de la marginalidad. En *Los tristísimos veranos de la princesa Diana* (2017) cuestiona la violencia de género ocupando el famoso personaje de Diana de Gales. *Prefiero que me coman los perros* (2017), es otra comedia negra basada en un hecho real y que cuestiona la presión laboral. O en *La violación de una actriz de teatro* (2020), que reflexiona sobre la violencia sexual ejercida sobre la mujer y como esta puede enfrentar la aceptación de sus propios episodios de abuso. Y ahora último, *Eso que suena a lo lejos es el sonido del mar* (2021). El egreso de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que narra distintos sucesos en torno a la infancia y las heridas que nadie se atreve a enfrentar. Sus diálogos, por lo tanto, se caracterizan por tener un carácter fresco, de humor negro, cruel, irónico y grotesco. Si bien cada texto habla de una historia en particular, el punto de encuentro de su dramaturgia, como se señalan las investigadoras de Dramaturgas Chilenas:

⁶ El texto está basado en un video viral de Youtube del año 2007. Más conocido como “Wena Naty”. Mostraba la grabación de unos estudiantes a una joven de 14 años practicando sexo oral.

⁷ Antofagasta es un personaje alegórico. Antofagasta es el nombre geográfico de la región, ciudad y comuna que lleva la segunda II Región de Chile.

Tienen en común el preguntarse por la construcción de los roles de género, la relativización de lo masculino y lo femenino, lo travesti como asunto y lenguaje, la reflexión sobre problemas como la discriminación, la maternidad, el machismo, la violencia patriarcal, inclusive los resabios de la dictadura; por cierto, cada problemática viene cargada de ironía y, a su vez, de la desolación de sus protagonistas. Muchos de sus personajes guardan secretos debido a la presión a la que los someten ciertas reglas tácitas y otras que no lo son tanto, y se expresan en el exceso. (Arenas, Girardi, González, Sapiaín, 2023)

Así mismo, durante los años que estuvo en actividad la compañía La Niña Horrible, en el cual Zúñiga también participaba como asistente de dirección, desarrollaron un trabajo que se centraba en cuestionar los modelos impuestos por el sistema patriarcal en relación con los imperativos sexo-genéricos, y, la puesta en escena al igual que la escritura, bordeaban lo grotesco, el artificio, lo kitsch, el humor negro y el expresionismo. Luego de 7 años de exitoso trabajo, el año 2020, en plena pandemia, deciden poner freno a su trayectoria, debido a las dificultades que traía hacer teatro en aquellas condiciones y principalmente por las acusaciones de abuso sexual de dos de sus integrantes.

El lenguaje de Zúñiga se ha consolidado como un nuevo trabajo dramático y escénico que se suma al mundo cultural chileno, con tintes expresionistas y grotescos, que invitan a reflexionar sobre las distintas construcciones sociales en torno a la identidad de género, tal como señala Natalia Figueroa en una entrevista de Interferencia, periódico digital, que la dramaturgia de Zúñiga es escribir historias desde los márgenes porque no concibe hacer teatro sin cuestionar la cultura hegemónica. Teniendo un punto en común de provocar una reflexión con perspectiva de género a los discursos y arquetipos asociados a las mujeres y disidencias sexuales (Figueroa, 2022).

Finalmente, me parece importante mencionar dos acontecimientos actuales que destacan la incidencia del trabajo de Zúñiga en la escena nacional. Por un lado, está su participación el año 2020 en el Ciclo Sidario, una muestra de dramaturgia organizada por el Centro Cultural Matucana 100, en adelante M100, y que tuvo como objetivo discutir y cuestionar el impacto social que ha provocado el Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH) en Chile por medio de las artes escénicas, finalizando en una lectura dramatizada. Zúñiga para esta ocasión escribió *Simbiosis Helena Alegría Gallardo* y la lectura dramatizada estuvo a cargo de Gustavo Alonso Carrasco. Y por otro, es importante mencionar que junto a Bosco Cayo han sido los directores de la 20ª versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional organizada por el MINCAP. Por último, Zúñiga se inscribe en la nueva ola de dramaturgia

chilena emergente. Su escritura pone en evidencia aquellos nudos históricos anclados al pasado reciente chileno y que sigue latente de modo difuso y riesgoso. Sus textos son capaces de transmitir la tensión de un Chile latente, ardiente, demandante, pero que a su vez se encuentra subordinado, en ese desvío, torcimiento, se instala su dramaturgia.

4.2. Bosco Cayo Álvarez

Bosco Cayo Álvarez (La Serena, 1984) es actor, director, investigador y dramaturgo de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Psicólogo de la Universidad de La Serena. En conjunto con sus compañeros de escuela de teatro el año 2013 crearon la compañía Teatro Sin Dominio, sin embargo, también participa activamente en la Compañía Limitada y Teatro La Malaclase. Ha desempeñado una labor como docente en escuelas de teatro de distintas regiones del país. Ha sido seleccionado por el Royal Court Theatre en el ciclo New Plays from Chile con su obra *Negra, la enfermera del General* (2013). Ha sido publicado por Ediciones Oxímoron. Ha sido ganador en dos ocasiones del premio Mejor Obra Literaria, género Dramaturgia entregado por el MINCAP con los textos: *La dama de los Andes* (2017), que habla sobre una mujer que sufre Alzheimer y hace un cruce con la memoria e invita por medio de esta pérdida a recordar los crímenes cometidos en dictadura. Tal como señala Cayo, “el cuerpo se transforma en metáfora de muchas cosas y creo que el Alzheimer es una metáfora de ese país que prefiere o no prefiere resguardar ciertas informaciones” (Becerra, 2017), y *José Desierto* (2020), basado en un hecho real, que toma el caso de José Vergara, un joven diagnosticado con esquizofrenia y que a la edad de 22 años se convirtió en el tercer detenido desaparecido en democracia el año 2015. La escritura de Cayo se encuentra alineada al lenguaje entre el teatro político⁸ y el teatro popular⁹, se caracteriza por que sus historias nacen desde el cotidiano nacional, y, desde ese impulso, imparte un viaje hacia lo épico,

⁸ El teatro político, es una forma de teatro creada por Bertolt Brecht, que se caracteriza por su enfoque en cuestiones sociales y políticas, generando una reflexión crítica en el público y una motivación a la acción política. Su lenguaje está determinado por técnicas dramáticas y narrativas innovadoras que definen al teatro político.

⁹ La noción de teatro popular, actualmente invocada tan a menudo, es una categoría más filosófica que estética. La sociología de la cultura define de este modo el arte que está destinado a las capas populares y/o proviene de ellas. La ambigüedad llega a su máximo cuando nos preguntamos si se trata de un teatro surgido del pueblo o destinado a él. Y por otra parte, ¿qué es el pueblo?; o, tal como preguntaba Brecht, ¿es todavía popular el pueblo? (Pavis, 1998: p. 459).

poético y metafórico. Entre sus obras podemos destacar *Yo te pido por todos los perros de la calle* (2012), que trata el tema de la educación y muestra a una niña de seis años, que tras ser abandonada por su madre, una parvularia violada por un poblador, se convierte en “niña símbolo” de un moderno programa de integración. En *Limítrofe, la pastora del sol* (2013), se basa en un hecho real, toma el caso de Gabriela Blas una pastora aymará que es acusada de la muerte de su hijo mientras pastoreaba llamas en el altiplano, cuestionando la integración de los pueblos originarios. En *Leftraru*¹⁰ (2014), también trata de un hecho real, toma el personaje histórico Lautaro¹¹, y está basada en la obra de Isidora Aguirre que lleva el nombre de Lautaro. En *Taltal*¹² (2014), habla de un grupo de padres y madres que han sido reunidos en una posta para participar de un programa de gobierno para reparar el duelo por el suicidio de hijos y sobrinos. Este texto da cuenta del síntoma depresivo que vive la adolescencia y que su estado de protección es nulo. En *Silabario* (2015), habla de dos profesoras que trabajan en una escuela rural *Timaukel*¹³ y pone en cuestionamiento la educación rural en Chile. En *Plan Vivienda (2015-2045)*, toma un hecho histórico, el aluvión ocurrido en Chañaral¹⁴ el año 2015, y en *Los despertares de Marín*, que habla de una mujer que ha entrado en delirio y cree ser Gladys Marín, personaje histórico que fue militante del partido comunista. La escritura de Cayo nos permite transitar por diferentes geografías que amplían la mirada de Chile, ya que sus conflictos emergen desde los territorios, desde los extremos más periféricos del país, y desde ahí, cuestiona aquellos problemas de esa población marginada que ha sido víctima de un sistema capitalista. El mismo afirma en la entrevista de Fundación Teatroamil “mis obras hablan del margen, de lo que no está en el centro y que muchas veces olvidamos, es recordar que de ahí venimos o que también tenemos las mismas diferencias” (López, 2019). Mucho de

¹⁰ Leftraru es una palabra en Mapudungun que significa Lautaro. El mapudungun era la lengua con la que se comunica el pueblo mapuche.

¹¹ Lautaro, fue un destacado líder mapuche que participó en la Guerra de Arauco, conflicto entre los españoles y criollos contra el pueblo mapuche durante la primera etapa de la conquista española.

¹² Taltal es una ciudad y comuna del Norte Grande de Chile. Es parte de la provincia de Antofagasta, región de Antofagasta.

¹³ Timaukel, es una palabra proveniente de la lengua Selk`nam, pueblo indígena que habitó las tierras de la Región de Magallanes, proviene de Temáukel que significa “Supremo Hacedor” y que se refiere a la principal deidad de dicha cultura.

¹⁴ Chañaral es una ciudad y comuna del Norte Chico de Chile, ubicada en la Región de Atacama.

lo que escribe Cayo está bordeando el teatro documento¹⁵, ya que los conflictos, los problemas, las cosas que se dicen están basados en hechos reales, pero luego son transformadas en ficción. Los personajes de sus obras tienden a relacionarse entre sí y en una compleja vinculación con las temáticas sociales, medioambientales e institucionales. Estos se mezclan, se entrecruzan y surgen perfiles económicos, sociales y culturales muy distantes y que confluyen en historias complejas, contradictorias y agónicas. Así, sus obras han ido construyendo una historia oculta del país, con acontecimientos que suceden en lugares apartados a la capital y que estos revelan la idiosincrasia y carácter que posee y determinan nuestra imagen de país. Con una fuerte presencia de metateatralidad, distancia, narración, evocaciones poéticas y alteración en la disposición de la fábula, Cayo construye sus textos, interpelando al espectador(lector) y confrontando. Finalmente, Cayo a logrado establecerse en el imaginario escénico chileno. Al igual que Zúñiga, participó en el Ciclo Sidario, organizado por M100, con el texto *Las Lirios*, dirección de lectura a cargo de Nelson Valenzuela Cárdenas, y, también, ha sido invitado a dirigir la 20ª versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional organizada por el MINCAP.

5. DRAMATURGIA EN ANALISIS

Los textos dramáticos pertenecen a una forma literaria que se caracteriza por su capacidad de narrar historias a través del diálogo y la acción. Los textos dramáticos están escritos para ser representados, es decir, tienen como objetivo una puesta en escena que permita emocionar, entretener y comunicar ideas a un público por medio de la interpretación de un grupo de actantes. En este capítulo, procederemos tras una presentación general de cada una de las obras (resumen, ficha técnica y trayectoria), a analizar desde una perspectiva *queer* los siguientes aspectos: escritura, dicción y ficción dramática, tiempo, espacio, personaje y visión, (metodología de Garcia Barrientos). Este análisis, además de adentrarnos en un texto y desentrañar su funcionamiento en profundidad, nos permitirá encontrar de manera subyacente si existe una presencia consolidada de la teoría queer.

