



DEPARTAMENTO DE TEATRO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

LOCO AFÁN, CRÓNICAS DE SIDARIO:
ANÁLISIS COMPARATIVO EN TORNO A TRES PUESTAS EN ESCENA

Memoria para optar al título de Actor y Actriz

ALFREDO IGNACIO GARCÍA RODRÍGUEZ
CARLA CECILIA GONZÁLEZ ASTUDILLO

Profesor guía: Paulo Olivares Rojas

Santiago de Chile, Diciembre 2018

Dedicatoria:

Dedicamos nuestra memoria a Pedro Lemebel por inspirarnos y representar la voz de las minorías.

A mi familia por estar siempre apoyándome en este proceso.

A mi pololo Esteban Paredes por animarme a no rendirme jamás y a confiar en mis sueños, capacidades y metas, por siempre ser un soporte en medio del cansancio.

A todos los creadores y artistas que luchan arduamente por hacer realidad lo imposible.

Y a todos los travestis y trans de Chile que sufren a diario por ser quienes aman ser.

Alfredo García.

A mi madre Rebeca y mi padre Carlos, que merecen todo y más.

A mis hermanos.

A los Rubio, por el aguante incondicional.

A Compañía de Teatro Godot, por ser mi primera escuela y parte importante de la inspiración para realizar esta memoria.

Y a los Dioses del Teatro, por ser fieles escuderos en la trinchera artística.

Carla Cecilia González A.

Agradecimientos:

A Alejandro Trejo, Daniela Cápona y Héctor Palacios, por su disposición y colaboración con nuestro trabajo.

A Saotome Nanda, por facilitarnos el registro fotográfico de Loco Afán de *Compañía de Teatro Godot*.

A Lily Gálvez, por proporcionarnos el registro audiovisual del primer Loco Afán.

A Héctor Ponce, Francisco García, Pablo López y Felipe Clavo por la ayuda en términos editoriales.

A Paulo Olivares por orientarnos en este proceso.

Tabla de contenido

PORTADA.....	1
DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
TABLA DE CONTENIDO.....	4
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	6
RESUMEN.....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I.....	12
EL LOCO AFÁN DE PEDRO LEMEBEL.....	12
1.1 CRÓNICA.....	12
1.1.1 La crónica en Pedro Lemebel	14
1.2 LOCO AFÁN: CRÓNICAS DE SIDARIO.....	21
1.2.1. Contexto político, social y cultural de Loco Afán	34
CAPÍTULO II.....	48
TRES PUESTAS EN ESCENA DE LOCO AFÁN.....	48
2.1 VERSIÓN DIRIGIDA POR ALEJANDRO TREJO, COMPAÑÍA LA COMARCA.....	48
2.1.1 Origen y propuesta	49
2.1.2. Metodología de montaje	51
2.1.3 Resultados	54
2.2 VERSIÓN DIRIGIDA POR DANIELA CÁPONA, EXAMEN DE ACTUACIÓN INSTITUTO ARCOS.....	57
2.2.1 Origen y propuesta	57
2.2.2 Metodología de montaje	62
2.2.3 Resultados	68
2.3 VERSIÓN DIRIGIDA POR HÉCTOR PALACIOS, COMPAÑÍA GODOT.....	70
2.3.1 Origen y propuesta	70

2.3.2 Metodología de montaje	73
2.3.3 Resultados	75
CAPÍTULO III.....	77
ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS TRES MONTAJES DESDE LA DRAMATOLOGÍA.....	77
3.1 VISIÓN.....	78
3.1.1 Distancia	79
3.1.2 Perspectiva	97
3.1.3 Niveles	107
CONCLUSIONES.....	116
BIBLIOGRAFÍA.....	120
BIBLIOGRAFÍA IMPRESA.....	120
BIBLIOGRAFÍA DIGITAL.....	122
BIBLIOGRAFÍA MATERIAL AUDIOVISUAL.....	123
ANEXO: MATERIAL FOTOGRÁFICO.....	124

