



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO

ASPECTOS GENERALES DE LA PERFORMANCE Y SU
VINCULACIÓN CON EL CABARET POLÍTICO DESDE LA
PERSPECTIVA DE LA ACTUACIÓN

La teatralidad disidente de *Irina la Loca*, un caso de estudio

VALENTINA EILEEN VIO BIDIRINIS

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE ACTRIZ

PROFESOR GUÍA:

ANA HARCHA CORTÉS

SANTIAGO DE CHILE
ENERO 2019

Dedicatoria:

A los *performers* chilenos y el mundo *under*

A los bellos marginados y disidentes

A mi familia sanguínea y de la vida.

Agradecimientos:

A Irina Gallardo, por su gran disposición y generosidad en compartir su trabajo conmigo.

A Natalia Cament, por su gran guía y ayuda en cuanto al desarrollo del trabajo en cuestión.

A Ana Harcha por todo.

A Camilo Saavedra y Maca Rodríguez, por su sabiduría y generosidad.

A mi editora, Pilar Cisterna, por ser la mejor traductora de mi mente caótica, sin ti no
pudiera haberlo logrado.

A Jorge Cisterna, por tu apoyo incondicional siempre. Te amo, gracias por empujarme.

A mis amigos y padres, que me apoyaron en este proceso

Y a todos los que aportaron de una u otra manera en la investigación.

TABLA DE CONTENIDO

	Página
RESUMEN	07
INTRODUCCIÓN	08
CAPITULO 1: TEATRALIDADES DE LA PERFORMANCE	12
1.1. Hacer como necesidad vital	12
1.2. El artista en la acción performativa	21
1.3. La emergencia de la <i>performance</i> como práctica artística.	28
1.3.1. El concepto de liminalidad de Victor Turner	30
CAPITULO 2: A CERCA DEL CABARET POLÍTICO	33
2.1. Antecedentes Históricos: Los inicios del término cabaret	33
2.2. Karl Valentin (1882-1942): Precursor de la Vanguardia del Siglo XX	37
2.2.1. Valentin: El Payaso	41
2.2.2. Valentin y Brecht	42
2.2.3. Análisis de la puesta en escena	45

2.3. Darío Fo (1926-2016)	2.4.	50
El Cabaret Mexicano		54
2.4.1. Antecedentes históricos		54
2.4.1.1. El Teatro de Revista		56
2.4.1.2. El Teatro de Carpa		58
2.4.1.3. Segundo aire		60
2.4.2. Exponentes contemporáneos del Cabaret Mexicano		63
2.4.2.1. Tito Vasconcelos		63
2.4.2.2. Las Reinas Chulas		64
2.4.2.3. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe		67
2.4.3. La relación entre el arte y la política		69
2.4.4. Fundamento del Cabaret Mexicano		71
CAPITULO 3: DESARROLLO DE LAS PRÁCTICAS DE REPRESENTACIÓN NO CONVENCIONALES EN CHILE		73
3.1. Antecedentes Históricos		73
3.1.1. El Circo Chileno		78
3.1.2. El Cuerpo Escénico del Cabaret		83
3.2. La necesidad de un cuerpo político		86
3.2.1. Francisco Copello		87

3.2.2. Colectivo de Acciones de Arte: CADA	88
3.2.3. Los Ángeles Negros	94
3.2.4. Carlos Leppe	95
3.2.5. Las Yeguas del Apocalipsis	96
3.2.6. Fiestas Spandex	100
3.3. Época Milenio – Híbrido cuerpo político / escénico	102
CAPITULO 4: IRINA GALLARDO / <i>IRINA LA LOCA</i>	110
4.1. Antecedentes	110
4.1.1. Formación de una <i>performance</i>	111
4.1.2. <i>El barco de los locos</i>	115
4.1.3. Llegada a Chile	119
4.2. Análisis <i>Performances</i> de Irina la Loca	124
4.2.1. <i>Performance</i> I	125
4.2.2. <i>Performance</i> II	148
4.2.3. <i>Performance</i> III	159
4.3. Irina La Loca	169
CONCLUSIÓN REFERENCIA	170
BIBLIOGRÁFICAS ANEXO 1:	178
Entrevista a Camilo Saavedra	183

ANEXO 2: Entrevistas a Irina Gallardo	187
ANEXO 3: Acta de secuencia <i>Tan Dichosa Y Tan Feliz</i>	197
ANEXO 4: Acta de secuencia <i>La Tetoterapia</i>	200
ANEXO 5: Acta de secuencia <i>Arroz Con Leche</i>	204

RESUMEN

Esta tesis se plantea como un estudio concerniente al escenario artístico disidente, enfocado en la investigación de antecedentes históricos que hablan del desarrollo y formación de la *performance* en Chile y de su relación con el cabaret político, con el objetivo de generar un registro que sirva de referente para comprender la metodología de estas prácticas, en cuanto al método creativo utilizado por sus exponentes.

Se realizará una recopilación histórico-cronológica de antecedentes que sirven de base para el entendimiento de la metodología, tomando de diferentes registros aquello relevante en cuanto a su vinculación con el tema. Se realizarán además entrevistas a exponentes contemporáneos de la *performance* nacional, de manera de obtener información complementaria en cuanto al desarrollo de la *performance* en Chile. Finalmente, se planteará el análisis puntual de tres diferentes *performance* de Irina la Loca, así como de su historia profesional, como ejemplo de los procesos rescatados de la investigación previa.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo del arte escénico se encuentra vinculado desde siempre con la necesidad de expresión que posee el hombre como ente social. Una necesidad que no sólo se relaciona con poner en evidencia emociones o representar situaciones que conforman su vida, si no que -con mayor relevancia quizás-, con la necesidad de exponer lo que ante sus ojos resulta inexcusable no exponer. Dicho esto, resulta apropiado afirmar, que buscar nuevas estrategias de exposición para este discurso social, político y/o cultural, así como el cómo comunicarlo a un público espectador, es necesidad propia e inherente al artista/actor.

Entendiendo, además, que al hablar de desarrollo se plantea la idea de evolución -en cuanto que el discurso a expresar por el artista es coherente a las variantes histórico culturales del ser social-, y la necesidad de contar con un registro de aquello, se plantea una investigación que busca exponer dicho progreso enfocándose en los espacios no convencionales de representación y como se gestan las plataformas adecuadas para la producción de nuevos

géneros escénicos, teniendo en consideración que estas puestas en escenas poseen, exactamente, un enfoque hacia el discurso social-político. Se habla aquí del cabaret político y la *performance*, de similares técnicas, ambos alternativas a la formalidad escénica.

En primera instancia, es importante entender el modo en que se generan dichos espacios, a través de la observación cronológica de dicha evolución, de modo de comprender mejor la manera en que estos se encuentran contruidos hoy. Es preciso mencionar sus inicios para observar cómo se vinculan entre sí a través de la historia. Evidenciando, además de aquello, su calidad de universos escénicos híbridos. Así, será posible entender, por ejemplo, como los textos han pasado a ser una segunda prioridad dentro de la creación escénica, siendo el cuerpo del artista la base y el medio de comunicación prioritario para este tipo de producción. Para esto, se hará referencia a diversos trabajos y exponentes para presentar y entender las herramientas relacionadas con estas alternativas, tales como:

- Lugares alternativos al escenario teatral: La expansión de los límites de la representación y el uso libre de cualquier espacio para

aquello, como por ejemplo: espacios urbanos públicos, bares, carpas de circo, etc.

- Atemporalidad en la representación en los números cabareteros y actos *performativos*.
- Quiebre en la estructura aristotélica: No están regidos por la estructura dramaturgica de una obra teatral, si no que se crea de una forma libre.
- Quiebre de la cuarta pared: La disposición escénica estará a favor de que el público complete el acto artístico.
- Creadas en base a una liberación social-política: Nuevas formas de representación artística producidas en respuesta a una opresión o reclamo socio-político.
- La exposición del cuerpo como agente liberador: El artista se utiliza a sí mismo como creación escénica.

La pesquisa se centrará en el desarrollo de los postulados antes mencionados desde la mirada del creador-*performer*. Se observará como algunos artistas fluctúan entre el cabaret político y la *performance*, en constante dinamismo y libertad. Con esta base, se planteará el desarrollo histórico del cabaret y la *performance* y, como punto comparativo, será

antesala para hablar del origen del género en Chile, y la recopilación de referentes nacionales.

Luego, a través de la observación de la evolución de la *performance* chilena y el cabaret político local, por medio de entrevistas a exponentes del medio y del análisis de diversos textos vinculados, se podrán apreciar las conexiones entre distintos artistas y como estos van creando espacios en pos de un discurso resultado de la observación de su entorno, como voz de lo que necesita voz.

Finalmente, a razón de esta exposición del género y su entendimiento, la investigación se enfocará tanto en el trabajo actual de Irina la Loca como en su carrera, por cuanto, se entiende, es factible ver en ella representados lo antes postulado. Se analizarán, desde este enfoque, tres de sus *performances*, utilizando referencias teóricas que darán cuenta de los argumentos expuestos, como las herramientas artísticas de su puesta en escena y los espacios en que ella se presenta.

De esta manera se espera obtener como objetivo de esta tesis un registro enfocado no sólo a lo referente en cuanto a la metodología, sino más bien, al proceso creativo de la *performance* y a cómo este se ha desarrollado en el medio nacional.

CAPITULO 1

TEATRALIDADES DE LA PERFORMANCE

1.1. Hacer como necesidad vital

La investigación, se centra desde un inicio hacia una acción humana básica y fundamental: el simple hecho de hacer y de cómo el ser humano expande esta acción hacia otras formas de significar tal verbo.

El hacer es fundamental para los seres humanos que aprenden a medida que imitan, repiten e internacionalizan los actos de los demás. Esta teoría central - que la gente asimila comportamientos al hacerlos, ensayarlos, actuarlos- es más antigua que la teoría aristotélica de la mimesis y tan nueva como las teorías de las neuronas que sugieren que la empatía y la intersubjetividad son fundamentales para la supervivencia humana (Taylor, 16)

En alusión a lo mencionado por Diana Taylor, puede entenderse que el sentido de crear-proyectar una nueva realidad o una realidad análoga yace en la necesidad del ser humano de ser otro, al ancestral impulso de la mimesis presente en *La poética* de Aristóteles, al cual Taylor se refiere. Esto no quiere decir que se entienda al ser humano como un sujeto que sólo quiere copiar lo

ya existente, si no que evoluciona hacia el deseo de recrear lo ausente o inexistente. Como postula Nikolai Evreinov, hablamos de una: “voluntad de teatro” (Feral, 102), de crear una teatralidad.

Tal como sugiere Evreinov, el hombre entiende su condición instintiva y la defiende, es así como toma la responsabilidad de la acción de forma activa dentro de la creación artística.

Es Roland Barthes también quien alude a lo postulado en su *Ensayos Críticos* donde habla del término teatralidad como “el primer germen” el cual señala como una producción que debe ser generada pre-existente a la escritura, que debe ser desarrollada a partir de las propias sensaciones del creador, para luego ser edificada en una escena escrita.

[...] es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito. Esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra. Es un factor de creación no de realización [...](Barthes, 54)

Es en ese espacio previo, desprovisto de narraciones impuestas, en donde el ser humano se permite transitar por esos espacios ocultos y no

convencionales de creación. Como es el caso de los mitos, los que surgían como resultado de los rituales y no a la inversa, desarrollándose así la premisa de la actuación previa al texto.

Precisamente aquello, convoca al hombre a recordar su primitiva libertad, la del juego. Y con el juego, conoce nuevas estrategias de transitar por aquellos espacios tradicionales y muchos de ellos denominados sagrados.

¿Y cómo? Profanándolos, para a su vez, transformarlos. Como se puede rescatar del texto, del filósofo Giorgio Agamben, *Profanaciones*, especialmente del capítulo “Elogio a la profanación”: “El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un re-uso) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego.” (Agamben, 99).

A través del texto en cuestión se revelan distintas ideas creativas que comienzan a surgir, como el de la contraposición, al remarcar prácticas sagradas, y diferenciarse notoriamente de ellas, provocando así una crítica a través de la comparación o, al rediseñar estas prácticas, tomando sus elementos básicos de funcionamiento y fusionándolos con nuevos. Éstas, y otras nuevas estrategias y su proceso transformador, serán la base para el

distanciamiento de las convenciones tradicionales y sagradas, pero no para abolirlas, si no para crear una nueva dimensión ficcional.

Estas nuevas ficciones, se sitúan en nuevos espacios, alejados de los teatros convencionales o a la vez instaurados dentro de ellos pero como entes menores. Estas ficciones marginadas, de un espacio “formal” recorren la historia del arte, catalogadas de “juglares”, “varietés”, “excéntricos”, “payasos”. Todos conocedores del mismo sentimiento, de la misma sensación de desplazamiento, hacia el opuesto, hacia la disidencia: “Se trata de la acción consciente que pone de manifiesto un desacuerdo que puede ser momentáneo o duradero frente a una situación, condición o realidad puntual.” (Diccionario Definiciona Web, 2017)

Para José Antonio Sánchez, investigador teatral español, la disidencia es una respuesta concreta a las normativas impuestas, y así en respuesta surge una nueva teatralidad. Plantea que la teatralidad se divide en dos tipos: la base, la teatralidad del poder, la cual rige la sociedad y en donde el poder emplea su teatralidad para gobernar a través de la máscara de una falsa honorabilidad. Y la teatralidad alternativa, la disidente. (Sánchez, 2015, 21)

Los agentes disidentes transforman una acción política en una moral. Denunciando la teatralidad hegemónica, es decir, la del poder. Esto no surge como una negación de la teatralidad, si no como producción de una teatralidad artística que invierte o subvierte las pretensiones de representación o, si no también, en forma de una teatralidad social, que utiliza la representación de modo inverso, estrategias que podemos identificar igualmente en lo expuesto por Agamben en *Profanaciones*.

Las acciones adversas, presentes en esta teatralidad disidente, Sánchez las plantea como acciones poéticas, caracterizadas por situaciones donde se presenta la expresión del individuo social, afectado por la belleza y el dolor de lo que ve y de quienes le rodean, el cual, impulsado por aquello, se resiste a la normativización, a la limitación, al derecho del deseo y de la memoria. “Se trata de defender con uñas y dientes la expresión como principio y el juego como medio de convivencia de creación de realidades útiles.” (Sánchez, 2015, 56)

Los postulados de Sánchez, dirigen la investigación al conocimiento de los métodos de teatralidad que serían realmente útiles para comprender y criticar los modelos de escenificación del poder y de relaciones humanas en la

sociedad. Para ello, introduce la palabra *performance* y plantea su funcionamiento como un campo formado por tres polos de tensión: sinceridad, honestidad y transparencia. Valores que se plantean como libres y opuestos a lo que una sociedad de mercado se refiere.

Estas tensiones, Sánchez las sugiere como productoras de teatralidades del exceso. Esto provoca, que los límites sean debilitados, donde muestra la rabia, la violencia, a través de nuevos símbolos. La acción toma un nuevo significado, la cual no sólo expresa si no que interviene y afecta a través de ella.

La utopía de una sociedad donde lo público no es necesario porque la sociedad se gestiona sin necesidad de acción política dio a lugar a un debilitamiento de la teatralidad a favor de lo que se denominó la *performatividad* (Sánchez, 2015, 49)

La *performatividad* adapta los modelos tradicionales, pasando la figura del desacuerdo a ser la protagónica y el héroe deja de generar empatía. Es decir, se comienza a jugar con una perspectiva inversa de la realidad, concibiendo al loco como modelo de una práctica disidente.

Óscar Cornago, dentro del mismo libro *No hay más poesía que la acción*, posee un capítulo denominado “Teatralidades y dispositivos”, en

donde plantea, al igual que Sánchez, la idea de una acción centrada en intervenir, utilizando el término de “dispositivo” para explicar cómo puede generarse una teatralidad inversa.

De la tensión y el desencaje entre las operaciones artísticas y las maquinarias sociales se deja ver el propio dispositivo puesto en escena. La teatralidad de las formas sociales como mecanismo colectivo de enunciación, de subjetivación y sujeción. Al mismo tiempo de tener la oportunidad de jugar con ellos, de abrirlos, de desviarlos, de intervenirlos o profanarlos. (Cornago, 2015, 158)

Se entiende que Cornago habla de la necesidad de buscar otros espacios de creación, de sumergir al individuo en la recuperación de lo incierto como experiencia y, de esta manera, explorar otros lugares con la representación. Al tomar estas nuevas experiencias, la representación hará visible el dispositivo, distanciándolo, desnaturalizándolo y haciendo visible su comportamiento escénico, todo esto para concretar el objetivo esencial: intervenir para producir una crítica social.

Estas nuevas experiencias de creación utilizan, ciertamente, otras formas de ser analizadas. Los procedimientos de traducción tradicionales en cuanto a signos teatrales y puesta en escena, pueden resultar ser demasiado inflexibles para comprender los postulados así planteados.

En cuanto a esto, Lehmann es uno de los referentes centrales en lo que respecta a analizar estas nuevas formas. Habla respecto al *performance art*, catalogándolo como la respuesta a la experiencia real que el individuo contemporáneo necesita y que así rompe con la ilusión onírica del antiguo teatro, una experiencia inmediata, conjunta de artista y público, a la cual denomina Arte de Acción.

El teatro se debe convertir en acto y en momento de una comunicación; un intercambio que no sólo reconozca la naturaleza momentánea de la situación Teatro- es decir, su carácter efímero, considerado tradicionalmente como deficiencia en comparación con la obra duradera- si no que además la corrobore como indispensable y constitutiva para la práctica de una intensidad comunicativa. (Lehmann, 242)

Esta nueva noción de acción posee ciertas características que la hacen única, ya que, además de presentar el dialogo activo entre actor-espectador, del cual habla Lehmann, también puede ser duradera, instantánea, simultánea e irrepetible.

Performance como ejecución o actuación. Se elige ejecución por su asociación semántica con hacer y con actualización, o puesta en acto, en

general y por su extendida aplicación al dominio del arte (música, poesía, teatro) en particular.

La traducción en español por acotación resulta también pertinente ya que evoca los significados presentación delante de una audiencia o puesta en escena inherentes al concepto de *performance*. (Taylor, 16)

Los inicios de esta nueva vía artística son confusos, podemos encontrarlos en distintas partes del mundo, siendo desarrollada de distintas maneras pero manteniendo un mismo objetivo, el intervenir.

En general, la mayoría de los estudiosos, toman el punto de partida de la *performance* entre los años '60 y '70, frente a la necesidad de exponer al cuerpo como un factor crucial en el arte. En algunos casos, se plantean sus orígenes en las prácticas futuristas, dadaístas y surrealistas que se enfocaban más en el proceso creativo.

Cuando hablamos de la *performance*, derivaciones de su significado surgen como complementos que dan a comprender su evolución. Tal es el caso, de John L. Austin, filósofo inglés, el cual introdujo el término *performativo* en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de

conferencias “Como hacer las cosas con palabras”, en 1955 (Universidad de Harvard). El término deriva del verbo en inglés *to perform*¹. (Taylor, 36, 37)

Las acciones, a las cuales hace referencia Austin, deben ser literales, es decir que no sólo digan, si no que realicen exactamente lo que expresan. Y a la vez, ir más allá, siendo un agente creador de nuevas realidades sociales.

Al conectar lo estipulado por Austin con lo señalado anteriormente, podemos reafirmar que la acción no implica condiciones estrictamente lingüísticas para ser lo que es, si no que el simple hecho de intervenir a través de una acción puede crear una nueva realidad. Es decir, provocar un acto social, denominado *acto performativo*.

1.2. El artista en la *acción performativa*

El acto denominado *performance art*, o *performance* a secas, toma el suceso revelador rompiendo tanto los lazos políticos, institucionales y económicos que experimenta la sociedad en torno a él.

¹ N.T. realizar, se realizan acciones

Los artistas carecían de medios para acceder libremente a presentarse en teatros, galerías o museos de arte, por lo que, en la persecución de encontrar nuevas estrategias de expresión, es donde ocurre el revolucionario hecho de invertir el orden. Los artistas crean un nuevo mecanismo de comunicación escénica.

De repente, un *performance* podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento... El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, su imaginación, para expresarse frente a un público que se veía, a veces, interpelado por el evento de manera involuntaria o inesperada. Los espacios y tiempos del *performance* borraron las fronteras entre vida y arte, entre público cotidiano y espectador (Taylor, 61)

Como señala Taylor, la *performance* propone la participación de todos los sujetos presentes, donde la acción de los receptores se vuelva parte de la creación del acontecimiento. Con esto se modifica totalmente las condiciones de producción y recepción artística, al igual que aumenta la complejidad de dichos actos.

Habita el *performance* como un “territorio” conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes, un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas si no estimuladas, las fronteras de nuestro país del ‘*performance*’ están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados (Taylor, 10)

Este nuevo agente, el *actor performativo*, como puede ser denominado, genera nuevos medios para producir y entregar su mensaje, el cual presenta como un mensaje abierto que pasa las fronteras de lo permitido.

Los artistas presentan este quiebre artístico con el objetivo de producir acciones constitutivas de discurso social y político, pero además, por ser acciones, deben generar reacción.

Podemos re-contextualizar, re-significar, reaccionar, desafiar, parodiar. Ésta es la promesa del *performance* -como acto estético y como intervención política-. Los cuerpos humanos no sólo encarnan estas nuevas subjetividades espectacularizadas sino que también se ponen en tensión crítica frente a ellas. (Taylor, 108)

El cuerpo se vuelve el único soporte necesario de un *acto performativo*, lo cual provoca no sólo el surgimiento de lo ya mencionado, espacios no convencionales de acción, si no que la libertad de ejercer dicho acto, independiente de cuál sea la procedencia del ejecutante. En consecuencia, las acciones *performativas* se vuelven vehículos de transferencia de memoria, generando así su propia identidad. A esto Cornago, lo llama “la democratización de la escena cultural”(Córnao,18,2003), catalogándolo como un rasgo clave en los fenómenos experimentados en el mundo occidental contemporáneo.

En cierto modo, se podría decir que el campo expandido del teatro es el campo del cuerpo en acción, un cuerpo que puede hacer efectivo su discurso en la calle, en una escuela, en la soledad de un estudio, ante una cámara o en las oficinas de un banco, es decir, alternativamente en espacios privados o en espacios públicos, alternativamente cognoscitiva o con una intencionalidad explícitamente política. (Sánchez, 2007, 21)

De acuerdo a José Antonio Sánchez, el cuerpo se vuelve una nueva extensión expresiva que abarca nuevas responsabilidades de exposición. El *performer* se presenta ante un espacio despojado de convenciones teatrales o delimitantes espaciales, la caja negra italiana deja ser el medio contenedor de su acción y es así, como acarrea un libre poder activo pero, a la vez, acompañado de una latente vulnerabilidad. El artista desprendido del pacto divisorio de distancia, entre él mismo y su espectador, se auto-desafia a crear una nueva comunicación, más cercana y a la vez riesgosa. Y, por otro lado, el *espect-actor*, como señala Augusto Boal, dramaturgo brasileño, puede ser un ser involucrado en la acción, con la capacidad de tomar decisiones y ejercer acciones en tal comunicación.

Boal es un ejemplo de lo que se menciona anteriormente, que tiene que ver con ser un *agente performativo* capaz de generar el teatro de su propia identidad. Desarrolló el teatro del oprimido contenedor de su propia

metodología la cual funcionaba como un espacio de “entrenamiento” para la población y sus complicaciones en el escenario político del día a día.

Esto es en definitiva el objetivo último del mecanismo de la teatralidad, hacer visible unas fronteras en la medida en que se transgreden, los límites del lenguaje, los umbrales de las formas y lo inteligible. De la ley de la escena... un mecanismo de rupturas con un efecto liberador. (Cornago, 2003, 69,70)

Señala Cornago que, como consecuencia de la transgresión comunicativa, se produce el resultado final del proceso corporal postulado. Es decir, el cuerpo como agente crucial en el *acto performativo*, ocupa un espacio libre, en un sentido, frágil al ser desprovisto de la convención “escenario escénico”, por ende se torna una acción que involucra tanto al *performer* como a los espectadores a compartir un acontecimiento conjunto, directo y vivo. Tal calidad de acción genera un tipo de fuerza único y espontáneo, que puede ser vinculado al efecto de liberación que posee un ritual.

El núcleo vivo de la teatralidad significa un romper los códigos, un escapar de la presión y represión que implican los muchos códigos en lo que vivimos y malvivimos , en los que nos vamos desviviendo formados, conformados , reformados y uniformados a lo largo de todo el santo día , y así día tras día. (Romero Esteo en Cornago, 2003, 70)

Son diversos y variados los exponentes de este arte vivo, cada uno con su propia historia produce su propia forma de hacer *performance*, algunos optan por abordar la *performance* a través de actos masivos, los cuales generalmente rememoran un hecho histórico digno de denunciar y dar tributo como, por ejemplo, Las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina, que por más de 40 años intervienen y caminan alrededor de la Plaza de Mayo ubicada frente a La Casa Rosada de Buenos Aires, como símbolo de la protesta efectuada en el año 1977, por la liberación de sus hijos apresados por la Junta Militar.

Otros, provocan el *acto performativo* en su propio cuerpo, como símbolo de crítica y provocación política, como el *performance* chileno Francisco Copello, quien así lo plantea:

Mi arte es mi cuerpo, el lugar del deseo-reprimido y después liberado- llega a ser el cuerpo en todas sus manifestaciones más íntimas llevadas a la superficie en forma violenta y sometida a una verificación colectiva. Y es naturalmente este examen a la vista de todos lo que resulta insoportable en más de una *performance*.
(Taylor, 63)

O, como Regina José Galindo, *performer* guatemalteca, quien ejerce acciones reales y de fuerte impacto en favor de una *performance*, como es el

caso de su trabajo en *American's Family Prison*, en 2008, en donde se encierra en una celda con su marido e hijo por 24 horas, para criticar y denunciar a las empresas privadas que encarcelaban a familias indocumentadas, que podían pasar meses sin poseer un reclamo popular. Este ejemplo es uno de los variados trabajos que ha realizado para dar cuenta de hechos violentos y verídicos que ocurren en nuestra sociedad, que en su mayoría no son denunciados.

Pero no toda *performance* tiende a ser efectuada de forma cruda y densa, existen artistas del arte vivo que toman el humor como su mejor arma a favor de la crítica política. Es el caso de la *performer*-cabaretera mexicana Astrid Hadad, y sus grandilocuentes espectáculos, en donde la picardía y el exceso de estímulos visuales los usa como medio de reflejar el estereotipo humano que vive en una cultura de consumismo.

La *performance*, puede ser generada de tantas formas, que la tarea del *performer* termina siendo no el qué hacer si no el cómo hacerlo. Cómo provocar de una forma precisa y concreta tal acción social-política, la cual, al mismo tiempo, sea necesaria de ser producida.

La cultura popular pone a disposición del creador escénico una amplia gama de formas articuladas en su concreta e inmediata materialidad, formas rebosantes de sensorialidad, de un sabor, olor y matiz específico, unidas a connotaciones históricas, sociales o antropológicas [...] Lo definitorio del teatro popular pasa a ser su construcción a partir de materiales tomados de forma directa de la cantera popular. (Cornago, 2003, 163)

1.3. La emergencia de la *Performance* como práctica artística

De acuerdo a lo postulado en el libro “La intensidad del acontecimiento. Escrituras y relatos en torno a la performance en Chile” escrito por Mauricio Barría, Jorge Michell, entre otros. El presente puede no tener la misma necesidad de tener esta vía de expresión, como es la *performance* o vertientes similares a ella, como lo eran en los tiempos revolucionarios que en respuesta de la opresión recibida buscan estas nuevas formas de expresión artística y de índole social-política. Como es el caso de los artistas que se gestan desde los años 70’ en Chile como Copello, Carlos Leppe y *las Yeguas del Apocalipsis*, los cuales son artistas que gestan las bases para comprender la historia de la *performance* chilena. “Una *performance* es esa clase de procedimiento artístico que precisamente ya no intenta contar algo, si no que hacer algo con alguien.” (Barría, 2011, 13)

Es preciso evidenciar como el propio cuerpo se vuelve una política propia, el cual al utilizarse a favor de una crítica, desarrolla nuevas formas creativas en donde el ejecutante (*performer*) se inserta a sí mismo en una experiencia real, por ende vulnerable, generadora de sensaciones verídicas. Es así como observamos una acción fluida y orgánica entre los dos entes. Como señala Mauricio Barría, citando a Josette Feral, el *performer* se despoja de las limitancias de un arte de museo a favor de realizar un diálogo que a la vez también sea una acción que pueda ser complementada por su espectador, lo cual es bastante similar a lo mencionado anteriormente en cuanto a Augusto Boal y su denominación de *espect-actor* en su Teatro del Oprimido.

[...] lo que está en juego ya no reside en el valor estético del proyecto realizado, si no en el efecto que produce sobre el público y sobre el performer mismo; dicho de otro modo reside esencialmente en la manera en que la obra se integra con la vida. Contra la obra de museo, la *performance* ha elegido la confrontación con el público... (Barría, 2011, 14)

Es así como la *performance* no se gesta sobre la base de un signo semiótico a favor de un significado determinado, sino más bien en producir una experiencia que, ciertamente, será capaz de albergar distintos signos y a la vez significados.

1.3.1. El concepto de liminalidad de Victor Turner

Estado Liminal: “Estado intersticial en el que el sujeto ha sido desclasificado de su antigua condición y aún no clasificado en la nueva.” (Turner 1988,8)

Según expone Mauricio Barría, es durante tal espacio suspendido donde los individuos, despojados de su identidad cultural y *status* sociales, pueden transitar como seres iguales, denominados por Turner como *communitas*. Es en estos tiempos en donde las comunidades se desprenden de máscaras sociales, emergiendo los reales conflictos que generan serias reflexiones. A estos procedimientos Turner los llama “dramas sociales”, el cual es catalogado como ritual, por ende con efectos transformadores. Con esto, se puede afirmar que tales quiebres estructurales dentro de una comunidad revelan su *modus operandi*.

A lo que, Barría señala, como un efecto propicio para producir: “un desaparecimiento momentáneo del simulacro en el que se exhibe su ser

simulación. Mirada de esta forma, la *performance*, vendría a ser un dispositivo de producción de liminalidad.”(Barría, 2011, 16)

Es así, como podemos comprender a la *performance* como un método de lectura y, a la vez, provocadora de las estructuras sociales que, al desestabilizarla, será una expresión por sí misma desestabilizadora. Lo que se puede observar, justamente, en su característica de libertad, tanto del tiempo como del espacio. Barría, en base a esto, evoca la dimensión temporal observada en los *Happenings* por Susan Sontag:

Otro aspecto sorprendente de los *happenings* es su tratamiento del tiempo. La duración de un *happening* es imprevisible (...) La imprevisibilidad de duración y de contenido de cada *happening* diferente es esencial a su eficacia. Ello es así, porque el *happening* no tiene trama ni argumento, y, por ende, ningún elemento de suspense (...) (Sontag,2008,34)

A lo anterior resulta factible añadir que, ciertamente, una *performance* de igual manera genera un efecto de suspenso, ya que al ser inestable e imprevisible, la espera del acontecimiento produce una sensación de intensidad de que ocurra que se alargue a lo largo de toda la acción performática. Así Barría postula, en cuanto a como la *performance* produce un tratamiento del tiempo, que a diferencia de la teatralidad, no se dirige hacia producir una estructura eficaz de este, si no a omitirlo.

Es en este proceso transformador, en donde el cuerpo es el soporte de la acción duradera, en donde experimenta resistirse a su propia condición de materia. “El cuerpo se debate con el espacio y en ello acontece como duración” (Barría, 2011, 23). Además, como señala Barría, no sólo ocurre en el cuerpo del *performer* si no en su espectador. “Pero lo que decimos sobre el cuerpo del *performer*, vale también para el cuerpo del que mira. El tiempo deja de ser una percepción subjetiva para comenzar a pesar sobre la acción y sobre la contemplación de esta acción” (ídem)

CAPITULO 2

ACERCA DEL CABARET POLÍTICO

2.1. Antecedentes Históricos: Los inicios del término cabaret

Hablar de los inicios o gestación, del Cabaret Político (o simplemente Cabaret), significa adentrarse en los orígenes creativos de dicho espectro escénico, de manera de poder comprender las distintas técnicas de representación presentes en la historia del teatro conocidas como disidentes o marginadas. Aquel que ha sido denominado, por la antigua burguesía, como arte menor y que hoy es, en tendencia, conocido como de carácter popular.