¹⁵ El teatro documento es una forma de teatro creada por Erwin Piscator y que se enfoca en la la representación de hechos históricos y sociales de manera objetiva y realista, por medio de la utilización de documentos, archivos, testimonios y material de la vida real como base para la creación teatral

5.1. *El amarillo sol de tus cabellos largos*

El amarillo sol de tus cabellos largos es una comedia negra de cuatro cuadros y un acto, narra la historia de una familia de travestis que se identifican como mujeres y que han sido víctimas en diferentes situaciones de la violencia de género. Se sitúa en un Santiago actual y nos cuenta sobre la vida de Alma, un travesti despreciado por su familia biológica por su identidad de género y su forma de ser. Desde pequeño ha tenido el deseo de ser madre. La familia, al enterarse de que Alma está criando a su hijo Ángel, deciden robarlo porque consideran que un travesti no es la persona adecuada para cuidar de un niño, porque no representa ni una figura materna, ni paterna. Ese hijo, lo es todo para Alma, una vez que se lo quitan, el mundo se derrumba ante sus ojos, ella quiere recuperar a su hijo como sea o, de lo contrario, cobrar justicia por sus propias manos. Sus amigas, Desasosiego, Desamparo, Adoración y la Travesti Sin Cara, todas juntas trabajan para recuperar la custodia de su bebé y superar sus experiencias traumáticas. En cuanto a la puesta en escena, esta fue estrenada el año 2018 en el Teatro Camilo Henríquez por la compañía La Niña Horrible, bajo la dirección de Javier Casanga y asistencia de dirección de Loreto Araya, con el elenco María Miranda, Barbabá Vera, Italo Spotorno, Claudia Vargas, Ignacia Lizama, David Gaete, Alonso Arancibia, Paula Calderón, Javier Varas, Gerard Henry y Víctor Vergara, en el diseño de escenografía Sebastián Escalona, en el diseño de vestuario Elizabeth Pérez y en la composición musical Alejandro Miranda. Ha participado en diferentes festivales tales como: Festival Quilicura Teatro, Festival Santiago a Mil y Festival Internacional de Teatro Itinerante por Chiloé Profundo (FITICH).

5.1.1. Escritura, dicción y ficción dramática

El texto está estructurado en un acto, que contiene cuatro cuadros, el primero y el tercero están compuestos de tres escenas y el segundo y el cuarto de cuatro escenas. Hay un prólogo (paratexto) titulado *En el sur todas somos travestis* de Jorge Díaz. Apreciamos la presencia de las acotaciones extraverbales, cumplen la misión de dibujar el universo del drama, los personajes, la situación y/o atmósfera.

El living de una casa. Es tarde. Por la ventana entra la luz del sol y el sonido de niños ajenos jugando alegres en los jardines. Un travesti llamado Alma se encuentra de pie mirando por la ventana. Está sucio, todo moreteado y con sangre sobre sus ropas, como si un camión le hubiera pasado por encima. Al lado de él se encuentra Desasosiego. Este último está enfurecido, no puede creer que siga habiendo travestis que piensen que en un mundo tan horrible como este, aún existe la remota posibilidad de ser realmente feliz. (Zúñiga, 2019: p. 23)

Las acotaciones extraverbales van dibujando los lugares y atmósferas en la que se desenvuelven las escenas y los personajes. Dentro de estas podemos reconocer las personales, como por ejemplo cuando La Mamita comenta sobre el Dylan: "Está sucio, moreteado y con sangre en sus ropas" (Zúñiga, 2019, p. 23) y otras acotaciones que indican estados de emoción, como "está enfurecido" (Zúñiga, 2019, p. 23) , o también personales respecto a otro personaje y su posición en el espacio "Se encuentra de pie" (Zúñiga, 2019, p. 23) y "Al lado de él" (Zúñiga, 2019, p. 23) , en relación a la posición de Alma con Desasosiego. Las propiamente espaciales "El living de una casa" (Zúñiga, 2019, p. 23), "Por la ventana", "Se encuentra de pie" , "Al lado de él" , que indican el espacio dramático. Las temporales: "Es tarde" y "luz de sol" (señala que es de día aún), indican el paso del tiempo y por último, las sonoras "el sonido de niños ajenos jugando alegres en los jardines". En cuanto a esta última, las acotaciones sonoras en gran parte están relacionadas con el personaje de La Guagua¹⁶, ya que por medio de estas es que percibimos su presencia. Nos encontramos frente a un personaje latente (lo desarrollaremos en el apartado de Personajes).

Respecto al diálogo, está escrito en estilo directo y prevalece la unidad en todo el acto. Zúñiga utiliza el género de comedia negra, por lo tanto, ocurre una mezcla en su comunicación que se asimila al lenguaje coloquial propio de los travestis, quiero decir, que en aquella visión exagerada y pesimista de la vida con toques de humor que define a la comedia negra, se asimila con un lenguaje travesti en donde ellos también exageran los sucesos, tienen una visión pesimista, se ríen de sus propias desgracias, se insultan y son peyorativas entre sí, sin embargo, estas formas de comunicarse son aceptadas porque vienen desde el amor, el afecto y cariño que se tiene por esa familia travesti, y que es propio de ese grupo. En cuanto a los diálogos que ocurren con La Carabinera y La Abogada, son personajes que representan a las instituciones, una que vela por la seguridad y la otra por la justicia, también adoptan un

¹⁶ Guagua es un vocablo chileno que significa: Niño, bebé, guagua, recién nacido o de muy corta edad. En mapudungun (lengua mapuche) guagua significa bebé. También en quechua (lengua aymará) *wawa*, significa bebé o niño.

lenguaje coloquial, que pone en evidencia la ignorancia de ambos personajes (o instituciones) para abordar temas sobre identidad de género:

LA CARABINERA: ¿Hay operaciones de vaginas? ¿Eso es afirmativo?

DESASOSIEGO: Afirmativo. Claro que hay. Está muy de moda.

LA CARABINERA: ¿Hombres que operan sus penes y los transforman en vaginas? Suena de ciencia ficción. (Zúñiga, 2019: p. 54)

LA ABOGADA: Perdóneme la ignorancia, Pero ¿cómo exactamente tienen hijos los travestis? Debo manejar esta información cuando el juez me lo pregunte. ¿Está bien dicho así? ¿Travesti? (Zúñiga, 2019: p. 57)

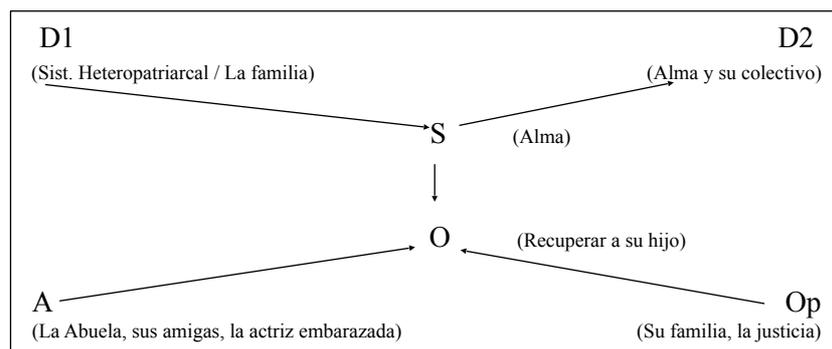
De igual modo, podríamos constatar que en el diálogo predomina la función dramática (en relación con la acción). También está la voz caracterizadora (que tiene que ver con los personajes), es decir, un personaje que va construyendo el universo de otro. Alma cumple este rol con los personajes de su familia, ya que por medio de ella los identificamos:

ALMA: Mi madre dijo: Ándate y no vuelvas. No te lo vamos a devolver. Él no puede estar con un pervertido como tú. No puedo creer que hayas salido de mis entrañas. De haber sabido que iba a tener un payaso como tú, me habría sacado el útero y me lo habría comido. Ándate al circo, ridículo. (Zúñiga, 2019: p. 25)

ALMA: Sí. Pensé que sería bueno defecarme ahí en su alfombra. En ese living donde tantas veces fui discriminado. Donde mi padre me golpeó hasta dejarme inconsciente. Donde mi madre lamentó tantas veces que yo no me hubiera ahorcado con el cordón umbilical al momento de nacer. (Zúñiga, 2019: p. 26)

Así mismo, ocurre con algunos travestis que no aparecen en la obra (personajes ausentes) pero que son caracterizados por medio del diálogo, Desasosiego cumple esta función cuando habla de su antiguo amor el Richard, del Travesti Jesucristo, del Travesti Kennedy y del Travesti Caupolicán. Y, por último, también existe una función ideológica, en relación con el objetivo de Alma y todo un discurso político-ideológico respecto al vínculo filial heterosexual dominante, lo que impide que Alma cumpla su objetivo de criar a su hijo fuera de la norma. Es decir, el texto se articula desde una mirada con perspectiva de género y plantea el derecho a conformar una familia, independientemente de la orientación sexual o del colectivo (social) al que cualquier ser quiere pertenecer o pertenece, cuestionando así, la mirada heteronormativa que rige al mundo. Por lo tanto, el núcleo dramático del texto se sustenta en el objetivo de Alma, engendrando así una tensión omnipresente: recuperar a su hijo y cobrar venganza de su familia. El texto empieza con un intento fallido de asesinar a los miembros de

su familia; durante el transcurso de la obra, ese impulso está latente, esa rabia, ese odio y esa injusticia persisten, que luego, al acabar la pieza, se resuelve realizando dicho asesinato. En cuanto a las intervenciones verbales de la obra son corales o grupales alternando diálogos con intervenciones corales. Por último, el texto está constituido a través de la forma de conversación, ya que prevalece el juego implícito con los espectadores y solamente suceden replicas entre los personajes.



Cuadro 1: Modelo actancial Alma

Estudiaremos la acción basándonos en el modelo actancial de Greimas, aplicado al personaje de Alma, como indica el Cuadro 1, Alma (sujeto) desea criar a su hijo y ser madre (objeto); sus ayudantes son La Abuela, Desasosiego, Adoración y Desamparo y sus oponentes son su familia biológica, Padre, Madre y Hermano, la justicia, es decir, el sistema heteropatriarcal y como este opera sobre la propia identidad travesti de Alma, que también se convierte en un oponente para cumplir su objetivo. Su destinador es el sistema heteropatriarcal, el medio por el cual opera es la familia, la acción que manda al destinador, es que la familia le quite el hijo a Alma y su destinatario es la propia Alma y La Guagua y también la posibilidad de crear una nueva configuración de vínculo filial. Podríamos decir que el colectivo también es beneficiado en caso de que Alma cumpliera su objetivo.

La acción dramática consta de tres hilos conductores: el primero es que Alma recupere a su hijo, el segundo, vengarse de los que le robaron su hijo y, el tercero, subyacente de los dos primeros, desempeñar una vida sin discriminaciones. La jerarquía que existe entre ambas acciones es de paralelismo. La obra presenta una estructura con un esquema de corte convencional en la medida en que 1) los sucesos se van narrando uno tras otro

(cronológicamente), 2) el drama se plantea de manera clara y 3) consta de un desenlace concreto y cerrado.