Índice de ilustraciones

[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 1</i> . Archivo personal.....	83
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 2</i> . Archivo personal.....	92
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 3</i> . Archivo personal.....	93
[Fotografía de Alejandro Trejo]. (Santiago de Chile. 2002). <i>Ilustración 4. La Estrella de Valparaíso</i>	124
[Fotografía de Patricio Valenzuela]. (Santiago de Chile. 2001). <i>Ilustración 5. Las Últimas Noticias</i>	124
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 6</i> . Archivo personal.....	125
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 7</i> . Archivo personal.....	125
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 8</i> . Archivo personal.....	126
[Fotografía de Daniela Cápona]. (Santiago de Chile. 2005). <i>Ilustración 9</i> . Archivo prsonal.....	126
[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2009). <i>Ilustración 10</i> . Archivo personal.....	127
[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2009). <i>Ilustración 11</i> . Archivo personal.....	127
[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). <i>Ilustración 12</i> . Archivo personal.....	128
[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). <i>Ilustración 13</i> . Archivo personal.....	128

[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). *Ilustración 14*. Archivo personal.....129

[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). *Ilustración 15*. Archivo personal.....129

[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). *Ilustración 16*. Archivo personal.....130

[Fotografía de Saotome Nanda]. (Santiago de Chile. 2014). *Ilustración 17*. Archivo personal.....130

RESUMEN

Esta memoria, pretende analizar comparativamente tres procesos de adaptación teatral del texto *Loco Afán, crónicas de sidario*, de Pedro Lemebel, a partir del análisis de la recepción o visión propuesto por la dramatología, considerando el marco y las condiciones en que tales adaptaciones se generaron.

Primeramente, se expondrá el contexto e información relevante en que se instala el referente literario, para posteriormente conocer los procesos llevados a cabo por los directores Alejandro Trejo, Daniela Cápona y Héctor Palacios, quienes por medio de entrevistas realizadas a estos, mencionaron sus ideologías y maneras de interpretar teatralmente a Lemebel. Finalmente, esta información sumada a material de prensa, audiovisual, fotográfico y con parte del método de análisis dramático de José García Barrientos centrado en la recepción de acuerdo al modelo de la dramatología, se establecerán las similitudes y diferencias entre las versiones. Todo lo anterior, permitirá establecer un registro de estos procesos creativos y configurar metodologías para montajes de obras teatrales con temáticas similares a las aquí expuestas.

INTRODUCCIÓN

Como investigadores de la presente memoria, son diversos los aspectos que originaron nuestro trabajo; el ensamble entre la literatura de Pedro Lemebel y sus diversas adaptaciones al teatro, sumado al trabajo realizado por una de las alumnas como actriz, en la obra *Loco Afán con Compañía de Teatro Godot* el año 2009. Posteriormente, luego de la sugerencia realizada por Daniela Cápona para abordar distintos montajes, surgirá como una necesidad investigar y registrar estas obras llevadas a cabo desde el 2001, sobre la base de las *Crónicas de Sidario*.

Es esencial para nosotros tocar un tema que es trascendente en nuestra sociedad y en nuestras vidas, y que Pedro Lemebel plasma de manera contundente, hablando del SIDA en nuestro país, abordándolo de una manera directa y cruda al detallar la realidad de aquellos que vivieron en la miseria como homosexuales pobres, infectados y comunistas, en época de dictadura. El autor, habla de la marginación del gay pisoteado por el gobierno y la sociedad; de un niño que en dictadura ve a la virgen y que luego llega transformado en una mujer gracias al milagroso poder de esta; de un Chile donde parte de la población moría por “echarse un polvo con un maricón”; de personajes célebres en los ochenta y, finalmente, de los sesgados que cargando el título de travestis, murieron a causa de la enfermedad. Para todos estos personajes, Pedro Lemebel realiza un homenaje en sus crónicas, en tanto resistieron ante la adversidad.

Dándole continuidad a estas vivencias, mediante la memoria instalada en la escena, es que pretendemos mostrar los procesos de tres obras montadas, con el material

elaborado a través de las entrevistas que hicimos a los directores de las adaptaciones teatrales: Alejandro Trejo, quien con su elenco de actores de la *Compañía La Comarca* crean el primer montaje basado en las crónicas de Pedro Lemebel, y que sería aclamado por la crítica de la época, a pesar de que se presentó en un contexto social delicado. Luego, Daniela Capona con su *Loco Afán* enmarcado dentro de un proceso académico en la Escuela de Actuación del Instituto Profesional Arcos con estudiantes de tercer año, lidiando con los prejuicios de sus colegas docentes y alumnos ante el argumento de la obra, y por último, el montaje de Héctor Palacios que después de un periodo en búsqueda de su realización, el director ejecuta con parte de los que fueron sus alumnos de un taller teatral, y luego actores en su *Compañía de teatro Godot*, versión que se extendería con funciones en los años posteriores a su estreno.