A este género común se le llamó Espectáculo de Variedades. Término que, si bien, tiene sus variantes para ser conocido -como en Alemania, que se le denomina *Varieté*, en la actualidad se ha generalizado a llamar a todas sus formas escénicas, simplemente, Cabaret.

Las raíces de tales formas creativas tienen sus inicios en la Edad Media, en los espectáculos de los juglares, saltimbanquis, charlatanes y bufones que

actuaban en ferias, mercados y plazas de los pueblos. Artistas de carácter itinerante que trabajaban en sus inicios al aire libre para luego comenzar a presentarse en lugares cerrados.

A esta nueva forma teatral, que presenta el teatro de variedades, Klaus Pemsel la denomina *La Revue*.

Los espectáculos parateatrales y el teatro de variedades tienen en común la gran cantidad de unidades no-ficcionales y la estructura de números, es decir la sucesión de distintas representaciones de contenidos diversos en una sola función. Por su dimensión temporal se parecen a competiciones deportivas y espectáculos circenses y por su dimensión local a cabalgatas callejeras... (Hengst y Alvarez-Ossorio, 43)

Se entienden, estas representaciones, como un espectáculo caracterizado por no poseer un hilo conductor -considerado esencial en lo que debiera de ser una “obra de arte” vinculada a la estructura dramática “aristotélica”-, conociéndose entonces, por los burgueses y exponentes del teatro tradicional de la época, con la denominación de “Arte Menor”. Además, lo llamaban así, por cuanto se consideraba que su fin primordial era sólo entretener al público y, al ser presentada no sólo en espacios adecuados para la escena teatral sino que también en lugares de índole gastronómico, se suponía poseía meramente un valor comercial. Esto último, el hecho de que los números se desarrollaran

en este otro tipo de escenarios, tuvo consecuencias sobre la forma de comunicación que se establecía entre el espectador y el espectáculo. Primero, en términos estructurales, significó, entre otras cosas, que no existiese una disociación de iluminación entre la puesta en escena y el público, por ejemplo, lo que hacía que la comunicación fuese mucho más directa entre el artista y el espectador. Luego, este mismo hecho, impedía la creación de una ilusión teatral, como suele ocurrir en el teatro tradicional.

Comediantes y artistas de variedades animaban a la gente de la calle a entrar por un gran portalón hasta un espacioso patio interior, donde nos esperaba una autentica feria: orquesta, puestos de comida bebida o jugo y actuaciones de saltimbanquis, pirófagos, equilibristas, etc. (Hengst y Alvarez-Ossorio, 7)

Es así como se observa, que estos nuevos agentes escénicos comienzan a proporcionar distintas formas de interactuar con el público y quebrar la cuarta pared del teatro burgués. Como es el caso de los importantes artistas de la Comedia del Arte, los cuales poseen un triunfante desarrollo entre los siglos XVI y XVII, presentando escenas breves denominadas *lazzis*, caracterizadas por poseer una mezcla de humor y de sátira social política, las cuales usualmente no eran escritas, ya que estos artistas poseían como eje la improvisación, es así que cada *lazzi* era regido por esquema o argumentos que se contenían en un especie de guión de acciones (*canovacci*). Estos guiones

eran pegados detrás de la escenografía, en donde cada actor podía verlos e ir improvisar en base a ello. La temática de las piezas cambiaba constantemente, ya que incluían acontecimientos que ocurrían en el respectivo pueblo que visitaban, es así como se comienza a observar el surgimiento de recursos, luego atribuidos a las técnicas del cabaret, en donde la contingencia y la vida misma son las bases para la construcción de lo expuesto.

Alrededor del año 1675, todos los cómicos del arte fueron censurados de los teatros, especialmente de Italia y Francia, debido, no a sus constantes chistes provocadores, si no por su reiterada crítica hacia los regentes del país. Es por esto, que tales artistas parten a desarrollarse en el resto de Europa, siendo un ferviente éxito y nutriendo aún más la mixtura de técnicas para la representación de sus obras teatrales y además de provocar un reflejo crítico de la sociedad en ellas.

Con el tiempo estos escenarios de variedades a medida de ir dejando de ser lugares improvisados, fueron poco a poco teatralizándose hasta llegar a convertirse en una real alternativa popular al teatro culto, predominante de la época y que se encontraba al alcance de sólo algunos pocos hasta entonces.

El primer espacio adaptado para este tipo de presentaciones fue el salón de espectáculos *St. Georges Tavern* en Londres, Inglaterra, en el año 1852. Luego, esta corriente se expande hacia otros países del viejo continente inaugurándose los primeros establecimientos de este tipo, como por ejemplo en Francia los llamados *Café Concert* y en Alemania y Austria los *Singspielballen*²

2.2. Karl Valentin (1882-1942): Precursor de la vanguardia del siglo XX

Nacido en el pequeño suburbio de Au, en Múnich, Valentín no proviene directamente de la tradición francesa, sino más bien de la muniquesa y vienesa. Los espectáculos de Viena y Múnich poseen, de cierta manera, una lejana afinidad con el cabaret francés, y hasta con el *music hall*³ inglés, todas expresiones provenientes de lenguajes populares, que tuvieron un gran auge en el siglo pasado.

² Salas de espectáculo musicales.
³ Salón de baile

De esta tradición fusionada se originan a finales del siglo XIX, en Múnich, los denominados *Volkssanger*⁴, o cantantes populares, artistas que producían espectáculos interdisciplinarios, los que se presentaban en espacios no convencionales como cervecerías, bodegas o locales gastronómicos. Por otra parte, se presentaban los *Salonhumoristen*⁵ considerados de mayor categoría, por cuanto se presentaban en lugares considerados de índole formal. Valentin, se posiciona dentro del ambiente bohemio muniqués gracias a la especial mezcla artística que produce entre ambos. Es capaz de abarcar todos estos tipos de entretenimiento popular, entre el artista *Volkssanger* y el artista *Salonhumorist*, y además añadir su infaltable toque político presente en sus números.

A pesar de que el mismo Valentin declaraba ser “un simple cantante popular”/Hengst y Álvarez- Ossorio,15) , se puede percibir una notoria diferencia entre sus números y el repertorio cómico tradicional. Los textos valentinianos no están inspirados en las vivencias del día a día de un campesino tirolés, si no en experiencias vividas en un mundo urbano, en especial de barrios populares.

⁴ Cantante Popular
⁵ Comediante de salón

Sus números o escenas cómicas tendían a ser monólogos o escenas cortas, de entre diez minutos a un cuarto de hora de duración. En sus piezas el desarrollo de la acción es mínimo y la tensión surge de la situación. La variación, el enredo, la falsa expectativa, son los que crean la tensión dramática. La finalidad de Karl Valentín no era contar historias específicamente, si no plantear escenarios que incentivaran su cuestionamiento.

Como en la pieza de un acto, la tensión no surge de los acontecimientos interhumanos, esta debe hallarse anclada en la situación (...) Por eso y para no renunciar a la tensión, la pieza de un acto escoge siempre la tensión límite, de una catástrofe inminente, que se plantea cuando se abre el telón y que en lo siguiente no se pueda evitar. La catástrofe es un acontecimiento futurista. (Hengst y Alvarez-Ossorio, 54)

Cuando Alemania cae en una grave situación política, Valentín expande su forma de crear más allá del juego de palabras. Lo que hace es destruir el lenguaje, a tal punto de dificultar la comunicación de manera extrema: “lo que se puede interpretar tanto como un intento por camuflar sus ideas, por cuanto la censura de la época no permitía la libertad de expresión, como el reflejo del sin sentido de la situación social que se vivía entonces”. (Hengst y Alvarez- Ossorio, 25)

En cuanto a su apariencia física, Valentin toma los consejos de sus colaboradores y aprovecha su corporalidad, la cual usó de significativo elemento en sus puestas en escena, estableciendo una marca de identificación artística en donde sus: "botas alargadas, una nariz igualmente absurda, y un traje ajustado que exageraba su ligera y desgarbada estructura" (Double y Wilson, 2008, 6) eran su código de vestimenta cabaretero. Además, para contrastarse visualmente, optaba por compañeros de escena que tuvieran características físicas opuestas a él. Por ejemplo, Liesl Karlstadt, su socia escénica con quien, desde 1911, dominó durante más de treinta años la escena del cabaret alemán, hasta su muerte en 1948. Al ser ésta de gruesa contextura y baja estatura, en contraste con la apariencia propia de Valentin, provocaba que el absurdo que jugaban fuera tanto físico como verbal.

Es así como el hecho de utilizarse a sí mismo como material escénico, a favor de un acto cómico y/o a la vez de discurso político, planteado por Valentin, es un hecho que se puede observar en investigaciones escénicas posteriores. Como es el caso del año 1953, en donde el gran comediante italiano Dario Fo trabajó con Jacques Lecoq en la revista *Il ditto nell'occhio*⁶, y fue Lecoq que lo entrenó para hacer una virtud de sus "largos brazos y

⁶ N.T. Un dedo en el ojo

piernas, desordenado cuerpo y pies planos”(Double y Wilson, 2008, 8) en lugar de ocultarlos.

2.2.1. Valentin: El Payaso

A diferencia de los comediantes surrealistas, quienes tendían a un estilo actoral más abocado a una expresión realista y cotidiana -o a lo que plantea el autor Oliver Double en *Karl's Valentín Illogical Subversion*, como “inexpresiva”-, Valentin adopta la postura corporal más cercana a la denominación de *cartoonish*, que en español se traduce como caricaturesca, es decir, una propuesta de personajes con voces exageradas y expresiones faciales cargadas de gestos, además de llevar accesorios extravagantes, como sombreros gigantes y narices falsas, particularmente, una larga y puntiaguda.

La propuesta actoral de Valentín tiene mucho que ver, precisamente, con la historia del arte cómico que, como se planteó antes, se desarrolla desde de los juglares, bufones hasta los payasos, los cuales experimentaron un gran progreso de teatralización en los números de variedades de la época. Valentín exploya su tendencia bufonesca explorando con distintos tipos de payasos: el

músico, tocando un instrumento hecho por el mismo, denominado el “Orquestrión”, con el cual crea un espectáculo completo con números y textos propios; luego experimenta con el payaso cómico y el payaso blanco (el Augusto español).

Luego, evoluciona hacia la creación de nuevos tipos de personajes cómicos, aterrizando el personaje del payaso hacia un ser humano con características cómicas, reconstruyendo situaciones cotidianas. Como es el caso del músico catastrófico, el marido insoportable, el padre tragicómico, el enfermo hipocondriaco, el empleado irresponsable, etc.

2.2.2. Valentin y Brecht

Valentin expresaba cierta antipatía por la alta cultura y el intelectualismo, fue sólo en la década de 1920 cuando dejó de lado tal postura al aceptar trabajar con Bertold Brecht, quien, a diferencia del establecido cómico que era ya Karl Valentin, era un joven dramaturgo comenzando su carrera.

Brecht, estaba en la búsqueda de una nueva forma de hacer teatro, por lo que se siente atraído al ambiente del cabaret en Múnich, específicamente, hacia el trabajo de Valentin.

Al observar el trabajo de Valentin, se encuentra con un artista integral, el cual toma referencias de distintas corrientes y espacios artísticos para producir sus números. Es por esto que Brecht, con el objetivo de revolucionar de una vez el teatro tradicional, toma elementos parateatrales del circo, del musical o de géneros menores como la comedia popular, para así mezclarlas con la estructura dramática “aristotélica”. Intenciones similares a las de Frank Wedekind, quien a principios de siglo comienza a escribir obras cortas de un acto, parodias, coplas, con el fin de crear dramaturgias más abiertas de ser modificadas y a su vez más abiertas al público.

Esta concepción del teatro coincidía en muchos aspectos con la visión expresionista del teatro como una obra de arte total, donde todas las expresiones debían intervenir junto a la actuación.

Uno de los elementos esenciales del teatro moderno, en estrecha relación entre Valentin y Brecht, es el denominado “efecto de distanciamiento” o de “extrañamiento” (*Verfremdungseffekt*).

El distanciamiento existía mucho antes de Brecht. Este recurso nace en el teatro épico medieval y, luego, es utilizado por los ya mencionados “cantantes populares”. Este tipo de efecto teatral se origina como consecuencia de los espacios donde eran producidos estos números, como cervecerías o bodegas, al no contar con las comodidades necesarias para que el público realmente pudiera creer en la ilusión teatral creada por los personajes de la obra. Es por esto que los monólogos recitativos y la apelación directa al público eliminan el elemento de la cuarta pared, ya que lo que se intenta lograr no es crear una nueva realidad, si no que el público entre en un juego. Lo que Brecht observa entonces, eran formas de provocar y de generar consciencia en la sociedad de que lo que presenciaban era sólo teatro.

Valentin potenciaba esta falsa ilusión escénica utilizando distintos elementos escénicos, como máscaras con rasgos tan exagerados que siempre se veía al actor a través del personaje, o utilizando la deformación facial o *cartoonish*, mencionada anteriormente, que dificultaban cualquier posible

identificación. También intervenían sujetos externos a la escena, como el apuntador o el director, que provocaban la total ruptura de la cuarta pared. Hoy en día ya es normal presenciar actos de tal estilo, “pero al joven Brecht y sus coetáneos este procedimiento les resultaba bastante innovador.” (Hengst y Alvarez-Ossorio, 43)

Tales técnicas transgresoras de la ilusión teatral, las cuales, posteriormente, son características bases de los espectáculos disidentes contemporáneos, son además nuevas propuestas de producir significados, siendo así una novedosa forma de generar piezas artísticas. Umberto Eco apoya este postulado, situando este elemento como esencial de una obra de arte: “La obra de arte es un signo que también comunica la manera como fue producida.” (Hengst y Alvarez-Ossorio, 43)

2.2.3. Análisis de la puesta en escena

Para analizar los elementos cómicos presentes en las piezas de Valentin, es importante mencionar el trabajo vinculado del autor Oliver Double, en cuanto a lo postulado por el sociólogo holandés Anton C. Zijderveld que, en

1969, divide los tipos de bromas en distintas categorías en cuanto a sus "desviaciones de estructuras de significado institucionalizadas" (Double y Wilson, 2003, 7), clasificándolas en cuatro tipos:

1. Desviaciones del sentido de la vida sociocultural y política en general;
2. Desviaciones del significado del lenguaje;
3. Desviaciones de la lógica tradicional;
4. Desviaciones de las emociones tradicionales.

Dos de estas categorías- desviación del lenguaje y la desviación de la lógica- pueden ser identificadas dentro del trabajo de Valentin, postulando que a través de ellas es como el artista desenmascara a la sociedad.

En su monólogo cómico *Das Aquarium*, por ejemplo -el cual es calificado como uno de los trabajos escénicos que más caracteriza la profunda voz escénica de Valentin- es en donde se puede evidenciar su celebración hacia las "ilógicas, subversivas y caóticas" (Double y Wilson, 2003, 7) formas de crear sus números.

Ya que estamos hablando del acuario, antes vivía en la calle Sendlinger, es decir, no en la calle Sendliger. Bueno, no en todas, sólo en una. La que está metida, así,

entre las otras. No sé si conocen la casa, pero vivo ahí. Aunque no en la casa entera, sólo en la primera planta, la que está debajo de la segunda y desde la que sube una escalera para arriba, hacia la segunda planta. Es decir, porque también baja para abajo, para más bien somos nosotros, no la escalera, los que subimos para arriba. O bajamos para abajo. (Hengst y Alvarez-Ossorio, 21)

La comunicación inicial entre el público y Valentin se va distorsionando progresivamente. Primero, presenta la historia de forma simple y comprensible para inmediatamente después, confundir lo dicho. Esto lo hace, tomando las palabras en su valor literal para sacarlas de su contexto, además de explicar sobre lo que puede significar la palabra o no. Estas reiteradas explicaciones buscan enredar al oyente y complican cada vez más su comprensión del texto. Así, mientras más incomprensible se torna lo comunicado, se descompone más el mensaje. "...así el oyente cansado de tantas aclaraciones innecesarias, termina por no atender y reírse" (Hengst y Alvarez-Ossorio, 21)

Además de su propuesta de invertir la comunicación para lograr nuevas relaciones de entendimiento entre el público y el artista, dentro de la misma finalidad comunicativa, también presenta una nueva proyección escénica. En *El Acuario*, se puede apreciar como es dirigido directamente a la audiencia, ya que elimina la cuarta pared e interpela a generar una abierta relación de contar

su absurda y enredada historia de su acuario en pro de dialogar con las reacciones de la audiencia, siendo capaz de incorporar lo inesperado en la actuación. Es así como al presentar una nueva relación comunicativa escénica, rompiendo las reglas del lenguaje y la lógica, el público se conecta, comparte su afición por reírse del mundo que los rodea y deleitarse por el reflejo del desorden comunicacional que vivía la sociedad de la época.

Otro número de su trabajo que es importante de rescatar es *Verein Der Katzendreunde* o *La Liga de los Amantes del Gato*, en donde desafía el ambiente político de la época al ser presentada, justamente, en el último período del Tercer Reich. La propuesta escénica es una verdadera sátira, la cual es actuada por su compañera, Liesl Karlstadt, en donde se retrata al secretario general de la Liga dirigiendo una Asamblea General. La pieza funciona al exagerar y llegar al absurdo mostrando un personaje digno de los políticos que regían el país, que reitera su obsesión con el orden, el procedimiento y el estatus social. Este trabajo es una parodia de la obra *Vereinsrede '47* escrita por Goebbels.

Valentín, era un pacifista abierto, antimilitarista y anticapitalista y fue capaz, a pesar de la censura y el control policial de expresar estos sentimientos en sus divertidos números, aunque incluso tuviera problemas con las autoridades (Double y Wilson, 2003, 3)

Robert Eben Sackett, escritor de *Entretenimiento Popular, Clase Y Política En Múnich 1900-1923*, también analiza la carrera artística de Valentin. Se entiende que Sackett cataloga a Valentin como un *Volskssanger* que, en sintonía con las necesidades políticas del pueblo, presenta prácticas escénicas que apelan a hacer sentir a la audiencia popular, marginados socialmente, como pertenecientes (*insider*).

Para esto, Valentin se expone como un *outsider*, siguiendo así su línea de contrarrestar agentes escénicos a favor del discurso político. A través de esta postura inferior, Valentin -independiente de si era consciente de ello o no-, crea sentimientos de superioridad en sus espectadores, así estos, preocupados por su declive social, al ver a Valentin en una posición más baja aún, se sienten cómodos, provocando que el humor pueda ocurrir.

Los trabajos de Karl Valentin, tienen un orden social quebradizo, por ende real y universal, que puede reflejarse en todos los aspectos existenciales del ser humano. Su particular forma de utilizar el lenguaje, la vida social y la política, le facilita desarrollar personajes que no encuentran un medio de comunicación acorde a sus necesidades.

De manera visionaria, Valentin expone los tiempos modernos evidenciando a la sociedad de consumo como regidora de toda la actividad humana. El argumento, que utiliza en sus creaciones, da a entender lo intrínseco que es lo absurdo en la realidad social de la época, exponiéndolo de manera satírica en sus obras.

El proceso de la auto reflexión es una de las características más esenciales del arte moderno. Valentin amplía y traslada este proceso a la situación de los medios técnicos del siglo XX. En la transgresión, el desplazamiento y traspaso de los límites de un medio en dirección a otro, se manifiesta ya el punto de partida del pensamiento posmoderno. (Hengst y Alvarez-Ossorio, 58)

2.3. Darío Fo (1926-2016)

Actor, dramaturgo y director de gran importancia en la cultura artística italiana. Fundador de dos grandes compañías teatrales, primero de Nuova Scena, en 1968, y luego de La Comuna, en 1970. Su obra de mayor relevancia internacional fue *Misterio Bufo*, estrenada en 1969. Entre sus obras más celebres se encuentran *Muerte Accidental De Un Anarquista*, *El Papa Y La Bruja*, *Aquí No Paga Nadie*, entre otras. En 1997, recibe el premio Nobel de Literatura, reconocimiento a su legado tanto para la historia artística italiana

como para la cultura en general. Entre las características de su trabajo, destaca la rememoración que hacía de los recursos de la antigua comedia del arte la cual puede ser apreciada en sus obras.

Darío Fo, defendía el hecho de denominar a la comedia del arte como “Comedia de los actores”. En su postulado *Contra la idea de cómicos harapientos*, afirmaba que el actor poseía la total responsabilidad en la creación de tal formato, en donde no sólo ejercía el papel de intérprete si no también el de autor, director, hasta escenógrafo, ya que entendía y planteaba su oficio como el de un artista integral, dispuesto no sólo a ser protagonista sino además, cualquier otra función que la puesta en escena requiriese, incluso la de tramoya.

Señala además, que los cómicos son lo que el pueblo elige como agentes de inclusión y crítica, es decir, aquellos que poseen el papel de expresar el discurso que la sociedad, presente como espectadores, no puede o no tiene el valor de pronunciar. De esta forma, la acción de ironizar sobre personajes de la burguesía capitalista son desarrolladas en un teatro inclusivo y contradictoriamente disidente. “Los *clowns*, como los juglares y los cómicos, tratan siempre el mismo problema, el hambre: hambre de comida,

hambre de sexo, pero también hambre de dignidad, de identidad, de poder.” (Fo, 350)

Entre los actores célebres en la comedia del arte, Darío Fo, selecciona a dos recordados artistas: Biancolelli y Martinelli, quienes desarrollaban el papel del mítico arquelino, cada uno con su propio sello, pero con un recurso en común, el uso de la provocación como herramienta principal para dialogar con su público, en donde el texto, usualmente, pasaba por continuos cambios dentro de la escena. Estos artistas tomaban la improvisación como entrenamiento principal en la creación de sus piezas escénicas, por lo que el texto, como afirma Darío Fo, no era la carne, si no la ensalada de su plato. Es decir, elaboraban su propia forma de hacer teatro, el cual, en constante movimiento, otorgaba el valor de lo inesperado que el arte de la época necesitaba.

... salían a escena agrediendo al público con palabras obscenas y gestos groseros inauditos. En pleno dialogo de amor entre el caballero y su dama, se bajaba los calzones y se ponía a defecar, tranquilo en el proscenio, Después recogía con las manos el resultado de sus esfuerzos (se trataba casi siempre de pan de castañas templado) y se lo arrojaba al público. Chillando con risotadas: Trae suerte...
¡Aprovechaos! (Fo, 91)

En la mayoría de las obras de Darío Fo, la acción es el principal vehículo para la producción del montaje, es decir, que es a través de ésta donde el argumento central se desarrolla. Los actores disponen su cuerpo y activa presencia para generar el acontecimiento, en donde, al observarlos se podría, fácilmente, recordar a los cómicos del arte y sus embrollos amorosos, o hasta a Karl Valentin y sus juegos lingüísticos, esto es en la similitud del vértigo en la generación de un relato vivo y dinámico. Tal técnica, denominada *dialéctica jesuítica*, puede ser vista de igual forma en el hecho de exponer un discurso hasta sus límites, para luego contradecirlo y así provocar una continua confusión que lleve a la gestación de un ferviente caos.

Darío Fo y sus *performances* son lo que se puede considerar los personajes tipos que, como en la comedia del arte, reflejaban las posturas o actitudes de la sociedad real. En esta ilusión es en donde recorren distintas estrategias de comunicación, a través de una continua improvisación que de pronto cae en absurdas e ilógicas propuestas, con el objetivo de exponerse como cuerpos dispuestos hacia una situación viva.

Fo -quien hubiera sido un ejemplar juglar-, fue un visionario bufón y contribuyente del lenguaje cómico, uno que además posee la capacidad de ser utilizado como una herramienta política.

2.4. El Cabaret Mexicano

2.4.1. Antecedentes históricos

Como todo movimiento social-artístico, el cabaret mexicano surge de la necesidad teatral por nuevas formas de representación en las cuales exponer su discurso. La postura de la puesta en escena disidente en México se caracteriza por las mismas razones que se han expuesto antes en relación al desarrollo de esta expresión teatral.

Desde la historia del arlequín de la comedia del arte, al cómico alemán del bar muniqués y al payaso de carpa, podemos observar que, a pesar de las notorias diferencias culturales y temporales, el cabaret puede estar vinculado a estrategias, tanto lingüísticas como corporales, usadas con anterioridad. De esta manera, las semejanzas yacen en las formas de llegar al absurdo a través

de distintos juegos estéticos y lingüísticos. En el albur⁷ mexicano esto es bastante común, las propuestas escénicas se basan en malentendidos y en la confusión lingüística para así demostrar una desconfianza en el lenguaje oficial. Esto también es aprovechado por el cabaret ya que, a través de esta técnica, se puede originar la característica meta teatralidad o, el ya explicado, efecto de extrañamiento, que Valentín junto a Brecht desarrollaron.

Pues poner el lenguaje en entredicho es una estrategia de la que se sirven los artistas para revelar la brecha entre los discursos rectores y la vida diaria, como para mantener la atención constante y el papel participativo de la audiencia. (Alzate, 2013, 28-31)

En México, el progreso de esta visionaria propuesta artística tuvo su mayor desarrollo entre los años 1920 a 1930 en la capital mexicana. El género de la farsa, mayormente desarrollado en México en la primera mitad del siglo XX, fue la base inspiradora para la realización de estas nuevas propuestas escénicas, como es el caso del Teatro de Revista y, posteriormente, el Teatro de Carpa o de variedades de carácter popular.

⁷ 4. m. Méx. y Nic. Aventura amorosa.

5. m. Méx. y R. Dom. Juego de palabras de doble sentido. Extraído de: <http://dle.rae.es/?id=1ZVdKVJ>

2.4.1.1. El Teatro de Revista

El nombre de Teatro de Revista, literalmente, tiene que ver con tomar noticias de revistas o periódicos para luego escenificarlos “en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas o picarescas” (Ortiz Bullé G. 5). Se gesta en Francia a mediados de Siglo XIX, extendiéndose luego a España donde se produce su propia versión, donde se mezcla con la tradición de la zarzuela. Arribando a México hacia 1870.

Los creadores de estos números solían ser periodistas que procedían a tomar estos hechos de la contingencia política nacional para luego teatralizarlos, dividiéndolos en tandas con la ayuda de músicos, cómicos, actores y actrices que, más que ser buenas bailarinas como lo requerían los antiguos Music Halls, esta vez debían ser graciosas.

Este formato artístico, por su carácter contingente y a la vez didáctico, no sólo contribuía a crear un mayor diálogo con la audiencia popular, si no que -por muchos años-, fue el sitio donde el Estado pudo observar la verdadera opinión pública, en cuanto a la situación conflictiva del país.

A pesar de que muchos intelectuales y artistas del ambiente encontraban el teatro de revista como una especie de involución cultural, otros, incluyendo empresarios del rubro, resaltaban el formato como un espacio renovador y necesario de la cultura artística nacional inmersa en el ambiente del México revolucionario de la época.

La revolución trajo en consecuencia una nueva conciencia de ser mexicano y el arte en sus diversas vertientes, fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y desde luego de propuestas artísticas. (Cament, 42)

Es en esta nueva idea de Modernidad, de la que habla Luis Ortega, en donde El Teatro de Revista se cataloga como un espacio de diversión y a la vez reflejo de la identidad político-social mexicana.

Considerando el teatro de revista como una nueva forma de producir teatro, que se distancia de la dramaturgia ficcional acercándose a una creación basada en hechos relevantes de la vida cotidiana –con hincapié en hechos de opinión pública- y, sumando a ello, el uso de recursos tomados de la tradición popular mexicana, del *folklore* nacional, para obtener luego un espectáculo lúdico, pero con una clara finalidad de crítica política irónica, se puede plantear este formato revisteril como una nueva manera de hacer periodismo político-cultural.

2.4.1.2. El Teatro de Carpa

Para poder acercar el espectáculo hacia el público popular -los cuales difícilmente podían ir a ver un teatro musical a los grandes teatros del momento-, surge un teatro al alcance de todos económicamente, el gran Teatro de Carpa. Una versión mucho más popular que el Teatro de Revista, que tuvo su época dorada entre los años 1930 a 1950.

El Teatro de Carpa recibe esta denominación por las características del espacio físico donde era exhibido. Los espacios, donde eran desplegadas sus obras, eran tablados montados en un terreno baldío, con una lona encima que cubría escenario y butacas, siendo ubicadas en los mismos barrios populares.

El espectáculo en sí, se dividía en una función de tres tandas. La primera, era para un público de todas las edades, por lo que se presentaban números de índole familiar, presentados por artistas menos conocidos o

principiantes. La segunda, con un público más adulto, contaban ya con un carácter más profesional. Y, ya en la tercera parte, era donde se presentaban los artistas con más experiencias y más reconocidos, quienes a través de personajes del tradicional barrio popular -como “el peladito”, el “borracho” o el “pícaro”-, producían un show cargado de bromas hacia los políticos del momento, ridiculizándolos a base del “albur”, formato que se caracterizaba por expresarse de forma incoherente y absurda, lo que provocaba una gran aceptación en el público. Es así como el pueblo, el hombre común, tuvo su propio espectáculo, donde podía ver como sus vivencias del día a día eran representadas. “La fina ironía del pueblo se asoció con el ventrílocuo, el malabarista, el declamador y las bailarinas para hacer su espectáculo bajo el toldo de lona circense, del cual la carpa tomó su nombre.” (Crónicas y anécdotas de lo cotidiano: Las carpas, 2014)

Como resultado de estas puestas en escena es que los payasos circenses fueron aterrizando poco a poco hacia características cotidianas, aunque estereotipadas, de lo que era un hombre mexicano regular. Es así, como comienza a desarrollarse el personaje del clown mexicano, el que se instaura como el sujeto del espectáculo que era capaz de mezclar el humor con la crítica del pueblo.

En los años 30, comienzan a surgir además grandes personajes, los que descubiertos por directores del séptimo arte mexicano son llevados a filmar taquilleras películas cómicas. Es el caso de Mario Moreno *Cantinflas* quien, inspirado en un personaje arquetípico de la picaresca mexicana, llamado “El peladito”, causa un enorme furor.

Es así como se puede dar cuenta que El Teatro de Revista, y luego La Carpa Popular, fueron considerados los principales espacios para una audiencia popular, hasta su desaparición en el último período de los años 50’ y comienzos de los años 60’, producto de la llegada del cine y su repercusión en el ambiente artístico mexicano al convertirse en una alternativa de entretenimiento económicamente accesible para el público popular.

2.4.1.3. Segundo aire

El teatro estuvo en constante desarrollo en el país durante el período posterior a los años 60, no obstante, las voces disidentes tuvieron que esperar antes de volver a alcanzar su espacio dentro de la sociedad. Es una particular

crisis de las representaciones tradicionales lo que hace posible que el cabaret pueda manifestarse y marcar, nuevamente, “el orden simbólico de la cultura” (Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico, 2007). Inspirándose en la holgada historia del arte menor, surge en los últimos años 70’, un movimiento cultural híbrido, el cual intenta re contextualizar y recordar sus raíces escénicas, con el objetivo principal de rescatar la forma en que estos formatos utilizaban el humor como una herramienta de reflexión y crítica desde el lugar de los marginados de la sociedad.

Fue a fines del año 2000, en el cual se termina con casi 40 años de gobierno consecutivo del partido Revolucionario Institucional (1929-2000), marcados por una fuerte corrupción política. En esta época, con aires de inconformismo y activismo social es en donde comienzan a surgir movimientos sociales y vanguardias, pero en cuanto a lo que señala Gastón Álzate, es sólo con el cabaret político que por primera vez en México se traspa a exponer como temas centrales la diversidad sexual y las luchas de género. Como plantea Tito Vasconcelos, “El cabaret florece en momentos de crisis.” (Vasconcelos en Cament, 51)

En búsqueda de nuevos espacios, los cabareteros encuentran su sitio en el formato denominado Teatro Bar, siendo el primero de estos locales La edad de Oro en donde se reúnen variados artistas que presentan parodias homenajando la tradición carpera, con la necesaria contingencia política de la ciudad y el país.