Respecto a los grados de representación de la acción, aparecen en una gradación de esta de los más concreto a lo más abstracto. Están aquellas acciones patentes que plantean el conflicto y la elaboración del plan para enfrentar la audiencia¹⁷, aquellas, más latentes, que presentan los diálogos con su hijo que se encuentra en el piso de abajo. Se trata de un espacio contiguo, donde, a través de su llanto, percibimos su presencia. Y, por último, representaciones mucho más abstractas y simbólicas incluso ausentes u ocurridas fuera del campo escénico como pueden ser: el robo del hijo, la discriminación que sufrió Alma desde pequeño, la misma audiencia o la primera escena que narra el acontecimiento previo a su inicio donde Desasosiego dice:

DESASOSIEGO: Te buscamos por las calles como locas enfermas. Fuimos a la morgue, a los hospitales, corrimos por los parques. Imprimimos papeles donde aparecía tu foto esa en la que sales vestida de reina con una corona de espinas. Ofrecimos recompensa. Lloramos por ti. Fuimos a rezar a la iglesia y las monjas nos echaron a palos. Yo lloré. Entré a tu pieza, olí tu perfume de magnolias magnifloras y pensé que jamás iba a volver a verte. Te vi muerta en un canal. Sepultada viva. Colgada en un árbol. Flotando en un río. Degollada en un bosque. Partida por la mitad en las líneas del tren... ¿Dónde estabas? ¿Dónde estabas, travesti infeliz? (Zúñiga, 2019: pp. 23-24)

En general, varias de las acciones narradas son ausentes y se encuentran en un tiempo pasado. En cuanto a la estructura externa, el texto está configurado en un acto, con cuatro cuadros, el primero y el tercero está compuesto de tres escenas y el segundo con el cuarto, de cuatro escenas. En cuanto a su estructura interna, como mencionamos anteriormente, el que le haya quitado su hijo y luego la recuperación de él, es el planteamiento. La forma en que va a recuperarse, en este caso, por medio de la justicia legal representada en La Abogada, es el conflicto y nudo, y finalmente, el desenlace ocurre con el resultado de la audiencia, y el doble asesinato: el primero, al Hijo de Alma por parte de la familia y el segundo, por parte de Alma a su familia.

A modo de resumen, es importante mencionar aquellos aspectos que de este apartado se relacionan con el *imaginario queer*. En primer lugar quisiera destacar la función caracterizadora del diálogo ejercida por el personaje de Alma, puesto que por medio de ella es

¹⁷ Procedimiento judicial donde participa un tribunal con competencia para dirimir una situación en relación con quienes exponen, reclaman o solicitan algo.

que podemos construir el carácter y perfil de su familia. Por lo tanto, ¿Es posible identificar por medio de los diálogos y su función caracterizadora la identidad de cada uno de los integrantes de esa familia? ¿Podríamos identificar cuál es la ideología que mueve las identidades de ese grupo familiar? Es posible identificar una identidad heteronormativa que opera toda la familia, y esto bien se traduce en sus acciones antagónicas en contra de la acción/objetivo principal del texto, que Alma pueda criar a su hijo normalmente. Sin embargo, se reconoce en la familia un dispositivo de poder que oprime el deseo de Alma, por lo tanto, hay una relación con los dispositivos de poder y que se muestran fieles a su sistema heteronormativo impidiendo la acción principal. Por otro lado, quisiera destacar a los personajes ausentes del texto, el Richard, el Travesti Jesucristo, el Travesti Kennedy y el Travesti Caupolicán. Son personajes ausentes, por que se encuentran muertos. La razón de su muerte son episodios de violencia y discriminación que vivieron, por pertenecer a un grupo minoritario que opera fuera de la norma. Desasosiego señala respecto a estos personajes "Le pegaron en la calle y lo mataron" (Zúñiga, 2019, p. 27), o, "denunció que un grupo de militares se dedicaba a torturar travestis y de repente ¡Paf! Le disparan" (Zúñiga, 2019, p. 27), o "Antes de que nos apuñalaran a los dos en la calle, y él se muriera entre mis brazos" (Zúñiga, 2019, p. 30). Es evidente que estos personajes han sido víctima de la violencia heteronormativa, es decir, al sistema que se opone o intenta reprimir la teoría queer. Y por último considero importante, dar relevancia a la función ideológica del texto, en relación al núcleo dramático, es decir, al objetivo de Alma. Puesto que la acción principal: criar un hijo con una madre travesti, propone una reflexión y una crítica a sobre como concebimos el vínculo filial. Un vínculo entre una madre transgénero y su hijo. Es decir, propone una nueva configuración fuera de la norma, y que se encuentra alineada con la deconstrucción del dispositivo de poder, la familia.

5.1.2. Tratamiento del tiempo o eje temporal

En cuanto a línea temporal, *El amarillo sol de tus cabellos largos*, representa el deseo de la protagonista Alma, de ser madre y su lucha por recuperar al hijo que su familia le ha robado. Esto empieza mostrando el deseo por parte de la protagonista de ser madre desde la infancia, el robo del hijo, su lucha por recuperarlo y el fatal desenlace, todo ello, narrado en una línea

temporal que irá desde la infancia de Alma, transitando hasta nuestros días. Podemos apreciar que el tiempo diegético es mayor al tiempo del drama. El tiempo patente o tiempo al que el espectador asiste, es decir, el tiempo de la representación, es inferior al tiempo dramático: al que viven los personajes incluido el tiempo extradiegético o tiempo ausente, el tiempo aludido. Aquí nos referimos al tiempo del pasado, que conocemos por lo contado, por lo tanto, el texto tiende a la condensación y a la elipsis. Primero, por medio de la representación en las escenas 1, 2 y 3, el autor condensa algunos días previos a la audiencia y también, el nombre que lleva la escena 4, lo indica, "después de la audiencia". Segundo, cada escena corresponde a un tiempo lineal y el paso entre ellos se da entre la elipsis, hay pequeños saltos de tiempo implícitos en el tiempo de la fábula. El tiempo diegético es conocido por los espectadores por medio del tiempo latente que está sugerido por los personajes. Los nexos temporales son continuos y en su ritmo prevalece el de la intención.

ALMA: Cuando yo era niño tenía una muñeca. Ángel. Yo amaba jugar a que era su madre. Dormía con él. Lo vestía. Hacía todas las cosas que yo veía que mi madre hacía con mi pequeño hermano. Hasta que un día mi padre me encontró con un vestido de flores dándole pecho a mi pequeño hijo de juguete... (Zúñiga, 2019: pp. 77-78)

Este ejemplo, corresponde a un tiempo anterior, es parte del tiempo de la fábula. Sin agregar fechas exactas, podemos comprender que pertenece a la etapa de infancia de Alma. Incluso a este tiempo se suman los testimonios de violencia y discriminación que han sufrido otros personajes como las mujeres y/o disidentes a lo largo del tiempo. En este sentido, la distancia temporal es simple y alude a un drama retrospectivo, en cuanto al significado del tiempo, podemos señalar que prevalece el polo de la neutralización, el tiempo queda como algo accesorio y puede variar, no afecta el núcleo del texto.

En este apartado me parece importante mencionar el carácter que tiene el tiempo ausente, es aquel tiempo que se encuentra constantemente latente, puesto que no somos testigos del destinatario del objetivo de Alma, el rapto de su hijo por parte de la madre. Es decir, que por medio de este tiempo podemos reconocer un tiempo que es reflejo de la violencia que recibió Alma tanto desde pequeña como ahora en la actualidad. No será esto fiel reflejo de una educastración por parte de la familia que impide a como dé lugar el objetivo de Alma.

5.1.3. Tratamiento del espacio o eje espacial

La acción se concentra en un espacio único, el piso de Alma y Desasosiego. Queda claro en la acotación inicial de la primera escena "en el living de una casa" (Zúñiga, 2019, p. 23) que luego se repite en las escenas sucesivas "El mismo living" (Zúñiga, 2019, p. 39, 69, 82). El espacio de la ficción se encuentra definido, y, por lo tanto, su aspecto temático es el de la determinación, sin embargo, este espacio único sugiere otras ideas. Podríamos pensar el espacio del piso, como un símbolo de esa familia "no familia", ese lugar representa una nueva configuración filial de una familia no convencional. Así mismo, en relación con Desasosiego, el espacio y el piso, simboliza aislamiento, soledad, miedo y encierro. Ella misma lo declara "Bueno, yo me hice travesti para encerrarme en la casa. Esa es mi vida, así es como yo soy feliz" (Zúñiga, 2019, p. 29).

Respecto a su grado de representación, el piso es un lugar latente, es donde sucede todo el acto, sin embargo, los diálogos también dan cuenta de un espacio latente (contiguo), que son visibles para los personajes, pero no para los espectadores, sería el caso del lugar donde se encuentra el hijo y también la calle donde se encuentran transeúntes y monjas protestando luego de la audiencia, y por último, los espacios ausentes que serían aquellos que son narrados por los personajes, como por ejemplo, el piso de los padres, el lugar de la audiencia y la escuela de monjas donde quiere trabajar Adoración. Acotaciones espaciales respecto a este espacio único, como señalé anteriormente, solo figura un living, en todas las escenas sucesivas indican "el mismo living", salvo la última escena que suma "algunas ventanas rotas", una pequeña variación.

La distancia espacial es la de la familiaridad, hay aspectos culturales que se reconocen, (es familiar, en tanto eres de Chile, y comprendes a que se refiere con "living", si me situó en España tendría que llamarle salón, o inclusive para que fuese más familiar esta escritura, dentro de este contexto Madrid, he utilizado la palabra piso, para referirme al departamento). Ocurre en un living de una casa o un salón. Así mismo, el aspecto temático según esta naturaleza corresponde a la determinación, puesto que sabemos y reconocemos los lugares, en este caso, el salón. Su significado es el de neutralización, el espacio no significa nada, sin embargo, si consideramos la familiaridad y la acción principal (robo del hijo), podemos decir que ese espacio está siendo usurpado, violentado, es decir, habla de un espacio

que se ha roto. Tanto en el lugar donde viven los padres, como el piso de Alma, son lugares que han sufrido un cambio producto de su ruptura, la salida de Alma de la casa de sus padres, y el robo del hijo por parte de los padres en el piso de Alma. En este sentido, podría manifestarse la variante de tematización, que refiere a que el lugar significa todo. Por último, es interesante que el personaje de Desasosiego ponga en evidencia el miedo que tiene a salir de su hogar ya que el piso simboliza la seguridad, la protección, comparado con el mundo exterior, donde se siente más expuesta y vulnerable. En definitiva, el espacio-hogar cobra un significado simbólico de protección-familia.

En esta relación de espacio/hogar, protección/familia. La casa toma ese significado de refugio, de lugar cálido y seguro, un espacio donde puedes descansar de las hostilidades del mundo. La familia representa ese círculo con quienes se encuentran más cerca de ti y tu corazón. Sin embargo, el dispositivo familia, también se encuentra codificado y afectado por la norma heterosexual, claramente están concebidos los acuerdos de como se tiene que configurar un matrimonio/familia/hogar. Por lo tanto, es interesante pensar que ese espacio único de acción, el piso de Alma. Viene a representar otra posibilidad de configuración de hogar y vínculo filial. Esta nueva configuración responde como reflejo a las “casas”¹⁸ de la “cultural ball”¹⁹ de principios del siglo XX. Las casas eran espacios habitados por personas del colectivo LGBTIQ+ que habían sido expulsadas de sus hogares por su identidad. En las “casas” siempre había una “madre/padre” que adoptaba a sus “hijos” y cuidaba de esa familia “no familia”. No estaremos hablando de una coincidencia o similitud del espacio único del piso de Alma, con esa “casa” de una “no familia”. Es el piso de Alma y Desasosiego, junto a Desamparo y Adoración una nueva configuración filial no biológica.