Finalmente, con parte de la investigación del libro *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, del autor José-Luis García Barrientos, reconocido teórico teatral y en la actualidad Investigador Científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en el área de conocimiento de “Teoría de la Literatura y Literatura Comparada”, se profundizará en las tres versiones de *Loco Afán*, desde el concepto Visión del espectador con la obra, término que integra tres categorías: Distancia, (temática, interpretativa y comunicativa), Perspectiva (tipología y aspectos) y Niveles (extradramático, intradramático, metadramático), indagando en las relaciones a partir de estos términos aplicados a los montajes analizados, que serán especificados en el transcurso de este trabajo.

Es así como pretendemos exponer en la presente memoria, la temática de Lemebel, plasmando parte de la historia de nuestro país contada desde sus personajes, con el fin de sistematizar metodologías de producción escénica gestadas desde la literatura, que contribuyan al trabajo de colegas y futuros creadores.

CAPÍTULO I

EL LOCO AFÁN DE PEDRO LEMEBEL

1.1 CRÓNICA

El término crónica, desde un punto de vista etimológico según Julián Pérez Porto y Ana Gardey, comunicadores argentinos, proviene del latín *chronica*, que a su vez deriva del griego *kronica biblios*, es decir, “libros que siguen el orden del tiempo”, por tanto narran los sucesos de acuerdo a su organización cronológica. Aclarando el concepto, el historiador colombiano, Carvajal (2014) escribe: “En la literatura, la crónica representa un género literario que partiendo de la respuesta del *qué*, como la noticia, profundiza, analiza, examina; indaga, trata y explora el *cómo* en función del *cuándo*” .

El también escritor, añade que en la modernidad, al surgir y desarrollarse el periodismo, nació con él, consustancial la crónica moderna, la periodística: “Esta especie provino del desarrollo y de la necesidad de cubrir los diversos acaecimientos; de incorporar declaraciones y testimonios; de lograr registrar el anecdotario o la semblanza que le colocara al resultado de la prensa el interés de lectura comedida” (Carvajal, 2014).

La crónica literaria, que abordaremos en este caso, es definida por la doctora en Literatura, Navarrete (2015):

(...) como aquellos relatos cuya temática central es la vida cotidiana de las ciudades y sus habitantes. Su objetivo es revelar aquello que el transeúnte común no percibe o no logra distinguir en/de su realidad. Generalmente escrita en primera persona a partir de vagabundeos o *flâneries* (callejear sin rumbo) por la urbe, retraza los hechos contemplados de manera cronológica o causal a modo de un investigador, introduciendo reflexiones subjetivas sobre la realidad descrita. Su lenguaje suele ser denodado y estético. Su difusión se hace mayoritariamente en periódicos y revistas.

En su texto LA CRÓNICA: LO QUE ES y LO QUE NO ES, Ortiz (2017) recalca:

La riqueza de la crónica radica en la subjetividad que le otorga quien la escribe, mismo que retoma el hecho, lo renueva, lo interpreta, lo llena de detalles y lo recrea bajo la influencia de su mirada. De esta manera el autor puede aportar un estilo personal que embellezca la escritura. (...) En la crónica, es el autor quien decide el recorte que realizará en su relato, los detalles que elige para narrarlo y en definitiva, el sello que le impondrá a través de un lenguaje más expresivo. La interpretación de los hechos, es lo que da sentido a la crónica, es así que el cronista se involucra, recorta y selecciona impresiones y le permite al lector sumergirse en los acontecimientos que se relatan, compartir de algún modo,

experiencias subjetivas y dejar sentir una cierta complicidad y confianza entre quien escribe y quien lee, por eso el cronista siempre debe firmar sus escritos, como modo de compromiso y vínculo con el lector.