Conocer el origen de lo que hacemos nos permite echar a volar la imaginación. Así pues, el teatro de Aristófanes, los actos sacramentales, los juglares y la comedia del arte, el café cantante parisino surgido después de la Revolución Francesa, y en nuestro país el Teatro de Revista, son referentes de manifestaciones donde se da la socialización, los actores o cómicos hacen una traducción de lo que está sucediendo, entretienen al pueblo, utilizan otras disciplinas artísticas, son seductores y críticos de la sociedad, sus temas son políticos, económicos y religiosos, crearon su propia dramaturgia. (Valencia, 68)

Se logra recobrar el virtuosismo ya mencionado de la Revista y de la Carpa, y volviendo más atrás en los siglos, de los cómicos del arte o de la legua, y hasta de los cómicos griegos como mencionaba la cabaretera mexicana Hilda Valencia. Los artistas nuevamente encuentran un espacio compartido con el público en donde podían, opinar libremente con respecto a la autoridad, la economía, la Iglesia o las relaciones sociales.

2.4.2. Exponentes contemporáneos del Cabaret Mexicano

2.4.2.1. Tito Vasconcelos

Actor, director y dramaturgo, Tito Vasconcelos es, en la actualidad, una de las figuras más influyentes en el cabaret mexicano, además de un importante activista en favor de los derechos de la comunidad gay, “de hecho considerado como uno de sus líderes más visibles” (Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico, 2007). Su historia va de la mano con la formulación del género del cabaret político mexicano en favor de realizar una inclusión de antiguas tradiciones escénicas mexicanas (proveniente de la revista y el teatro de carpa) dentro de la dramaturgia actoral, a través de diversas estrategias tanto farsescas, de improvisación y parodia musical.

Por otra parte, Vasconcelos, ha sido creador de espacios estables que albergan a decenas de artistas con sus trabajos artísticos. El primero de ellos fue, en 1998, el bar llamado El Cabaretito en donde, junto a David Rangel, conforman un centro escénico corporativo, proyecto que iba más allá de ser un lugar de entretenimiento, sino más bien un espacio para promover la defensa de los derechos, la no discriminación, la prevención del VIH, y a la educación sexual, en general.

Tito Vasconcelos trabajó sin cesar en distintos bares emblemáticos de la ciudad, pasando por El Nueve con su primer grupo The Kitsch Company, luego por el El Hábito, entre otros, desarrollando un cabaret que recurre al uso de un humor controversial para poner en el tapete asuntos o cuestionamientos propios de la realidad social de la cultura mexicana.

Hoy en día, Tito Vasconcelos, ha mantenido su labor, complementando su trabajo creativo con la investigación y la docencia.

2.4.2.2. Las Reinas Chulas

Al igual que Tito Vasconcelos, *Las Reinas Chulas* son creadoras de un cabaret comprometido y utilizado como una forma de activismo político, siendo para ellas fundamental la desobediencia civil y la resistencia.

Cuando Vasconcelos fue invitado a impartir un laboratorio de cabaret, las actuales Reinas Chulas, quienes tomaban su curso, descubrieron que la producción del formato ofrecía una amplia gama de formas de crear, lo que se traducía en ser un artista integral. Con ese interés fue como en el año 2000 las actrices Cecilia Sostres, Ana Francis Mor, Nora Huerta y Marisol Gasé conforman la compañía.

Su forma de hacer cabaret, ha sido una renovación del género, esta compañía de teatro-cabaret ha fusionado no sólo el teatro de revista mexicano con los lenguajes actuales del país, sino que también ha tomado referentes del cabaret alemán y de la técnica actoral universitaria, ejerciendo así una instancia de talleres prácticos de enseñanza de cabaret abarcando la mayor cantidad de referentes y formas posibles. Siendo así no sólo creadoras de un lenguaje artístico, si no promovedoras de instancias formativas y de derechos humanos en toda su amplitud.

El cabaret significa fundamentalmente desobediencia civil y resistencia, señalando así la estrecha conexión entre su obra y el activismo social. Su labor se divide en tres campos paralelos. El primero es el cabaret como farsa política, a partir del cual han establecido una red de aliados y alianzas con un público que comparte tanto visiones críticas como una preocupación ciudadana por recuperar el tejido social perdido por los fenómenos del neoliberalismo (Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico, 2007)

Además, son las creadoras del 1º Festival de Cabaret Político en Latinoamérica, el cual sigue su curso de forma permanente y con gran aceptación. En el pasado 2016 han celebrado la XIV versión del Festival Internacional de Cabaret Mexicano.

2.4.2.3. Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe

Son el dúo artístico que, al igual que Tito Vasconcelos, marca un precedente dentro de los creadores del cabaret mexicano. Los rasgos creativos que han generado dentro del cabaret, han sido instaurados y permanecen como características de estudio del género en cuestión.

En 1990, abren El Hábito, cabaret de gran importancia y un espacio de referencia para todo el movimiento de cabaret mexicano, ya que marcó un nuevo nivel de exigencia del género, más intelectual y desafiante en términos de exploración de los recursos escénicos, además de instaurarse como un espacio de resistencia civil dentro del panorama teatral y cultural de la ciudad. Luego, en el nuevo milenio, tras diversas colaboraciones con compañeros del género, como Tito Vasconcelos y Las Reinas Chulas, pasa a sus manos el bar El Vicio el cual fue otro importante centro de presentaciones de artistas independientes de distintos números cabareteros.

En la actualidad Jesusa Rodríguez, ha decidido ir más allá del teatro- cabaret, explorando nuevas formas de creación escénicas y de expresar un discurso. Siendo objeto

de pesquisa y aceptación en el mundo también re- diseñado de la *performance*, siendo actualmente parte del proyecto Instituto Hemisférico de Performance y Política en conjunto con Diana Taylor.

Es activista de la comunidad LGBT, grupos indígenas y ecologistas. Y es parte de la organización de oposición de izquierda a favor del líder Andrés Manuel López Obrador.

En su libro *Performance*, Diana Taylor menciona a Jesusa como ejemplo de actividades sociales que han desencadenado un fenómeno que ella denomina, digno del concepto de la *performance*, ya que señala que el término debe ser continuación de la política por otros medios.

Antonio Prieto, cataloga a Jesusa Rodríguez como “una de las más importantes creadoras escénicas en México, cuyo trabajo se caracteriza por el humor irónico y la parodia política, así como una reflexión crítica sobre el papel de la mujer en la historia mexicana.” (Prieto 1955, 1)

2.4.3. La relación entre el arte y la política

En 2006, se produce un gran escándalo electoral debido al cuestionado triunfo de Felipe Calderón frente a su opositor Andrés Manuel López Obrador, de una coalición de izquierda encabezada por el Partido de la Revolución Democrática (PRD) la cual convoca a una resistencia civil. Jesusa Rodríguez, estuvo a cargo de coordinar el escenario principal de los campamentos de resistencia para tal evento. El cual, finalmente fue repletado de seguidores.

En el momento en que Andrés Manuel López Obrador llega al centro de convocatoria, ocurre un gran caos, debido al poco espacio para todo el público presente, por lo que Jesusa Rodríguez le pide al candidato en cuestión que se posicione en la zona más elevada del espacio.

Tu escenario no funciona. Tienes que estar en otro lugar. A fin de cuentas, es un escenario, tiene sus reglas y normas. Alguien lo tiene que organizar. La gente tiene que poder ver y escuchar. (Taylor, 116)

La *performer* en su afán de organizar el evento a favor de la comunicación entre los presentes y el líder en cuestión, utiliza estructuras dignas de su esencia como artista, es decir, inserta herramientas escénicas, como la utilización de un estructura actor-espectador en el evento, pero desde su nicho artístico, siempre en constante comunicación entre ellos, como en el cabaret político.

Para la segunda marcha, Jesusa coreografió el evento, siendo un movimiento que se constituyó como una toma de las calles del CDF por meses. Es así que se puede observar como este acontecimiento, producido en la simple acción de posicionar cuerpos en un espacio por un largo período de tiempo, provoca no sólo un objetivo artístico si no un objetivo real y a la vez político, desplazando así los límites dibujados entre la ilusión extracotidiana y lo cotidiano.

Como se ha señalado anteriormente, en la parte introductoria de esta tesis, el arte de acción se posiciona como aquel espacio en donde los artistas disidentes, denominados así por sus motivaciones de generar discursos no

“autorizados”, encuentran un nicho en donde desarrollar tales postulados a través de sus cuerpos o en sus cuerpos. En el caso de Jesusa Rodríguez, estas formas de crítica, crearon lo que fue denominado Resistencia Creativa, a la cual Jesusa junto a su pareja Liliana Felipe decidieron dedicarse activamente.

En un movimiento en México que utiliza la estrategia vital el “cabaret mexicano” como una herramienta de acción política. Según Jesusa Rodríguez, es un grupo “representativo de la indignación de los mexicanos por la situación actual del país y un eslabón más del movimiento que pretende transformar la vida pública de México por medios pacíficos a través del arte, la educación política y el activismo creativo. (Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico, 2007)

Al igual que ellas, diversos artistas de cabarets y *performance* se desplazan constantemente entre estas dos vertientes, explorando tales espacios precisamente por ser libres y en constante movimiento, siempre abiertos a nuevas ideas y formas de crear.

2.4.4. Fundamento del Cabaret Mexicano

En el caso de México, el cabaret proyecta e invita al espectador a acercarse a su propia cultura celebrando su diversidad. Es así, como el cabaret expone y resalta, a diferencia de los espacios hegemónicos, el arte como una zona colectiva y de integración. Esta postura de *outsider* del cabaret, es en donde precisamente reside la fuerza de este género.

El cabaret, además de exponer su identidad heterogénea, intenta reflejar los factores posmodernos actuales. Dado que utiliza la contingencia como herramienta fundamental en su dinámica de creación, el valor oral y visual de las presentaciones se tornan igual o más relevantes que su legado escrito. Es una nueva forma de comprender y conocer el arte como un conjunto de vehículos expresivos con los cuales ejercer una acción artística.

Es así como estos nuevos creadores, abiertos a exponer su identidad como un ser híbrido, no pretenden crear sistemas “semióticos cerrados” sino que, por el contrario estar dispuestos a nuevas estrategias escénicas. . Esto se observa en como los nuevos artistas, los denominados cabareteros, exploran todas las posibilidades artísticas que les interesan y buscan las formas de

fusionarlas para crear su propia lenguaje, es decir, su propio teatro, uno de índole integral, en consideración de esta necesidad por nuevas formas de comunicar. “En el cabaret se escribe, se produce, se actúa y se dirige a un mismo tiempo” (Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico, 2007)

El cabaret mexicano funciona desde la base de similares mecanismos en común, como es el primordial uso del humor como vehículo hacia un discurso crítico, la estructura dramática fragmentada en sketches, la creación colectiva y la improvisación en todos los ámbitos, es decir, un cabaretero nunca termina de finiquitar la creación de un sketch, ya que siempre el público y la fugacidad de los acontecimientos, serán los últimos responsables de la creación. Es así, como el espectáculo estará en un constante y lúdico cambio.

CAPITULO 3

DESARROLLO DE LAS PRÁCTICAS DE REPRESENTACIÓN NO CONVENCIONALES EN CHILE

3.1. Antecedentes Históricos

Al hablar del origen y desarrollo del género planteado en Chile, se hace relevante referir la investigación hacia la industria del espectáculo chileno comprendido entre 1920 y 1930. Es en medio del vertiginoso y creciente consumo cultural de este período donde se pueden encontrar las raíces de la gestación de prácticas teatrales - sociopolíticas- vinculadas al entretenimiento. Si bien, se puede plantear que las prácticas escénicas de la época se encontraban enfocadas, primordialmente, hacia el entretenimiento del público, hacia el ocio, quedando en parte relegado el fin artístico de generar reflexión con ellas, es esto mismo lo que, a su vez, favoreció la observación de las posibles motivaciones e intereses de dicho público, conocimiento utilizado por los artistas para generar estrategias que pudiesen cambiar la situación existente. Es así como distintos formatos artísticos comienzan a relacionarse

entre sí, en pos de generar estas nuevas tácticas escénicas. Esto se puede observar en la difusión de la música popular en el teatro de variedades y en el formato de revista, fuertemente vinculadas con el teatro y el cine, además de sumarse espacios públicos, como calles y plazas, circos al aire libre, casas de canto y de cabaret, provocando así una notoria alianza comunitaria entre las artes, a favor de una evolución tanto de los artistas como de la recepción pública de estas nuevas relaciones.

Con respecto al carácter satírico y libertario que acogía el género del cabaret, se podría deducir su lento y dificultoso desarrollo discursivo dentro de la sociedad chilena de tales tiempos, ya que la atención que despertaba en sus observadores era de carácter más bien reticente en cuanto a los discursos y sus formas de ser expresados. Es así como observamos que su mayor desarrollo como espacio artístico fue la exposición de géneros musicales como el *jazz* y el tango que si tuvieron mejor acogida en sus asistentes.

Finalmente, el cabaret, al cual se le acusaba de convertirse en un "antro de la perdición", donde sólo se bailaba, bebía y comía, pierde presencia y cede su lugar a las boites entre las cuales destacaron *Tap Room*, El Patio Andaluz y El Sótano de la Quintrala. (Aranguiz Pinto, 78)

Es relevante hablar aquí de la confusión que se produce en cuanto a clasificaciones entre los distintos géneros de la época, como entre el cabaret y la *boite* en donde sus alusiones y propuestas son bastante similares, -por ejemplo, en estos dos espacios, es en donde por primera vez la mujer pueden presenciar un espectáculo libremente al igual que un hombre, además de poder comer y beber al mismo tiempo-, sin embargo, en relación al marco histórico de la época, sólo es posible de entender que la *boite* poseía mayor aceptación que el cabaret y que, posteriormente, serían las quintas de recreos la nueva propuesta para estos espectáculos, dado su carácter más masivo y popular que las anteriores. No obstante, estas últimas al estar alejadas de las zonas del centro urbano, no poseerán la necesaria cobertura mediática para permanecer vigentes dentro del escenario cultural.

Debido a lo anterior, es que otras prácticas artísticas, como el circo y el teatro, logran posicionarse dentro del espectro de consumo cultural, debido a sus estrategias de difusión mucho más accesible para el público popular y por su constante dialogo con el mismo.

...Mientras que en las calles se realizarán las Fiestas de la Primavera (organizadas por los estudiantes) y bandas militares mostraban sus últimas innovaciones, los teatros y circos serán los espacios escénicos más difundidos, y ocuparán un lugar

central en el desarrollo de la cultura de masas antes del auge de la radio y del cine.
(Aranguiz Pinto, 78)

La cultura europea, tendencia de la época en Chile, y su predisposición hacia prácticas consideradas serias y decorosas, provoca que la *elite* criolla y la Iglesia, asiduas a seguir esta normativa, marginen cualquier tipo de festividad propensa a gestar distensiones sociales que puedan transgredir tales reglas de comportamiento, lo que podría ser vinculado tanto al cabaret como a la *boite*, las que, en su afán de prevalecer dentro del circuito, se centran en generar una mayor evolución de la cultura musical de la época, desplazándose por ahora de lo que concierne a las representaciones con carácter político. No obstante, esto provoca que el arte popular, en su búsqueda por la necesidad de contrarrestar tales prohibiciones, se desplace hacia los límites urbanos y se torne representante de los sectores disidentes de la época, expresando así el carácter y humor característico del “roto chileno” y su esencia carnavalesca, es así como el arte circense comienza a abarcar la misma popularidad que la del teatro, principalmente en zonas rurales y sectores populares, convirtiéndose en su única oportunidad para acceder a prácticas culturales, generando además un diálogo cercano con sus asistentes, al reflejar y preservar las tradiciones propias del pueblo chileno, siendo también una herramienta de vinculación social siempre en constante evocación del carnaval.

...Es desde el arte de los 80 que el cuerpo deviene la última frontera de la ciudad, delimitada como jaula, en estado de toma y de continua vigilancia. El espacio cotidiano se hace significativo de un muro horadado por la intervención militar, mientras que el cuerpo se formula como barricada o zona de contención, contra el que se protesta... Nunca más existirá un cuerpo tan vigilante al cierre de una historia: en realidad al término de la democracia y la aparición de un estado vigilado. (Britto, 65)

Con respecto a las afirmaciones de Eugenia Britto, es correcto aceptar la excepcional importancia del cuerpo artístico-político que se sostiene en la época de dictadura y de cómo adquiere un real riesgo el intervenir a través de él siendo, como señala Britto, una especie de barricada de denuncia, pero a la vez siendo un cuerpo que sirve de bandera, en la cual se suscriben a través de flagelaciones las denuncias de la época.

...De la mano de la aparición de las acciones de arte, varios artistas decidirán salir completamente de los espacios expositivos establecidos, para trabajar desde la periferia: terrenos baldíos, sectores marginales y la ciudad en general serán los espacios predilectos para presentar un nuevo arte “anti-institucional. (Urtubia, 41)

De esta forma es que los artistas auto-exiliados de los espacios oficiales artísticos logran albergar aquellos espectros disidentes no antes posibles de añadir en sus exploraciones, debido a la censura de las instituciones, museos o campos normados por una tradición. Problemáticas tales como la prostitución,

el travestismo y el arte de género en general producirán un nuevo margen en la creación, desplazando tanto los límites políticos como los del arte.

3.1.1. El Circo Chileno

Al acotar el origen de las prácticas escénicas, ya sean nombradas como arte menor en su noción de periférica y/o marginal dentro de la historia artística chilena, es posible posicionar la pesquisa hacia los inicios del circo chileno, hacia unos doscientos años atrás, con sus denominadas Casas de Volantín las cuales, influenciadas por la tradición de las chinganas y cocinerías criollas, eran el espacio de recreación para el sector popular durante la primera mitad del siglo XIX. Se les llamaba de esta forma por poseer volantines encumbrados en su entorno. Estas reuniones no sólo se dirigían hacia la práctica de la comida, la bebida y el baile de la cueca, sino que también, comienza a gestar a lo referido a las primeras prácticas escénicas no convencionales en Chile.

(...) el circo chileno es un espacio de reunión popular festiva, que de una u otra forma conserva todas las tradiciones propias del *folklore* chileno y a la vez rescata el espíritu carnavalesco del chileno marginado, ya que con el paso del tiempo, el

circo se convirtió en el carnaval chileno, ajeno a la circunscripción aristocrática.
(Ducci, 39)

Es aquí donde se integran distintos tipos de espectáculos de variedades populares como funciones de títeres, malabaristas, actores, folkloristas, sainetes, hasta acróbatas, pero lo primordial de rescatar es la aparición de los primeros payasos, es decir el surgimiento de los primeros agentes cómicos y a la vez políticos que serían las voces del arte popular.

Durante la Guerra de Pacífico (1879-1883), el circo fue un escenario ideal para disipar los aires y generar alianzas entre el pueblo a través del entretenimiento comunitario. En su motivación de llevar alegría hacia las zonas conflictivas, es que muchos circos se presentan en la pampa para las tropas en batalla. En el 18 de septiembre de 1890, ocurre un notorio hito que expone una especie de predicción de la importancia del rol del payaso como agente social-político en el futuro Chile. A este acontecimiento se le denominó la “Batalla del Payaso” que, en cuanto a lo expuesto en el marco histórico:

(...) consistió en un evento en donde un artista se negó a terminar su número pese a una orden policial debida al gran alboroto de la época en el contexto de Huelga General. El payaso, contrariando la orden y la rendición de sus colegas, denunció públicamente esta censura y gracias a la férrea defensa del público asistente es que

finalmente la policía tuvo que declinar en sus intenciones y continuaron el espectáculo. (Ducci, 99)

Esto demuestra como el circo y sus agentes artísticos-políticos, a pesar de ser herramientas de placer y ocio para aminorar los aires de guerra, no transgrede su propia trasgresión, es decir, no cede su derecho de ser un activo representante popular ya que estos espacios eran los pocos centros en donde podía ocurrir la denuncia, siendo su camuflaje satírico la herramienta para exponer sus ideas y críticas sociales.

El circo, tuvo su máximo apogeo entre los años 1930 a 1970, que como se da cuenta, fue una de las escenas más relevantes en cuanto a desarrollar las primeras prácticas de quiebre de la representación que aluden a las bases de lo aquí expuesto. La sátira y la trasgresión a favor de una crítica política.

Todas estas expresiones tuvieron su auge en las nuevas salas de Chile, a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, congregando no sólo a la elite criolla, si no que en especial a las enormes masas populares: los “rotos” de Chile, que encuentran en los espacios de reunión pública una vertiente para dejar fluir su propia herencia mestiza en todas las formas posibles. (Ducci, 26)

Es así como también los artistas del circo comienzan a evolucionar, preferentemente los payasos, los cuales se dirigen a evocar nociones más localistas y aterrizadas hacia la problemática del chileno promedio. Produciendo un payaso propio de la cultura chilena, fusionando la picardía del chileno con la crítica ácida en cuanto a los acontecimientos de la época, distendiéndose así de la tradición del *clown* internacional, siendo los más reconocidos payasos chilenos “el rotito” y el “curaito”, los cuales permanecen vigentes hasta hoy como voz y reflejo de la personalidad chilena.

En la formación de la estructura del espectáculo del circo, es preciso mencionar la “segunda parte” de la carpa, propio de Chile y también observado de forma bastante similar a lo que ocurría en la carpa mexicana. En donde la presentación generalmente se dividía en dos o tres partes, en donde las primeras exponían las tradicionales rutinas circenses; malabaristas y acróbatas, y luego la tanda final correspondía a la presentación de números relacionados a la cultura popular, con el folklore y con la pantomima, demostrando así su estrecha vinculación a los referentes del teatro de variedades.

Hubo interesantes propuestas de esta pantomima circense, con actores y bailarines disfrazados. A los indios y vaqueros ya mencionados de circos como el

Todorovich, se suma el mencionado Circo Colares con su grupo de pantomima que trabajaba con vestidos de gauchos, y las presentaciones de Emilio Beltrán con su señora, que aparecen vestidos con trajes de fantasía alusivos a vaqueros en una imagen. (La Historia del Circo Chileno: desde la carpa hasta la biblioteca, 2011)

Dichas presentaciones, generan nuevas estrategias de representación, de gran importancia de mencionar, debido a su vinculación con el teatro de variedades y de revista, al producir a través de denominados “*sketchs*” una fusión entre teatro y coreografías musicales, las cuales poseían una dramaturgia en constante cambio que, a través de la improvisación, se basaba en hechos históricos, leyendas y principalmente crónicas de la prensa roja.

En estas históricas “segundas tandas” participaron destacadas figuras del folklore nacional como Chito Faró, con su inolvidable *Si vas para Chile* Los Hermanos Campos y Los Hermanos Parra. Además se convirtió en el espacio para el inicio de la carrera de reconocidos artistas, como por ejemplo Violeta Parra. Su hermano, Oscar Parra, también fue un visible artista de tales escenarios, siendo el primer payaso-cantor del circo nacional, conocido como Tony Canarito.

Cuando ocurre el golpe de estado en 1973 en Santiago de Chile, debido a la dictadura que comienza a experimentar el país, tanto el circo como todas

las representaciones artísticas sufrieron un importante quiebre en su desarrollo, no sólo al ver limitada su difusión, si no que se genera también un cambio con la voluntad de seguir como agentes evocadores de un “carnaval”. Es así, como en el menester de adecuarse a los nuevos tiempos, es que ocurre una nueva necesidad artística en el país, en donde el cuerpo y el discurso, ya no sólo en vísperas de fiestas, explora estas nuevas barreras en función de crear y a la vez intervenir de otra forma la sociedad, también ávida de nuevas expresiones para ser reflejada.

3.1.2. El Cuerpo Escénico del Cabaret

*... Década de los setenta, durante la época de oro del espectáculo chileno cuando la **performance** artística era el centro de la bohemia local. Hermosas mujeres envueltas en lentejuelas y casquetes dorados integraban la iconografía de aquellos años. Musicales, cantos y humor eran parte obligada de cualquier show nocturno... En este contexto -protagonizado por estrellas femeninas- es que irrumpe una nueva categoría de artistas dotados de una diferencia esencial en su naturaleza: su género. (Ramírez, 15)*

El potente movimiento del cabaret europeo originado en los años 60 hasta finales de los 70, tuvo gran influencia en los formatos de arte menor existentes en el Chile pre-dictadura. Estos formatos no convencionales, como las compañías de revista conformadas por vedettes, como el mítico cabaret

chileno Bim Bam Bum, se influncian en gran medida por las compañías del exterior, entre las cuales, el Blue Ballet (1965-1973) fue uno de las más relevantes, principalmente por ser unas de las agrupaciones de transformistas que logran presentarse por más de 15 años en distintos países de Europa. Tales artistas causan un gran furor entre los artistas de género nacionales de la época, los cuales se inspiran por la libertad y vanguardia tanto en su estética y como en su forma de vivir.

... mostrando su arte en salas y boîtes de España, Italia, Francia y Alemania. De regreso como mujeres transgénero, todas -de alguna forma- conocieron la consagración. A Chile volvieron Candy Dubois y Monique -Mona- Montecarlo trayendo consigo un trozo de la noche francesa a la esquina de las calles Santo Domingo con General Baquedano en el ya mítico Le Trianon. (Ramírez, 28)

En la época de dictadura, se produce un fuerte descenso del género revisteril. Las vedettes dejan de trabajar y rematan sus pertenencias, las cuales son adquiridas por transformistas, provocando así un traspaso entre artistas que, en consecuencia, provoca la estética caracterizada por mucho brillo y lentejuelas que hasta hoy en día rige el travestismo, en alusión a las antiguas vedettes.

Tímidamente, bajo el alero de locales como el Buque, la Tía Carlina, El Picaresque, el Humoresque y finalmente el Bim Bam Bum, los transformistas urden el tejido cultural LGBT (*Lesbian Gay Bisexual Transexual*) de nuestro país.

Mediante el baile, el canto y los musicales se manifiesta un neo linaje de artistas que rompen con la conservadora sociedad chilena, validando una nueva forma de hacer espectáculo desde la disidencia sexual. (Ramírez, 15)

Lo interesante, para la investigación en cuestión, es la gestación de estos movimientos disidentes de género y como estos ya en plena dictadura, para no dejar de funcionar, se camuflan en espacios que los albergan -espacios de índole popular-, los ya mencionados circos chilenos, originando además, gracias a esta comunión de entidades, los denominados circos travestis. Es así, como según lo expuesto por Camilo Saavedra, el cuerpo escénico del cabaret no muere y se vuelve un formato híbrido en favor de continuar el proceso de evolución, pero esta vez de forma camuflada o más bien *under (underground)*, debido principalmente a la ley de la sodomía vigente hasta 1998. Así ocurre por ejemplo, con el mítico Circo Timoteo, con más de cuarenta y siete años de trayectoria, el que se constituye como uno de los primeros espectáculos circenses en abrir sus puertas a la homosexualidad y al transformismo a lo largo de todo Chile. “Permitiendo visibilizar una facción oculta de la diversidad sexual a través del recurso humorístico, validando en el mismo ejercicio la tolerancia y el respeto por las minorías sexuales.” (Ramírez, 18)

3.2. La necesidad de un cuerpo político

Los primeros experimentos performáticos en Chile surgieron alrededor de los años 50', cuando Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky exponen nuevas formas de representar un discurso político a través de los denominados *happenings*⁸, los cuales quebrantan la convención de límites artísticos conocidos de espacio-tiempo a través de simples acontecimientos como rebautizar estatuas públicas, caminar en línea directa sin importar los obstáculos que existían en la calle, etc. Jodorowsky explica aquello como hechos poéticos y a la vez políticos para intervenir la ciudad de Santiago.

En los años 60', Alejandro Jodorowsky se embarca en solitario hacia nuevos horizontes internacionales, como México y Francia, en donde sigue el proceso creativo de *happening*, a los cuales denomina “efímeros pánicos”⁹, caracterizados por poseer una política vinculada al rechazo del comportamiento convencional, exponiendo el cuerpo desnudo de forma pública para celebrar la liberación sexual, además de reivindicar la imagen imperfecta del cuerpo, a través de imágenes grotescas, distanciadas de los parámetros de la belleza tradicional.

⁸ De la palabra inglesa que significa evento, ocurrencia, suceso.
⁹ Como lo denominó Alejandro Jodorowsky.

3.2.1. Francisco Copello

Francisco Copello (1938-2006), grabador, instalador, performista, mimo y bailarín chileno, precursor de la *performance* chilena, sus creaciones originales, llamadas *body art* (pinturas en acción), son los primeras representaciones multidisciplinares entre arte plástico y arte teatral, mezcladas a favor de dar un mensaje bello pero a la vez cargado de crítica política, las cuales, al no poseer un tiempo-espacio determinado, están dentro de las primeras prácticas performativas del país. Tal legado es lo que despliega antes de autoexiliarse de Chile para el Golpe de Estado y que luego, con gran éxito, desarrolla su mayor parte en su vida en Italia.

Su trabajo poseyó un constante compromiso con cuestionar la identidad chilena, la cual presentaba como una escultura móvil híbrida, plagada de alusiones a la cultura de masas, iconografías religiosas y cuerpos sexualmente ambiguos o travestidos. Entre sus *performances* más conocidas se encuentran: *La última cena*, 1971; *El Mimo y la Bandera*, 1975-1976; *Arauco*, 1977; *Omaggio a Neruda*, 1978; *Lana Turner*, 1983 y *Misa Negra*, 1998.

En su obra *Pieza para Locos*, los actores, al cabo de una pose congelada del cuadro, desarrollaban un *performance* en que cada cual se expresaba libremente. Este trabajo sería la primera *performance* presentada en el Museo de Bellas Artes, el 12 y 13 de septiembre de 1973, pero tras el Golpe de Estado, el día 11 de septiembre del mismo año, la obra es suspendida, provocando a su vez la partida de Copello del país.

El aborto de la *Pieza para Locos*, a consecuencia del intervento militar, es el final de mis intentos de demostrar en Chile el Body-Art. Sin duda, el favorecido con mis desgracias es justamente Leppe, dejándole mi repertorio performístico: no sólo los disfraces, estandartes y coronas, sino también los senos inflables y las pestañas postizas, y un nuevo dogma. Un híbrido.... El día 11 de septiembre, debíamos realizar el ensayo general de la *Pieza para Locos*, en un par de salas del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes... (*Pieza para locos*: 1973, 2009)

3.2.2. Colectivo de Acciones de Arte: CADA

En paralelo, existían otras agrupaciones artísticas en Chile, que al igual que Lihn y Jodorowsky, experimentaban una ferviente creación y necesidad de provocar nuevas formas de intervenir la ciudad y su situación política. El poeta chileno, Raúl Zurita coge de referencia las experimentaciones de

Jodorowsky, rescatando los elementos performativos desprovistos de lenguaje hablado y a su vez plagados de imágenes significadoras. Es así como el poeta, presenta acciones como por ejemplo la autoflagelación, al quemarse con un fierro caliente, la utilización de amoníaco puro en sus ojos y la masturbación pública en una galería de arte de Santiago.

Posteriormente, Raúl Zurita, evoluciona en su quehacer artístico, agrupándose en 1979 con el colectivo CADA, integrado por dos artistas visuales Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, el sociólogo Fernando Balcells y la escritora Diamela Eltit. Si bien, su trabajo se diferenciaba notoriamente al de la creación de *happenings*, hereda de este la apropiación del espacio de la ciudad como medio de expresión de sus obras colectivas, no obstante el CADA accionaba en base a un tono menos conmemorador y más contestatario, es decir, intentaba plasmar el contexto represivo de la dictadura a través de acciones “urgentes” de ser expuestas y denunciadas. Los artistas del CADA asumían la responsabilidad del arte como una acción que debía no sólo intervenir si no corregir la realidad. Para aquello, estas acciones masivas debían ser producidas en una participación colectiva y activa de la comunidad, en donde la ciudad entera era el espacio propicio para la creación de memoria tanto artística como política, “abriendo las puertas del museo como lo

catalogaban los miembros del CADA, subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética”. (Neustadt, 16)

Tanto por la dimensión de sus acciones urbanas, como por sus formas de operar, el colectivo no pasó desapercibido, siendo catalogados por ciertos colegas de la época como herméticos o elitistas, debido a crear acciones con tecnologías de avanzada, las cuales requerían gran presupuesto para la época, como el uso de televisores y otras herramientas electrónicas, o también por desarrollar acciones demasiado confusas para ser interpretadas por el público en general. Un ejemplo de sus intervenciones, es la célebre *Para no morir de hambre en el arte* (1979) en donde el colectivo entregó cien bolsas de medio litro de leche en un barrio popular de Santiago, las cuales tenían grabadas las palabras “1/2 litro de leche”, en alusión a la garantía de leche diaria para cada niño chileno, recordando el pasado gobierno de Allende. Posteriormente tales bolsas fueron pedidas de vuelta, para seguir usándolas a favor de la performance, ya que funcionaban como símbolo comunitario, luego estas fueron enviadas a artistas que las utilizarían como soportes de otras obras, que se exhibirían en una galería de arte llamada Centro Imagen.