5.1.4. Personaje (Tratamiento actancial)

Reparto	1	2	3	4
Alma	x	x	x	x

¹⁸ Las casas eran el lugar de refugio de esos jóvenes segregados, un hogar y al mismo tiempo, una familia alternativa. Era frecuente que estas casas estuviesen al mando de personas mayores de la escena ball, donde comúnmente había una “madre” o “padre, que se encargan de ayudar a sus “hijos” .

¹⁹ La cultura ball, es un estilo de baile estadounidense que se originó en el colectivo LGBTIQ+, donde organizaban competencias de bailes para la comunidad de jóvenes afro o latinos, que habían sido expulsados de sus casas por rechazar su identidad y orientación sexual.

Desasosiego	x	x		x
La Carabinera	x	x	x	x
La Abuela	x	x		x
Desamparo		x	x	x
Adoración		x	x	x
La Abogada		x	x	x
La Actriz Embarazada			x	x
El Travesti Sin Cara		x		x
La Guagua	x		x	x

Cuadro 2: Configuración El amarillo sol de tus cabellos largos

El *dramatis personae*, indicado al inicio de la obra y como se señala en el Cuadro 2, son diez: Alma, Desasosiego, La Carabinera, La Abuela, Desamparo, Adoración, La Abogada, La Actriz Embarazada, La Travesti Sin Cara y La Guagua. Sus intervenciones varían según las escenas. Finalmente, en la escena 4, tenemos una configuración plena. Cabe señalar que todos los personajes se identifican con el género femenino, es decir, no existe ningún personaje que se identifique como hombre. En cuanto a los grados de representación, la familia de Alma: el Padre, la Madre y el Hermano, son personajes ausentes y son los detonantes del conflicto del drama. Existen otros en menor grado que son aludidos en un tiempo pasado como, el Travesti Jesucristo, el Travesti Kennedy y el Travesti Caupolicán. En relación con Desasosiego, también tenemos al Richard, su novio, ella narra el suceso de su muerte, por lo tanto, también es un personaje ausente. Todos los personajes de esta obra son patentes, salvo, La Guagua, El hijo o Ángel (como le llama Alma), es un personaje latente. Escuchamos su llanto: sonido que indica su presencia en un espacio contiguo. Si bien, hay una aparición como tal, pero es encarnada desde un sueño que tiene Alma. En cuanto a la caracterización, quisiera detenerme solo en cuatro personajes, Alma, Desasosiego, La Carabinera y La Abogada, los demás personajes que son travestis atraviesan líneas similares a las primeras dos mencionadas. Alma, Es un hombre travesti, que ha sufrido discriminación por su familia desde pequeña, tiene el sueño de ser madre, y, al cumplir su deseo, su familia le arrebató el hijo, argumentando que es una persona no adecuada para su crianza. Desde ese momento, el mundo se derrumba para ella e intentará de cualquier forma recuperar a ese hijo perdido y, a su vez, tomar justicia por su familia biológica, quien la discriminó y rechazó

durante mucho tiempo. Desasosiego, es un hombre travesti que vive desesperanzado y dominado por el miedo hacia una sociedad que no le acepta, por lo tanto, prefiere vivir resguardada del mundo. También adopta un rol de madre tanto para Alma como para su familia travesti: lo podemos percibir en el inicio de la primera escena donde está preocupada por la desaparición de Alma. La Carabinera y La Abogada también tienen relevancia ya que estos personajes simbolizan el desconocimiento de las instituciones en materia de género y la urgencia de cambio que requiere:

LA ABOGADA: ¿Pero ella es travesti? Acláremelo bien, para que no haya dudas.

ALMA: No. Si fuera travesti no habría podido haber quedado embarazada.

LA ABOGADA: ¿Por qué no?

ALMA: Porque los travestis no tienen útero.

LA ABOGADA: ¿Por qué no tienen útero?

ALMA: Porque... somos hombres.

LA ABOGADA: No me diga.

ALMA: Sí...

LA ABOGADA: Ese es el trasfondo de todo... ya entiendo... ya sé desde qué ángulo podremos mirar este caso... (Zúñiga, 2019: pp. 58-59).

Tanto el personaje de Alma como Desasosiego y los otros travestis son personajes complejos, por ser hombres travestidos que se definen como mujer. En este sentido, todos atraviesan la difícil tarea de ser aceptados como tal, de reclamar justicia contra la desigualdad de género y de luchar por sus derechos. Compleja tarea ya que, en el Chile actual, dichas condiciones no han sido suficientemente aceptadas ni protegidas, ni dichos derechos suficientemente reconocidos. En el caso de Alma, se suma la voluntad de querer ser madre. En cuanto a sus cambios de caracterización, son simples, inmóviles y fijos: todos mantienen la misma línea a lo largo del drama. Para la técnica de caracterización encontramos que el nombre de los personajes ya nos devela información, en el caso de los nombres parlantes, Alma, Desasosiego, Adoración y Desamparo. Y algunos nombres de personajes preexistentes, es decir, que tiene unas ideas ya preconcebidas, como lo es, La Guagua, La Abuela, La Abogada, La Actriz Embarazada y El Travesti Sin Cara. En reiteradas ocasiones se perciben rasgos de autocaracterización. Así mismo La Carabinera, La Abuela y La Abogada, se relacionan con los dispositivos de poder, y corresponden a la seguridad/orden/protección, la familia y la justicia. En la construcción de la caracterización del personaje de Alma, también prevalece la técnica verbal, ya que la función del personaje se articula durante toda la obra, se construye ese deseo de ser madre y la venganza.

ALMA: ¿Por qué te importa tanto morir, Desasosiego? ¿De qué vale la vida si no podemos vestirnos de mujer y tener hijos y que ellos nos digan mamá y que nosotras podamos ir a dejarlos al jardín y vestirlos de indio para el día de la raza? ¿De qué vale vivir si no podemos ser libres? (Zúñiga, 2019: p.28)

Alma es el personaje principal, y, por lo tanto, es quien lleva la acción y atraviesa el conflicto. Cumple una función pragmática orientada al público, pues es ella quien nos va guiando por medio de todo el conflicto. En el resto de los personajes prevalece la función sintáctica, pues complementan la problemática y van acompañando a Alma. En general para los personajes que son travestis, lo que importa es el carácter y lo que representan sin embargo, en otros casos, como La Carabinera, La Abogada, La Abuela y La Guagua, lo que predomina es su acción. Los personajes de La Carabinera y La Abogada además, ponen en evidencia la institucionalidad en cuanto a su desconocimiento e incompetencia. Son la imagen del mundo binario, llevado al extremo, intolerante y caduco.

Destacamos claramente el rol de Alma como personaje principal, su conflicto y acción permanecen presentes durante toda la configuración, esta línea de acción también se corresponde en la vida real, el conflicto de Alma es un conflicto patente del colectivo LGBTIQ+, y la teoría queer precisamente buscar solucionar o habilitar nuevas lecturas a como nos configuramos e identificamos como entes sexuales y culturales. Como ya mencioné anteriormente, hay personas que corresponden a las figuras de dispositivos de poder, en este caso la justicia representada por La Abogada, la seguridad/protección por La Carabinera, y la familia, por el Padre, Madre y hermano de Alma, desde un lado antagónico, y por otro, La Abuela, que es la única que la apoya. Los dispositivos de poder de seguridad y justicia en el texto son abordados desde un lenguaje casi absurdo, que devela la ignorancia tanto del personaje/institución en materias de identidad de género y sexualidad. Y por otro lado, tenemos el dispositivo de poder de la familia, que acciona oprimiendo a Alma, representando el sistema normativo. En consecuencia, podemos decir que son producto de lo que Mieli llama “educastración”, que son aquellos que creen que solo existe la configuración binaria, heterosexual (2016). Por último, cabe señalar que se reconoce la categoría de identidad de género y sexualidad en los personajes dramáticos, los de características no binarias. ¿Hay precedentes en la historia de los personajes dramáticos chilenos, que tengan identidad de género no binaria? ¿Tendrá el teatro chileno un género de identidad sexual marcado? ¿Tiene sexo? ¿Es heterosexual?

5.1.5 Visión

El amarillo sol de tus cabellos largos es una obra que está configurada desde un lenguaje grotesco e irónico, que invita a presenciar la vida de una familia de travestis, y que desde el ilusionismo como recurso escénico, propone un cuestionamiento al sistema heteronormativo, respecto a cómo concebimos el vínculo filial y como nos construimos, identificamos y accionamos como entes sexuales y culturales. En general, el texto dramático busca un efecto de ilusión de realidad, ya que predomina un espacio único, se respeta el orden cronológico del tiempo, tenemos ausencia de mediador, por lo tanto, el lector/espectador/actor manejan la misma información, también este efecto es posible por la meticulosidad de la caracterización del mundo travesti y de cada uno de sus personajes. Ese *imaginario queer* que escenifica Zúñiga habla de una minoría que se encuentra constantemente en conflicto social, luchando contra los dispositivos de poder que operan desde la lógica heteronormativa. Este drama oscila entre el exotismo (ya que no todos se pueden identificar con el mundo travesti) y la familiaridad (familiaridad para aquellos que si se identifican y pertenecen al colectivo LGBTIQ+), puesto que nos habla de esos lugares comunes, de la cotidianeidad de un colectivo. El lector/espectador empatiza ya que pueden reconocer el violento conflicto del vínculo filial que atraviesa Alma. Una mujer transgénero que tiene el deseo de ser madre, pero su familia, la justicia, la seguridad (dispositivos de poder) oprimen su deseo, puesto que ellos operan desde el binarismo hombre/mujer, masculino/femenino. Y como tal, protegerán y cuidarán el sistema. La protagonista vive una situación humana cotidiana y muy reconocible por los lectores/espectadores. De esta manera, la empatía crece y la distancia se reduce, el paso entre escena a escena es temporal y cronológico, es inmediato. En definitiva, el lector/espectador y los personajes reciben y tratan la misma información. En cuanto a la perspectiva dramática es explícita y la identificación es fija, ya que nos reconocemos constantemente con el personaje de Alma. La perspectiva sensorial es principal auditiva: oímos constantemente al personaje de La Guagua, que se encuentra en un espacio contiguo. Respecto a la perspectiva cognitiva podemos mencionar que tanto lector/espectador como personajes dominan la misma información. El texto está construido desde una perspectiva ideológica, el conflicto es percibido desde una minoría sexual en contra de un sistema heteronormativo que ha dominado toda la vida.

5.2 El Dylan

El Dylan, es un drama escrito en once cuadros y un acto, narra la historia de Dylan, un joven travesti/transexual de La Ligua, estudiante de enfermería. Está basado en un hecho real. Cayo ficcionaliza el asesinato real y nos narra la lucha que tuvo Dylan para defender su identidad de género frente a todo tipo de violencia, donde finalmente un apuñalamiento por parte de sus vecinos termina acabando con su vida. La obra se articula desde una simultaneidad de voces: la madre, profesores del liceo, los vecinos, amigos, periodistas y médicos, narran la ausencia de Dylan y por medio de esta reconstruyen la memoria de este personaje.