Para poder dar un juicio de valor, el cronista debe ser un entendido del tema o del hecho que narra, en general, ha sido parte de la realidad que está relatando, ha experimentado de modo personal los procesos y vivencias que señala, lo que le posibilita entregar una visión subjetiva, pero genuina, como una persona más que ha participado en el desarrollo de los hechos, lo que a su vez otorga un carácter de autenticidad al relato.

A continuación, ahondaremos en el trabajo de Pedro Lemebel respecto a este género que definió su obra.

1.1.1 La crónica en Pedro Lemebel

La crónica de Lemebel se enmarca en el contexto de los cronistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Claudia Darrigrandi, señala que en el modernismo latinoamericano se “literaturiza” la nueva vida urbana y es vital para el proceso de autonomización del campo literario. A nivel temático, la vida urbana, la ciudad como escenario y como espacio, y la cultura popular siguen siendo algunos de los temas más reiterados por los cronistas de las décadas de los veinte y los treinta. La

autora señala que los grandes temas con los que se han asociado a los cronistas de las décadas siguientes seguirán siendo estos (2013). Así se puede notar cuando la teórica reflexiona acerca de la idea de crónica según el autor Julio Ramos: “(...) la hipótesis del autor es que la crónica, al ser un género literario no canónico, permite “procesar”, a través de la escritura, la vida cotidiana que, en el contexto de fin de siglo, está teñida de novedad” (2013, p.134).

Señalando las ideas de Pastén, la misma autora indica que: “(...) en la crónica contemporánea (y no solo la de Lemebel) se leen las voces de quienes permanecen en el anonimato (p.135)”. En este contexto, se incluye a quienes están en situaciones de conflicto en Colombia, México, en donde se abordan las temáticas de las víctimas en permanente estado de violencia “(...) a personas cuyas historias no solían ocupar un lugar importante en la prensa, o a aquellas que son signadas con estereotipos y estigmas (homosexuales, prostitutos y prostitutas, bailarines de clubes nocturnos, “delincuentes”, etc.)” (Darrigrandi, 2013, p. 135).

Es posible destacar la presencia de estos grupos sociales y estereotipos singulares en la literatura de Pedro Lemebel, quien comenzaría su veta como cronista en la revista *Página Abierta* a principio de la década de los noventa, entregando sus relatos al público teñidos por la censura, aún presente en esos años.

La crónica en América Latina es definible también por sus funciones: es una forma de representar la ciudad de una manera altamente estetizada, y en este caso se puede establecer un punto de encuentro con la escritura urbana de Lemebel. En su

narrativa, este autor se entusiasma inventando y exagerando; es así como su crónica se funde con la ficción en sus narraciones, las que compila y publica en sus tres primeros libros, comenzando en 1995 con *La esquina es mi corazón: crónica urbana*, que marcaría el inicio de su obra literaria compuesta por diez libros, de los cuales, uno corresponde a la novela *Tengo miedo torero* y las nueve restantes, crónicas: *De perlas y cicatrices*, *Zanjón de la aguada*, *Háblame de amores*, *Mi amiga Gladys*, entre otros títulos.

Para la autora Soledad Bianchi, a pesar de que *La esquina es mi corazón* es una recopilación de veinte escritos, da relevancia al hecho que Lemebel lo haya denominado “Crónica Urbana” en singular, y lo explica señalando que *La esquina es mi corazón* posee múltiples enfoques, pero en una misma dirección, como una imagen cubista de una ciudad sin centro, como una urbe desde distintos ángulos. En otras palabras, el texto es una sola crónica, pero que pretende entregar distintas aristas de un mismo objeto, estableciendo una conexión entre la simultaneidad de hechos, lugares, personajes y emociones, que se presentan en un contexto común:

(...) Lemebel complejiza cuando segmenta en secciones, y cuando separa y diversifica, ordena desordenando y desordena ordenando. (...) *Loco Afán* parece menos unitario que *La esquina es mi corazón*, lo que no significa que no puedan tenderse muchos lazos entre estas veintinueve Crónicas de sidario. (Bianchi, 1996, p.4)

Esta heterogeneidad es poderosa, porque obliga a reconocer diferencias, a olvidar uniformidades, a no establecer fáciles generalizaciones, tales como “los maricas son de tal modo o de este otro” (Bianchi). Cada crónica es, a la vez, parte de un todo y unidad en sí misma. Es decir, cada una es un todo al elaborar y construir una realidad propia, válida individualmente, pero al mismo tiempo, cada una participa del conjunto por un desborde de sentidos.