Una de las últimas acciones que realizaron como colectivo, con todos sus integrantes, fue la acción *No +*, desarrollada a fines de 1983 y principios de 1984. El objetivo fue rayar las paredes de Santiago con la oración "No+" en las paredes de Santiago, con la colaboración de otros artistas y público anónimo. Todos los "rayados" fueron completados con otras palabras de añadidura: "No + tortura", "No + muerte", "No + desaparecidos", etc., pasando a establecerse como consigna masiva de la lucha política en contra del gobierno de la época.

Nelly Richard, ha nominado al CADA, y a otros artistas que usaban una estética de experimentación en contra de la dictadura y las instituciones artísticas, como "la escena de avanzada".

La complejidad de signos, que puede observarse en los trabajos del CADA y en general en el *modus operandi* del lenguaje de la Escena de Avanzada, no tiene que ver meramente con objetivos estéticos, como señala Nelly Richard. Estas formas de exponer su discurso tiene que ver directamente con una estrategia de camuflaje de ideas, a través de imágenes disfrazadas o ambiguas para despistar a la censura y su contexto social-político en donde son expuestas. Es así como estos artistas construyen una crítica del sistema

desde adentro. “Este sistema es discursivo y semiótico. La dictadura, tanto como los artistas, tanto como cualquier hegemonía, negocia con los signos.” (Neutstadt, 22)

Es así como se pueden observar las técnicas empleadas -mencionadas en el capítulo anterior- en los diferentes referentes del tema aquí planteado, como las estrategias de confusión lingüística de Karl Valentin , los enredos del albur mexicano en las revistas cabareteras de México o el caos escénico de Darío Fo, todas ellas a favor de proporcionar una generación de signos que, a través del desorden e imágenes desconcertantes, desvíen la mirada y el mensaje plasmado de crítica política se origine camuflado pero efectivo.

El movimiento artístico de los años 80' tuvo la misión de dejar un precedente histórico en cuanto a nuevos signos contestatarios y formuladores de innovadoras formas de experimentar tanto el arte como la política. Es así como las formas de expresión se vuelven cada vez más cercanas a la realidad, dejando de lado la utopía romántica del arte latinoamericano y plasmando el verdadero testimonio del malestar político chileno “expresaban un deseo de reforma profunda en el imaginario y en la conciencia social; unida desde los años 60 y 70 a lo popular, buscando cómo poder encontrar no sólo el lector o

el espectador, si no de unir al hombre de la calle a la experiencia de arte.” (Britto, 2011, 59)

Agrupaciones presentes dentro de los postulados de la escena de avanzada, poseían una vinculación distinta con la acción política que la desarrollada por el CADA. Nelly Richard, expone la división de dos líneas artísticas: la del CADA “en la línea de las vanguardias, que reivindicaban el proyecto estético como vinculador de fuerzas de cambio que pretenden transformar el conjunto de las estructuras sociales” (Neustadt, 23). Y la otra, en donde se posiciona al artista chileno Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, los cuales exploraban los espacios privados y/o marginales de la ciudad, desarrollando acciones mucho más íntimas y localizadas.

El CADA, a fines de los 80’ deja de funcionar como colectivo y sus integrantes se desarrollan en solitario tanto en Chile como en el exterior. Se gestan, durante este periodo además, nuevas agrupaciones que permanecen con la finalidad de intervenir los espacios públicos pero esta vez expresando submundos disidentes y clandestinos, como el lenguaje de barrio y la cultura de la noche. Es así como el arte de *performance*, comienza a trabajar desde espectros más personales y localistas, es decir, a través de temas no tan

masivos como el CADA sino más bien limítrofes. Es el caso de Los Ángeles Negros y Las Yeguas del Apocalipsis.

3.2.3. Los Ángeles Negros

Integrado por Gonzalo Rabanal, Jorge Cerezo y Patricio Rueda, Los Ángeles Negros era un colectivo de intervención callejera iniciado en 1987, creado en pos del activismo político en contra de la dictadura chilena. Es relevante de señalar como este grupo de artistas utiliza nuevas tácticas, o más bien, desempolva herramientas ya utilizadas en el antiguo Chile, pre- dictadura, presentando así un discurso a través del humor y la parodia como armas para criticar las tradicionales políticas de dicho período.

Nuestras acciones por lo general eran de interrupción, nunca pedíamos permiso, irrumpíamos inauguraciones, aparecíamos en la calle y en muchas ocasiones nosotros mismos nos auto-delatábamos, llamábamos a la policía y nos tomaban presos a nosotros, a los periodistas, y con eso poníamos en evidencia la teatralidad de los actos policíacos en un sistema dictatorial. Hay que destacar que nosotros teníamos un sistema logístico interesante, contábamos con un cuerpo de periodistas y de seguridad para protegernos. (El performance es un instrumento para educar desde el cuerpo, 2013)

Luego de su trabajo en conjunto, Los Ángeles Negros deciden desarrollar sus carreras en solitario, siendo Gonzalo Rabanal quien ha desarrollado hasta hoy en día una carrera activa como representante del *performance* tanto en Chile como en América Latina. En el 2000 coordinó el proyecto Deformes que abrió paso a las Bienales Internacionales de *Performance* en Chile.

3.2.4. Carlos Leppe

Otro exponente importante de mencionar, con respecto a artistas relevantes en la escena performativa de los 80' es Carlos Leppe, el cual, a diferencia de los ya mencionados CADA o Ángeles Negros, toma su propio cuerpo como exposición de memoria, uniendo así conceptos de su biografía con el arte y la política, lo que nos recuerda a lo que Diana Taylor expone como *performance* en sí, un arte de acción que sea un vehículo de memoria.

Carlos Leppe explora en esta nueva etapa democrática de Chile, de finales de los 80', el vértigo de exponer y evidenciar el cuerpo homosexual latinoamericano que, a la vez, evidencia un ser flagelado por las heridas de

guerra de los detenidos desaparecidos. Siendo finalmente un reflejo de la sociedad por cierto marginada, pero que comienza a ser aceptada y a gestar sus primeros pasos en la escena artística chilena. “Dio cuerpo a través de su *performance* a los significantes perdidos y los cruzó alegórica y paródicamente con los logros de una modernidad tardía y enajenada.” (Richard, 2007, 77-87)

Unas de sus *performances* más conocidas son *Las Cantatrices* e *Historias de Cuerpos* que a través del uso de su propio cuerpo, encarna un universo de heridas y traumas, partes de una memoria post-dictadura chilena.

3.2.5. Las Yeguas del Apocalipsis

Es relevante mencionar en este respecto a la agrupación que, paralelamente a Carlos Leppe, trabaja en cuanto a no sólo necesidades de liberación izquierdista, si no como portavoces oficiales de la liberación sexual y la disidencia, la denominada *Yeguas del Apocalipsis*. Dúo de artistas, integrado por Fernando Casas y Pedro Lemebel, que desarrolló un marcador

hito en la historia artística de Chile entre los últimos años de dictadura y los primeros años de la transición democrática (1987-1997).

Como se ha mencionado, fueron activos participantes del movimiento en contra de la represión dictatorial. Más, a través de sus propias técnicas de representación, alejadas del discurso de la nombrada Escena de Avanzada - catalogado como la escena performativa formal chilena-, desarrollan discursos desde un cuerpo marginado y precursor del nuevo género *under* y alternativo de producción y generación artístico de la época. Su trabajo fue interdisciplinario, utilizando distintas plataformas para exponer sus trabajos, como instalaciones, escenificación, fotografía, etc., pero siempre utilizando el cuerpo como base creativa. A su vez, fueron pioneros en recurrir a formas alternativas hacia la lucha homosexual, aplicando sus creencias izquierdistas y de preferencias sexuales, a favor del discurso urgente en cuanto a la crisis del VIH y la violencia dictatorial. Todas sus intervenciones fueron elegidas con estratégica atención. “Cada fecha y espacio era elegido en cuanto a la contingencia nacional y su valor simbólico, ya que sus acciones se dirigían a recalcar la urgencia, la irrupción y la polémica como factores esenciales en la creación de un arte político”. (Biografía de las Yeguas del Apocalipsis, 2015)

Su primera presentación fue *La Coronación de Espinas* en el año 1988, producida en la entrega del premio Pablo Neruda al poeta y ex integrante del CADA, Raúl Zurita. La acción consistió, en la irrupción sorpresiva de Las Yeguas del Apocalipsis en tal evento, en donde coronan a Zurita con una corona de espinas, provocando gran revuelo en los presentes.

‘Los periodistas preguntaron a Pedro Mardones y a Francisco Casas quiénes eran y ellos respondieron al unísono: *Las Yeguas del Apocalipsis*, para luego añadir, ‘Una corona de espinas y un cristal roto para el poeta Raúl Zurita’, La Época, 23 de octubre, 1988 (Memoria Chilena: Pedro Lemebel, s.p)

Algunas de una seguidilla de polémicas *performances*, se encuentran *La Refundación de la Universidad de Chile* en 1988, en donde cabalgan a caballo y a cuerpo desnudo hacia el frontis de la Facultad de Artes y Ciencias de la Universidad de Chile, en donde utilizan la herramienta del desnudo corporal para parodiar y erotizar la imagen viril del fundador español que conquista y a la vez somete al pueblo chileno, el cual es violentado más aún por sus inclinaciones homosexuales. Es así como en esta *performance*, Casas y Lemebel simbolizan la minoría limitada que se alza en contra su sometimiento al reconquistar el patrimonio de la Universidad de Chile.

Otra de sus míticas *performances* fue *La Conquista de América* en 1989, en donde bailan una cueca descalzos en un mapa de Sudamérica plagado de vidrios rotos, haciendo alusión a toda la sangre derramada en la invasión española. En *Las Dos Fridas* en 1990, permanecen más de tres horas en un instalación-*performance* aludiendo a la pintura homónima de Frida Kahlo en la galería Bucci de Santiago de Chile.

Su última *performance* en conjunto fue en el año 1997, denominada *Ejercicio de Memoria*, realizada en la Bienal de *Performance* de La Habana, en donde travestidos hacen una conferencia en donde proyectan diversas *performances* de su camino artístico. En el mismo escenario cuelgan un lienzo con el lema: “Hablo por mi lengua, mi sexo y mi social popular”.

(...) Latinoamérica en sí misma podría ser entendida como un travestimiento cultural, donde durante la conquista se habría instalado una tensión entre lo europeo (masculino, dominante, penetrador) y lo indígena (femenino, pasivo, penetrado); lo cual daría como resultado una cultura que transita entre ambos géneros. (Rivas, 2013, 247-248)

3.2.6. Fiestas *Spandex*

En esta transición, cada vez más aceptada como híbrida y, a la vez, más despojada en un contexto post-dictadura, es que surge un movimiento paralelo a lo mencionado en cuanto a Las Yeguas del Apocalipsis, que vincula a los ciudadanos a una experiencia conjunta a favor de la diversidad y la aceptación sexual.

En el año 1991, en la aún existente fuente de soda Prosit un grupo de amigos, Titi Ramirez, Gladys Hervia, Jordi Castell, Fernanda Zamora y Daniel Palma, idean una mítica creación que gestará la aparición de las famosas Fiestas *Spandex*, un lugar de encuentro nocturno que convocaba a una instancia libre y socialmente democrática, donde todos podían entrar y convivir en un ambiente festivo. Como la finalidad era instaurar un espacio dispuesto para aquello, el precio de la entrada era accesible, menor en comparación a los de otras discos de moda. Así, el público, ávido de recuperar los tiempos perdidos de celebración, acude en masa a dialogar en los nuevos aires artísticos de la época de la democracia.

Su surgimiento fue debido a la necesidad de recaudar fondos en pos del célebre artista Andrés Pérez y su compañía chilena Gran Circo Teatro, la cual, a pesar de su éxito de taquilla con su obra homónima *La Negra Ester* no logran percibir sueldos de aquello, experimentando una gran deuda. Es así como Daniel Palma y Andrés Pérez, deciden estructurar tales fiestas de forma continua, dirigiendo numerosas fiestas urbanas entre los años 1991 a 1994. Las fiestas *Spandex* se realizaban luego de la función de *La Negra Ester*, en el mismo espacio donde se realizaba la función, es decir el malogrado pero a la vez majestuoso Teatro Esmeralda. Es así como los espacios olvidados y desechados del circuito artístico de la época, comienzan a movilizarse nuevamente, acercando las expresiones artísticas vanguardistas a los espacios marginados.

Los organizadores se inspiraron en los grandes centros nocturnos de moda internacional como el Blitz de Londres, The Factory de Manchester y el Studio 54 de Nueva York. Es así como se presenta una nueva forma de fiestas nocturnas en Santiago de Chile, que recuerda y conmemora a los antiguos teatro de revista y cabaret, insertando números artísticos dentro de un espacio de bar; *performances* de transformistas, rutinas de *stand-up comedy* con crítica política, montaje teatrales de breve duración, etc. “..En Esmeralda se realizó *Spandex* El Caribe nunca tan lejos, Noche de Negros, ‘70 a la chilena, *Made in England* con intervención rusa, La noche del verbo, entre otras.” (Las *Spandex*- De frente a la noche 2da parte, 2014). Por consiguiente, las *Spandex* se vuelven el nuevo espacio de creación no convencional, en donde a diferencia de las vertientes universitarias, se vuelve un contexto propicio para volver a crear desde una propuesta travestida, esta vez, no camuflada en su intento de sobrevivir a sus amenazas políticas si no que travestida en su deseo de ser vista como es y celebrar su condición.

Es en estos espacios residuales donde debutan Alfredo Castro, Ramón Griffero y Andrés Pérez. Sin la tutela de los maestros de antaño (exonerados, muertos), los jóvenes polizontes renuevan las pedagogías y los oficios teatrales: abrazan el *performance*, el posdramatismo y el transformismo; celebran el diseño teatral y el dramaturgismo, hasta entonces, desdeñados. (Opazo, 129)

En 1994, las *Spandex* pierden el apoyo con el que contaban por parte del Gobierno, siendo consideradas como reuniones masivas anti-pedagógicas, es así como en pos de no arriesgar una nueva revolución, el gobierno de Patricio Alwyn, crea una ley en contra del surgimiento de organizaciones espontáneas contraculturales. “Dentro de este contexto, el fin de *Spandex* debe ser comprendido como el cierre de un paso fronterizo por donde unos polizontes abyectos trafican mercancías libidinales no codificadas” (Opazo, 132)

Algunos de los numerosos artistas que se presentaron en las Fiestas *Spandex*, fueron: El grupo Los Tres, Cecilia, Ballet Espiral, artista visual belga Herbet Jonckers, Colectivo Catedral, Alejandra Silva y Claudio Rodríguez. Daniel Palma como Diana Ross, El circo de los Hermanos Farfán, el transformista Daniel Bussato, Gigi Cacicilaneau (director del Ballet Nacional de Chile), la moda de Ricardo Oyarzún, extractos de obras del director teatral Ramón Griffero, entre muchos otros.

3.3. Época Milenio – Híbrido cuerpo político / escénico

Agrupaciones evocadoras de los antepasados de las representaciones artísticas no convencionales han sido en general desarrolladas de forma espontánea y a la vez en

constante comunión entre ellas. Relevante de mencionar aquí a aquellos que han sido parte del desarrollo artístico, de este período, en relación a lo expuesto y cuyas metodologías se encuentran ligadas con los referentes antes planteados.

Cronológicamente, en la historia *under* artística chilena, los inicios del nuevo milenio resultan determinantes en cuanto a la gestación de nuevos artistas ligados a la herencia artística del cabaret de revista y al circo travesti chileno, rescatando de ellos su estética y sumándoles un claro discurso político enfocado hacia la diversidad de género y la libertad, tanto política como sexual. Es así, como Camilo Saavedra, maquillador, *performer* y docente, sale a la palestra como uno de los gestores de dicho movimiento milenio performativo chileno.

Camilo Saavedra señala que los inicios de este movimiento tuvieron su origen en espacios evocadores de las pasadas Fiestas *Spandex*, las conocidas discotecas Balleduc y Blondie. Es en ésta última donde, en el transcurso del año 2000, conoce a Víctor Hugo *Wally* Pérez Peñaloza, conocido por su personaje artístico Hija de Perra (en adelante HDP), transformista, modelo, actriz y cantante. “Un artista muy de avanzada y con un delirio desbordante”¹⁰(C. Saavedra, comunicación personal, 7 de Julio de 2017). El autodenominado protagonista de espectáculos inmundos, fue uno de los precursores de los ejercicios disidentes performáticos, de este período, en

¹⁰ Ver Anexo 1: Entrevista a Camilo Saavedra

Chile, las cuales se realizaban en su casa, en la comuna de La Cisterna. La fiesta que congrega la unión de un importante grupo dentro de la escena, la denominada fiesta Cena de Perras en la cual se reúne a diversos artistas jóvenes y delirantes, entre ellos Edwin *Wincy Oyarce*, *Felipink*, y por supuesto Camilo Saavedra, el cual estaba en su primer año de diseño teatral de la Universidad de Chile. Posteriormente, tal grupo se nombra Colectivo de cabaret Chiquitibum, los cuales comienzan a producir fiestas de mayor envergadura, con la finalidad de crear un espacio disidente para los artistas de *performance* y cabaret político. En el año 2001 crean las fiestas performáticas Chiquitibum, las cuales se realizaban, en sus inicios, en el frigorífico de la marca Ariztía -donde el guardia era el padre de Hija de Perra-, evento que se transformaría en un festival anual que se produciría desde el año 2001 hasta el 2010, convocando cada año a una mayor cantidad de gente convirtiéndose tanto en fiestas masivas de gran liberación sexual como un real espacio de creación y experimentación artística constante. El gran éxito de estas fiestas, llevaría al colectivo a dejar la periferia y arrendar espacios para realizar sus fiestas en el centro de Santiago. “Todos iban muy performáticos y glamorosos. En realidad, sabíamos que íbamos a jugar con nuestro cuerpo y a exhibirlo.” (C. Saavedra, comunicación personal, 7 de Julio de 2017).

Nace una nueva estética de carácter más grotesco, en donde ya no sólo existía dentro del imaginario las evocaciones del cabaret de las vedettes, si no que el contexto espacial, donde se hacían tales fiestas, comienza a inspirar a estos artistas a mezclar la belleza con el horror, añadiendo el imaginario carnicero generado por el contexto del frigorífico, como cabezas de chanco, tripas, sangre, etc., provocando un híbrido estético casi poético, según relata Camilo Saavedra, entre el brillo y la sangre (falsa).

Hacíamos un varieté de diferentes números y cada una hacia un número y, obviamente, hacíamos lo imposible para que fuera potente y evocar nuestros antecedentes del imaginario que traíamos y creábamos de ese lugar desde el antiguo circo travesti. *Las Yeguas*, Francisco Copello, todas veníamos con este imaginarios, no sabíamos, pero lo sentíamos. Estos son los antecedentes locales de Chile. (C. Saavedra, comunicación personal, 7 de Julio de 2017)

El espacio de estas fiestas convocaba, así como las Fiestas *Spandex*, a personas ávidas de liberación tanto sexual como social. Todos los asistentes se “montaban” con vestuarios especiales para el evento, siendo así cada personaje una *performance* andante. Como lo señala Camilo Saavedra, “la gente era bien creativa e inquieta. Todo el mundo quería participar en el espectáculo, ya la gente no sólo quería mirar, si no que había un ánimo de *performacear*” (Ídem)

Alrededor del año 2004, gracias a estas fiestas que producía junto al colectivo, HDP se vuelve mucho más mediática, ya no sólo generaba tales espacios si no que junto a su pareja *Wincy Oyarce*, producen variado material audiovisual, como video clips, cortometrajes y documentales, siendo la película independiente *Empaná de Pino* uno de los más conocidos dentro de la escena *under* artística.

Todos hacíamos de todo, uno tenía que maquillar después actuar, pero siempre desde la amistad, la HDP siempre generó relaciones desde el amor, y no importó demorarnos tres años en filmar *Empaná de Pino* por eso mismo (Ídem)

HDP dentro de estos proyectos, comienzan a generar sus propias canciones, como *Tan dichosa y Tan Feliz*, *Reggaetón Venéreo*, entre otras, las cuales también presenta en un nuevo espacio disidente, llamado Club Bizarre, “de vanguardia muy de avanzada, también muy glamorosa, que comenzó a mover la movida de la fiesta *under*” (Ídem). Es así como HDP comienza a congregar distintos medios artísticos para generar su discurso cada vez más político y radical. Fusionando el cine, con la *performance*, la moda con el arte callejero, provocando así una disciplina muchísimo más transdisciplinaria, manejando diversos mensajes a nivel cultural.

Entre el 2004 y 2005, la actriz y *performer* Irina Gallardo, conocida como Irina la Loca, hace su regreso a Chile, siendo el puerto de Valparaíso, su punto de destino. Tras su larga estadía en Holanda, dentro del proyecto artístico *El Barco de los Locos*, decide volver a Chile en donde comienza a presentarse en las mismas Fiestas del Club Bizarre, donde se presentaba HDP.

Ahí fue la primera vez que vi actuar a la Irina, ella estaba en el piso arriba del andamio, en donde se ubicaba el escenario del local...No sabía si era mujer o hombre, ella realmente se vuelve loca y se pone a orinar, se lo tira al público, el público se vuelve loco, la copa cayó al computador del José (el dj) y se apaga la música de la fiesta. Me paso lo mismo con la Hija de Perra, donde yo dije: ¡¿Qué es esto?! ¡¿Quién es ella?! , ¡Tiene que ser mi amiga! (risas) (Ídem)

Es en el Club Bizarre de Valparaíso, donde HDP e Irina la Loca se conocen y comienzan a trabajar juntas, se vuelven un dúo de *performance* y cabaret político, siendo portavoces en contra de las libertades anuladas, la prevención de enfermedades venéreas en numerosas jornadas estudiantiles que realizan en la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, el maltrato intrafamiliar y la corrupción política. El trabajo de este dúo y el de HDP se vuelve un legado y a la vez representante “de los marginados y patrona de los disidentes” que perdura hasta la muerte de HDP en el año 2015 por VIH. Posteriormente Irina Gallardo, prosigue tal proyecto artístico dejado por su compañero, presentándose en solitario y ocasionalmente como invitada

especial con otras agrupaciones *under* de la escena chilena, como con el Colectivo Lemebel , Colectivo Locas, Putas y Brillantes y la CUDS .

Entonces ya es un lugar no sólo de creación, más que un arte político es un arte de oficio, de compartir la vida, tu biografía, tu complicidad con tus amigos. Más allá de juntarnos a ensayar una obra o una *performance* o un video clip, era amistad. (Ídem)

Como el colectivo, ya comienza a generar bastantes ingresos con tales fiestas, deciden producir fiestas en paralelo, creando en el año 2004 La Miss Atroz del Cosmos La primera versión fue pequeña, en la casa de HDP, para luego, debido a su éxito, trasladarla a la mítica discoteque Balleduc. La fiesta consistía en copiar el típico certamen de belleza de Miss Universo, como el traje típico, el traje de baño, la prueba de talento, etc., pero eligiendo a la miss más horrible del universo, la cual poseía su propio discurso social-político detrás de todo su apoteósico vestuario. El colectivo Chiquitibum realiza un casting por internet para convocar a las diez misses elegidas, aparecen entre ellas la transformista y *performer* Anastasia María Benavente, como *Missotrol*, la transformista Tota Estiércol, como *Misserable*, y otras. El show lo animaba Hija de Perra e Irina la Loca, y la coordinadora de patio era Maraka Barata, personaje artístico Transvedette de Camilo Saavedra.

Es así como el colectivo Chiquitibum creó y albergó la escena *under* artística chilena del momento por más de diez años, provocando así constantes ejercicios performáticos ligados fuertemente a la herencia cabaretera de sus antepasados. Desarrollando así una escena transdisciplinaria, en donde distintas artes comienzan a relacionarse con mayor libertad.

CAPITULO 4

Irina Gallardo / Irina la Loca

4.1. Antecedentes

Los acercamientos biográficos con respecto a su carrera fueron recopilados tanto de entrevistas publicadas en diarios y transmitidas en televisión, como de ubicar fuentes directas, ya sean compañeros de trabajo -es el caso de Camilo Saavedra¹¹-, o de la propia Irina Gallardo¹².

Con respecto a los criterios para seleccionar a tal artista como ente albergador de los capítulos desarrollados anteriormente, se tomó en consideración la evolución de la artista en cuestión y su tránsito entre los géneros señalados (Cabaret político y *Performance*) además de su propuesta de combinarlos, siendo una de los escasos exponentes chilenos que se inspira en lo proporcionado por el cabaret europeo y la *performance*, además de casi instintivamente rescatar aspectos similares a los del cabaret mexicano. Por

¹¹
¹² Ver Anexo 1: Entrevista a Camilo Saavedra
Ver anexo 2: Entrevista a Irina Gallardo

otra parte, cumple un rol fundamental en la historia del arte escénico no convencional chileno, siendo parte de los agentes que prosiguen en la línea histórica de aquello, desde el milenio, inspirando así a los creadores disidentes actuales.

4.1.1. Formación de una *performance*

Irina Gallardo, nació en Chuquicamata, Chile, en el año 1973, a sólo tres meses del golpe militar. Sus padres, Fernando Gallardo y Rose Mary de Gallardo, fueron activos militantes de izquierda, hecho que, en consecuencia, provoca cierta inestabilidad en la vida de Irina desde su infancia.

Del artículo, desarrollado por Roma Donoso: “Irina Gallardo, El Mito De Una Mujer”, centrado principalmente en aspectos biográficos de Irina, es preciso rescatar dicho aspecto errante de su temprana crianza.

Su madre siempre tuvo problemas políticos, pero cuando Irina cumplió los ocho años, estos se hicieron aún más tangibles. “Empezaron a perseguir a

mi vieja y ahí decidieron que nos fuéramos.” (Irina Gallardo: El mito de una mujer, 2014)

Tras la necesidad de sus padres de abandonar Chile, llegan primero a Italia, a la casa de la tía materna de Irina, Ligia Gallardo. Tras seis meses viviendo sola con su tía, mientras sus padres se van a estudiar marxismo por distintas partes de Europa, se trasladan a Jena, en Alemania, donde vivió con sus dos padres hasta cumplir los doce años: “Desde siempre acompañamos a mi papá a los ensayos. A él le gustaba mucho practicar los textos con nosotros. Horas y horas leyendo. Con Iván dormíamos en las butacas”. (Irina Gallardo: El mito de una mujer, 2014)

En 1992, Irina vuelve a Chile. En aquella época forma un grupo artístico de amigos en el Bar 777, frente a la Iglesia San Francisco. Dentro de este contexto, es donde conoce los artistas que marcan su carrera artística: Las Yeguas del Apocalipsis los cuales la inspiran, conectándola con la *performance* y sus otras vías de transformaciones tanto escénicas como vivenciales: “Antes yo sólo quería hacer teatro, pero ellas me enseñaron a pasar de ser de un género y cambiar a otro, con sutileza y poesía.” (Irina Gallardo: El mito de una mujer, 2014)

Pedro Lemebel, uno de los integrantes de Las Yeguas del Apocalipsis fue el más cercano a su interés, no sólo en cuanto al discurso político y artístico que poseía, si no como persona.

En cuanto a referentes artísticos, expone que en realidad nunca se ha dedicado a buscar concretamente artistas que la inspiren, si no que han llegado de forma espontánea a ella. Es así como ha encontrado parte de ellos en la calle, en sus “grandes personajes”, como los denomina ella. Cuenta, por ejemplo, que uno de estos personajes saltaba de una forma muy característica, lo que le llamaba la atención. Era “*El gloria a dios gloria al pulento*” (I. Gallardo, comunicación personal, 11 de octubre de 2016), quien saltaba en las calles del centro de Santiago.

Tú lo veías saltando en el centro saltando... por horas... gloria a dios, gloria al pulento y después con los años el tipo se fue, dejó de saltar y después me entere que había muerto.

Eh, la calle, a mi la vida, la prostituta de acá de la esquina, desde chica me gustaba mucho ir a sentarme a observar a la gente, y después eso también teníamos que hacerlo en la escuela, luego me di cuenta que era una fascinación mía de observar a la gente, ver los movimientos. (Ídem)

Cuando entra a estudiar actuación en la Escuela Imagen, de la cual egresa el año 2007, prosigue con tal fascinación artística, en donde sus referentes para elaborar sus personajes son observaciones extraídas de seres cotidianos de la calle, los cuales, para Irina Gallardo poseen una singularidad única y real. Pueden ser seres grotescos para la sociedad convencional, pero para Irina, básicamente tal realidad, expuesta de una forma tan honesta y vulnerable, es lo que los hacía bellos y dignos de evocar.

Comenta que los vínculos de su familia con el teatro fueron, sin lugar a dudas, nexos que marcaron su vida. Desde pequeña frecuentaba los espacios de trabajo de su padre, teniendo la oportunidad de conocer a numerosos compañeros de escena de él, como por ejemplo, la legendaria actriz chilena Anita González quien con su personaje de La Desideria, significó un referente inspirador para su posterior interés artístico. Irina, también menciona a Pina Bausch, con su obra *Café Muller*, la cual tuvo la oportunidad de ver cuando fue presentada por primera vez en Chile, en el Teatro Municipal. Irina, muy pequeña entonces, comenta que el espectáculo la dejó alucinada.

Irina, remarca su ignorancia como artista, repitiendo que no posee muchos conocimientos en cuanto a historia artística, de todas formas al

escuchar su evolución tanto como ser escénico y persona cotidiana, se observa cómo cada vivencia o acontecimiento que le llama la atención ha sido introducido con fervor en su bagaje artístico, siendo así una artista que, como esponja, absorbe y reproduce sin problemas lo que desea evocar artísticamente.

En cuanto a su nombre artístico, Irina la Loca, no es un nombre creado por ella, cuenta que la denominaron así desde pequeña. Su nombre es complicado, la molestaban diciéndole apodos como: aspirina, orina, harina pero siempre era la loca. Un 10 de mayo, del año 1999, llega al Barco de los Locos, y el resto es historia. “¿Cómo no me iba a llamar Irina la Loca, del Barco de los locos? (risas).” (Ídem)

4.1.2. El Barco De Los Locos

En 1999, Irina se embarca en una nueva etapa creativa, la que marca por años su desarrollo artístico. Todo se gesta, cuando la artista viaja a Barcelona en búsqueda de un antiguo amor, un artista holandés llamado Herbert Schneider. Es él quien le cuenta a cerca de El Barco de los Locos, un grupo

artístico multicultural que, como embarcación, recorrían las costas presentando *freak shows* en cada puerto al que llegaban, y la invita a unirse a tal proyecto, invitación que Irina acepta sin dudar. Es así como se traslada a Ámsterdam, iniciando un intenso programa a bordo que dura seis años. Coincide además, en el tiempo de su llegada, la filmación del documental sobre la vida en el barco, denominado *Viaje a Narragonia*, dirigido por Germán Berger.

En El Barco de los Locos, convivían las 24 horas en una real mezcla cultural internacional, presentándose en diversos países. Según recuerda la actriz, vivían en común artistas rusos, sudafricanos, alemanes, holandeses y chilenos. En ese entonces, El Barco de los Locos llegó hasta las costas de Galicia, Portugal, Holanda, África e Irlanda.