Fue estrenada el año 2017 en la Sala Patricio Bunster de M100, fue llevada a escena por la compañía La Malaclase, bajo la dirección de Aliocha de la Sotta y la asistencia de dirección de Cayo, junto con el elenco: Paulina Giglio, Mónica Ríos, Jaime Leiva, Juan Pablo Fuentes y Guillermo Sepúlveda, el diseño de escenografía e iluminación a cargo de Rodrigo Leal, el diseño de vestuario de Felipe Olivares, en la composición musical el destacado artista nacional Fernando Milagros. El texto y la puesta en escena ha tenido mucha repercusión, hasta el día de hoy sigue girando por diferentes ciudades de Chile, podemos destacar, su presentación en el Teatro Municipal de Ovalle, Centro Cultural de la Pintana y su segunda temporada en M100. Ha tenido una considerable participación en festivales como: Festival Internacional Santiago a Mil, Festival Internacional de Teatro en Quilicura, Festival de Teatro del Bio Bio, Festival Cielos del Infinito de Punta Arenas, Festival Internacional de Rafaela en Rosario, Argentina, Festival Internacional de Caracas, Venezuela, entre otros.

5.2.1 Escritura, dicción y ficción dramática

El texto está construido por un acto, 11 cuadros, 9 de ellos de una escena cada uno, y dos cuadros con dos escenas. En su inicio tiene un prólogo (paratexto), escrito por Aliocha de La Sotta, quien también ha estado a cargo de dirigir la puesta en escena junto con la compañía La Malaclase. Es interesante el lenguaje que propone Cayo porque sus acotaciones son un universo con un alto contenido poético y por medio de ellas podemos construir la identidad de

Chile que habla desde el interior de un pueblo, La Ligua, tal como De la Sotta menciona "son un mundo entero que permiten mirar y casi palpar lo que no se dice pero que está ahí, entre los parlamentos y las voces. Un retrato de Chile con trazos delicados que reconstituyen y dejan entrever un crimen horrendo" (Cayo, 2019, p. 8). En este sentido, observamos una abundancia de acotaciones extraverbales que se refieren al espacio, constantemente se induce al lector por medio de la acotación a la construcción de esa ciudad La Ligua y/o el barrio en donde suceden las escenas, como por ejemplo el inicio de la primera escena dice: "La Ligua se prende como un sol. Se muestra entera con sus valles, con sus cerros planos, con su verde a medio pintar. Casa valle, casa. Rural la casa. Poblacional la casa" (Cayo, 2019, p. 15). Estas acotaciones teñidas poéticamente tienen un sentido de embellecer ese lugar geográfico distinto al de la capital. Expandiendo el imaginario de los otros territorios que componen Chile, sobre las acotaciones Cayo comenta:

Nunca pienso que ocurren en un escenario teatral (a menos que esa sea la ficción), sino en un espacio nuevo, que no se limita a las posibilidades de escenificación, sino que pueden ser desiertos, casas que se rompen o un cielo a punto de llover. No sé, pienso en ampliar las posibilidades y en hacer que el actor, el director, el diseñador, el músico y cada una de las personas que se imaginen la ficción, también "se vayan en volá"; y creen sus distintos paisajes para contar la obra en sus mentes. También me encanta hablar de los territorios olvidados en la acotación, las regiones de las que venimos, es una tarea que surge como un compromiso personal con la experiencia de vivir fuera de Santiago. (Rivera, 2019)

Podemos también distinguir acotaciones personales que se refieren a los personajes, y en general señalan, el campo de acción, el estado de ánimo o la forma en que dicen las cosas, como por ejemplo, en la escena tres La Maripepa Nieto, donde interviene La Gina la acotación dice "habla como si el mundo se fuera acabar" (Cayo, 2019, p. 25), que indica la forma en que debería decirse el texto, o en el cuadro cuatro El Chaleco, donde intervienen los vecinos (El papito y La Mamita), dice "El papito mira por una ventana, la mamita teje un chaleco que parece manta" (Cayo, 2019 p. 30), que indican las acciones en que se encuentran. Las acotaciones espaciales abundan en el texto, reiteradamente se visita los espacios en donde se encuentran los personajes. Las acotaciones temporales también están muy presentes y hacen referencia al tiempo del drama y también al tiempo de la fábula, quiero decir, que por medio de ellas podemos construir la atmósfera espacial que va recorriendo. En cambio, acotaciones del tipo sonoras son muy escasas, aunque eso no quiere decir menos importantes, respecto a esta última quisiera mencionar las acotaciones que indican "silencio", dos

movimientos que tiene el texto, y que están relacionados con el personaje de los vecinos. El primer silencio, ocurre cuando hay una confesión de otro asesinato a otra persona transgénero, por parte de Lorena Rojas, la tía de La Mamita (vecina de la casa del Dylan), puesto que un día al volver temprano a casa había encontrado a su marido follando con una transgénero. En el momento en que se acaba la enunciación de este hecho, viene la acotación, por ende, ocurre un giro, este viene apoyado por el vecino (El Papito) que cambia de tema y pide dulcecitos, a lo que la vecina se suma y continúa el cambio. La confesión de un asesinato sin el silencio quedaría anecdótica, pero al utilizar el elemento sonoro como el silencio, permite abrir una lectura para entender el lugar de donde viene La Mamita: cómo construye esa identidad. El asesinato viene a sentar un precedente del tipo de familia a la que pertenecía, una familia homofóbica. Así mismo, el segundo silencio también está relacionado con este personaje. En la penúltima escena - 29 de diciembre de 2014- estamos frente a una conversación cotidiana entre los vecinos (El Papito y La Mamita), y, como de costumbre, hablan de Dylan. Al igual que la escena anterior, ocurre un giro que pasa muy desapercibido, y sin embargo es un elemento clave para entender la escena. El silencio llega, y la escena gira, con una acción aparentemente normal: La Vecina sale de casa “para regar las plantas”, sin embargo, esa salida es el presagio del crimen que va a cometer. Además, el nombre que lleva la escena indica la fecha en que ocurrió el asesinato del Dylan. Por último, quisiera señalar que en general hay una tendencia a que las acotaciones estén escritas desde una forma poética, hay poesía en los lugares, en el paso del tiempo y en las acciones. Con esto quiero decir que el lugar geográfico/espacio desde el que se habla, cobra importancia, porque también pertenece a una voz que ha sido marginada. Hablar desde un lugar diferente al de la capital, es posicionarse en la vereda de aquellos que han sido segregados socialmente por las distancias. Y en ese sentido existe un paralelismo con los segregados de nuestro colectivo. Todos se vuelven una minoría. Víctima de los dispositivos de poder.

Respecto al diálogo, los personajes coinciden tomando la palabra en un estilo homogéneo que pertenece al registro coloquial. Al igual que las acotaciones cargadas de poeticidad, en los diálogos encontramos pequeños pasajes que se suman a esta forma propia de Cayo. Por lo tanto, existe una alternancia entre el registro coloquial y el poético, cabe señalar que lo poético se encuentra presente en los diálogos (solo en algunas ocasiones) y con mayor presencia en las acotaciones. En consecuencia, tenemos diálogos con una función

poética, como, por ejemplo, cuando La Gina en el cuadro tres La Maripepa Nieto, habla de la primera vez que el Dylan se vestía de mujer, ella dice "Esa fue la primera vez que **LA** veía sonreír. Que linda era la boca de **LA** Dylan, un universo era su boca, me hubiera hecho un collar con sus dientes de lucero" (Cayo, 2019, p. 28), o en el cuadro cuatro El Chaleco, donde La Mamita está siendo testigo de una violencia que está recibiendo Dylan, ella comenta de los victimarios: "Ese es Satanás que les baila adentro, que los hace mear lo que odian" (Cayo, 2019, p. 33). La función poética persiste, pero en menor grado. Las funciones que sobresalen, son, en primer lugar, la caracterizadora, que por medio de la multiplicidad de voces vamos construyendo el carácter de un personaje ausente que es el Dylan. Segundo, es dramática por que la acción principal del texto es demostrar por medio de humillaciones, amenazas, insultos y agresiones, toda la discriminación que sufrió el Dylan. En los diálogos por ejemplo, se cuenta la violencia que ejerció el papá del Dylan: menciona la vez que lo golpeó con un neumático, o cuando la madre lo echo de casa porque estaba tratando de ahogar al Dylan con una bolsa de plástico. Muchos son los diálogos que resumen la violencia y la discriminación que vivió Dylan, bien lo señala La Madre (primer ejemplo) y La Gina (segundo ejemplo):

Mi hijo fui víctima de acoso y abusos reiterados, fue amedrentado con golpes, violencia psicológica y sexual. Recibió botellazos, escupos, verduras podridas, caca de animal y humana en las calles, señor Rolando... Siete vecinos lo vieron suplicar, desangrarse y nadie se atrevió a dar aviso a los carabineros, señor Rolando. (Cayo, 2019, p. 36)

Le gritaban: **Coliflor, coliflor maricón, muestra el zapallo, la berenjena mariposa**. Los hombres **LA** insultaban, las mujeres se reían, los niños le tiraban comida. Una mujer vieja lo perseguía y le tiraba verduras, frutas, acelgas, tomates, apio, una ensalada entera le tiraban a **LA** Dylan (Cayo, 2019: p.70)

En esa superposición de voces múltiples que constantemente están construyendo identidades, se cuelan estos discursos de violencia que son un fiel reflejo de la realidad y refiere a la sociedad heteronormada o castrada, como menciona Mieli, que imponen su poder como sociedad dominante. Estos diálogos dan forma a los discursos de odio y violencia.

Y por último, la función ideológica, sin duda levanta una reflexión acerca de cómo nos concebimos como entes, como es nuestra sexualidad y nuestro género. Este cuestionamiento viene por consecuencia de la cruda historia de un asesinato a una joven transgénero. El entrelazamiento de voces deleita con una poesía cruda, seca y lejana. La poesía es la geografía

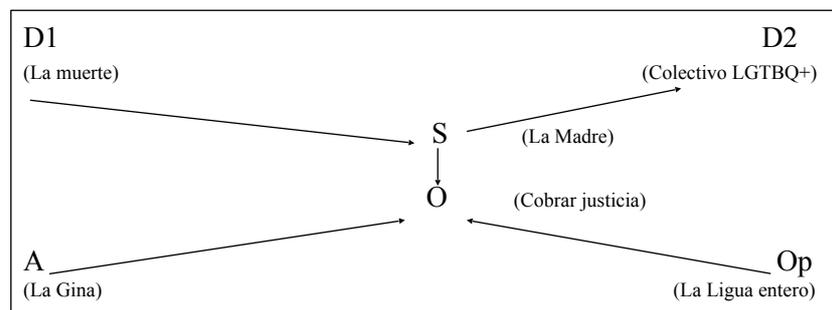
de dónde venimos. Como nos construimos e identificamos culturalmente, conociendo ya la diversidad, sin prejuicios. De la Sotta, menciona en el prólogo "El poder del texto radica en el entrelazamiento de una poesía brutal que instala la imagen impía de la discriminación y la violencia que se manifiesta en nuestro país contra todo lo desconocido" (Cayo, 2019, p. 7).