El concepto de crónica es el que el escritor toma para definir su escritura, Lemebel (2000):

Lo que yo he optado por llamar crónica, por ponerle algún nombre, por reconocerlo de alguna manera, linda con la literatura, linda con re-narrar aquello que está registrado. Y en ese volver a narrar estaría la duda, duda que hace que ese mismo paisaje humano, social o cultural, lo pueda retratar de otra manera y lo pueda, al mismo tiempo, acercar; depende de las intenciones políticas y culturales que tenga. Hay una línea entre la verdad, lo real y la ficción, pero ninguna de éstas es tampoco. A lo mejor, entremedio de esos grandes contenidos transita mi crónica, mi visión de mundo o mi esperanza de mundo. (p. 10-11)

De esta manera, hace suya la crónica, añadiendo a esta definición un sello propio, compuesto por elementos que se harán presentes en todos sus escritos: retrata tanto al barrio alto como a las callampas, lo popular, lo folklórico, la patria, el macho, lo femenino y el homosexual, entremezclados siempre con su pensamiento político, se unen incorporando su visión de los hechos, ampliando el concepto, Sarrochi (2014) señala:

La crónica de Lemebel, o neocrónica, abre un espacio para la expresión de las minorías. Es un espacio de los transgresores y de la transgresión, es un soporte comunicacional de las minorías, y esto es posible por la naturaleza de la crónica en tanto género híbrido o a medio camino entre la literatura y la historia y, por lo tanto, con una gran capacidad para adaptarse a los cambios de las distintas épocas. (p.87)

Es así que la neocrónica o crónica urbana son las definiciones que se han ajustado a sus relatos con su característica pluma barroca, que llena de detalles las descripciones de sus protagonistas y lugares, donde la minoría es la protagonista representada en los homosexuales, los discapacitados, que habitan los sectores más pobres de la sociedad.

Sus crónicas están basadas tanto en experiencias personales como hechos noticiosos conocidos, aportando ficción a estos. Más que buscar la veracidad en su escritura, metaforiza los hechos, entregando distintos enfoques de una misma realidad.

En el artículo *El Mundo de Lemebel*, Ruiz (1996) refiere: “Las crónicas de “Loco Afán” son esperpénticas, fantásticas, ácidas y regocijantes al mismo tiempo. Están escritas con agudeza y con un ánimo de militancia rebelde y desafiante” (p.5).

En tanto Bianchi (1996) señala: “Y como buen cronista, si hay algo que Pedro Lemebel sabe hacer es retratar, modalidad fundamental para exhibir, para dejar ver y hacer ver, para acercar, para ayudar a reconocer” (p.4).

En *Loco Afán* el tema fundamental de Lemebel son los homosexuales y el SIDA. En el primer caso, el autor:

(...) rechaza el concepto de minoría aplicado en los homosexuales. Asegura que la discriminación que sufren está en el mismo contexto social que sufren los indígenas, los niños, las mujeres, los ancianos y los inválidos en los países de capitalismo salvaje. (Ruiz, 1996, p.5)

En cuanto al SIDA, Lemebel muestra su presencia, en una sociedad en que se asemeja el padecer esta enfermedad, con los antiguos leprosos, aquellos que eran

escindidos de la ciudad por ser los malditos por Dios, porque sufren el castigo por su vida licenciosa. En un contexto social de la década de los setenta y ochenta, en el que el flagelo del SIDA está comenzando a difundirse y donde se vive una realidad sanitaria relacionada a un grupo social específico, como son los homosexuales, Ruiz (1996) indica:

La enfermedad ha desencadenado una doble segregación y se la ha llamado “la peste rosa”. Casi todos los relatos de “Loco Afán” aluden a ello sin mitología, señalando que hasta se ha convertido en un asunto de marketing que mueve el comercio de la medicina y de los congresos e instituciones que, en nombre de la enfermedad, compiten en la feria de las vanidades del neoliberalismo. (p.5)

Ahora bien, desde la perspectiva de la estética, en sus libros la música popular toma un papel fundamental; por un lado, debido a la presencia de versos típicos de tangos, del cancionero popular y del folclore chileno, tales como algunos títulos de capítulos y crónicas de *Loco Afán*: “Besos brujos”, “Demasiado herida”, “Aquellos ojos verdes” o “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”. Además, la presencia de lo musical busca “(...) comunicar sentires y sentimientos, para sintetizar emociones, como enunciados, para encauzar gestos y poses (...)” (Bianchi, 1996, p.4).