Esta etapa fue bien importante para mí, porque ahí nos dimos cuenta lo que es realmente vivir del arte. Uno está todo el día en escena. La vida en el barco era bastante singular, tenía de decoración un tenedor y una cuchara gigante, un mástil que terminaba en un árbol, muy colorido. (I. Gallardo, comunicación personal, 6 de febrero de 2017)

En los recuerdos de Irina, en cuanto a los demás personajes presentes en el barco, se encuentra en la memoria su compañero alemán August, director

además del barco, quien desarrollaba un personaje que rememoraba a los antiguos circenses, planteándole a Irina un nuevo interés y referente del cabaret y la *performance*.

...Las rusas muy guapas, tocaban música barroca. También estaba El clarinetista, se llamaba Boga. Teníamos que vivir descarnadamente lo que era la cultura, ellos no salían, solamente se quedaban en el barco y todo el dinero que podían recolectar se lo llevaban a Rusia. En Irlanda los tuvieron presos dentro del barco, no podían salir a la calle, si salían a la calle los iban a detener y deportar. Así, ese tipo de situaciones, vivíamos bien al *border line*. (Ídem)

Uno de los acontecimientos, que produce unos de los mayores proyectos artísticos del colectivo, fue el rompimiento de un cable de alta tensión en una granja lechera, que deja al barco encallado, por lo que son sentenciados a pagar una multa mensual durante tres años. Esto provoca la necesidad del colectivo a formar un espectáculo que les dé un estable ingreso económico. Es así, como desarrollan un ambicioso proyecto escénico denominado: *Cabaret under the wave* Las presentaciones eran el día viernes, con treinta minutos de duración, en donde producían *sketches* que cambiaban en cada función. Producían además un programa de televisión por cable. El trabajo era arduo, y la compañía debía informarse constantemente de la contingencia del país para usarlo como material de creación. Esto provoca que la improvisación se torne en la mejor aliada de Irina.

Cuenta, que el mundo que frecuentaba no era asiduo a ver televisión, lo importante era justamente crear un discurso propio alejado de “la verdad de la pantalla” en cuanto a la política y el entorno social que se vivía.

Así se entiende que, justamente, esa meta sea su intención principal como artista individual, siendo el formato del cabaret y la *performance*, espacios de creación propicios para su desarrollo, tanto por sus libertades de trabajar con la improvisación, como también por ser zonas de creación con herramientas contingentes y dinámicas, como noticias, acontecimientos cotidianos del día a día, y otros. “Teníamos un real oficio, por ejemplo nosotros hacíamos las pelucas, los vestuarios, todos lo hacíamos mientras viajábamos.” (Ídem.)

Una de las *performances*, por ejemplo, que ella relata como una de las más relevantes en su estadía en El Barco de los Locos, fue una alusiva a los problemas de inmigración.

La gente se impresionó mucho, dos de nosotros actuábamos que justamente éramos los que estábamos ilegales del grupo. Durante bastante tiempo fue así. Cuando era el barco tenía que salir del agua, yo me venía a Chile, y en uno de los viajes yo me lleve una matutera súper grande. Entonces un día hicimos una creación con esa situación, hubo gente que lloraba, porque yo me metía en una maleta y de pronto yo salía como cholita. Luego mostrábamos los abusos sexuales, todo se mostraba en un sketch. El escenario era muy chiquitito, entonces uno salía de la puerta e iba haciendo un recorrido, un paso era una situación, otro pasó otra

situación, hasta que uno llegaba a una mesa de personas que estaban de asistentes, imagínate! tenías al público encima. (Ídem.)

Luego de que el barco fuese arreglado, la compañía decide disolverse por un tiempo ilimitado. Así, en el año 2004, Irina Gallardo decide regresar a Chile.

4.1.3. Llegada a Chile

Irina, cuenta que llegó a la *performance* en Chile, más que nada por su estilo de vida, por la necesidad de poseer un *show* distinto para cada fin de semana, ya que por ser una madre soltera, necesitaba un formato que fuera rápido de hacer.

Comienza a trabajar en la cárcel Colina 2, experiencia que la impulsa más aun a denunciar a través de su trabajo artístico. La *performance* se torna entonces en un espacio de auto-sanación, un medio para descargar su sensación de odio hacia Chile, convirtiéndose el estudio de la resiliencia en

una de sus mejores armas: “...Es dejar de odiar a este país, para mí la *performance* es una forma de odiar este país. A mí me encanta. Porque hace poco empecé a estudiar lo que es resiliencia, y en eso estoy” (Ídem.)

Además cuenta, que precisamente a su llegada conoce a su más importante compañera de trabajo, la *performer* Hija de Perra. Al recordar el período de trabajo (2007-2014) con su ex compañera HDP, señala que “la Perra (Hija de Perra)” siempre fue Don Quijote y ella era su Sancho Panza.

Donde manda capitán no manda marinero y eso yo lo tenía súper claro, y para mí tampoco fue complejo ser su secundaria y eso también fue una cosa que siempre mi papá me enseñó, para ser un buen principal siempre tienes que ser un buen secundario, porque de qué te sirve de ser la estrella si no vas a tener nadie que te acompañe alrededor, entonces el Fernando (mi padre) también me enseñó varias cosas, él siempre me exigió ser la mejor. (I. Gallardo, comunicación personal, 11 de octubre de 2016)

La forma de crear junto a HDP surgía de forma bastante fluida, razón por la cual explica el haber trabajado tantos años en conjunto. Tal relación creativa funcionaba perfectamente debido al continuo diálogo que se producía entre ellas, en donde sus habilidades creativas se complementaban.

Veíamos los mismos programas, las mismas noticias nos interesan. Yo soy la que trabajo con la impro, el Wally (Hija de Perra) escribía. Para mí era fácil ver el

guión y con eso improvisaba, había veces que no había tiempo de ensayar, cuando nos íbamos a Valparaíso, en el auto nos íbamos conversando y esa era nuestra forma de ensayar. (Ídem.)

El 25 de agosto de 2014, Víctor Hugo *Wally* Pérez Peñaloza, alias Hija de Perra, muere de VIH, lo cual para Irina que ha sido uno de sus más profundos dolores en su vida, teniendo reales ganas de dejar de vivir.

No obstante, en honor a su querida compañera, decide proseguir su labor artística y social, siguiendo los métodos de creación desarrollados. No obstante, su método, es más bien intuitivo e improvisado. Al no contar ya con un ente desarrollador de un guión, opta por tomar a la televisión como su nicho de inspiración principal de creación. En sus palabras, la televisión horrorosa y “churulienta”, como noticieros y programas de farándula chilena.

Uso todo el discurso, pero todo mental, todo en la cabeza, mientras hago el aseo, mientras me masturbo (ay, está mi hija shh) entonces voy armando todo un historial , un guión en la cabeza, y obviamente cuando trabajo con otras personas, armo todo escrito, se hace un ensayo pizarrístico y pasada italianas. A veces, tenemos un pequeño guión y de ahí vamos improvisándolo. (Ídem.)

Usualmente, sus compañeros de escena, son amigos de hace muchos años, los cuales han desarrollado su trabajo como *performers* de forma paralela. Los principales son: Maraca Barata, Anastasia María Benavente y

Sofía Devenir, entre otros. Cuando involucran a más artistas en escena, añaden las características artísticas que posean aquellos y así van armando el espectáculo.

Es así en tales métodos de creación escénica como se observa su fuerte y duradera conexión con sus referentes antiguos. Irina acepta su pasado como artista de *varieté*, se describe como una *performer* con influencias variadas, experimentando con distintas formas de presentar espectáculos de corta duración y generados en base a la inmediatez e información contingente. Es por ello que, las características del cabaret político, son también puntos identificables dentro de sus shows.

..Sipo, como tengo rasgos de clown, *performance*, claro en un tiempo me denominé *clown night*, la payasa nocturna, en Europa, la payasa de la noche: entretengo a los niños de día y divierto a los padres de noche (risas) pero sí, siempre con Irina la Loca, obvio.

No puedo obviar mi pasado, si yo también estudié una carrera, y eso ha facilitado a mi persona en trabajar súper bien con gente que no ha estudiado teatro. (Ídem)

Si bien, en cuanto al público, Irina afirma que no tiene importancia para ella, y que su trabajo lo realiza exclusivamente para sanarse, señala, que tales vías para descargarse contra la sociedad -las cuales denomina como su terapia de shock-, se han vuelto espacios valorados por otras personas que se sienten

identificadas con su discurso, en relación a los complejos que nos crean los cánones de belleza, los objetos sociales que debemos alcanzar, etc., la inquietud de un todo como resultado de un estándar impuesto por la sociedad.

... porque a mí me han tirado tomates, me han quitado la peluca , me han pegado.

A mí lo que me importa es mi objetivo, es tirar mi discurso.

Lo que pasa es que el normal de la gente siempre hace cosas para agradar, y nos educan en la escuela de teatro para complacer a nuestro público, claro pero yo no trabajo en el teatro, yo trabajo en fiestas donde se consume alcohol, drogas y todo tipo de estupefacientes. Entonces qué pasa, que la crítica que yo quiero tirar, en contra de todo eso, ahí en ese espacio tengo que hacerlo.

Y si, yo quiero provocarlos, quiero shockear. ¿Cómo? Exponer y criticar sin miedo y en eso soy experta. (Ídem)

Se autodenomina una artista visceral, una voz de la injusticia y como portadora de mensajes inspirados en experiencias de la vida misma. Es por esto que siente que su personaje ya no es sólo necesario para sí misma.

Al ser una artista que crea en base a la contingencia actual. El conflicto mapuche, la educación actual, el desarrollo de la tecnología en Chile, son problemáticas que, entre otras, menciona como parte de lo que necesita criticar, siendo su herramienta principal su cuerpo, el cual, plantea, es la única herramienta objetiva que posee: “A veces se me queda el dildo, a veces los bigotes, pero lo único que nunca se me va a quedar es mi cuerpo...” (Ídem.)

4.2. Análisis *Performances* de Irina la Loca

En parte la línea de la performance actual que puede adoptar formas muy diversas, desde el relato personal al arte de acción. Thomas Oberender señala con razón que el enfoque que toma como base buena parte del teatro contemporáneo, especialmente realizado por las generaciones más jóvenes, quiere tratar con la última verdad que rehúye cualquier relativización: la verdad corporal. Dolor y diversión son los únicos puentes seguros entre dos personas.

*(Hans-Thies Lehman,
2013, 375)*

Las referencias estructurales utilizadas para realizar el estudio son extraídas de diversos métodos de análisis de representación escénica¹³, utilizadas de soporte para el análisis de tres *performances* seleccionadas de la *performer* Irina Gallardo, alias Irina la Loca, objeto de investigación central.

El enfoque principal, está dirigido a examinar el rol del actor y los elementos escénicos que utiliza en función de la creación escénica.

¹³ Métodos de Análisis referidos a: Estructura de Análisis proporcionada por Erika Fischer-Lichte , Hans Thies- Lehman, Susan Sontag, etc.

4.2.1. Performance 1

a. Aspectos Generales:

Título: *Tan Dichosa y Tan Feliz*

Contexto: “Encuentro Excéntrico Festival internacional del Hemisferic Institute”, año 2016, como parte de la Programación del Bloque “Trasnocheo”.

Lugar: Centro Cultural Espacio Diana en Santiago de Chile. Fecha:
22 de Julio de 2016

Artistas: Irina la Loca / Maraka Barata / Anastasia María Benavente / Wincy Oyarce / Sofía Devenir

Temática: Puesta en escena performática que aborda diversos conflictos sociales:

- El conflicto mapuche y su forzado sometimiento a través de la fuerza.
- La iglesia y su profanación a través del poder.
- La atención hacia el tratamiento del VIH en Chile.
- La autoridad civil chilena como entes sometedores.
- El Encuentro Hemispheric como una institución hermética.
- El artista y la deficiente valoración de su trabajo.
- El capitalismo como un organismo dictatorial.

Duración: 14 min 51 s

b. Ficha Técnica:

- Escenario: “caja italiana” tradicional, delimitando al espectador de los actores a través de una distancia elevada.
- Escenografía estable de la escena compuesta por:
 - Tres micrófonos inalámbricos con sus pedestales
 - Un proyector
 - Un teclado con su soporte
 - Atril para partitura de canciones empleadas en la *performance*
 - Bandera de Chile pintada con tempera roja y rayada con la frase: ALERTA \$HILE
 - Una Batería instrumental

OBSERVACIONES: si bien, estos elementos fueron determinados para generar la puesta en escena, algunos fueron utilizados a lo largo de la *performance* como códigos de la representación, como es el caso de la Bandera de Chile, la cual tendrá una significación importante dentro del objetivo comunicativo. Al igual que el proyector, el cual será la plataforma

para mostrar símbolos que estarán presentes en distintos hitos de la *performance*.

- Signos cinéticos en cuanto a aspecto externo (según lo observado):

Artista	Vestuario	Accesorios	Maquillaje	Peinado
Irina la Loca	<p>Vestuario 1: Traje dos piezas de Carabinera / Tacones color Rojo</p> <p>Vestuario 2: Ropa Interior Negra.</p>	<p>Accesorios 1: Bigotes Falsos / Sombrero Accesorios 2: Tocado de Falos Plásticos Bigote Postizo</p>	<p>Ojos pintados con sombra de ojos azul y rímel / Labios pintados de Color Rojo</p>	<p>Tomado hacia atrás.</p>
Maraka Barata	<p>Vestuario 1: Vestido de Arpillera / Medias Negras / Bucaneras de Cuerina Negras</p> <p>Vestuario 2: Corpiño entero negro con falda de cuero y senos postizos.</p>	<p>Guantes Largos Negros / Cintillo de Arpillera / Collar de cuero con Tachas / Collar Largo de Cobre</p>	<p>Lentes de contacto Blancos / Ojos pintados y delineados estilo “Cleopatra” / Labios pintados de color Café.</p>	<p>Peluca corta de corte “Cleopatra” de color negro.</p>

<p>Anastasia María Benavente</p>	<p>Vestuario 1: Vestido de Arpillera / Medias Transparentes / Bucaneras de Cuerina Negras Vestuario 2: Corpiño entero negro.</p>	<p>Accesorios 1: Cintillo con Monedas de Cobre y Piedras de Colores / Flor artificial para el Cabello Accesorios 2: Se añaden Pantaletas con dildo de plástico.</p>	<p>Ojos pintados con rímel / Labios pintados color Morado</p>	<p>Peluca larga con Trenzas y de color café oscuro.</p>
<p>Wincy</p>	<p>Chaqueta de Traje de Carabinera / Medias transparentes con figuras de Estrellas/ Tacones Verde Musgo</p>	<p>Sombrero de Carabinero</p>	<p>Ojos pintados y delineados estilo “Cleopatra”</p>	<p>Peluca Larga de color Rubio.</p>

Sofía Devenir	Chaqueta de mangas de colores morado y verde (No se logra percibir la zona inferior de su cuerpo ya que se mantiene sentada en todo el transcurso de la <i>performance</i>)	(No se logra percibir en detalle sus accesorios)	(No se logra percibir en detalle)	Semi Tomado con chasquilla hacia un lado del rostro
------------------	---	--	-----------------------------------	---

c. Análisis ¹⁴

Para comenzar, se debe tener en consideración que la *performance* fue realizada en un espacio convencional de representación, es decir, existe la tradicional distancia impuesta entre actor y espectador. En el primer acto, se puede observar que los performers Irina y Wincy, saludan al espectador para abrir un diálogo comunicativo, el cual puede estar sujeto a ser un texto teatral ensayado, manteniendo una cuarta pared o queriendo interpelar al público a entender que es una *performance* y no tendrá las convenciones normativas de una obra teatral.

¹⁴ Ver Anexo 3: Acta de secuencia *Tan Dichosa Y Tan Feliz*.

Analizando al género como norma, Judith Butler señala que la autoridad de la norma se acumula en cada reiteración, al mismo tiempo que su capacidad está en devenir otra cosa. Por tanto, sostiene, la subversión performativa de la norma es esencial en la medida de que depende de su propia ruptura para poder ser. (Rozas, 288)

Los *performers* al estar vestidos como carabineros, proyectan desde un inicio la propuesta representativa que jugarán. Toman el personaje cotidiano del carabiniere, aludiendo a características como la institucionalidad y el cumplimiento de la ley, para luego transformarlo, añadiendo elementos externos a su significación, como tacones, bigotes y maquillaje. Es así como exponen personajes “hibridizados”, los cuales son creados a partir del imaginario personal de los propios creadores, lo cual resulta ser similar a lo que José Antonio Prieto denomina “el agente descentrado”, un ser postmoderno, que justamente representa la realidad paralela y que juega con subrayar su diferencia con las normativas tradicionales.

El *performance* está vinculado íntimamente con el posmodernismo, mismo que abrió campo para lo intersticial, lo híbrido, lo fragmentario, la revaloración de lo marginal, de lo agonístico y lo lúdico. Vs. objeto terminado, a favor del proceso. Vs. valores universales y las esencias. Vs. autor, a favor del lector/público. (En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. Antonio Prieto, 2002)

Estos artistas-creadores de *Tan Dichosa Y Tan Feliz* son agentes activos en el desarrollo artístico vinculado a la lucha de género y disidencia. Por ende, sus creaciones apelarán a “democratizar” constantemente los estereotipos y límites estético-sociales, justamente alterando las normas convencionales de representación. Carabineras con bigotes, carabineros con tacones y peluca, son sólo algunos ejemplos de estas formas. En base a las reglas vinculadas a disimular y aplicar expuestas por Erika Fischer-Lichte, es posible identificar que tipos de signos comunicacionales son utilizados en su creación. “El signo teatral es susceptible de ser sustituido por otros signos teatrales si es capaz de adoptar distintas funciones semióticas.” (La Participación del Signo Teatral, 2015)

En general, el elemento del “enmascaramiento”, entendido como el paso de la presencia-actor hacia una nueva presencia-personaje, es usualmente el medio convencional de alcanzar el tradicional “artificio teatral”. En los inicios de *Tan Dichosa Y Tan Feliz* observamos como el papel de los *performers* se presenta de forma enmascarada, es decir presentando un personaje “que no soy yo” y que juega a la convención “de ser otro”. Por ende, se observa como la *performance* en cuestión, inicialmente toma referencias teatrales para presentar su esquema escénico. Maraka Barata, Irina la Loca y Wincy, dejan

de lado sus nombres reales, para así presentarse ante escena como personajes dentro de una convención dramática. En consecuencia, sus características vocales y corporales se desarrollan como propuestas escénicas conscientes, las cuales además de estar sujetas a un enmascaramiento ya mencionado, expresan una significativa exageración. Tanto en los fuertes colores de sus vestuarios y maquillajes, como en el uso de signos de forma exageradamente literal para efectuar sus acciones, las cuales serán mencionadas y desarrolladas en el transcurso del análisis.

La *performance*, para su análisis, ha sido separada en hitos, divididos en cuanto a cambios de acción.

HITO 1°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
<p>Irina: Ay muy buenas noches, bienvenidos a Periférica Instituto de Zoológico Humano. Antes de comenzar les recordaremos que sólo las personas acreditadas pueden presenciar este espectáculo. Bienvenidos, Bienvenidos.</p> <p>Wincy:</p> <p>Welcome, <i>Welcome</i></p>	<p>Irina y Wincy, situados en la parte izquierda del escenario (observado desde el espectador) Dan la bienvenida al público presente a través de micrófonos instalados en el escenario. Mientras, Maraka Barata, baja del escenario y camina a través del público, alumbrándolos con una linterna.</p>	<p>Proyector: Muestra una imagen proyectada con el logo y tipografía de la marca Coca Cola. La cual lleva escrito: Periférica Human Zoo Institute</p>
<p>Sofía Devenir: (En el teclado) Toca una melodía de presentación</p>		

Las técnicas comunicativo-textuales que exponen estos personajes para iniciar la *performance* en cuestión, se contradice con el posicionamiento enmascarado que construyen.

Irina menciona una regla real, rompiendo desde un inicio la ilusión extra cotidiana, al referirse a las verídicas reglas de privacidad del festival en cuanto a sus espectáculos programados. Maraka Barata complementa el acto comunicativo, quebrando la cuarta pared entre espectador-actor, y generando una nueva relación proxémica con el público. Además, la acción de alumbrarlos con una linterna, aludiendo a ser un “examen de control”, enfatiza más aún la dinámica de lo que Baudrillard llamaría hiperrealidad que define nuestra era, la era de la simulación.

“lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad” (Baudrillard, 2000, 57)

Es decir, el público se encuentra con una representación que inicialmente presenta características teatrales, las cuales insinúan que el espectáculo estará dentro de convenciones tradicionales del teatro. No obstante, los artistas infringen tal acuerdo, en función de provocar otras vías de comunicación escénica, donde es difícil percibir que es un texto escénico y que es una declaración. Como se ha planteado, la *performance* tiende a

quebrantar tales convenios, justamente con el fin de provocar relaciones más vivas, dinámicas y presentes.

La performer Anastasia María Benavente entra a escena, presentando un personaje similar al de Maraka Barata. Una mezcla bastante “collage” donde se percibe el objetivo de intervenir un vestuario artesanal, hecho con materiales típicos de la cultura indígena, y añadirle elementos característicos de la cultura “pop” como bucaneras, medias y pelucas. Al igual que Wincy e Irina, producen una alteración de personajes concretos en función de desplazar los límites, y así vincular a distintas realidades que coexisten dentro de una misma cultura. Como personajes a la vez generadores de una estética en función de una crítica. Exponen los elementos de una cultura chilena que es a la vez, los vestidos hechos de arpillera y tocados con monedas mapuches, y también una cultura pop llena de medias y pestañas postizas. Rememorando así aspectos característicos del *performance art*, al ser agentes transmisores de una memoria propia y a la vez colectiva. Es así como de pronto todos los *performers* comienzan a cantar¹⁵. Las disposiciones espaciales cambian e Irina se desnuda, quedando en ropa interior. Luego, se pone un tocado de falos de plásticos en la cabeza. Es usual que Irina ocupe este tipo de elementos en sus *performances*, según ella como signo de ironía y de argumento: “Cuando uno tiene falo, lo respetan”. (I. Gallardo, comunicación personal, 11 de Octubre de 2016)



Anastasia María Benavente y Wincy, mientras Irina y Maraka Barata corean la canción, presentan una interpretación de una secuencia de hechos de dominación y violencia. Wincy, al estar vestido con el uniforme de carabineros representa, como señala Erika Fischer-Lichte, un signo portador de significado. Primeramente Wincy toma a Anastasia y la pone de cuclillas, la amarra y luego pide aplausos al público, lo que produce nuevamente esta ya mencionada hiperrealidad, en donde el espectador recibe constantemente estímulos inestables que juegan entre la realidad y la ficción. Es claro que, al observar la acción, los hechos no son ejecutados con una violencia real, es decir, los performers en este momento, crean un control sobre su cuerpo y el del otro, en donde las acciones son orgánicas y a la vez constitutivas de significado. De seguro esto también puede ser visto en una obra teatral convencional, en donde muchas escenas de violencia son ensayadas, coreografiadas, con cuidado y precisión. Es la acción final de Wincy, al pedir aplausos, la que rompe lo instaurado, lo tradicional y esperado, e invita a la interpelación de los asistentes.

La acción continua hacia aumentar la dinámica de sumisión, Wincy le da latigazos a Anastasia, hasta ubicarla nuevamente de cuclillas, metiendo una cruz en su boca, mientras suena el coro de Irina y Maraka Barata: “Domíname con la cruz, domíname con la palabra”. Es así, como palabra y acción coinciden, provocando un efecto comunicativo que, de forma consciente, es generado por dichos *performers* para enfatizar la acción crítica; “tener la cruz sobre su boca, evoca a presentar y una metáfora de la frase de la canción domíname con la cruz”.

El acto comunicativo señalado no genera directamente una acción concreta por sí misma, sin embargo, al apoyar y ser parte de una creación colectiva de realidad, puede ser parte de un fenómeno catalogado como expresiones performativas.

...hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno [...]Un tipo de expresiones que más que describir o enunciar una situación parecían constituir, en sí mismas, una acción. (Glosario 03. Performatividad (según John L. Austin y Roland Barthes, 2012)

Esta afirmación es producida en base a los objetivos presentes en un acto performativo antes mencionados, en la parte introductoria, en cuanto a la producción de una acción activa y a la vez discursiva, que genere, ya sea en sí misma o en una compilación de subacciones, un mensaje crítico.

Se puede analizar en mayor profundidad el trabajo escénico de Irina, al poseer una mayor participación en la performance.

HITO 4°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
<p>Irina: <i>Declama cantando</i> — La</p>	<p>Irina toma un látigo y una cruz a la cual recubre con</p>	<p>.Látigo .Cruz de Madera de tamaño</p>
<p>iglesia higienizada nos hace abortar — <i>(Risas al final)</i> — ay, una iglesia controlada — <i>dice cantando con voz delirante y placentera</i> — La ropita limpia se lava en casa (bis)</p> <p><i>Mientras sus compañeros corean</i> — Algo raro está pasando, something strange is happening, Mama I'm scared, Mamá tengo miedo.</p>	<p>un condón</p>	<p>mediano. .Condón</p>
<p>Irina: <i>Grita</i> — Bienvenidos, Bienvenidos a Chile, el país de los resentidos (bis) — los demás en escena ríen de forma exagerada, diciendo — algo raro está pasando en Santiago de Chile.</p>	<p>6° Hito: Se persigna nuevamente mientras se masturba y sigue penetrando a su compañero con el objeto.</p>	<p>Los mismos elementos del hito anterior.</p>



Observando el plano secuencial de las acciones del 4º Hito se percibe como nuevamente, la música introduce el cambio de hito y a la vez presenta el nuevo objetivo del acto. En el momento en que Irina declama “La iglesia higienizada nos hace abortar”, comienza una seguidilla de acciones concretas que, acompañadas por un tema musical, presentan a la Iglesia y a su poder como el punto de crítica para expayar su discurso.

La manera de contener tal discurso proseguirá en la dinámica de provocar al espectador, a través de acciones concretas y centradas en avocar una realidad, es decir, como se menciona anteriormente, confundir el espectro entre la ilusión y la verdad escénica. Es así como, Irina la Loca, complementa su declamación ante la dominación a la que la iglesia la somete, así toma un látigo y un crucifijo de madera, elementos concretos que pueden representar por sí solos un significado dentro del contexto, es decir, el látigo, ya utilizado en el hito anterior, es manipulado y a la vez codificado como signo de poder, de dominación hacia una entidad mayor -como cuando se vio a Wincy de carabinero sometiendo a Anastasia-, se puede observar como Irina propone el mismo juego representativo, siendo ella la entidad dominante ante la acción que ejerce. Con la utilización del crucifijo, el proceso de significación posee otro tipo de connotación comunicativa, ya que la acción de Irina la Loca, al

penetrar con un crucifijo a su compañero Maraka Barata, provoca que el valor semiótico del objeto empleado se vea transgredido. Tal quiebre semiótico se ve a la vez apoyado del texto que declama Irina mientras ejecuta la acción, que es lo que Umberto Eco llamaría función de anclaje.

A nivel de mensaje simbólico, el lingüístico guía, ya no el reconocimiento si no que la interpretación y constituye una “tenaza” que impide que los sentidos connotados se desorienten. En otras palabras, se limita el poder proyectivo de la imagen. (Roland Barthes,s.a)

Irina al transgredir el cuerpo de Maraka Barata, provoca una transformación tanto en el, como en ella. Los espectadores a su vez recogen tal imagen, reaccionando a través de diversas sensaciones que pueden ser tanto de asombro como de repulsión, asco, deseo, u otras viéndose de alguna forma involucrados en cuanto a lo presenciado, ya sea corporal y/o emocionalmente.

HITO 7°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
Irina se ríe.	Se detiene, se dirige a buscar un recipiente en el fondo del escenario, en el cual comienza a orinar. Bebe de él, luego comienza a salpicar con la mano a sus compañeros y hacia el público	. Recipiente de Plástico de tamaño medio.

En el posterior transcurso de la *performance Tan Dichosa Y Tan Feliz*, la dinámica de representación expuesta es interrumpida. Una vez que la acción real de Irina la Loca, de orinar en el escenario es desarrollada, la relación de la *performer* con su espectador cambia radicalmente. No sólo con el público, sino también con sus compañeros de escena.

Primeramente, con sus compañeros, los cuales son salpicados con la orina de la *performer* en cuestión. La convención proxémica antes impuesta, en la que de *performer* a *performer* se ejercen fuerzas violentas pero controladas entre sí, en un juego de “te pego pero sin causarte daño”, se ve quebrantada por una acción real. Por otro lado, el público, ante tal hecho, de golpe forja una nueva concepción de lo que está presenciado, en el sentido de ser forzado a percibir un acto verídico en una situación de índole representativa. Los cambios en estos vínculos comunicativos desplazan la representación hacia un carácter ahora mayormente presencial, es decir, desprovistos de creaciones pre-existentes, en donde la fabricación de significados es producida en el mismo momento. No sólo para los agentes en relación a Irina la Loca, si no que ella misma al utilizar su orina, ejerce una nueva forma de proceder en esta acción performativa.

De esta manera la *performance* creó una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas, en primer lugar la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y en segundo lugar, la relación entre la corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad entre significante y significado. (Erika Fischer-Lichte, 2011, 34)

A esta movilidad performativa, Erika Fischer-Lichte lo podría percibir como un espacio separado de su cotidianeidad, en donde los espectadores son desestabilizados y a la vez conectados a una nueva dinámica de comprensión comunicativa. Es así como en *Tan Dichosa Y Tan Feliz*, el público distanciado de su papel de espectador tradicional es redirigido hacia una nueva relación escénica, en donde se torna un agente activo, expresando su reacción ante lo experimentado, ya sea a través de una acción corporal, emotiva o sensorial. Así mismo Irina la Loca, desplaza su mirada hacia observar la participación del público ahora como parte del acontecimiento.

La efectividad de bucle de retroalimentación auto poética se opone a la idea de sujeto autónomo. Se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos. (Transitemos la Performance, 2014)

Es así, como en este cauce abierto entre espectador y *performer*, se genera finalmente la configuración de la *performance*, es decir, los pasos de

representación anteriores vendrían siendo aproximaciones producidas justamente para conseguir una experiencia conjunta, y a la vez generadora de una nueva propuesta estética.

Es así, como en la fórmula de proseguir la *performance* en una base autorreferencial, los *performers* utilizan acciones corporales inestables. Irina la Loca, configurando una acción en sí misma, en y desde su persona, al orinar en escena, realiza lo que Varela y Maturana denominarían como un sistema autopoietico.¹⁶

. Entendible, además, como una nueva modelación estética, desprovista de artificios, generadora de su propia realidad.

¹⁶ La Autopoiésis en sentido estricto se define como "la capacidad de los sistemas de producirse a sí mismos." Esta afirmación nace desde el punto de vista biológico de los seres vivos, pero, si se observa detenidamente, es aplicable a cualquier sistema y, por ende, fenómeno social. Extraído de:

http://www.johndeweycollege.cl/cms/UPIMGS/archivos/CON_172/_VARELA.pdf

HITO 8°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
<p>Irina: Y no me pagan, ni el taxi para llegar acá, Y no me pagan — <i>dice con una voz orgásmica</i> — All is completed, I'm working for fucking free, I'm speaking english, I'm speaking german, I'm speaking italian — <i>mientras su compañero simula penetrarla.</i> <i>Grita simulando un orgasmo.</i></p>	<p>Irina se posiciona sobre sus pies y manos, mientras su compañera “Maraca Barata”, le realiza una masturbación.</p>	<p>No hay elementos utilizados en este hito.</p>

En el mantenimiento de esta nueva estética performativa, es que la siguiente acción de Irina en el 8° hito, se percibe en el mismo código.

El texto, que complementa estas acciones corporales, interpela al público a través de producir una cercanía lingüística con ellos. Ya que la *performance* es producida en un contexto inter-cultural, siendo visto por personas de distintas nacionalidades, con el fin de lograr ser entendida, Irina declama su texto en distintos idiomas. Lo cual, con lleva una contradicción complementaria, en relación a los actos que realiza, ya que lo observado es opuesto a lo que verbaliza. Esto en el carácter performativo, esta dicotomía interpretativa, juega a ser un concreto medio de provocación y de ironía crítica, dado el contexto en que se presenta esta *performance*. Tal y como ocurre en los cabaret mexicanos, en donde la noción de “canciones cabareteras” guían el espectáculo y a la vez complementan la acción corporal.