El tipo de diálogo que se identifica en mayor cantidad son coloquios, todas las escenas de los vecinos (El Papito y La Mamita), escenas 2, 4, 7 se encuentran bajo esta configuración. También de este tipo son las escenas 9 y 11. Una es en formato entrevista entre María Henríquez (Una Periodista) y La Madre, y la otra, es una conversación entre una mujer anciana y su hijo. Hacia el final de la escena 6, tenemos un aparte ejecutado por La Mamita, este aparte viene luego de un coloquio (la entrevista en el programa de televisión), las escenas 5 y 10, son aparte *ad spectatores*, una de ella viene de un diálogo entre los vecinos, es decir un coloquio. También identificamos el soliloquio, en las escenas 3 y 8, ambas pertenecen al personaje de La Gina. Y, por último, la escena 1, es un monólogo de La Madre, que habla con una enfermera del cual no tiene respuesta. Respecto a la forma del diálogo podemos decir que hay una tendencia al diálogo de enunciadores inciertos, voz que habita otras voces. Es cierto que Cayo realiza el *dramatis personae* al inicio del texto, las escenas están escritas sin enunciador, percibimos el rol gracias a las acotaciones y referencias de nombre o género, por consecuencia, entendemos quien habla que. Sin embargo, al no escribir al enunciador, abre el diálogo a una multiplicidad de voces diversas, que van narrando desde lo cotidiano el vínculo que tienen con el Dylan. Si nos quedamos con la idea de definir cada enunciador, podemos percibir la forma de conversación. No obstante, gran parte de los diálogos de los vecinos se encuentra definido por el infradiálogo (los personajes hablan de cosas banales pero no de lo que verdad importa), detrás de esa banalidad se esconde un discurso de odio, las perversiones sexuales que tienen y que reprimen o anulan, como lo es esa obsesión por parte de El Papito con el Dylan:

Pobrecito del niño, nuestro alelí de los últimos tiempos, nuestra caléndula de inocencia, calita blanca de los cielos, crisantemo del jardín, clavelina de esperanza, dalia rosada en abandono, gerbera del socorro, girasol en sacrificio, tulipán que adolece. (Cayo, 2019: p. 34)

Finalmente, encontramos la forma de información escatimada, esto se percibe en La Mamita, al guardar en secreto quien ha sido el culpable del asesinato del Dylan, en la penúltima escena

esto se revela. Pienso que a nivel de estructura, la propuesta de Cayo de eliminar al enunciador, nos permite entrar a un juego de roles e identidades. Multiplicidades de voces (identidades) que reconstruyen una identidad (Dylan). Este ejercicio tiene familiaridad con el concepto de performatividad, puesto que, Cayo en el ejercicio de multiplicidad de voces que performa identidades sin identificación viene a romper la estructura tradicional de la dramaturgia. Este fenómeno podría ser parte de esa aproximación al concepto de *dramaturgia queer*.



Cuadro 3: Modelo actancial La Madre

Estudiaremos la acción mediante el personaje de La Madre, basándonos en el modelo actancial de Greimas. Tal como señala el Cuadro 3, La Madre (sujeto) desea encontrar a los culpables de la muerte de su hijo (objeto); su ayudante, podría ser La Gina indirectamente, o en este caso, no tendría ayudante, así pues, se encuentra sola contra todos. Su oponente es La Ligua entera, todos quienes habitan ahí y que su máxima figura se representa en los vecinos (El Papito y La Mamita), su destinador, es la muerte del Dylan, y su destinatario, la madre y el colectivo LGTBIQ+. La acción dramática está conducida por una acción principal que es el asesinato de una persona transgénero, en este caso el Dylan, y por las acciones secundarias que serían, por un lado, la clemencia de justicia de una madre por la muerte de su hijo, y por otra, que el Dylan sea mujer y lleve una vida sin discriminaciones. Además, el texto está construido de una forma abierta: las escenas suceden en tiempos diferentes, el relato no es lineal, son fragmentos, entre pasado y presente (el de La Madre que pide justicia) que se rigen en torno a la acción principal. La acción patente, sería La Madre pidiendo justicia, y como acción latente, la muerte del Dylan, ya que ocurrió fuera de escena y con anterioridad al tiempo dramático, así como todas aquellas acciones que hablan de las vejaciones que sufrió el

Dylan. Estas acciones se relacionan de forma paralela. Quiero decir que los dos tiempos representados, el antes y después del asesinato, se vuelven uno en el entrelazamiento de esos fragmentos de tiempo. De ahí que el texto esté escrito de forma abierta, ya que juega con los tiempos en cada escena. Podemos mencionar que la configuración del texto responde a un drama de personaje, ya que todo gira en torno a las acciones del personaje ausente Dylan.

Un aspecto a destacar también como mencioné anteriormente es la multiplicidad de voces, puesto que se relaciona con el concepto de performatividad. Esa multiplicidad genera un acto performativo de cada personaje, como también la construcción de la identidad del Dylan, y el acto performativo de mutar de una identidad a otra.

5.2.2 Tratamiento del tiempo o eje temporal

En cuanto a línea temporal, *El Dylan*, representa el deseo de La Madre, de cobrar justicia por el asesinato de su hijo. Esta empieza con ella en un centro de rehabilitación hablando con una enfermera. Todo gira en torno a ese suceso, el asesinato de su hijo, vamos por medio de pequeños saltos temporales pasando de una memoria a otra, hasta llegar al desenlace y final, con la declaración de los culpables. Podemos apreciar que el tiempo diegético, que está en relación con el tiempo de la fábula, abarca, por un lado, toda la vida de Dylan, desde su nacimiento hasta la muerte, y por otro, todo lo sucedido después de la muerte. Si quisiera referirme a una cantidad de tiempo total, estaríamos hablando aproximadamente entre unos 25-30 años. Por otro lado, tenemos el tiempo escénico, que corresponde a los 65 minutos que dura la obra, sin embargo, esta investigación no considera por el momento, la puesta en escena. Y por último, tenemos el tiempo dramático, que es un resultado entre los tiempos mencionados anteriormente (diegético y escénico), y este lo podemos percibir con pequeños saltos temporales hacia atrás que van narrando el hecho principal, la muerte (asesinato) del Dylan. En ese sentido, podemos hacer una división que está condicionada por este hecho, las escenas 2, 4, 6, 7, 8 suceden antes del asesinato del Dylan, y las escenas 1, 5 y 9 suceden después. Hay tres escenas que mezcla sus tiempos. La escena 3 narra un tiempo pasado (antes del asesinato) pero el enunciador (La Gina), está en un tiempo presente, haciendo memoria de ese hecho. La escena 10, narra un tiempo pasado (El Papito y La Mamita) y en un aparte, La Gina, desde un tiempo natural, va narrando también el suceso. Y

por último la escena 11, que tiene un tiempo indefinido, es una suspensión del tiempo, algo más de ensueño. Por lo tanto, podemos decir que la estructura del tiempo es discontinua, y que, por medio de nexos temporales, en este caso la elipsis, interrumpe el curso dramático con saltos en el tiempo de la fábula. Su tiempo dramático es cerrado y discontinuo, se encuentra estructurado con irrupciones del tipo elipsis y pausas. Tiene un orden temporal marcado, con tendencia a la regresión. La frecuencia del tiempo según la repetición entre la fábula y la representación es de desigualdad, y se utiliza la repetición, es decir se representa varias veces lo que ocurre una sola vez. Esta repetición es de carácter semántico, porque en el texto prevalece la narración de dos líneas del tiempo en base a un mismo hecho. Su duración, tiene tendencia a la condensación, nos cuenta en 65 minutos la vida entera de un joven transgénero que fue asesinado. La distancia temporal es compleja, por que existe una mezcla de varios tiempos, con tendencia a la policronía, porque de un tiempo futuro va volviendo al pasado y responde a un drama histórico o retrospectivo, ya que nos narra la vida de un personaje y el suceso de asesinato. La perspectiva del tiempo hay una posibilidad marcada, tiempo subjetivo. El tiempo tiene un significado de tematización, significa todo por que va narrando trozos de memoria, que poco a poco permite construir toda la realidad.

Quisiera destacar el hecho que estemos frente a un drama histórico/retrospectivo, puesto que estamos hablando de un personaje transgénero y el ataque homofóbico que acabó con su muerte. El tiempo lo significa todo porque va reconstruyendo retazos de memoria, y que al final, la unión de estos retazos permite también dar cuerpo y forma a la identidad de Dylan. Incluso en ese transcurso del tiempo identificamos un proceso de transición. Identificamos que el texto dramático carece de una línea cronológica temporal. Respecto a la teoría queer esta se centra en la exploración de género y orientación sexual, así como de cuestionar y desafiar las normas de las categorías tradicionales. El texto no tiene una línea cronológica clara, tiene saltos atemporales, esto señala un desafío a la norma en cuanto a estructura de texto. Es decir, existe una subversión de las expectativas temporales tradicionales. Esto puede relacionarse con la idea de desafiar las normas establecidas por la sociedad en términos de género y sexualidad, ya que la teoría queer busca cuestionar y resistir las normas convencionales.

5.2.3 Tratamiento del espacio o eje espacial

Cuando nos referimos al espacio de *El Dylan*, podemos visualizar una heterogeneidad de lugares que hablan de un pueblo, La Ligua, el texto transita por rincones específicos que van construyendo todo el imaginario de este pueblo, como son sus habitantes, como se mueven, que lugares frecuentan. En esa heterogeneidad del texto de Cayo se construye ese carácter de identidad en relación también con el territorio, no es menor considerar que el dramaturgo haya decidido escribir sobre un hecho real ocurrido en Santiago (la capital) y ficcionarlo desde un pueblo lejano, La Ligua. “La ligua entera” vendría a ser el espacio diegético y este se representa con la casa de los vecinos, las calles y sus barrios, el instituto, el SAMU²⁰, la feria del barrio, la pasarela peatonal de la autopista para cruzar a la otra población, incluso un circo coliza²¹, todos estos lugares construyen el espacio diegético y nos hablan de esa particularidad que también es Chile. Respecto al espacio escénico, es decir, el representado. Identificamos un consultorio municipal, la casa de los vecinos (espacio que domina) y un canal de televisión. Sin embargo, hay escenas que no tienen un espacio definido, y que se ubican en cualquier lugar del tiempo. Dos de estas escenas tiene relación con el personaje de La Gina, que, si bien no habla desde un espacio concreto, podríamos considerar, que este personaje pertenece a un espacio particular, que corresponde al circo coliza y el espectáculo, espacio que nos muestra los lugares donde más pleno y cómodo se sentía el Dylan, ese no lugar que representa La Gina, construye todos los episodios de felicidad que transitó el Dylan. En cuanto a su estructura responde a un estilo marcado con espacio múltiple sucesivo, quiere decir, que sucede en muchos sitios. A excepción de las escenas 6 y 10 que responden a una configuración múltiple simultánea, en ambas escenas se superponen dos espacios. En cuanto a los grados de representación del espacio, nos encontramos con el espacio latente, es decir, el espacio contiguo que corresponde a ese espacio que los personajes ven, pero el público no. El piso del Dylan sería un espacio latente, por ejemplo, ya que durante las escenas de los vecinos (El Papito y La Mamita) ellos miran por la ventana y describen lo que sucede en la casa del Dylan, por lo tanto, responde a un

²⁰ Servicio de Asistencia Médica de Urgencias

²¹ Coliza, es un vocable chileno que refiere a un grupo específico de personas, los homosexuales, en especial a aquellos que son afeminados. El uso de la inicial *coli-* es asociada a los homosexuales, de ahí sus derivados, colipato, coliguacho, colita, colisión.

espacio latente. Y, el espacio patente, es decir el que realmente vemos es: la casa de los vecinos, el consultorio municipal y el canal de televisión. También es posible identificar una teitoscopia, en relación con el personaje de La Mamita, cuando va narrando lo que está sucediendo fuera:

Está en el suelo. Uno de los compañeros tiene la camisa con sangre, parece que se pelearon. Se quedaron parados afuera de la casa. Uno de ellos se está bajando el cierre del pantalón papito. Lo está orinando en la cara al pobre niño. (Cayo, 2019: p. 33)

Las escenas 3, 5 y 10 son aquellas que se desarrollan en un “no lugar”, por lo tanto, es posible pensarlos como espacios autónomos, es decir, ausentes. La distancia espacial es la de la familiaridad, hay aspectos culturales que se reconocen, como lector-espectador, reconocemos ese pueblo, sus características y particularidades. El aspecto temático del espacio corresponde a la tematización, es decir, el espacio significa todo. Pienso que en este sentido se alinea con la escritura de Cayo y pone de relieve la voz que nace desde los territorios distintos al de la capital. En diferentes tiempos habla de distintos espacios de La Ligua, por eso me gusta utilizar la frase “La Ligua entera”. Porque habla de sus lugares diversos, pero a la vez se construye a sí misma. Tan diversa como la vida de Dylan que era de ese lugar.