En su crónica, según Bianchi (1996) se encuentran:

(...) las alusiones culturales más diversas, de distintas artes, de orígenes heterogéneos, conviven: desde la Venus de Milo, el Blue Ballet de la Carlina, la Vega Central, las temporeras, *Entre tinieblas* de Almodóvar, hasta el modo de cómo se habla francés en el Condorito. (p.4)

Toda esta mezcla no es ningún enredo ni confusión, sino una unión bien entretejida, ya que el desorden es positivo cuando rompe la costumbre, la tradición, la homogeneidad y los prejuicios, lo cual es plenamente notorio en una literatura contestataria como la de Pedro Lemebel, que en un contexto cultural de finales del siglo XX, está mostrando aquello que hasta ese momento se encontraba escondido o que avergüenza, los temas tabú de una sociedad chilena que está experimentando los cambios propios de su cercanía al fin de la dictadura.

1.2 LOCO AFÁN: CRÓNICAS DE SIDARIO

Dentro de la biblioteca de Pedro Lemebel, *Loco afán, Crónicas de sidario*, es el segundo libro de crónicas del autor, publicado el año 1996, convirtiéndose en uno de los más populares y al mismo tiempo en uno de las más personales por contener una

dedicatoria a su abuela, madre y amigos más cercanos, amigos que probablemente ya partieron producto del SIDA. También por plantear su opinión más dura frente al lector en el conocido “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”, y por una gran identificación con los marginales: los pobres y las locas, todo hombre que vista pañuelos, plumas, peluca, falda y tacos altos.

Las crónicas que escribe Lemebel, nos conectan con un mundo que no se escapa de su realidad y cercanía, son historias marcadas por un hecho, una decisión bien o mal tomada, por instantes de pasión y excitación, por las ganas de vivir más allá de una enfermedad, por secretos, deseos y convicciones, por amor y odio, por respeto, por valentía de ser quien uno quiera ser, por hombres que decidieron ser mujeres, por un país herido por la muerte y la oportunidad que muchos queden impregnados en la historia por ser quienes eran y no por la razón qué hayan muerto.

Loco Afán, nos lleva a entender la configuración de Lemebel, al entregarnos estos veintinueve relatos en donde la mayoría de ellos nos habla acerca de cómo la enfermedad del SIDA ataca a homosexuales y travestis, y como sus vidas son modificadas, realzando la imagen del travesti como una dualidad de la risa, la picardía y el chiste rápido, con el dolor y la agonía, maquillando los moretones que dejan los golpes duros de la vida, el amor, la enfermedad y la muerte, llevadas a la literatura para homenajear a muchos que han muerto luchando por vivir hasta el último momento. Paralelamente, Lemebel saca la mirada prejuiciosa y lastimera al dar a conocer sus historias personales, entregándonos poesía cruda y humana, sin dejar de ser cálida para

quien las lee, contándonos sus sueños, deseos y opinión de nuestro país en épocas fundamentales. Como mencionamos anteriormente, el texto representa un homenaje a aquellos que ya partieron y a los que están a la espera, tal como Lemebel (1996) da inicio a su libro: “La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario” (s/n).

Las historias transcurren en los años ochenta en época de dictadura, pasando por el periodo de postdictadura de transición hacia la democracia, la que deja en evidencia las marcas que dejó el dictador; consecuencias culturales, políticas y sociales, así como la lucha por los derechos humanos y la libertad de expresión.