HITO 11°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
---------------------------	-----------------------------------	---

<p>Irina: <i>Declama:</i> — En Chile la gente aun se muere por tener Sida (Bis) — <i>mientras camina hacia la salida del teatro.</i></p>	<p><i>Irina entra en un estado de catarsis revolcándose en el suelo. Se para, baila, vuelve al piso y sigue limpiando. Su compañera, “Anastasia María Benavente” se le acerca, le besa un seno. Irina, No para de cantar y limpiar a la vez. Cesa la música, todos bajan del escenario, siguen cantando entre el público.</i></p>	<p>. Trapo de limpieza</p>
---	---	----------------------------



Los últimos actos de la *performance*, presentan a Irina la Loca, revolcándose en el piso, mientras canta, y luego arrodillada y limpiando con un paño el piso del escenario. Como consecuencia del movimiento de fregar, su ropa interior se corre, a lo que no presta importancia, presentándose así, despojada de pudor social ante su desnudo y el cansancio corporal.

Es así como la *performance* termina con el resultado de un cuerpo transgredido y vulnerable, el cual pasa por distintos actos para llegar a tal transformación. Desde iniciar la *performance* con una Irina, representando una impecable carabinera bigotuda hacia exponer su cuerpo a distintas técnicas de quiebre las cuales desplazan su límite tanto social como corporal, para ubicarse en un plano catártico y la vez liberador.

“Yo hago *performance* para sanarme” (Gallardo, Comunicación Personal, 6 de febrero de 2017)

d. Conclusiones

La utilización de elementos que a la vez simbolizan entidades altamente reconocibles en la sociedad mundial, como la cruz católica, la utilización del traje de carabinera, falos de plástico en la cabeza (Religión, Poder-Político y Sexo), etc., da cuenta de que los temas que Irina la Loca expone como artista tienden a ser universales, pero procesados de una forma íntima, donde la cercanía se difumina y la tal proximidad inquieta generando distintas sensaciones.

Los grupos subalternos usan el *performance* para cuestionar su construcción como meros objetos. El *performance* permite atacar los supuestos que subyacen la dicotomía sujeto-objeto, los mecanismos que acallan a ciertos actores sociales, los hacen invisibles. Tanto el teatro como el *performance* pueden ser vistos como

'laboratorios' de negociaciones culturales, relaciones de poder, etc. Como actividad reflexiva, puede invitar justamente a la reflexión. (En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más. Antonio Prieto, 2002)

Plantea la utilización del cuerpo como elemento de expresiva transgresión. Procedimientos que han sido generados a través de diferentes formas y tipos de *performers*. Algunos, incluso, van más al extremo, como la *performer* mexicana Rocío Boliver, con su *performance La Congelada de Uva*, quien se cose los labios vaginales tras insertarse una figura plástica de Jesucristo o el grupo canadiense 2boys.tv quienes exponen el cuerpo humano a distintos incomodidades corporales para mostrar su vulnerabilidad y sufrimiento. En el caso de Marina Abramovic, la autoflagelación también es un tema recurrente, las cuales pueden ser presenciadas en sus *performances* iniciales.

...Comer un kilo de miel, beber un litro de vino, romper el cristal y usar un pedazo para tatuarme la estrella de cinco puntas, recostarme en la cruz de hielo... ¡Sangré congelada durante 30 minutos hasta que alguien del público se acercó para cubrirme con un saco!... (Marina Abramovic: “Si uno le otorga al público todas las posibilidades, algunos pueden matarte”, 2015)

En la *performance Lips of Thomas*, al igual que Irina la Loca, introduce símbolos religiosos los cuales transgrede en función de otro mensaje crítico y a la vez liberador.

El ritual de la autoflagelación llevaba a las monjas más allá de su vida conventual y las trasladaba a un estado que poseía un potencial transformador. La tortura que infligían a su carne y la violencia que ejercían sobre su cuerpo operaban una perceptible transformación de su físico, que se hacía efectiva asimismo como proceso de transfiguración espiritual, la autoflagelación voluntaria que inflige daño al cuerpo con el fin de conducir a una transformación espiritual, es reconocido todavía hoy por la iglesia católica como una de las prácticas para penitentes (Erika Fischer-Lichte, 2011, 28)

4.2.2. Performance II

a. Aspectos Generales

Título: *La Tetoterapia*

Contexto: 1º Festival de Sonido Visual / Fiesta *Under*

Lugar: Bar Las Tinajas / Santiago de Chile

Fecha: 11 de junio, 2011

Artistas: Irina la Loca

Temática: La puesta en escena performática aborda diversos temas sociales:

- La mujer y su cosificación.
- Los estándares de belleza y aceptación.
- El acto de sanación a través del placer carnal.
- El cuerpo vulnerado

Registro Audiovisual: Colectivo Elefante Gonorrea

Duración: 14 min 13 s

b. Ficha Técnica

Vestuario 1:

- Falda Larga negra con rayas y puntos blancos / Estilo Cholita¹⁷
- Polerón Rojo Deportivo
- Sombrero Negro

Vestuario 2:

Mismo Vestuario propuesto, sin el polerón rojo, exhibiendo un sostén blanco. Maquillaje:

Ojos pintados con sombra flúor naranja y azul / Labios rojos **Peinado:**

Cabello trenzado en dos.

c. Análisis¹⁸

Esta *performance* es una de las experiencias más veces presentada por Irina la Loca en su trabajo escénico, el cual se caracteriza por ser una acción concreta y a su vez contenedora de distintos significados, productores de sensaciones reales tanto para Irina como para el público presente.

El estudio estará centrado en analizar *La Tetoterapia* en su fisicalidad, y cuáles son los significados atribuidos a aquello, entrecruzando las acciones desarrolladas por Irina la Loca con las acciones del público las cuales continuamente completarán la acción performática.

¹⁷ “La palabra cholita (femenino) diminutivo de tiene una derivación del aymará: Chulu o huayqui que significa mestizo (mezcla entre indio y español) – (...)Actualmente se usa la palabra chola para referirse a las mujeres que usan un vestimenta característica como es la pollera, sombrero, manta, enaguas, etc; que son características de una capa social con características raciales particulares”.
Extraído de: <http://cholitaswrestling.blogspot.cl/2010/02/la-palabra-cholita-y-su-significado.html>

¹⁸ Ver Anexo 4: Acta de secuencia *La Tetoterapia*

Es esencial, mencionar la diferencia de esta creación performativa con el trabajo analizado en *Tan Dichosa Y Tan Feliz*, primeramente, en cuanto a los espacios escénicos donde son ejecutadas. A diferencia de esta última, *La Tetoterapia* es producida en un espacio no tradicional de presentación, tomando características propias de un formato de cabaret, el cual, como fue mencionado en el capítulo destinado a este género, tiende a utilizar espacios donde el público puede consumir, trasladarse de un lugar a otro, es decir, estar en un ambiente de bar convencional mientras el espectáculo es desarrollado. Es por esto, que la interacción entre actor-espectador se entiende más libre y dinámica.

En cuanto al trabajo corporal de Irina, este tiene a seguir un patrón performativo. No obstante, al consultarle a la performer cuales serían sus metodologías para ejercer sus creaciones artísticas, ella afirma no poseer una técnica en especial ni tampoco parámetros conscientes al abordar sus *performances*. Sin embargo, admite que todo yace en la liberación de un discurso crítico que desee denunciar, extraído ya sea de las noticias de algo que vio en la calle, etc. Y así “sanarse” a ella misma, y esto siempre lo hará con y a través de su cuerpo. Esto podemos observarlo tanto en *Tan Dichosa Y*

Tan Feliz, como en su *Tetoterapia*, en la cual ejerce la simple y a la vez potente acción de exponer sus senos y realmente de todo su cuerpo como material de adoración y sanación a través del tacto. La cual, al ser desarrollada provoca efectos casi biológicos en ella y en el público, quienes totalmente liberados de una cuarta pared, son los últimos agentes en complementar la acción performativa. Desde el lado de los espectadores, la acción de tocar los senos y zonas genitales de Irina, puede surgir de distintas voluntades, ya sea por curiosidad, entretenimiento o justamente como forma de adoración, desprendiendo casi la imagen de Irina como un ser humano convirtiéndolo en un tipo de objeto/símbolo.

Lo cierto, es que estas relaciones comunicativas son relevantes de ser analizadas, precisamente por la forma de Irina de ejercer tales acciones, y como estas provocan efectos similares en su espectador.

La *performance* es un acto re-vivido, re-actuado, una práctica corporal que también posee su propio espectro de convenciones y códigos. “El *performance* nunca sucede por primera vez, si no por segunda, tercera, cuarta, al infinito.” (Taylor, 22). Es el caso del trabajo expuesto por Irina, por medio de la reiteración de rasgos corporales originados desde ella misma

“autorreferencial, en constante cambio y de naturaleza abierta e impredecible” (Erika Fischer-Lichte, 2011, 36), produciendo una acción crítica y a la vez liberadora de fuerzas. Además, en el caso de su Tetoterapia, ésta ha sido producida reiteradas veces a lo largo de su carrera, siendo presentada por la performer en numerosos centros *under* del país, como el Club Bizarro, La Casa Embrujada, Baleduc, entre otros, lo que sugiere una evolución de la *performance* en sí misma.



En el caso de *La Tetoterapia* realizada en el contexto elegido, la presentación de su imagen en el escenario vestida de cholita, ya sugiere la utilización de un símbolo (personaje cultural reconocible), que al igual que en *Tan Dichosa y Tan Feliz*, es transgredido para producir un discurso concreto. Esto se observa en el momento que la performer descubre sus senos, lo que el

público “fan” de la *performer* toma como código, de señal, para iniciar la denominada terapia. Esta práctica, tan propiamente latinoamericana de adoración a las imágenes de ángeles, santos y vírgenes mezclada con las tradiciones folclóricas sudacas, puede ser también una convención por provocar mayor cercanía con el público local que observa a Irina en su acto “sanador de almas”, lo que plantea que si este fuera presenciado por un público europeo o anglosajón, o de una cultura diferente a la de esta *performance*, podría verse distanciado dada tal tradición cultural religiosa. Esto plantea la relevancia del contexto para la puesta en escena de una *performance* y sus variables improvisaciones.

Por otra parte, otro fenómeno preciso que sugiere esta *performance*, es la utilización de su cuerpo a favor de una imagen poderosa pero a la vez sufriente, a lo que Lehman denominaría como un claro vínculo hacia la generación de empatía.

Esto se observa claramente en el 9° Hito, donde evoca la imagen de una *Miss*, con billetes pegados en sus senos de su cuerpo casi desnudo, construyendo así una imagen que contrarresta el modelo ideal.

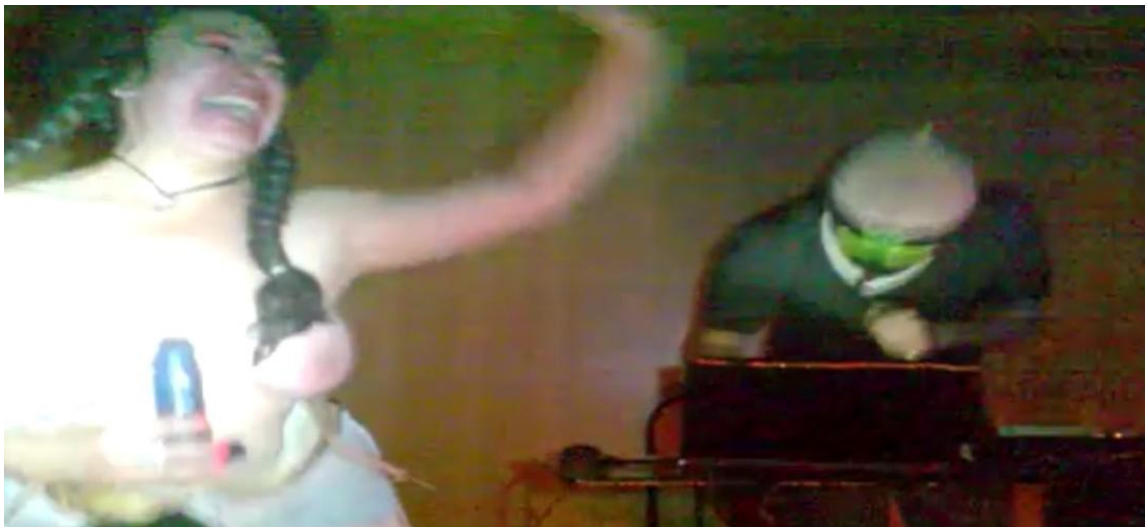
HITO 9°

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
Irina ríe.	<p>Irina: Se pega billetes en sus senos,</p> <p>El público: Graba a Irina mientras ella ejerce su acción.</p> <p>Irina: Agarra su dildo y comienza a saludar como una miss con una mueca de felicidad.</p> <p>El público: Sacan fotografías a la performer y la aplauden.</p>	<ul style="list-style-type: none"> . Billetes reales . Celulares . Dildo de plástico.

Irina no sólo utiliza su cuerpo si no que lo hace significar en pos de su objetivo, empleando todos los medios de significación y extensión que pueda poseer este a favor de su cometido. Por lo mismo, no obvia el hecho de ser mujer y ocupa toda la prolongación contenedora de tal género. Al igual que otras *performers*, como la ya mencionada Abramovic, Milo Moire, o Deborah de Robertis, utiliza su cuerpo como una clara plataforma para exponer los ideales impuestos por la sociedad, además de albergar y expresar anhelos, deseos y discriminaciones, representando así una imagen de la mujer separada del eje de los parámetros masculinos.

Esta forma de abordar su propio cuerpo “outsider”¹⁹ como acción significadora de signos sociales y políticos, al borde de ser domesticado por la sociedad, lo vuelve a la vez un ente poderoso, justamente por ser el agente contenedor de la realidad paralela y subversiva. Siendo así, la voz de una parte de la sociedad marginada y disidente, que se reconoce y a la vez empatiza con su cuerpo y lo que alberga.

El cuerpo no se exhibe por su proximidad al ideal escultórico clásico, si no por su dolorosa confrontación con lo imperfecto (Hans Thies-Lehman, 2013, 362)



El ser “al borde” de Irina la Loca, despojado y entregado hacia el acontecimiento, evoca los postulados de Lehman en cuanto al *performer* y su vinculación con el papel de víctima, siendo desprendida de los ideales tradicionales del teatro, y así mismo expuesto como un cuerpo que se entrega,

¹⁹ N. del A. En referencia a ser un cuerpo disidente.

y que no sólo transgrede si no que acepta y utiliza su vulnerabilidad y miserabilidad como estímulos de provocación hacia el espectador. El cual, al verse reflejado en el *performer* en su calidad de ente real e imperfecto, como se menciona anteriormente, empatiza en un vínculo a través de sensaciones alejadas del entendimiento racional.



d. Conclusiones

A través de estos elementos performativos utilizados por Irina la Loca, se concluye de que manera una *performance* puede albergar memoria y a la vez ser generadora por sí misma de efectos tanto corporales como sensoriales, a través del hipernaturalismo vinculado anteriormente a la denominación de Umberto Eco y también mencionada por Lehman, y de imágenes de terror que por medio de la parodia o la exageración provocan la reflexión, causando así empatía, la que se distingue de la empatía resultante de la percepción del cine o el video, debido a ser un acontecimiento vivido en vivo y en directo. “No disimula el hecho de que el cuerpo se encuentre marcado por la muerte, si no que más bien lo enfatiza”. (Lehman, 378)

Entonces el cuerpo “marcado por la muerte” (Lehman, 378) de Irina la Loca, un vehículo expresivo verídico y vulnerable que de esta forma, será también así productor de vida. Transitando constantemente, como un cuerpo dicotómico y entonces así en un real compromiso performativo. Es esta base escénica de Irina la Loca, la cual se aleja de limitar su trabajo a un tipo de *performance*, ya sea feminista, fetichista o *queer*. De hecho, ella enfatiza que no le gustan las casillas y que su trabajo se centra en el cuerpo, en exponer hechos de la vida misma, en ser una contenedora de memoria y experiencias plasmadas en sus *performances*.

Dolor y diversión como postulados esenciales, en donde es simplemente su cuerpo acompañado de canciones plagadas de ironía y crítica social, las cuales aluden a recordar a los antiguos cabarets alemanes, o los picarescos cabarets mexicanos. Es así, como en una combinación de influencias y géneros, comprendemos la *performance* como un cúmulo escénico pero originado por lo mismo y para lo mismo.

4.2.3. Performance III

a. Aspectos Generales

Título: *Arroz Con Leche* (canción)

Contexto: Programa de Televisión Late Show *El Nicolate* Lugar:

Canal de televisión por cable Vive, Chile Fecha:

25 de octubre, 2015

Artistas: Irina la Loca

Temática: *Performance* Musical que aborda conflictos sociales:

- El abuso sexual infantil
- El maltrato infantil
- El SENAME y su cuestionado funcionamiento

Duración: 02 min 06s (puesta en escena)

b. Ficha Técnica

Vestuario:

- Polera fucsia con negro, estampada con dibujo de su antigua compañera de *performance* Hija de Perra

- Falda Estilo Tutú triple capa; parte superior de la falda de color rosado estampada con dibujos en forma de ojos, la segunda capa de color naranja y la última de color amarillo.
- Medias gruesas negras
- Zapatillas Marca Converse, una naranja y otra verde.

Accesorios:

- Gorro de Copa Negro / Aros colgantes de Calacas Mexicanas / Coletas con cintas brillantes de color naranja y dorado / Bigote Postizo/ Pestañas Postizas

Peinado y maquillaje:

- Peinado: Trenzado en dos trenzas
- Maquillaje: Ojos delineados negros, Pómulos Marcados con Colorete Rosado

Utilería:

- Micrófono inalámbrico.

c. Análisis²⁰

Performance musical de la performer Irina la Loca, en la cual canta una canción de su autoría denominada *Arroz Con Leche* en alusión a la conocida canción infantil, proponiendo un nuevo ritmo y cambios en su letra original. A través de tal creación musical, Irina expone y a la vez denuncia la realidad vivida por los niños que están a cargo del SENAME, siendo el abuso sexual y la desprotección de sus derechos los temas centrales.

Irina, en coincidencia con su método de creación, elige una noticia puntual del año 2013 que representa el discurso a denunciar. Se inspira en el caso verídico ocurrido en la ciudad de Puerto Octay, Chile, en donde una niña, de sólo 11 años, llamada Belén, tras ser violada de forma reitera por su padre desde los 7 años, queda embarazada. Su madre ante tal realidad, decide defender a su padre afirmando “que las relaciones sexuales habían sido consentidas y que era una injusticia lo que se estaba haciendo con su macho” (Columna: Irina la Loca y el show pobre del Sename, 2015)

La creación original de Irina Gallardo, previamente al programa de televisión, fue presentada en reiteradas ocasiones en diferentes eventos *under*

²⁰ Ver Anexo 5: Acta de secuencia *Arroz Con Leche*

del país, pero jamás causó consecuencias masivas como al momento en que fue invitada a dicho programa, de Nicolás Larraín, en donde Irina interpreta dos temas musicales: *Acabo de Mundo* y, el respectivo tema en cuestión, *Arroz Con Leche*.

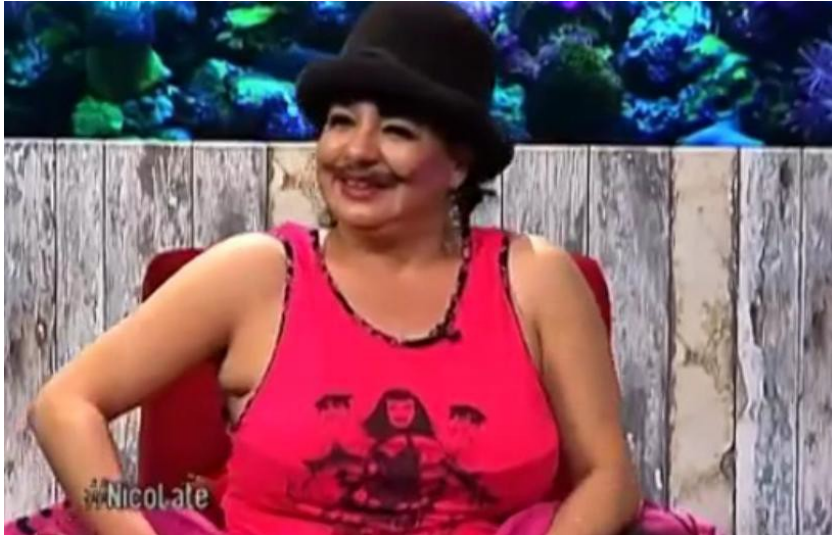
Debido a lo anterior, es que el análisis de esta *performance* se plantea desde la perspectiva de la ruptura del espacio y del tiempo entre la acción performática y la reacción del público espectador.

c.1. Performance, puesta en escena

Irina la Loca tiene una forma particular de cantar tal canción, utilizando diferentes recursos vocales para separar cada personaje dentro del tema musical, dando alusión a los personajes verídicos extraídos de la noticia señalada en cuanto a lo sucedido con Belén, en la ciudad de Puerto Octay. La estructura de la presentación no fue dividida en hitos ya que, en este caso, Irina la Loca no produce quiebres que cambien el sentido de la acción propuesta, sino más bien plantea un tema musical que instaura un tema central en el cual Irina despliega un viaje sonoro que a la vez cuenta una historia, en donde cada frase complementa en una misma dirección la acción crítica propuesta. “La memoria se corporaliza, como herida o huella perenne. La

memoria deja de ser representación, para transformarse en producción performativa.”

(Mauricio Barría, 2011, 24)



Como podemos observar, Irina la Loca, en este tipo de *performance* utiliza, como soporte escénico base, su voz, siendo su cuerpo el complemento con la acción generada. No obstante, la utilización de sí misma en totalidad como material discursivo persiste como propuesta artística, observable en las tres *performances* aquí expuestas.

En cuanto a las bases creativas que utiliza para desarrollar el tema musical *Arroz Con Leche*, se observan las técnicas utilizadas durante su trabajo colaborativo con su ex compañera artística Hija de Perra, con la cual

producían números de *perfo-show* basados en noticias dignas, a su criterio, de ser expuestas y/o denunciadas, siendo ellos mismos los soportes para producirlas. Es preciso, además, situarse más allá de aquello y mencionar las metodologías mencionadas en relación al cabaret mexicano, observando las claras similitudes con la noción de rescatar y recopilar a través de números artísticos la contingencia social-política tanto local como universal.



c.2. Reacciones

La canción, como *performance*, provoca una reacción por parte de la directora del Servicio Nacional de Menores (SENAME), de ese entonces, Marcela Labraña, quien la consideró un atentado a la dignidad de las personas,

al parecer, considerando que un acto performático sobre el abuso infantil, que utilizaba frases tomadas de una noticia real, contingente, resultaba más o, al menos, igual de peligrosa que los abusos a menores a los que hacía referencia.

Al parecer esa violencia está tan naturalizada que escandaliza más una performista del *underground* que se logró colar en un programa de TV, que el reciente caso de violación donde nuevamente vimos a una madre cómplice del delito. (Columna: Irina la Loca y el show pobre del Sename, 2015)

Se puede observar, en complemento de lo señalado en la columna del diario de The Clinic -así como también de lo que se puede rescatar de otros medios online, como La Voz Ciudadana y la Izquierda Diario-, como tal *performance* se extiende más allá de la presentación de *Arroz Con Leche* en el programa de televisión El Nicolate, si no que desata una reacción crítica que complementa tal representación. La indignación del SENAME y de su directora, la cual denuncia tal *performance* sobre el abuso infantil como “un atentado a la dignidad de las personas”, se pueden interpretar como la buscada reacción que la *performance* en cuestión propone a través de una crítica ironía.

c.3. *Arroz Con Leche*: Más allá de la puesta en escena.

Como extensión de la *performance*, producto de lo antes mencionado, el día 13 de octubre de 2015, el SENAME efectúa una denuncia ante el Consejo

Nacional de Televisión debido a la presentación de Irina la Loca en televisión con su *performance Arroz Con Leche* en contra de la pedofilia y el abuso sexual infantil.

Es así como Irina Gallardo, ahora en su rol de persona natural, junto a un grupo de artistas disidentes, deciden intervenir las oficinas del SENAME con el objetivo de apelar a sus derechos de libertad de expresión.

Irina Gallardo a través de un altoparlante declama: “Yo no gano con los fondos culturales para hacer esta protesta, trabajo dos veces por semana en una casa haciendo aseo y no gano mucho tampoco haciendo mi arte pero lo que me interesa es tirar mi discurso hacia los hipócritas en este país. Estoy harta, fui víctima de la dictadura y ahora tengo que luchar contra la dictadura en este época que ahora supuestamente estamos en democracia. Que se han imaginado, eso no es permisible, nuestros hijos y nuestros niños están siendo abusados constantemente”. Mientras, la canción de *Arroz Con Leche* es reproducida en un parlante a un alto volumen.

Las puertas de la oficina no son abiertas hacia el grupo activista, los cuales finalmente son despedidos de la oficina por carabineros que llegan al lugar.

No es posible el funcionamiento de un performativo sin admitir un contexto citacional previo. Entonces, ya no se trataría de pensar si hay algo más allá de la representación, si no de pensar los límites de la misma, los que se develarían críticamente como procedimientos históricos y culturalmente determinados. (M. Barría, 2011, 14)

Es aquí, donde se observa la clara extensión que posee *Arroz Con Leche* la cual va más allá de su puesta en escena, siendo el público el real complemento, la cual nunca termina de ser producida. El texto se gesta a medida de cada opinión, de cada nuevo ente que entra en la discusión, entretejiendo una producción viva y dinámica.

d. Conclusiones

Con respecto a las consecuencias de esta *performance* en especial, es preciso mencionar que ha sido una de las presentaciones que ha provocado mayores repercusiones, tanto para Irina Gallardo -como persona natural-, como para la entidad del Sename, provocando que tal presentación performativa llevase a temas judiciales entre ambas partes. Lo que, se podría interpretar, como una clara muestra de los reales objetivos que posee una *performance*, como provocar reales respuestas en el orden social, político y/o cultural, dentro de una entidad o de un país.

A esto se debe agregar el detonante del contexto en donde fue presentada, ya que el personaje de Irina la Loca en su calidad de artista *under* siempre había generado tales discursos en su propio nicho. Por lo que es de esperar que en el momento de ser invitada a un programa de televisión abierta, su *performance* sería vista de forma masiva, por ende provoca una extensión de los límites de recepción y crítica anteriormente logrados.

Claramente, Irina Gallardo, como respuesta a proseguir tal acto performativo podría añadir una nueva capa a tal representación, proporcionando una continuación a la canción y así sin poseer un concreto fin.

Para terminar tal argumento, es simplemente necesario comprender que tales metodologías en cuanto a trabajar con la contingencia real de una comunidad, es lo que nos recuerda lo mencionado anteriormente. Como el arte no convencional mencionado en totalidad en esta tesis crítica desde dentro del mismo sistema, es decir utilizando las propias fallas de este para impulsar sus números, lo cual provoca y a la vez acerca al espectador a un artefacto a la vez mágico pero que camufla una latente verdad.

4.3. Irina la Loca

Irina Gallardo, alias Irina la Loca, es un ejemplo claro de un ente gestador de memoria a través de *performances*, la cuales resultan ser -o convertirse en-, extensiones de una memoria colectiva, es decir, reflejo de una identidad social.

Es interesante englobar la calidad de artista que posee Irina la Loca junto con los artistas antes mencionados, por cuanto todos poseen las mismas voluntades que yacen en los mismos nichos. Seres denominados marginados y/o periféricos, que existen en paralelo al arte oficial, que son justamente los que desde siglos han expuesto y denunciado lo que los medios tradicionales suelen callar u omitir.

Se puede entrever en Irina la Loca, a estos personajes camuflados que, ya sea encubiertos por vestuarios exagerados, diálogos irónicos, actos con humor o con violencia, poseen en común la urgencia de encontrar nuevas vías de representación, para ser gestores, a través de ellos mismos, de un discurso propio. Personajes, claramente vulnerados a estar en constante exposición a la reprobación de la sociedad en que conviven.

En eso yace el arte no convencional de Irina, en forjar nuevas metodologías que son parte de la historia artística, la mayoría contadas intermitentemente, pero siempre en continuo movimiento hacia nuevas formas.

CONCLUSIONES

El proceso de investigación tuvo, desde un inicio, el objetivo de comprender las voluntades del artista escénico por buscar nuevas vías de representación, tanto para su desarrollo como para dialogar con su entorno. Para aquello, se propuso observar los procesos intuitivos del ser humano, dirigiendo la pesquisa hacia su deseo de tomar en cuenta, en su proceso creativo, una zona antes ignorada: la denominada pre-expresiva, siendo el verbo “hacer” una acción crucial en la elaboración de una futura metodología artística. En consecuencia, la investigación habla de cierto distanciamiento de los métodos dramaturgicos del arte teatral tradicional, ubicándose en una posición relacionada con el quehacer corporal del actor y en cómo, a través de él, se puede estructurar una propuesta diferente de presentación.

Es así como el trabajo recuerda ejercicios básicos del ser humano para dialogar, planteando el juego como la zona pre-expresiva primaria para lograr activar esos “resortes ocultos”, planteado por Barthes, llevando hacia una verdadera libertad artística, por cuanto se desarrollan espacios creativos

distintos a lo que el teatro tradicional sugiere, como es el quiebre del espacio escénico; o el quiebre del tiempo, correspondido a lo que debiese durar una pieza teatral; o el seguimiento de un texto a cabalidad. Y esto se produce no sólo por el hecho de jugar, sino más bien por el hecho expuesto por Giorgio Agamben, que tiene que ver con “traspasar los límites impuestos del juego”(Agamben,100), es decir, degradar el perímetro definido por la sociedad, llevándolo hacia vías que generen nuevas emociones y sensaciones.

Se entiende así, en cuanto lo anterior, que el trabajo investigativo comprueba tal postulado al revisar los antecedentes del arte de acción -mejor conocido como *Performance*- y, con mayor claridad, en su metodología, convenientemente flexible y dinámica en su producción. Se puede observar que a través de esta libertad el performer crea sin condicionantes, utilizando su cuerpo de distintas maneras, sometiéndolo incluso a situaciones extremas, tales como la autoflagelación, posicionándose como un individuo despojado de límites y, por ende, vulnerable a su entorno, dispuesto a crear sin ataduras espaciales o temporales, a favor de dialogar libremente con su espectador, provocando así un constante complemento con este, produciendo finalmente que el espectador a su vez se convierta en un actante.

A través de distintas propuestas artísticas, mencionadas en el trabajo, se puede apreciar cómo se articula un movimiento social-político, el que se distingue por su carácter periférico, observable tanto por los lugares donde residen sus presentaciones -considerados principalmente como espacios underground- como en la temática que abordan, siendo los marginados por su condición política, social, económica y/o sexual, las figuras reconocibles en su trabajo creativo, no sólo por ser aceptados en tal espacio artístico, sino más bien por la abierta metodología creativa que se reconoce en él.

Al adentrarse en la pesquisa, se propone otros de los postulados esenciales del trabajo, que es ligar las nociones creativas de la *performance* con los postulados del cabaret político, y de cómo ellos al poseer similar procedencia y objetivos artístico-políticos albergan por igual a distintos artistas disidentes. Esto se aprecia en el desarrollo de los antecedentes históricos del cabaret político, tomando como referencia primordial europea a Karl Valentin, quien desarrolla los postulados primordiales para el futuro formato. Con esto se es factible demostrar que a través del humor y el absurdo cualquier discurso político puede ser expresado y, a su vez, criticado. Lo importante radica en la forma, la creatividad para plantear dicha crítica. Luego, se observa como las mismas formas creativas son desarrolladas por el

cabaret mexicano, en donde se menciona a exponentes escogidos debido a su similitud con el trabajo desarrollado por Karl Valentin, extendiéndolo además hacia el ser sujetos presentes en la *performance*. Tal es el caso de Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, que desarrollan su trabajo cabaretero más allá, interviniendo también espacios públicos a través de distintas *performances*, o Tito Vasconcelos quien alberga en él un discurso activo socio-político, siendo así no sólo un artista de cabaret, sino un activo militante de la disidencia sexual. Tanto en el mundo del Cabaret como en el de la *performance* se puede vivenciar como los artistas se convierten en entes que albergan en ellos mismos la creación, tomando su propio cuerpo como espacio creativo, además de ser sujetos ya no sólo artísticos si no políticos. Entendiéndose esto como una de las principales direcciones del trabajo creativo de la *performance*.