La teoría queer no se limita únicamente a la sexualidad y el género, sino que también se extiende a la exploración de la identidad con los espacios y el entorno. Por lo tanto, ¿podríamos reconocer personajes *queer*? ¿Como se relaciona con estos espacios múltiples? ¿Como se apropian ellos o resisten a las normas impuestas en esos lugares? Varios de los espacios que se mencionan en el texto indican que son lugares donde se ha experimentado violencia (su casa, la escuela, la feria del barrio, entre otros). Podemos pues destacar que el personaje del Dylan va resistiendo a la opresión que existe en su interacción con el espacio, ya sea reclamando lugares seguros, accionando performáticamente su libertad de manifestarse o desafiando las normas impuestas que operan esos lugares. ¿Existen espacios seguros para la comunidad *queer*? ¿Cómo se conectan o se aíslan estos espacios entre sí?

Por último, quisiera destacar la importancia que tiene el espacio en la escritura de Cayo, anteriormente comenté que es una voz que nace desde los territorios fuera de la capital. ¿Puede considerarse la geografía como una metáfora de la identidad *queer*? ¿Los espacios

múltiples podrían simbolizar en su simultaneidad, la conformación de identidades de la comunidad *queer*?

5.2.4. Personaje (Tratamiento actancial)

Reperto	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
La mama	x				x				x		
La Gina			x					x		x	
El papito		x		x			x			x	
La mamita		x		x		x	x			x	
Un televisor						x			x		

Cuadro 4: Configuración El Dylan

El *dramatis personae* indicado al inicio del texto, y como señala el Cuadro 4, los personajes son seis: La Madre, La Gina, La Mamita, El Papito, Una periodista y Un televisor. Sin embargo, es importante mencionar que las escenas están escritas sin definir quien emite el enunciado, quiere decir, que no se identifica un emisor específico, solo una voz. Esto abre una lectura a esa multiplicidad de voces que hablan, voces diversas, Cayo en una entrevista menciona sobre esta decisión:

Dos razones: primero, poner la voz de todas y todos como culpables y víctimas, es decir que al leer la obra pareciera un relato con múltiples voces que van describiendo y contando esta historia, algunos amigos o familiares y otros asesinos del Dylan. Segundo, que los personajes se explicaran en sus discursos y acciones, que se descubrieran solos, más que yo los nominara o los quisiera identificar con alguien de la realidad. Como el Dylan no está en la ficción pues ya está muerto, quería que fuera el personaje que más se nombrara. Eso era darle vida, homenajearlo entre los que no se nombran ni identifican. (Rivera, 2019)

Es interesante repensar esa diversidad de voces, que en paralelo hablan sobre un caso de una persona con otra identidad de género. Precisamente el ejercicio de Cayo es borrar ese género que emite el texto, abriendo una puerta para comprender que esos enunciados pertenecen a otra identidad. Esto viene a destacar que las narrativas dramáticas pueden también desafiar y cuestionar las categorías tradicionales de género y sexualidad. Puesto que reconocemos una multiplicidad de experiencias/voces/identidades que van variando de género, de identidad e

identificación. Eliminar las categorías de género puede interpretarse como una forma de dar voz a esas múltiples experiencias *queer*. Abriendo un espacio para que las voces de personas con diferentes identidades de género se expresen y se reconozcan. En ese ejercicio de multiplicidad de voces, considero que existe un desafío a las normas binarias de género, puesto que, en lugar de forzar a las personas en categorías masculinas o femeninas rígidas, este enfoque permite la fluidez y la no conformidad de género, lo que es fundamental en la teoría queer.

Dicho esto, nos encontramos frente a un drama de configuración múltiple donde transitan muchos tiempos, que, si bien están detonados por un mismo suceso, habla de una diversidad de voces que componen ese lugar, y que tiene un rol fundamental con el personaje principal que lleva de título este texto. Se desarrollan aspectos cualitativos, porque nos enseña cómo son cada uno de los personajes, y lo más importante, nos enseña cómo es la personalidad de Dylan, todas las voces reconstruyen este carácter. Si respetamos la estructura del texto, nos encontramos frente a una configuración de grado 0, es decir, no hay personajes (respetando la decisión del autor de no apuntar al enunciador). En cuanto al grado de representación de los personajes, el más importante es el Dylan, que es un personaje ausente, el Dylan es el hilo conductor de toda la trama, por medio de todas las voces es que caracterizamos al Dylan, existen otros personajes ausentes como el padre del Dylan, y la Maripepa Nieto. Los personajes patentes son los vecinos, El Papito y La Mamita, La Madre, La Gina y Un Televisor. El rol de personaje latente también puede ser referido al propio Dylan, a pesar de ser un personaje ausente ya que es el centro y está presente durante toda la obra: habla de cómo era su vida y de la violencia que recibió. Respecto a la forma de ser de los personajes, tenemos a Dylan, un personaje humilde y sensible, percibimos durante todo el drama la transición de su género. La misma Gina en el texto comenta sobre LA Dylan, "LA Dylan siempre fue quitada de bulla, calladita, invisible, quería desaparecer entre la multitud de la gente, no llamar la atención y perderse". (Cayo, p.25). Los personajes de los vecinos, El Papito y La Mamita, representan el lado opuesto, los que están en contra, los que hablan y comentan a diestras y siniestras, callan secretos, son oscuros y cínicos, también pueden representar la ignorancia, esos que no entienden de identidad de género, y hablan desde la ignorancia. El personaje de La Madre se relaciona con la justicia para saber qué ha pasado con su hijo, y también su cuestionamiento acerca de ser madre, al inicio del texto parafrasea

que quiso suicidarse con el Dylan entre los brazos. La representación de Una Periodista y Un televisor son personajes que van de la mano, representan una metáfora claramente que sirve como crítica a los medios de comunicación y su rol en la exposición y manipulación de la información, puesto que muchas de sus opiniones o sentencias se abordan desde una perspectiva moralista. El personaje de La Periodista representa la intermediación entre el mundo real y el público, puesto que distorsiona la información se convierte en un agente de manipulación y sensacionalismo. Ilustra también como los medios de comunicación distorsionan la realidad para obtener audiencia y ganancias. El personaje de El Televisor, representa la realidad distorsionada y exagerada, puesto que subraya la idea de que los medios pueden tergiversar la verdad y promover una mirada morbosa de las noticias. Además, está relacionado directamente con el impacto que tienen en la sociedad, puesto que en su manipulación puede encaminar a una polarización, desinformación y la erosión de la confianza de los medios de comunicación como fuentes fiables de información.

La Gina por otro lado representa el círculo más cercano al Dylan, ella también es una transgénero que baila en un circo de personas transformistas, es quien estuvo acompañando a la Dylan durante todo su proceso de transición, incluso narra la primera vez que se vestía de mujer. Este personaje pasa a ser la cómplice de la Dylan, un amor inclusive y representa esa familia no elegida que te apoya.

La estructura de los personajes son planos, es decir, complejos y unidimensionales. No se aprecian cambios relevantes de caracterización. Para alcanzar el efecto de veracidad, se utilizan nombres de personajes preexistentes o funciones genéricas, universales como: “La Madre”, “Una Periodista”. Otro modo de caracterización consistiría en la combinación de técnicas verbales y extraverbales, puesto que por medio del diálogo y la acción vamos construyendo los perfiles de otros personajes. Sin embargo, la que domina es aquella técnica transitiva, ya que por medio de muchas voces vamos hablando de un personaje principal, esto refiere a la técnica de heterocaracterización. Esta técnica sirve para desarrollar la trama y los personajes en una obra, ya que permite que el público o los lectores obtengan una comprensión más completa de un personaje a través de la percepción y el juicio de otros personajes en la historia. La heterocaracterización en ausencia del personaje implica que los personajes están hablando de alguien que no está presente en la escena, lo que puede utilizarse

para crear expectación, revelar secretos, generar conflictos o simplemente enriquecer la caracterización de los personajes involucrados en la conversación.

Según la jerarquía podríamos decir que El Dylan, es el personaje principal, aunque este no se encuentre en la obra, en ella reconstruimos su vida. Como protagonistas, sin considerar a Dylan, tendríamos a La Madre, El Papito y La Mamita. Y como secundarios el resto de los personajes que intervienen.

Por último, considero que en relación al problema planteado al inicio de esta investigación, y la idea de establecer una *dramaturgia queer*, el ejercicio de Cayo, de borrar el género del rol que emite el texto, abre una puerta para comprender la existencia de otras identidades. En este sentido, sería el hallazgo sustancial que podría definir esta categoría *queer* de la dramaturgia puesto que, en su contenido, sus diálogos, personajes, conflictos si están alineados al enfoque de la teoría queer.

5.2.5 Visión

El Dylan, en su escritura, va transitando entre la ilusión de realidad y el distanciamiento. La ilusión de realidad hace referencia a la historia que se cuenta, que es un hecho real. Sin embargo, Cayo ha tomado la decisión de no indicar en los diálogos que personaje es el enunciador, a pesar de que existe un *dramatis personae*, su estructura refiere a una multiplicidad de voces. En este sentido su lectura e interpretación es un distanciamiento. Este recurso obliga a que el lector/espectador/director tenga que identificar la voz del emisor, concluyendo así quien podría performar a quien. La función fuertemente que desempeña el texto es la ideológica. Quiero decir que el texto tiene una determinada manera de transmitir, comunicar ideas, valores, creencias y opiniones que refleja una determinada ideología o perspectiva política, social o filosófica. En este caso filosofía *queer*, en tanto, *dramaturgia queer*. Ambos textos tienen contenido ideológico que influye en la forma que percibimos, receptionamos, debatimos ciertos temas o cuestiones. En este caso, la identidad de género, la orientación sexual y nuestra construcción como seres culturales performantes. ¿Como lo percibimos? Porque su tema y enfoque refiera al colectivo LGTBIQ+, porque constituye una crítica y denuncia la desigualdad de derechos, y, por lo tanto, promueve una perspectiva *queer*, desde un tono poético. El uso de las palabras y el lenguaje coloquial de los personajes,

también indican la pertenencia a una ideología de igualdad y diversidad. Se alinea con la teoría queer. Finalmente considero que el contexto en el que ha sido escrito el texto corresponde al tiempo de debates y cuestionamiento sobre la igualdad de derechos, y la educación de una sociedad tolerable con la diversidad de identidades.