Cuando se direcciona tal construcción de antecedentes histórico- artístico hacia Chile, se observan complementos que ayudan a comprender como tales referencias son desarrolladas en nuestro país, ligadas claramente al contexto político y social en la cual surgen.

Se proponen diversos grupos chilenos en el contexto de los años 60'- 70' donde se puede observar el surgimiento de los referentes performáticos

antes desarrollados, siendo el CADA, los *happenings* de Jodorowsky, Las Yeguas del Apocalipsis, entre otros, los que marcan las pautas del arte de acción en el país. Cada uno produciendo a su propia forma de tal ejercicio escénico, pero entrecruzando sus creaciones escénicas en la utilización del cuerpo como instrumento de memoria e intervención socio-política vital. La cual al ser producida a través de una vía artística camuflada a través de recursos simbólicos podía subsistir de forma periférica, dentro del contexto político de la época.

En cuanto al cabaret político, se puede afirmar que el origen de su producción yace vinculada al circo chileno, especialmente en el desarrollo de la segunda parte de la carpa, en donde se presencia la estructura de números relacionados con el *sketch* cómico, pero con un fuerte toque de discurso político, el cual al ser producido en un ambiente circense se encontraba camuflado por este, concepto básico de la estructura creativa de la *performance*.

Se observa esta ligadura entre estos dos géneros artísticos como el claro desarrollo de la idea de que como espectros marginados de la sociedad pero,

que a su vez, se encuentran camuflados en su actuar, adquieren un rol crucial para el desarrollo de artistas políticos.

Posteriormente a la dictadura en Chile, se observa una nueva evolución de los géneros, en donde se evidencia la mezcla que se produce entre el cabaret y la *performance*, desarrollando así fiestas de índole performática, en donde los números de variedades, pueden ser ligados y ubicados en el mismo contexto que números de *performance*, todo en un ambiente de fiesta, en donde el discurso político es justamente reflejar su carácter híbrido entre las distintas clases sociales y estilos artísticos.

Iniciando la época milenio en Chile, como continuación de lo observado en la década anterior, los artistas sucesores a tal movimiento disidente artístico desarrollan tales espacios marginados, tanto espaciales como discursivos, promoviendo la realización de festivales permanentes de *performances* abiertos, caracterizados por poseer los mismos elementos escénicos señalados por el cabaret político y la *performance*, como es el discurso político-social, presentado a través de representaciones de estructura libre en espacios donde el público interviene el espectáculo.

Es en este equipo escénico en donde se incorpora la artista Irina la Loca quien abarca todo el curso investigativo. De ella, en conjunto con su compañera de escena estable de Hija de Perra, se rescata la generación de numerosas intervenciones en espacios *underground*, tanto de la capital chilena como en la ciudad de Valparaíso, generando así que el territorio performativo disidente pueda ser expandido y comprendido por sectores convencionales de la sociedad, como instituciones y universidades.

Para observar tales características fueron analizadas tres *performances* de su autoría, tanto en solitario como en conjunto con otros *performers*. De dicho análisis lo que se concluye, es la hibridez de dichas presentaciones, siendo el cuerpo siempre la base creadora, devenido de distintos formatos escénicos. Se expone a una Irina plagada de referentes escénicos desde el *clown* europeo, proveniente de su trabajo en El Barco de los Locos; su bagaje académico aprehendido de sus estudios teatrales en la escuela Teatro “Imagen”; su fuerte ligadura con el cabaret político desarrollado tanto por su tiempo en El Barco de los Locos como lo desarrollado en conjunto con su compañera Hija de Perra; y, por supuesto, su constante desarrollo en la zona performática, la cual está presente hasta hoy en día en su forma de crear. Ya sea en sus *performances*, como *La Tetoterapia*, reflejo absoluto de su forma

de producir lo que se denomina *performance*, exponiendo su cuerpo como ente activo de discurso, emociones y sensaciones, arrojado al público, objetivizado para un público y a la vez herramienta de sanación para sí misma.

Es así como se observa el personaje de Irina Gallardo como una artista albergadora tanto de la noción de memoria, que el cuerpo performativo se caracteriza por poseer, como de expandir los límites del tiempo y el espacio, como tal formato propone. Además de ser un real reflejo de la capacidad de transitar libremente entre el cabaret político y la *performance*, exponiendo en sí misma, y en sus puestas en escena, como tales formatos poseen absolutamente una profunda relación, tanto en su objetivo discursivo como en sus bases creativas.

Así, de esta investigación, se rescata el desarrollo de ambas expresiones del que hacer alternativo como herramientas para la creación de un discurso político y social, que trasciende la escena tradicional, y que son voz de aquellos sin voz. Géneros, ambos, que se encuentran en constante adaptación y evolución según sean las inquietudes de los artistas y su entorno, por cuanto se encuentran íntimamente vinculados con la necesidad del ser humano por expresar ante sus pares su inquietud, sea cual ésta sea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. Profanaciones. 1a. ed. 1a. reimp.: Adriana Hidalgo. Buenos Aires, Argentina.

ALZÁTE, G. 2007. Carpaturgia: El cabaret mexicano contemporáneo como un espacio contrasimbólico. [En línea] Archivo Virtual de Artes Escénicas <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=116>> [consulta 20 de mayo de 2017]

ALZÁTE, G. 2013. Una práctica contra-representacional, el cabaret político mexicano. Paso de Gato (55): 28-31

ARANGUIZ PINTO, S. 2006. Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. Revista Musical Chilena 60(205):70-85.

AUSTIN, J. y BARTHES, R. 2012. Glosario 03. Performatividad (según John L. Austin y Roland Barthes) [en línea] <<http://granerbcn.cat/performatividad-1-segun-john-l-austin-y-roland-barthes/>> [consulta 21 de junio de 2017]

BARTHES, R. 2002. Ensayos Críticos. Seix Barral, Barcelona, España.

BARRÍA, MAURICIO, MICHELL Y OTROS. 2011. La intensidad del acontecimiento: Escrituras y relatos en torno a la *performance* en Chile. Santiago, AV Ediciones. Departamento de artes visuales. Facultad de artes de la Universidad de Chile. .

Biblioteca Nacional de Chile. "*Las Yeguas del Apocalipsis*", en: Pedro Lemebel (1952-2015). Memoria Chilena [en línea] <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96708.html>> [consulta 22 de agosto de 2017].

BISTAGNINO, P. 2015. Marina Abramovic: Si uno le otorga al público todas las posibilidades, algunos pueden matarte. [En línea] <<http://www.mujiercountry.biz.com>> [consulta 15 de julio de 2017]

CAMENT, N. 2016. La Sátira Política Y El Caso Del Cabaret Mexicano: Trasvases Estéticos Para La Construcción De Un Cabaret Invisible. Tesis de Magister. Santiago, Universidad De Chile, Facultad De Artes Departamento De Teatro.

CAL, ALDANA. 2014. (IUNA) Transitemos la *Performance* de Territorio Teatral [en línea] http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n11_2_03.html> [consulta 20 de agosto de 2017]

COPELLO, FRANCISCO. 2009. *Antecedentes*. Pieza para locos, 1973. [En línea] <http://www.franciscopello.com/performance/lista/piezaparalocos.html>. [Consulta 20 de agosto de 2017]

CORNAGO, O. 2003. Pensar la Teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la Modernidad. Caracas, Fundamentos Editorial.

DEFINICIONA definición y etimología. [En línea] <https://definiciona.com/disidencia/>> [consulta 23 de julio de 2017]

DONOSO, R. 2014. Irina Gallardo: “El mito de una mujer”. María Santos WordPress. [En línea] <https://romadonoso.wordpress.com/2014/12/17/irina-gallardo-el-mito-de-una-mujer/>> [consulta 08 de mayo de 2017]

DOUBLE, O. y WILSON, M. 2008 ‘I’ am a Poor, Skinny Man’: Persona and physicality in the work of Karl Valentín, *Studies in Theatre and Performance*, 28:3, 213-221.

DOUBLE, O. y WILSON, M. 2003. Karl Valentin's Illogical Subversion: Stand-up Comedy and Alienation Effect. *New Theatre Quarterly*, 20(3), 203- 215. doi:10.1017/S0266464X04000107.

DUCCI, P. 2011. Años de Circo: Historia de la Actividad Circense en Chile. Ograma Impresores Santiago, Chile

ECO, H. 2011. Hiperrealidad. [en línea] <https://es.wikipedia.org/wiki/Hiperrealidad>> [consulta 15 de mayo de 2017]

FO, D. 1998. *El Clown Y El Poder*. En: Manual Mínimo Del Actor. España, Editorial HIRU. 350p.

HENGST, HILTRUD, OSSORIO-ÁLVAREZ. 2007. El Teatro de cabaret de Karl Valentin. Publicaciones de la Asociación de directores de Escena (ADE). Madrid, España.

IGLESIAS, CONSTANZA. 2014 Las Spandex – De frente a la noche (2da parte). [en línea] Revista Terminal. 4 de julio, 2014.
<<http://revistaterminal.cl/web/2014/04/las-spandex-de-frente-a-la-noche-2da-parte/>>
[consulta 21 de junio de 2017]

LEHMAN, HANS-THIES. 2013. Teatro pos dramático. Castellana CENDEAC. Murcia, España.

LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS: Pedro Lemebel y Francisco Casas. 2015. [en línea] <<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/biografia/>> [consulta 15 de mayo de 2017]

MENDIVE, G. 2014. “Las carpas”. [En línea] <<http://habladuriacronicasdelocotidiano.blogspot.cl/search?q=las+carpas>> [consulta 10 de agosto de 2017]

NEUSTADT, R. 2001. CADA DÍA: La creación de un arte social. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

OPAZO, C. 2014. Pedagogías teatrales en el Chile pos autoritario. Revista A contra Corriente 12 (1):125-135.

ORTIZ BULLÉ GOYRI, A. 2002. El teatro de revista mexicano: una forma de periodismo escénico. [En línea] <<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653>>. [Consulta 18 de abril de 2017]

PRIETO, A. 2002. *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más*. Performancelogía. [En línea] <<http://performancelogia.blogspot.cl/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>> [consulta 24 de abril de 2017]

RAMÍREZ COTAL, J. 2015. *Inicios en Chile*. Trava Diva: Retratos ilustrados de la cultura transformista de espectáculo. Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile,

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (23.ª ed.) [En línea] < <http://www.rae.es/rae.html> > [fecha de consulta 10 de marzo 2017]

ROZAS, S. 2016 Lenguaje y Performatividad. Facultad de Psicología, Universidad de la República. *Psicología, Conocimiento y Sociedad* 6 (2), 280- 298 (noviembre 2016 –abril 2017) Revisiones. Historia Editorial. Uruguay.

ROSAS, I. 2017. Roland Barthes. [En línea] <https://www.academia.edu/30566595/ROLAND_BARTHES> [fecha de consulta 18 de junio 2017]

SALAZAR, C. 2011. La Historia del Circo Chileno: Desde la Carpa hasta la Biblioteca. [En línea] <<https://urbatorium.blogspot.cl/2011/10/la-historia-del-circo-chileno-desde-la.html>> [fecha de consulta 18 de junio 2017]

SÁNCHEZ, J., A., 2007. *El Teatro en el Campo Expandido*. En: CONFERENCIA EN EL CURSO: El arte, el teatro y su doble. Cuadernos Portátiles Digitales, Conferencias y Seminario en MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Barcelona, España.

SÁNCHEZ, JOSÉ, BELVIS Y OTROS. 2015. No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes. Ediciones y Producciones escénicas y cinematográficas Paso de Gato. México D.F.,

TAYLOR, D. 2012. *Performance*. Asunto Impreso Ediciones. Buenos, Aires. Argentina.

URTUBIA, C. 2014. *Arte y Política en Dictadura*. La emergencia del arte de género en Chile: Apuntes sobre la relación entre el activismo de género y las artes visuales durante la Dictadura Militar. Tesis de Licenciatura. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes. 41p.

VALENCIA, H. *El Teatro Cabaret, Un Espacio De Divertimiento Y Reflexión*. El Cabaret Mexicano. Paso De Gato (55): 68. D.F, México.

VIVANCO, A. 2013. El *performance* es un instrumento para educar desde el cuerpo. [En línea] <https://www.uv.mx/universo/532/cultura/cultura_02.html> [consulta 15 de mayo de 2017]

ANEXO 1

Entrevista a Camilo Saavedra

Entrevistador: Valentina Vio Bidirinis
Tipo de entrevista: entrevista personal, vía telefónica (Grabación en Celular)
Fecha: 07 de Julio de 2017
Lugar: Santiago, Chile.

Transcripción entrevista:

- ¿Cuáles serían los antecedentes que, según tú, fueron consecuentes a la creación del movimiento “under” disidente artístico chileno?

El Potente movimiento del cabaret que viene de los años 60, que se extiende un poco más hacia el 70. Antes de la dictadura estaban las compañías de revista, de índole cabaretero, pero muy glamorosas, conformadas por vedettes. Es en este ambiente donde se presentaba la “Maggie Lay”, por ejemplo, del Bim Bam Bum. Aquí aparece la imagen del cabaret en Chile. Esa imagen de las bellas mujeres, con mucho brillo, parecido al cabaret francés.

Luego en dictadura, como hay una decadencia del cabaret en esta época las vedettes hacen remates de sus pertenencias artísticas, y las transformistas compran todo. Se origina un resabio entre el cabaret y las locas (transformistas), por esto la estética de las transformistas, muy en alusión al cabaret.

En estos años, se forma el “Blue Ballet”, un grupo de locas que viajan por el mundo. Aquí aparece una loca operada, la primera transexual, que se llama *Coccinelle*, y *Candie Dubois*, que posteriormente también se opera. Ellas justo vienen a Chile junto a las demás del Blue Ballet, en la época del Bim Bam Bum. Entonces todas las transformistas se dan cuenta que es posible hacer espectáculos y comienzan a seguirlas.

Como decía, en la dictadura comienza una decaída del cabaret, según Barría (Mauricio Barría) el cabaret termina aquí.

Yo creo que el cabaret se pone *underground*, que más que muere, es que el cabaret siguió existiendo pero desde un lugar súper *under*. Es así como comienzan a funcionar los circos travestis en plena dictadura, empiezan las transformistas a hacer espectáculos en discotecas privadas. Se las llevaban presas sólo por estar travestidas, por la terrible ley de sodomía, esta ley hasta el año 98 existió, ¡Imagínate! Aún se perseguían a los homosexuales. En este contexto, se crean los circos travestis del Circo Timoteo y el Circo de la Tía Carlina.

Luego, comienza la escena del cuerpo político y se deja el cuerpo escénico, ya que los shows no sólo comienzan con temas musicales, si no que poseen mensajes, como las Yeguas y Francisco Copello.

El Francisco, es un loco muy de avanzada, él comienza antes de las Yeguas, en los 70. Viene de una familia mucho más de aristocracia. Cuando llega la dictadura, él se autoexilia, y bueno, él ya hacía cabaret político.

En cuanto a las yeguas ellas ni siquiera sabían que hacían *performance*. Eran locas marginales muy pobres, por ejemplo, el Pedro viene del Zanjón de la Aguada, casa de toma a la orilla de un río. Con ellos es donde empieza una acción política, más que un show.

Acá también está el CADA, por lo que no sólo se trabaja el cuerpo si no el cuerpo en el espacio público.

Ya en los finales de los 80, se crean las Spandex, fiestas post dictadura, elaboradas desde el circo teatro, inventadas por el Daniel Palma para financiar las obras del Andrés Pérez. Acá es donde el cuerpo se comienza a liberar. Se mezclan las clases sociales por primera vez y se crean perfo-shows, que es una mezcla de *performance* con espectáculo. Hay todo un movimiento under que se arma aquí en las fiestas Spandex, comienza la farándula corporal.

- ¿Cómo se gestó el movimiento *under* desde el milenio? ¿Siguió ligado a los referentes escénicos anteriores?

Pasando al 2000, aparecemos todo el resto de las locas que se conocieron entre el 2000, 2001 y 2002. La Irina llegó más tarde.

Cuando estaba en primer año de diseño teatral en la Universidad de Chile, iba a todas las fiestas under -que eran las que quedaron de la onda Spandex-, como la Blondie y la Balleduc. Acá conozco al Wally -alias Hija de Perra-. Nos conocimos bailando.

El Wally hacia mayormente fiestas en su casa, era un artista muy de avanzada, con un delirio desbordante. El Wally me invita a una fiesta en su casa, la fiesta se llamaba “Cena de Perras”, que tenía la única condición de que fueras vestida de perra y llevar una ofrenda para comer. Había una mesa larga de mantel y era una fiesta privada. Habíamos puros artistas jóvenes y delirantes, aquí conocí al Wincy Oyarce, al Felipink, etc. Todos nos estábamos armando y nunca hemos terminado de construirnos.

La Perra (Wally) vivía en La Cisterna, en la casa de su padre, y él trabajaba de guardia del frigorífico Ariztia. Este frigorífico funcionaba de día y la Perra hacia fiestas de noche en el frigorífico. Estas fiestas se llamaban Chiquitibum, que se transformaron en un festival. De estas fiestas nace nuestro nombre: el colectivo de cabaret Chiquitibum, que funcionó con todas juntas del 2000 al 2010. Hicimos 10 espectáculos distintos, una versión por año.

Es así como todo comienza, desde fiestas pequeñas para luego pasar a fiestas muy masivas. Como el lugar quedaba tan lejos- en plena carretera, camino al cementerio todos se quedaban, eran fiestas muy sexuales. Al principio iba de público, pero igual todos iban muy performáticos y glamorosos, como si fueran a presentarse. En realidad sabíamos que íbamos a jugar con nuestro cuerpo y a exhibirlo. Ahí conocí a Wincy, cineasta y pareja de Hija de Perra, ellos elaboraron un mundo mientras eran pareja. Son las cabezas creadoras de las fiestas Chiquitibum, y yo creo que del mundo del frigorífico sacan el imaginario de estas fiestas, como la carne, las cabezas de chancho, las tripas, la sangre. Lo creo así o. Poéticamente, me lo imagino así.

Me cambió la cabeza completamente cuando conocí a la Hija de Perra y al Wincy. Él siempre ha sido mi Warhol chileno. Y, bueno, la Hija de Perra fue un artista ya a un nivel insólito.

En estas fiestas hacíamos un varieté de diferentes números, cada una hacia un número y, obviamente, hacíamos lo imposible para que este fuera potente, usando antecedentes cargados del imaginario performativo de la época pasada que traíamos de forma intuitiva y creábamos desde ese lugar, evocando el Circo Travesti, a las Yeguas, a Copello. Todas veíamos desde estos imaginarios, no sabíamos, pero lo sentíamos, a estos, los antecedentes locales de Chile.

Las fiestas cabaret Chiquitibum comenzaron el 2001, cada año era mejor que el otro, incluso hacíamos una fiesta antes para recaudar fondos para montar el festival. Al final fue un festival tan masivo, tan popular que pensamos que podía generar ingresos de ellas y decidimos irnos al centro de Santiago, donde arrendamos locales más cercanos para el público.

Yo creo que la gente quedaba extasiada con los espectáculos, ya que eran muy pornográficos, y nosotros no sabiendo que estábamos haciendo post porno; liberación de los cuerpos del género. Fueron 10 espectáculos, con mucha fantasía, cada uno más que el otro. Y la gente nos recordaba a las Spandex, ya que se montaban para asistir al festival. El público realmente era bien creativo e inquieto culturalmente.

Cuando comencé hacerme cargo de la producción de las fiestas, arrendamos locales gigantes, uno de ellos fue el centro de jubilados de la prensa, a esa fiesta llegaron como 500 personas. Todo el mundo quería participar en el espectáculo, ya la gente no sólo quería mirar, si no que había un ánimo de *performances*.

Mientras, hicimos otras fiestas en paralelo, ya que el rito de las Chiquitibum era sólo una vez al año, desarrollamos fiestas entremedio. Es así como surge La Miss Atroz del Cosmos, la primera fue el 2004, también era chiquitita al principio. El concurso consistía en elegir a la más horrible del universo completo. Copiábamos el duelo típico de las Miss Universo, como el traje típico, el traje de baño, la prueba de talento, el jurado, y salía tan bien que arrendamos el Balleduc. Arrastrábamos a mucha gente, así que el espacio se llenaba. Recuerdo que armamos una escenografía increíble, era una nave espacial que se abría de una forma rara muy “*giger*”, que lo armaron distintos artistas visuales y artistas plásticos. Era una especie de biomaquina del futuro, y la nave tenía humo y todo, y bueno las locas salían de aquí. Todo era a un nivel muy profesional.

Como nos dimos cuenta que la gente quería *performances*, decidimos hacer un casting por internet. En este le hacíamos una prueba de cámara a todos los postulantes, finalmente seleccionamos a las 10 misses más atroces del cosmos. Aquí aparecieron la Anastasia María Benavente que era la Missotrol, la Miss documento, la Tota estiércol que hacía de Miserable, etc. Yo hacía el personaje de la coordinadora de piso, la Irina la Loca y la Hija de Perra eran las animadoras, y el jurado se conformaba de forma súper diversa, estaba el Ricardo Romero por ejemplo, el Ignacio Olivares, que es un diseñador, la Daniela Paulsen, etc. Además, logramos armar toda una maravillosa coreografía con un coreógrafo de Metropolitan que estaba justo en Santiago y le pedimos que nos hiciera la apertura.

Después de esto decidimos hacer más fiestas, para *Halloween* por ejemplo, donde vendíamos espectáculos como un corte más comercial, también hicimos la mansión siniestra que fue sólo una vez. Después nos pasaron una casa que tenía pinta de ocupa pero no era así. Esta casa finalmente se transformó en el centro cultural Santa rosa 1515, donde empezamos a ensayar y hacer fiestas, como la primera fiesta conejo.

Ya en este tiempo la Hija de Perra comienza a hacer mucho registro, sale por ejemplo la película independiente de bajo presupuesto del Wincy, *Empaná de pino*, y en ella todos hacemos de todo, usamos mi casa, la de la perra, la de otros amigos y así. Uno tenía que maquillar después actuar. pero siempre desde la amistad, la Hija de Perra siempre generó relaciones desde el amor, siempre fue muy creativa. Y bueno, filmamos la peli que nos costó tres años sacarla al aire.

El personaje de la Hija de Perra, como te contaba, se vuelve mucho más mediática, hacia video clips junto al Wincy, además de cine, documental. En este tiempo también empieza a elaborar sus canciones, que presentaba en el club Bizarre, un local glamoroso y de

vanguardia, muy de avanzada. Acá se comenzó a mover la movida de la fiesta “under”. Y a la HDP la empiezan a llamar en el contexto de la onda electrónica y ella se ríe de estas bandas de la escena del electro. En este tiempo se vuelve supe radical y su discurso como te explico, se expone de pronto en muchos tipos de medios de comunicación: cine, moda (desfiles de moda), espacio público, etc. Así hace un cruce entre estas disciplinas, manejando diferentes mensajes a nivel cultural.

En cuanto a la Irina, no recuerdo bien en qué fecha llegó, no sé si el 2004 o 2005. Pero todo surgió cuando su vuelve a Chile después de estar hartos años en el Barco de los Locos en Holanda, llega al puerto de Valparaíso donde se pone a trabajar en las fiestas del club Bizarre. Ahí fue la primera vez que vi actuar a la Irina, ella estaba en el piso arriba del andamio donde estaba el escenario. Abajo ponía la música el José (Productor de las Fiestas Bizarre y antiguo amigo de Camilo) que también murió de Sida. Cuando la vi, no sabía si era mujer o hombre, ella realmente se vuelve loca y se pone a mear, se traga el “meao”, se lo tira al público en una copa, la copa cayó al computador del José, y se apaga la música de la fiesta. Me pasó lo mismo con la Perra, que yo decía que es esta wea! Quien es este pedazo de artista! Tiene que ser mi amiga. (risas)

Y bueno, de ese encuentro, nace la dupla de la Perra con la Irina, y todas nos volvimos amigas, vacaciones juntas, etc. El Wally era el que diseñaba el vestuario, los fines de semana hacíamos *performances*, y en la semana hacíamos ropa y las vendíamos en ferias de diseño. En resumen, Más allá de un arte político hacíamos del arte un oficio.

Finalmente fue y es un lugar más allá de la creación, compartes tu vida, tu biografía, una complicidad con tus amigos, más allá de juntarnos a ensayar una obra o una *performance* o un video clip, era amistad, po (sic.).

ANEXO 2

Entrevistas a Irina Gallardo

Entrevistador: Valentina Vio Bidirinis
Tipo de entrevista: entrevista personal
Lugar: Santiago, Chile.

Transcripción entrevista 1:
Fecha entrevista : 11 de octubre de 2016

- La *performance* ¿La elegiste o ella te eligió? ¿Cómo llegaste a la *performance*?

Qué bonito lo que dices tú, yo creo que la *performance* me eligió, fue más que nada por mi estilo de vida, por la necesidad de mantener un show todos los fines de semana. Y entonces eso requería por ser madre...sola y tener el show todos los fines de semana me entiendes, entonces de ahí sale la *performance*, lo rápido, lo que se habla un día. Nosotros nos juntábamos, yo te estoy hablando en la época del barco de los locos.

- Esto fue en Europa...

Sí, en Ámsterdam, nosotros rompimos un cable de alta tensión, bajo subterráneo, entonces el barco se quedó encallado mucho tiempo, a causa que era muy caro para el gobierno pagar estos miles de euros para reparar todo. Así, en el barco creamos el cabaret under the wave, era los días viernes, media hora de cabaret y también teníamos un programa de televisión en Ámsterdam, entonces teníamos que estar creando siempre siempre, por eso que también me llevo muy bien con la improvisación. Eso, y claro... el teatro, el ensayo requiere mucho tiempo, es mucho más estructurado.

- ¿Ustedes utilizaban qué tipo de información? ¿Tenía que ver con lo que está pasando en ese tiempo allí?

Claro, también po, si yo me moví en el ambiente de la gente que no ve televisión, cachay . Entonces había que crear cosas que tuvieran contexto político, porque eso también ha sido mi intención siempre...de mi vida en la escena. Entonces después este barco se va, y a los años siguientes yo decido volver. Y aquí me encuentro con Hija de Perra. Encontré trabajo en la cárcel que me dio el mayor sustento, y esto de la *performance* yo después aquí en Chile lo empecé a vivir como una terapia.

- Tiene que ver con que para ti es tu manera de sanarte ...de lograr una catarsis a través de lo que haces...

Es dejar de odiar a este país, para mí la *performance* es una forma de odiar este país. A mí me encanta. Porque a mí hace poco empecé a estudiar lo que es resiliencia, y en eso estoy. Hubo un momento en que dije yo no quiero seguir viviendo, y ni siquiera mis hijos eran mi razón de vivir, o sea por eso también me doy cuenta que yo rompo todos los cánones de lo que es ser mujer, la deconstrucción del género. Porque.. Como! vas a querer porque se murió tu pareja de actuación, como no piensas en tus hijos No! no pienso en mis hijos, me tienen aburrida, me tiene aburrida la maternidad.

- Hay que respetar los lutos..

Claro, entonces eso, en vez de mandarle el coscacho al cabro chico, de pegarle al perro el fin de semana.. Me dedico a hacer esta terapia de shock. que también me he dado cuenta gracias a este fantástico medio de comunicación *flashbook* .. pucha la gente agradece el trabajo porque como que le abro puertas a personas que tiene muchos complejos de su cuerpo o tiene mucho que decir o tienen mucho que perdonar.

- Irina, ¿Cómo surgió el nombre Irina la Loca?

No po, me lo pusieron, que mi nombre es complicado, y siempre he sido loquita, después la aspirina, la orina, harina, la loca Y después en el año 1999, un 10 de mayo, yo llego y me subo al barco de los locos, entonces como no me iba a llamar Irina la Loca del Barco de los Locos.

- ¿Por qué Irina la Loca? ¿En respuesta a qué surge tu personaje? ¿Cuáles son tus influencias?

La Anita González, la Desideria, aparte Fernando mi padre trabajó mucho con ella, y si tuve el gran honor de conocerla como persona y como actriz y ella fue muy influyente en mi vida. Ehh Pina Bauch yo la vi muy pequeña en el teatro municipal la primera vez que vino.. y café Müller.. y esos desnudos y eso.. y yo era muy pequeña y eso, uf ...yo quedé muy impactada alucine.

- ¿Y dentro de la *performance*?

Dentro de la *performance* en sí ..Pedro Lemebel, si él, Pedro, el Pedro..no Las Yeguas, y por qué Pedro, porque fui más groupie de él, lo acompañé mucho. Tuvimos ese contacto físico, aunque Pancho también pero no sé...

- Tuviste más *feeling* con Lemebel.

Si, fue *feeling*.

Porque del resto no conozco, es que en realidad no soy una persona que me dedique a buscar. Por ejemplo también mi gran influencia han sido estos grandes personajes que hemos tenido en la calle, había uno que saltaba que era el Gloria a dios gloria al pulento. y

saltaba en el centro de Santiago y tu lo veías saltando en el centro saltando... por horas... gloria a dios gloria al pulento y después con los años el tipo se fue, dejó de saltar y después me entere que había muerto. Eh, la calle, a mi la vida, la prostituta de acá de la esquina, desde chica me gustaba mucho ir a sentarme a observar a la gente, y después eso también teníamos que hacerlo en la escuela, y luego me di cuenta que era una fascinación mía de observar a la gente, ver los movimientos, por ejemplo en Holanda también me encantaba ir a ver y comer el arenque, que es un pescado que está cocinado con agua y sal que es como crudo... me gusta comérmelo, y me gustaba ir donde la señora lo cortaba... ella ... bueno... mañas de uno.

Eso me gusta mucho más que personajes famosos.

- Es que son más reales, uno puede sacar cosas más peculiares, cierto. Me podrías contar, ¿cómo preparas tus números? ¿Tienes nichos, lugares de donde sacas tu inspiración? ¿Crees poseer un método definido para crear o es más bien intuitivo?

Bueno, Yo consumo mucha televisión y eso me da mucha rabia, de ver todo lo que sucede en la televisión.

- ¿Qué tipo de televisión?

La farándula poh, y las noticias, y me encanta el más churulento, chilevisión donde dan lo que callan las mujeres y la jueza y todas esas cosas horrorosas.

Uso todo el discurso, pero todo mental..todo en la cabeza..mientras hago el aseo.. mientras me masturbo... ay, está mi hija, shh... Entonces, voy armando todo un historial , un guión en la cabeza, y obviamente cuando trabajo con otras personas, armo todo escrito, se hace un ensayo pizarrístico, pasadas italianas... claro.

- No es un una estructura, se hacen hitos, ¿y lo que ocurra ocurrirá destinada al azar?

También tenemos un pequeño guión y de ahí vamos improvisándolo.

Maraka Barata, Anastasia, la Sofía... y la Irina. Cuando involucramos a más gente... claro, usamos las características de sus personajes también y armamos .

- Realmente es sólo un ensayo y presentan..

Sí no, además que nos tiramos mucho al talento..claro si nosotros somos muy talentosos. (risas)

- Y, claro, para ustedes es muy importante el público ... que dialogue con lo que hacen.

A mí me da lo mismo el público, yo trabajo para sanarme, sipo porque a mí me han tirado tomates, me han quitado la peluca, me han pegado. A mí lo que me importa es mi objetivo, es tirar mi discurso.

Lo que pasa es que el normal de la gente siempre hace cosas para agradar, y nos educan en la escuela de teatro para complacer a nuestro público, claro pero yo no trabajo en el teatro, yo trabajo en fiestas donde se consume alcohol, drogas y todo tipo de estupefacientes.