Aunque sabemos que, en general, la distancia interpretativa se muestra ante todo en la escenificación, el texto tiene potencial de distanciamiento, y esto lo podemos percibir en la multiplicidad de voces sin emisor definido, los espacios múltiples, las elipsis temporales o los diálogos/acotaciones que sumando su alto contenido poético crean una distancia comunicativa que deriva en la intención fundamental del texto. Promover los discursos sexodisidentes. Así los diálogos, se van entrelazando de coloquios, soliloquio, monólogos, aparte *ad espectadores*, que incrementan la distancia comunicativa, dando paso al distanciamiento para provocar reflexión. El lector/espectador es interpelado por el conflicto que atraviesa el Dylan. La perspectiva cognitiva es la que rige el grado de conocimiento que tienen de los hechos los personajes y el público. En este texto, domina más conocimiento el espectador, mientras que en el drama todos manejan distintos grados de conocimientos de información. Puesto que hay diálogos que se encuentran en tiempos distantes, incluso la aparición del no tiempo. En la obra, se establece una dinámica de conocimiento y revelación de información entre los personajes y el público/lector. La Madre, Gina y el público/lector están al tanto de los eventos clave desde el principio, guiando la narrativa, mientras que los vecinos, El Papito y La Mamita, están en un pasado menos informado y no saben tanto como los demás personajes y el público/lector. Sin embargo, se produce un giro importante en la trama cuando se revela el homicidio de Dylan, lo que constituye un punto crucial en el desarrollo de la historia. En este punto, en la primera escena de La Madre, se informa al público/lector sobre lo sucedido, lo que cambia la percepción de la historia. El personaje de La Mamita desempeña un rol antagonista al ocultar información importante sobre el homicidio de Dylan. Esta información se revela solo en la penúltima escena, cuando se declaran los culpables de la muerte de Dylan. La ocultación de información por parte de La Mamita genera conflicto y suspenso en la historia, ya que su conocimiento podría haber resuelto el misterio mucho antes. Su antagonismo es reflejo de esa cultura dominante, educada y heteresexual. La perspectiva afectiva está basada en la empatía tanto de La Madre, una mujer que busca justicia por la muerte de su hijo, y también empatía con la cruda vida que tuvo que vivir el Dylan. Y

finalmente la perspectiva ideológica, que va oscilando entre identificación y extrañamiento, dado la multiplicidad de las voces que hablan. Esta superposición lleva al acercamiento por un lado, ya que obliga a una implicación y una atención especial por su complejidad, pero, por otro lado, a un distanciamiento ya que por su contenido, permite posicionarse de manera crítica.

6. CONCLUSIONES

La hipótesis que se propuso en esta investigación consistió en evidenciar, mediante un análisis de textos, de las obras *El amarillo sol de tus cabellos largos* y *El Dylan*, la presencia e incidencia de la teoría queer en la configuración completa de los dramas. Los discursos que se desarrollan en los textos ofrecen una contundente crítica al sistema de dominación heteronormativo, revelando así su naturaleza opresiva. Además, los personajes principales luchan constantemente contra la reproducción del dominio del poder heteronormativo. He podido comprobar que los textos en su trama y construcción de personajes, desafiaban las normas tradicionales de género y sexualidad, poniendo al centro del conflicto a dos personajes transgénero. Uno de los hallazgos más considerables es que estos textos puedan sumar una categoría de género al *dramatis personae* fuera del binarismo. Ambas dramaturgias han surgido en contextos sociales muy convulsos, que ha generado un debate urgente sobre cómo entendemos la diversidad sexual que está produciendo un impacto significativo en la cultura de nuestro país. Esto demuestra que la crítica que ha manifestado el colectivo LGTBQI+ en Chile está influyendo en las expresiones artísticas, culturales y teatrales, que se reflejan en su forma y estilo.

Estos textos dramáticos, en su estructura y representación, ponen en tela de juicio las ideas predominantes sobre la sexualidad y amplían las discusiones que plantean los movimientos por la diversidad sexual al socavar aquellas representaciones desde una mirada convencional de la sexualidad. Por lo tanto, podemos evidenciar que en el contenido de los diálogos, sus trama, objetivos, conflictos están en relación con lo que se plantea en la teoría queer, pero, no podría alcanzar el objetivo de denominar una “*dramaturgia queer*” puesto que, la teoría se encuentra en un constante debate que cuestiona sus bases, por ende, el terreno es inestable para comenzar a enraizar conclusiones, sin embargo, eso no quita que esta investigación

pueda seguir un curso y profundizar en los conceptos y planteamientos. Me parece que aquel hallazgo en la variación estructural de la escritura escénica que propone Cayo, se podría encaminar hacia la definición de una *dramaturgia queer*.

Esta investigación ha puesto de manifiesto la presencia de la teoría queer en los textos analizados, ya que en su tejido dramático se pueden identificar estrategias utilizadas por el colectivo *queer* para expresarse y expandirse. Estas estrategias incluyen una crítica feminista, una conciencia de la performatividad del género y un desafío al poder heterosexual al desvelar su construcción social y denunciar su violencia. Ambos textos construyen imaginarios escénicos que desafían el orden de la normatividad, subrayando así la importancia de explorar y cuestionar la representación de sexo y género en el teatro como una vía para transformar la cultura y la sociedad en su conjunto. Esta investigación marca un precedente en un nuevo campo de estudio que está relacionado con las artes escénicas, en este caso el texto dramático, desde una *perspectiva queer*. Los hallazgos también me han permitido situar la dramaturgia chilena en un contexto específico, época posterior al bicentenario, un período que ha recibido relativamente poca atención en la investigación de este tipo hasta ahora, es decir desde el 2010 (bicentenario) en adelante. Tanto Capona (2016) como Orellana (2021) ya han realizado investigaciones en este campo lo que indica un creciente interés de investigación en esta área. Por todas estas razones, considero que la implicación de mis hallazgos puede reconocer una aproximación a la configuración de una genealogía *queer* en la dramaturgia chilena. Es importante destacar que aún queda por explorar más material en esta área de investigación. Además, es necesario considerar si en el pasado existieron antecedentes de otros autores que, sin necesariamente ser conscientes de ello, hayan abordado estas temáticas desde una perspectiva de género. En definitiva, esta investigación no solo representa un punto de partida, sino también un llamado a profundizar en este campo latente, que actualmente se encuentra en constante cuestionamiento.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Amunátegui, M. (1872) *Carácter político y social que se procuró dar al teatro en Chile después de la independencia*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-349418.html>
- Becerra, A. (2017) *La dama de los Andes: la obra que invita a denunciar las violaciones a los DD.HH.* Radio Universidad de Chile. [“La dama de Los Andes”: la obra que invita a denunciar las violaciones a los DD.HH. « Diario y Radio Universidad Chile](#)
- Bernini, L. (2018). *Las teorías queer: una introducción*. Egales.
- Butler, J. (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(3), 321-336.
- Butler, J. (2016). *El género en disputa*. Paidós.
- Capona, D. (2016). Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía. *Arte Escena* (1), 63-70.
- Cayo, B. (2019). *El Dylan*. Oxímoron.
- Duran, J., Díaz J., Heiremans, L., Requena, M. A., Sieveking, A., Vodanovic, S. y Wolff, E. (1970). *Teatro chileno contemporáneo* (1ra. ed.). Aguilar.
- Eltit, M. (2021). La mecánica expresionista y lo travesti en el amarillo sol de tus cabellos largos. *Acotaciones*, 2(47), 231-262. <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2021.47.9>
- Figuroa, N. (12 de junio de 2022). Carla Zúñiga, dramaturga: “Después de lo que pasó con Nicolás Lopez, ¿cómo esperamos que las personas abusadas se atrevan a denunciar?”. *Interferencia* <https://interferencia.cl/comment/15771#comment-15771>
- Forstenzer, N. (2019). *Feminismos en el Chile Post-Dictadura: Hegemonías y marginalidades*. *Punto Género* (11), 34-50. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2019.53879>
- García Barrientos, J. L. (2020). *Análisis de la dramaturgia chilena actual* (1era ed.). Antígona.
- García Barrientos, J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Síntesis.

- García del Río, J. (1819). *El Sol de Chile: tomos 1-2, números 1-24, 1-7, 3 de julio de 1818 a 12 de febrero de 1819*. Disponible en Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <https://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124380.html>
- García-Romero, A. (2021). Un nuevo amanecer: La justicia transicional de género en “El amarillo sol de tus cabellos largos” de Carla Zúñiga. *Apuntes de Teatro* (146), 94-102. <https://doi.org/10.7764/apuntesdeteatro.146.49283.2021>
- Henríquez, P. y Ostría, M. (2022). Taltal de Bosco Cayo Israel. La rebelión como superación del duelo. *Caracol* (23), 413-436.
- Henríquez, P., Ostría, M. y Figueroa, E. (2017). Limítrofe, la pastora del sol, de Bosco Cayo, un drama andino. *Anales de Literatura Chilena*, 18(28), 95-111. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.28.05>
- López, S. (2019). *Bosco Cayo: “Mis obras hablan del margen, de lo que no está en el centro y que muchas veces olvidamos / Entrevistado por Sonia López*. Fundación Teatroamil <https://teatroamil.cl/noticias-2019/bosco-cayo-mis-obras-hablan-del-margen-de-lo-que-no-est%C3%A1-en-el-centro-y-que-muchas-veces-olvidamos/>
- Matamala, R. (2010). María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría (compiladores y editores). *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. 1910-2010*. Comisión Bicentenario de Chile.
- Michel, F. (2019). *Historia de la sexualidad I. Siglo XXI*.
- Pizarro, R. (2005). *Desigualdad en Chile: desafío económico, ético, y político*. Polis [En línea], 10 | 2005, Publicado el 11 noviembre 2012, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polis/7561>
- Preciado, P. (2012). “Queer”: historia de una palabra *Parole de queer* <https://paroledequeer.blogspot.com/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por-paul.html?m=0>
- Preciado, P. (2020). *Testo Yonqui*. Editorial Anagrama
- Puentes, P. y González, M. (2022). *Taltal de Bosco Cayo Israel. la rebelión como superación del duelo*. *Caracol*, n°23, 412–436.
- Richard, N. (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Metales Pesados.

- Rivera, I. (29 de mayo de 2019). El Dylan, La Dylan, Andre. Entrevista a Bosco Cayo. *La Calle Passy 061* <https://www.lacallepassy061.cl/2019/05/el-dylan-la-dylan-andrea-entrevista.html>
- Pavis, P., Melendres, J., Melendres, J., y Ubersfeld, A. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Vallejos, A. (2020) *Espacio figurado, reconstrucción de la realidad y propuesta política en la dramaturgia de Bosco Cayo* (Tesis de magíster). Universidad de Concepción.
- Wittig, M. (2016). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (3ra ed.). Egales.
- Zúñiga, C. (2019). *El amarillo sol de tus cabellos largos*. Oxímoron.