Entonces qué pasa, que la crítica que yo quiero tirar, en contra de todo eso, ahí en ese espacio tengo que hacerlo, a la gente que quiero llegar, a la gente que no ve televisión, a los que se ven solamente su ombligo por Facebook, pero hay que enseñarles que en este momento hay jóvenes mapuches que están arriesgando su vida por una lucha por una causa, y a la gente de mi edad no le interesa. Se supone que nuestros hijos deberían tener una educación justa, una educación buena... de calidad, yo ahora que tengo hijos me doy cuenta que la educación sigue siendo la misma de mi época, pero ojo tenemos *iphone* tenemos *wifi*, pero la educación no pudo mejorar, pero si todo eso pudo mejorar, entonces esa es mi crítica, tú crees que, con toda esa crítica que tengo a esta sociedad, ¿a la gente le va a gustar mi trabajo?.

- Pero entonces si igual te importa lo que piensa el público, lo que quieres realmente es provocarlos.

Sí, pero no quiero agradecerles, no me importa que el tipo se vaya enojado.

- Y el cuerpo, ¿qué importancia tiene dentro de tu trabajo? ¿Cómo lo utilizas?

Es mi herramienta, es la única herramienta que yo tengo, porque a veces se me queda el dildo, a veces los bigotes, pero lo único que nunca se me va a quedar es mi cuerpo, el desnudo es también una crítica a todas esas cosas bellas, que me causan envidia, de verlas siempre a ellas, las lindas y porque una que tiene el cuerpo normal de las mujeres es opacada, porque claro las mujeres con cuerpo normal tienen que estar vestidas, no pueden mostrarse con sus michelines, por eso justamente hago lo que hago. Y bueno siempre me ha encantado mi cuerpo y a pesar de su transformación después de ser mamá, es siempre mi mejor herramienta y compañía.

- ¿Te das cuenta que la forma que utilizas tu cuerpo provoca una especie de catarsis en la gente?

Sí,. La gente se vuelve loca, o sea, igual a mi me da cosa que me digan “¡Irina! , ¿vas a orinar hoy día? , ay yo quiero recibir tu pichi”, y me digo ay qué onda, como es eso, entonces ahí me pregunto: ¿seré yo la loca? , porque hay veces que hay más locos que yo (risas).

- ¿Qué quieres lograr con tus *performances*? ¿ Es lo mismo que buscabas en dupla con Hija de Perra?

La Perra (Hija de Perra) siempre fue Don Quijote y yo era su Sancho. Donde manda capitán no manda marinero y eso yo lo tenía súper claro, y para mí tampoco fue complejo ser su secundaria y eso también fue una cosa que siempre mi papá me enseñó, para ser un buen principal siempre debe tener un buen secundario, porque de qué te sirve de ser la

estrella si no vas a tener nadie que te acompañe alrededor, entonces el Fernando (mi padre) también me enseñó varias cosas, él siempre me exigió ser la mejor.

- O sea, con Hija de Perra, la forma de crear era parecida...

Sí, también por eso que fuimos tantos años juntos.

Veíamos los mismos programas, las mismas noticias nos interesan.

Yo soy la que trabajo con la impro, el Wally escribía, él obviamente que tenía todo escrita la cuestión, para mí era fácil verla escrita y con eso improvisaba, había veces que no había tiempo de ensayar, cuando nos íbamos a Valparaíso, con su pareja, nos íbamos en auto, regio, estupendo, ahí nos íbamos conversando y esa era nuestra forma de ensayar.

- ¿Y con el colectivo Lemebel?

Hicimos una obra, pero ese era mi objetivo, ayudarles, porque yo les vi un trabajo en Plaza de Armas, y vi detalles que yo dije les voy a dar un taller a estos chicos. Y así esos detalles se pulieron y ya están libres, y cuando ellos necesitan un apoyo obvio que estoy.

Pero yo soy independiente, no me caso con nadie.

- Con respecto a los aspectos estéticos, ¿te gusta ser nombrada como una artista queer? ¿Por qué?

¿Queer? ¿Queer? Estamos en Chile O sea, dime rara, dime excéntrica, dime innovadora (risas) , pero *queer*... En realidad no me gustan las casillas, no me gusta la moda y ahora que está tan de moda las casillas, ¡porque sí! Antes fui hetero, pero ahora soy sola, no me gusta ni el hombre ni la mujer, y eso ahora me hace que me metan en un movimiento *queer*.

- ¿Al menos sabes y eres partidaria de lo que ellos representan?

Es que yo ni siquiera sé lo que representan, Valentina te digo la verdad yo soy la persona más ignorante que existe en la escena , te lo digo sinceramente, yo no estudio a nadie y menos estudio lo que significan todas estas casillas, me dicen que soy porno terrorista, porno *queer*, post porno... uuuuf, lo siento, pero todavía no me he llevado el libro para leerlo en el baño.

- O sea, realmente eres una artista que se ha forjado en el escenario mismo...

Sí, viva, real. Yo soy visceral, a mi me mueve la injusticia, me mueve la vida. Y en la época que yo trabajaba más fervientemente con la Perra, era justamente en el tiempo cuando trabajaba en Colina 2, entonces tenía rabia, tenía mucho odio en contención y tenía mucho que sacar porque yo mucho tiempo me sentí como la voz de mis presos, po.

- ¿Te gusta shockear al que te ve? ¿Cómo?

Orinar... No sé ,po. Hablar weas, y soy experta me encanta hablar. imaginarme cosas. y ahora que estoy de niñera, claro no ando gritándole al cabro chico todo el día, pero... (hace morisquetas), y claro ahora alguien puede asustar al cabro chico y el cabro ahora se ríe no se asusta.

Y claro con los adultos..no sé, po... tirarles pichis, decirles lo que no les gusta.

- ¿Te consideras una artista que hace cabaret político? ¿Por qué?

Sipo, como tengo rasgos de *clown*, *performance*, claro en un tiempo me denominé “*clown night*” : payasa nocturna. En Europa, la payasa de la noche: entretengo a los niños de día y divierto a los padres de noche (risas). Pero sí, siempre con Irina la Loca, obvio.

No puedo obviar mi pasado, si yo también estudié una carrera, y eso ha facilitado a mi persona en trabajar súper bien con gente que no ha estudiado teatro, ya que tengo dedicación de poder enseñar las leyes del juego y eso me ha llevado a trabajar con el colectivo Lemebel, con José, claro con mi hijo: yo puto, también hicimos esta gran obra en ese bello teatro de la Chile: *Cuerpos para odiar*, y ahí volví al teatro, fue maravilloso, me encantó volver al ritual, pero la mayoría de mis compañeros no eran actores, sólo el director y la capona pero hacían unos papeles chiquiturras, pero el resto no y había que enseñarles el ritual del teatro, es más me gusta más eso que trabajar con actores.

- ¿Y volverías a hacer teatro?

Pero así, no con actores.

- En cuanto a lo que está ocurriendo en Chile, ¿qué piensas con respecto al desarrollo artístico independiente?

La cultura en este momento es una elite, Nescafé de las Artes, Movistar Arena... Que una vez esté al año el Teatro a Mil, donde hay entradas de 20 mil pesos, y la gente que trabaja en las poblaciones tiene que hacer la obra gratis, esa es la cultura que estamos viviendo en Chile, para mí es mucho más rico subirme a las micros a mirar lo que está pasando, todo el movimiento cultural que ocurre en las micros, es mucho más valorable de lo que está ocurriendo en las salas de teatro. Desgraciadamente a mi no me alcanza para poder pagar una entrada, entonces no te podría decir que está pasando en las salas de teatro de este país. Ya no hay un movimiento. Yo extraño la dictadura, en la época de la dictadura existía mucha más cultura y era mucho más asequible que en este momento.

- Por último, ¿Cuál es tu visión en cuanto a lo que está ocurriendo en la escena underground chilena? ¿Cuáles piensas que son los exponentes más importantes de ella?

Sipo, es una respuesta total al neoliberalismo que se vive en este momento en el arte. Y artistas influyentes..ehm yo, si yo.

- ¿A parte de ti?

No, el Ineira puede ser, no sé, pero desgraciadamente no sé lo que está pasando en Conce, en Arica, y no sé si hay una movimiento under, si haya alguien más que tenga interés en distintas ciudades de nuestro país, que efectivamente la gente pueda pagar una luca y media y no que tenga que pagar ocho lucas para ver algo.

TRANSCRIPCIÓN ENTREVISTA 2:

Fecha entrevista 2: 06 de febrero de 2017

- Cuéntame sobre los años que viviste en Holanda y formaste parte de la agrupación artística que residía en el denominado Barco de los Locos

Estuve 6 años, convivíamos 24 horas juntos. Vivíamos todos en el barco. Teníamos pequeños camarotes, era súper hippie. Había tres rusos, un sudafricano, el Víctor que es de Valparaíso, Augus que es holandés y Xavier también holandesa. Esta etapa fue bien importante para mí, porque ahí nos dimos cuenta lo que es realmente vivir del arte. Uno está todo el día en escena. La vida en el barco era bastante singular, tenía de decoración un tenedor y una cuchara gigante, un mástil que terminaba en un árbol, muy colorido.

- ¿Y este barco aún existe?

Aún existe el barco. Cuando fui a Holanda ahora, me encontré con ellos. Hay gente nueva, no están los mismos tripulantes, queda uno de los antiguos. El barco existe como proyecto todavía y siguen haciendo teatro y viajando, el sueño ahora de Augus es ir a Australia desde Ámsterdam y como es re loco yo creo que lo va a conseguir.

- ¿Qué tipos de personajes existían aparte de ti?

Augus en esa época, se compraba en esos party shop, esas orejas de plástico y andaba como Mr Spock, usaba muchas campanas en los brazos, como cascabeles, con los suecos holandeses, con coloridos vestuarios y en bicicleta, fumando tabaco. Circense total.

Las rusas muy guapas, tocaban música barroca. También estaba El clarinetista, se llamaba Boga. Teníamos que vivir descarnadamente lo que era la cultura, ellos no salían, solamente se quedaban en el barco y todo el dinero que podían recolectar se lo llevaban a Rusia. En Irlanda los tuvieron presos dentro del barco, no podían salir a la calle, si salían a la calle los iban a detener y deportar. Así, ese tipo de situaciones, vivíamos bien al border line.

- ¿Se presentaban todos juntos? ¿O cada uno tenía su número?

No, todos juntos. Y luego ocurrió el gran acontecimiento, tuvimos un accidente, rompimos un cable de alta tensión, que era de una granja de vacas, de una lechera. Rompimos un cable y en vez de doblar, seguimos. No había más fondo, por eso había que doblar, solamente los veleritos chicos podían pasar por ahí, no! un barco gigante!. Y partimos un

cable, y tuvimos que estar tres años pagando una multa mensual y ahí nació el cabaret Under The Wave. Era todos los días viernes, duraba media hora, con sketches que armamos nosotros, llegaba la gente invitada que quería tomar el escenario. Y en esa época también teníamos un programa de televisión por cable, entonces sí! Logramos pagar la multa. Y bueno, Justo yo di a luz a mi primer hijo, Quilian.

- ¿Cómo llegaste al barco de los locos?

Yo conocí el barco en España, en Rosas. Después cuando llegaron a Barcelona, en un invierno, una de las actrices decidió retirarse por asuntos personales, y yo necesitaba salir de Barcelona, como andaba ilegal. Coincidentemente ellos necesitaban una actriz así que me vino de perrilla. Justo en esos tiempos filmaron un documental, Viaje a Narragonia, por German Berger, súper lindo

- ¿Alguna *performance* en específico que te marcó en esa época?

La gente se impresiono mucho, fue una de la inmigración, que dos de nosotros actuábamos, éramos los ilegales del grupo. Durante bastante tiempo fue así. Cuando era el barco tenía que salir del agua, yo me venía a Chile, y en uno de los viajes yo me lleve una matutera súper grande, y claro hicimos esa escena, hubo gente que lloraba, porque yo me metía en una maleta, de pronto yo salía como cholita. Luego mostrábamos los abusos sexuales, todo se mostraba en un sketch. El escenario era muy chiquitito, entonces uno salía de la puerta e iba haciendo un recorrido, un paso era una situación, otro pasó otra situación, hasta que uno llegaba a una mesa, imagínate! tenias al público encima.

Después, cuando el barco barraba yo trabajaba limpiando baños en un Winston Hotel. Con una de mis compañeras, éramos unas cleaning ladies. Vendíamos dulces, revistas, los boletos para entrar al baño. Y un día, un tipo, me cuenta una *performance* que yo había hecho y él no sabía que yo era la que actuaba.

Con el barco de los locos marcamos mucho dentro del under europeo, y aun existe. Eso es súper bonito. Y nosotros hacíamos las pelucas, los vestuarios, todos lo hacíamos mientras viajábamos

- Ahora estas con *La Tetoterapia, el Musical*, ¿Cómo va eso?

Ha sido un parto en realidad, lento.

Es algo sin maquillaje, es algo que es la Irina sin maquillaje, la actriz. *Tetoterapia* es una película que no tiene nada que ver con la sexualidad. No toca eso, en una película que habla de la sanación, no tiene ninguna índole sexual, trabajaron mis hijos. Es una historia ficticia, que la inventaron unos amigos, en base a un personaje que yo tenía en “las cholitas del ritmo” donde hacíamos sanaciones con las tetas. Y tocábamos con Mega Joi, teníamos una pareja de seguidores que cada vez que tocábamos ellos llegaban a hacerse su tetoterapia. Después mi compañera se fue a Nueva York y se acabó el proyecto, el se llamaba Héctor Llanquin

- “Yo extraño la dictadura” ¿A qué te refieres con esta afirmación?

En dictadura nosotros trabajamos con la recolección, con la recuperación, ahora también existe un poco eso, pero ahora hay mucha droga, mucha cocaína, y ahí se me va a la mierda el discurso. Pinochet instauro la cocaína, hizo barrer la marihuana y logro meter la cocaína y la pasta base, creo que lo logró, un objetivo más que logro este tremendo dictador, que tenemos... y va a seguir hasta que siga la constitución.

- Ganaste un Fondart con la Cía.. Teatral Furia Barroca, ¿en qué consistirá esta nueva creación?

Y ahora claro, en la creación, en el grupo que estoy ganamos un Fondart, que se va a hacer un proyecto de danza teatro y es una investigación sobre la orgia, se llama *Orgiologia* el proyecto, estaré un año viviendo de un fondart.

Al primer fondart que postulé fue con la Carmen Bererger, Pedro Lemebel, Carola Jerez, Irina Gallardo y con el otro hijo de la Carmen. Y amor, no sé por qué no ganamos...

Y ahora me gano esto con el Ernesto Orellana, que es súper bacán. Me entero también que nos ganamos otra vez este proyecto que hacen en el Chile, lo mismo que hicimos con *Cuerpos para Odiar*, pero ahora con *Yo soy puto*, la obra con mi compañero José Carlo.

Entonces definitivamente yo vuelvo al teatro. Con mucha honra con mucho orgullo, me despido de la noche. Me despido por un rato, O sea es una época, no será mi fuerte este año, ahora me voy a concentrar en esto, además me voy a trabajar con dos mujeres maravillosas a Valparaíso, el proyecto es Domingo Rosas de Rodrigo Piaggio. La gente con la que yo he trabajado estos seis años de Diva film.

- Entonces hablemos de teatro... ¿Aún sigues con la decisión de no trabajar con actores?

No, ahora me callo el pollo en la cara y voy a trabajar con puros actores y bailarines, y ahora no quiero trabajar con no actores (risas)

Es tanto el deseo de trabajar con ellos, que me cambio de ciudad.

Mi trabajo es visceral, lo bonito es que ahora voy a tratar de dejar que me dirijan.

- Con respecto a tu padre, él venía de un teatro bien tradicional, ¿tu estilo fue un contraste que quisiste provocar como una respuesta?

La vida me llevo a eso en realidad, yo recuerdo una vez que tuvimos una discusión, me decía: ¡Pero, ¿ por qué no puedes hacer algo más clásico?!

Le explique que estamos en otros momentos, ¡muévete y sácate las polillas! le decía. Fue súper bueno porque después de eso mi padre hizo “Sinvergüenzas” , donde terminaba en pelota, para mí fue súper loco porque nunca había visto a mi padre desnudo, el era muy pudoroso, yo nunca. Cuando hizo *Sinvergüenzas*, yo ya vivía en Europa, entonces todo ese éxito que tuvo en la televisión yo lo veía de lejos, cuando venía de visitas. El fue un personaje muy querido. Lo que no tenía era opinión, estaba súper en la lista negra en ese sentido.

- ¿Dónde estudiaste teatro?

Yo estudié en la Escuela Imagen, estudié con Francisca García Huidobro, la Sigrid Alegría, esas fueron mis compañeras.

Fue chistosa la escuela, lo pasé bien, tuve buenos profesores. Yo soy agradecida de esa época. Siempre aprendí a insertarme, recuerda que viví desde chica en distintas partes del mundo, y siempre tuve que hacerlo. Y ahí aprendí, el objetivo era terminar la escuela. Claro, por el colador natural que existe, obvio, fue *heavy*. Pero esa generación fue bien exitosa, hartos siguen haciendo teatro.

- Tu padre te decía que “debes ser la mejor” ...

Yo soy la mejor en lo que yo hago, aparte me busque algo en que yo soy única, nadie más se atreve a hacer lo que yo hago. Trabajo con Ernesto Orellana no trabajo con Liliana Ross

- ¿Hay algo que quieras hablar de lo que pasa en Chile en este momento?

Los mapuches, El fuego. Ay se me llenan al tiro los ojos de lágrimas. Tengo 43 años, arriesgue mi vida, murieron muchos amigos para derrocar una dictadura que aun sigue latente y que ahora nos estén encarcelando a nuestros hijos. Nos están tirando como que nuestros hijos son terroristas, por una causa que todos saben que es justa. Yo fui terrorista, yo fui quizás una criminal yo ponía bombas de ruido, claro porque en esa época eso era un criminal, la gente de RP era a matar, te encontrabas con un brigadista y a matar. Ahora se supone que estamos en Democracia, que la gente que nos está dirigiendo era de izquierda, que era socialista, que íbamos a respetar a nuestro pueblo, si tenemos conflictos con nuestro pueblo, es por algo.

Eso es educación, nos enseñan a ser exitistas, individualistas, por eso para mí es súper interesante quedarme en Chile, hay mucho que hacer, mucho que contar.

ANEXO 3

Acta de Secuencia *Tan Dichosa Y Tan Feliz*

Signos Verbales	Signos Cinésicos
<p>Irina: ¡' Buenas tardes! Bienvenidas a Periférica Human zoo Institute. – Welcome – (<i>simula que intenta ser entendida y crear “empatía” en el público</i>)</p>	<p>1° Hito: Desde un proyector muestran una imagen proyectada con el logo de Coca Cola. Irina viste un traje de carabinera y con bigotes (Imagen de autoridad y del sexo fuerte)</p> <p>2° Hito: Se cambia a una proyección de la bandera de los Estados Unidos plagada de símbolos de la suástica mientras cantan: <i>Tan Dichosa Y Tan Feliz</i> de Hija de Perra.</p>
<p>Cantan: “Domíname más, dame más Domíname con la cruz, domíname con la palabra, Domíname con la verdad, Domíname con la crueldad”</p>	<p>3° Hito Irina se saca el traje de carabinera queda en ropa interior se pone un tocado con falos de plásticos en la cabeza, mientras junto a los otros compañeros piden aplausos. Se efectúan acciones de los otros personajes, mientras Irina es parte del coro musical que apoya estas acciones.</p>
<p><i>Declama cantando</i> — La iglesia higienizada nos hace abortar — (<i>Risas al final</i>) — ay, una iglesia controlada — <i>dice cantando con voz delirante y placentera</i> — La ropita limpia se lava en casa (bis)</p> <p><i>Mientras sus compañeros corean</i> — Algo raro está pasando, something strange is happening, Mama I'm scared, Mamá tengo miedo.</p>	<p>4° Hito: Cambio de música a un tono más dramático. Irina toma un látigo y una cruz a la cual recubre con un condón</p>
<p>Irina: <i>Grita</i> — Gracias por tu colaboración, me inspira —</p>	<p>5° Hito: Irina se persigna, mientras comienza a penetrar a su compañero con una punta de</p>

	la cruz.
<p>Irina: <i>Grita</i> — Bienvenidos, Bienvenidos a Chile, el país de los resentidos (bis) — los demás en escena rien de forma exagerada, diciendo — algo raro está pasando en Santiago de Chile —</p>	<p>6° Hito: Se persigna nuevamente mientras se masturba y sigue penetrando a su compañero con el objeto.</p> <p>Su expresión es de placer y sufrimiento. 7° Hito: Se detiene, se dirige a buscar un recipiente en el fondo del escenario, en el cual comienza a orinar. Bebe de él, luego comienza a salpicar con la mano a sus compañeros y hacia el público</p>
<p>Irina: — Y no me pagan, ni el taxi para llegar acá, Y no me pagan — <i>dice con una voz orgásmica</i> — All is completed, I'm working for fucking free, I'm speaking english, I'm speaking german, I'm speaking italian — <i>mientras su compañero simula penetrarla. Grita simulando un orgasmo.</i></p>	<p>8° Hito: Irina se posiciona sobre sus pies y manos, mientras su compañera Maraka Barata, le realiza una masturbación.</p>
<p>Irina: — <i>I love you americans, you fucking inspired me</i> — <i>se tira al suelo, se toca mientras deja al descubierto sus senos.</i> Comienza a cantar junto sus compañeros: — Prolapso genital a ti te va a gustar, prolapso genital todos vamos a follar! — <i>con voz engolada, las acompaña el pianista con música clásica.</i></p> <p>Irina: — esto se llama respeto al compañero — <i>los demás la acompañan cantando "Reggaeton venereo" de Hija de Perra.</i></p>	<p>9° Hito: Queda sola en el centro del escenario, comienza a apretar los falos de su tocado en su cabeza, de los cuales comienza salir agua. Se escucha al público reír.</p> <p>10° Hito: Cambio de tema musical: Se escucha <i>Tan Dichosa Y Tan Feliz</i> de la difunta transformista Hija de Perra. Irina canta mientras toma un paño y comienza a limpiar el piso.</p>

<p>Irina: <i>susurra la canción y luego declama:</i> — En Chile la gente aun se muere por tener Sida (Bis) — <i>mientras camina hacia la salida del teatro.</i></p>	<p>11° Hito Irina entra en un estado de catarsis revolcándose en el suelo. Se para, baila, vuelve al piso y sigue limpiando. Su compañera, Anastasia María Benavente se le acerca, le besa un seno. Irina, No para de cantar y limpiar a la vez. Cesa la música, todos bajan del escenario, siguen cantando entre el público.</p>
--	---

ANEXO 4
Acta de Secuencia *La Tetoterapia*

Estructura Texto / Sonora	Estructura Secuencial de Acciones	Utilería: Elementos empleados en la acción
<p>1° Hito</p> <p>Uno de los asistentes comenta: <i>Ya nadie se quiere acercar.</i></p>	<p>Irina: <i>En un estado serio y en silencio:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> . Se sube la falda y comienza a orinar. . Le lanza su orina al público y suelta fuertes carcajadas. <p>El público: <i>Reacciona:</i></p> <p>Se distancia del escenario.</p>	<p>No hay elementos utilizados en este hito.</p>
<p>2° Hito</p> <p>.Las reacciones tanto de Irina como del público generan un universo sonoro de constantes risas.</p>	<p>Irina:</p> <p>Toma un dildo de plástico que lo sostiene un calzón y se lo pone.</p> <p>Comienza a bailar y a hacer movimientos pélvicos con él. Luego se baja la falda y se quita el polerón (Mientras, en el local se visualizan videos de mujeres modelando en una pasarela)</p> <ul style="list-style-type: none"> . Se destapa sus senos, se encorva y hace un gesto de: los observo! Dirigido hacia el público, mientras se ríe fuertemente de ellos. <p>El público:</p> <p>Se acerca cada vez más hacia ella, riéndose constantemente de sus acciones.</p>	<p>Calzón con dildo de plástico.</p>

<p>3° Hito</p> <p>Irina dirige gritos hacia el público mientras el público realiza acciones sobre ella.</p>	<p>Irina:</p> <p>Se pone nuevamente el sostén y baila.</p> <p>Luego, se posiciona en 4 patas y se destapa su zona baja,</p>	<p>No hay elementos utilizados en este hito.</p>
	<p>descubriendo su trasero.</p> <p>Luego, Irina se incorpora, y vuelve a la misma posición</p> <p>Público:</p> <p>Prosiguen en su acción sobre ella, mientras ella se queja.</p> <p>Irina:</p> <p>Ya erguida, con sus senos descubiertos, grita mientras el público pasa y le toca los senos, ella no se inmuta y prosigue en su acción.</p> <p>Público:</p> <p>Numerosas personas del público se acercan al escenario y comienzan a tocarla, a pegarle nalgadas y a masturbarla.</p>	
<p>4° Hito</p> <p>Irina</p> <p>:</p> <p>Grita, mientras el público le toca sus senos y sus genitales.</p> <p>El público:</p> <p>Ríe.</p>	<p>Irina:</p> <p>Toma un dildo y lo introduce en su boca.</p> <p>El público:</p> <p>Se acercan personas al escenario tocando a la performer en sus zonas genitales, algunos ríen mientras realizan la acción, otros lo hacen en forma de adoración.</p>	<p>Dildo de plástico.</p>

<p>5° Hito Irina ríe mientras es grabada y fotografiada.</p>	<p>El público: Toma fotos y graba a la performer.</p> <p>Irina:</p>	<p>Dildo de plástico.</p>
	<p>Mira el lente de la cámara y desfigura su cara, mientras introduce el dildo en su boca.</p>	
<p>6° Hito El público ríe.</p>	<p>Irina: Baja del escenario y se posiciona nuevamente en 4 patas en la pista de baile.</p> <p>El público: Toca a Irina en sus zonas genitales, otros se distancian de ella.</p>	<p>No hay elementos utilizados en este hito.</p>
<p>7° Hito Irina le gruñe al público. Luego grita fuertemente hacia el público.</p>	<p>Irina: Vuelve al escenario. Baila, cada vez se vuelve más agresiva en su actuar. Le gruñe al público. De pronto pasa un sujeto, este le muestra su trasero y ella lo escupe. . Comienza a gritar muy fuerte mientras una chica se acerca al escenario y la toca.</p> <p>El público: Un sujeto del público se acerca al escenario, le muestra su trasero. Cuando Irina comienza a gritar al público, se acerca otra espectadora al escenario y comienza a tocarla.</p>	<p>No hay elementos utilizados en este hito.</p>
<p>8° Hito</p>	<p>Irina:</p>	<p>Dildo de plástico.</p>

<p>Público:</p> <p>Un sujeto le grita a Irina: Chúpalo Chúpalo Chupona. <i>(ella en consecuencia</i></p>	<p>Introduce nuevamente el dildo en su boca, mientras otro sujeto le grita. Ella en consecuencia acelera y repite</p>	
<p><i>acelera y repite la acción)</i></p>	<p>la acción)</p> <p>Irina: Empieza a echar al público con gritos mudos y luego ríe.</p>	
<p>9° Hito Irina ríe.</p>	<p>Irina: Se pega billetes en sus senos,</p> <p>El público: Graba a Irina mientras ella ejerce su acción.</p> <p>Irina: . Agarra su dildo y comienza a saludar como una miss con una mueca de felicidad.</p> <p>El público: Sacan fotografías a la performer y la aplauden.</p>	<p>. Billetes reales . Celulares . Dildo de plástico.</p>

ANEXO 5

Acta de secuencia *Arroz Con Leche*

Estructura Texto Sonora	Secuencia de Acciones
	<p>El animador del programa la presenta y luego se esconde detrás del estudio, asomando su cara para observar con cara de temor.</p>
<p>- <i>Personaje Vocal Hablado</i></p> <p>Voz de Niña con tono agudo y dulce en alusión a personificar a Belén: <i>Ay, vamos a pensar que tengo 11 años ¿ya?</i></p> <p>- <i>Personaje Vocal cantado con Matices con el sello de Irina la loca²¹</i></p> <p>Voz de Niña con tono agudo y dulce en alusión a personificar a Belén: <i>Arroz Con Leche me quiero casar con la pareja de mi mama</i></p>	<p>Irina: Se para de la silla de invitados y mientras dice la primera frase, se balancea de un lado a otro, en forma de baile. Cuando comienza a cantar la primera frase, se mueve bailando de forma dulce y actuando como si fuera una niña. En la frase “Con la pareja de mi mama” se apunta a sí misma con un dedo, dando alusión al significado de pertenencia.</p>
<p>- <i>Personaje Vocal cantado con Matices con el sello de Irina la Loca:</i></p> <p>Voz de Niña en alusión a personificar a Belén, esta vez utilizando un recurso sonoro grave, produciendo un grito enrabiado: <i>Me toca por aquí me toca por acá</i></p> <p><i>Personaje Vocal cantado con Matices con el sello de Irina la Loca</i></p> <p>- Voz de Niña en alusión a personificar a Belén, sigue utilizando un tono grave pero esta vez no gritado: <i>Y a mi mamita no le puedo contar</i></p>	<p>Irina: Luego, cuando canta “Me toca por aquí me toca por acá” deja de lado el baile y se posiciona para gritar tal parte de la canción.</p> <p>Irina: Posteriormente en: “No se cocer, no se lavar pero a los 11 años puedo ser mama”, en donde empieza a saltar de un lado a otro como si fuera una niña entusiasmada.</p>

²¹ Matices vocales con el sello de Irina la Loca: Recursos Vocales reiterativos en la performer los cuales se caracterizan por ser gemidos tanto agudos como graves usualmente producidos en los finales de palabras.

<p>- <i>Personaje Vocal cantado con Matices con el sello de Irina la Loca:</i></p> <p>Voz de Niña en alusión a personificar a Belén, cambia el tono de voz hacia un tono agudo y dulce:</p> <p><i>No se cocer no se lavar pero a mis 11 años puedo ser mama.</i></p>	
<p>- <i>Personaje Vocal hablado:</i></p> <p>Voz de Niña en alusión a personificar a Belén, con tono de voz agudo y dulce: <i>Sipo así lo dijeron las autoridades ya que mi cuerpo está preparado para la concepción yo ¡debo asumirlo! y mi mama después me dijo.</i></p>	<p>Cuando comienza a decir el siguiente texto de la canción: “<i>Sipo así lo dijeron las autoridades...</i> “, esta vez de forma hablada, se queda parada, sólo moviendo sus brazos que complementan su idea.</p>
<p>- <i>Personaje Vocal hablado:</i></p> <p>Voz de Mujer Adulta en alusión a personificar a la madre de Belén, con tono de voz grave y enrabiado:</p> <p><i>Tú eres la culpable! (Tú lo provocaste!) bis</i></p>	<p>Luego, encarna el personaje de la madre, en donde utiliza su mano izquierda para apuntar hacia el frente el cual en complemento de la frase “Tu eres la culpable, tú lo provocaste” simboliza cuando una persona culpa a otra persona de una acción, como cuando una madre reta a su hija en este caso.</p>
<p>- <i>Personaje Vocal hablado:</i></p> <p>Voz de Niña en alusión a personificar a Belén, con tono de voz agudo y dulce: <i>Por eso estoy tan feliz en el Sename ahora con mi guagüita me dieron una “chacana” de pañales y ahora los vendo en la feria para hacerme unas moneditas mas. Gracias</i></p>	<p>Irina:</p> <p>Vuelve al personaje de niña, en donde cambia su postura física hacia tal personaje, y su actitud en de una niña alegre, que relata: “Por eso estoy tan feliz en el Sename..”</p>

<p><i>Personaje Vocal Cantado con Matices con el sello de Irina la Loca:</i> Voz de Irina, con un tono de voz pausado, neutro y susurrado: <i>Arroz Con Leche me quiero casar con la</i></p>	<p>Por último, cesa su movimiento para exponer las últimas frases del tema musical, los cuales susurra en un ritmo más lento que el ritmo base de la canción.</p>
<p><i>pareja de mi mama</i> - <i>Personaje Vocal Hablado con Loca:</i> Voz de Irina, con un tono de voz pausado, neutro y susurrado: <i>Me toco por aquí y me toco por acá</i> <i>Y de mi guagüita responsable no se hizo ná.</i> <i>Gracias</i></p>	