Enfatiza sus relatos en la década de los ochenta donde estalla la epidemia del SIDA extendiéndose en Chile, llegando de manera silenciosa hasta interrumpir con gritos de dolor y pérdida la vida de muchas locas, travestis y hombres del clóset, siendo la discriminación un aspecto más a sobrellevar con la enfermedad. Al mismo tiempo que avanzaban los cambios en Chile, crecía el número de infectados, en un país en que el homosexual estaba fuertemente invisibilizado y donde había un gran número de personas con esta enfermedad, que están representadas en estas crónicas.

En el ensayo “El cuerpo agredido de la homosexualidad proletaria y *Loco Afán* de Pedro Lemebel” del libro *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*, Palaversich señala que el autor “(...) describe al SIDA como un producto importado de los Estados Unidos por los homosexuales locales de

clase media o alta que viajan a este país (...)” (Blanco y Poblete, 2010, p.261). De este modo, relaciona este tipo de colonización con la exportación del Neoliberalismo, que traería consigo cambios socio políticos y culturales, entre estos, la llegada del concepto globalizador gay importado por EEUU, en el que se anula lo femenino, privilegiando el lado masculino, realizando una copia fiel del macho heterosexual, modelo que Lemebel rechaza ya que invalida la imagen de “(...) los travestis, “las locas”, un segmento más agredido y ridiculizado de la homosexualidad latinoamericana” (Blanco y Poblete, 2010, p.246). Lo que significa una manera de vivir que adopta el homosexual en todo sentido, exacerbando lo femenino y que es parte de nuestra identidad local gay, la que el autor defiende por ser única y virgen sin imposiciones extranjeras.

El autor narra este libro a través de distintos géneros; cartas, entrevistas, manifiesto, poesías y otros, dividiendo los relatos en cinco partes: “Demasiado herida”, “Llovía y nevaba fuera y dentro de mí” , “El mismo, el mismo loco afán” (Uf, y ahora los discursos), “Besos brujos” (Cancionero) y “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”, describiendo en todos, una idea del ser desde lo sexual, social y político.

Ahora para conocer más acerca de lo que Pedro Lemebel nos habla en *Loco Afán*, *Crónicas de Sidario*, analizaremos una crónica de cada sección mencionada anteriormente.

“Demasiado herida”, primera parte del libro, contiene cuatro crónicas: “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)”, “La Regine de aluminios El Mono”, “La muerte de Madonna” y “El último beso de Loba Lamar (crespones de seda

en mi despedida... por favor)". En esta secuencia, Lemebel nos cuenta cuatro historias distintas con el mismo factor en común: SIDA y política, cuatro historias de travestis que murieron de SIDA y que atravesaron el periodo afectado por la dictadura y el paso a la democracia. Cada historia está llena de simbolismos que nos llevan a entender la realidad durante esos años.

Es el caso de la crónica con la que comienza el libro: "La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)", que tiene como una de sus protagonistas a La Palma, "(...) esa loca rota que tiene puesto de pollos en la Vega, que quiere pasar por regia e invitó a todo Santiago a su fiesta de fin de año" (Lemebel, 1996, p.12) reuniendo en su casa a todas las colas; tanto a las cuicas y a las pobres, enfrentado realidades económicas y opiniones políticas distintas:

(...) las locas pobres, las de Recoleta, las de mediopelo, las del Blue Ballet, las de la Carlina, las callejeras que patinaban la noche en la calle Huérfanos, la Chumilou y su pandilla travesti, las regias del Coppelia y la Pilola Alessandri. (Lemebel, 1996, p.12)

Es una noche que la Palma quiere que sea inolvidable y donde se esforzará al máximo para que sus invitadas estén a gusto. Las "locas jai" preparan sus mejores modelitos a lucir la noche de la fiesta, la Pilola Alessandri ofrece llevar dos exclusivos abrigos de visón dando a escoger uno a la Chumilou, ella elige los dos, ya que

representan el pasado y el futuro. El blanco sería lo que queda atrás: el año 72 con la Unidad Popular, tiempo de alegría para el maricón pobre, “Y el negro para recibir el 73, que con tanto güeveo de cacerolas, se me ocurre que viene pesado” (Lemebel, 1996, p.12) dice la Chumilou. Un antes y un después, respecto a la contingencia política del país. Y con respecto al SIDA, su llegada y posterior propagación.

Llega la noche del treinta y uno de diciembre de 1972, y todas las invitadas regias llegan a la fiesta coliza, en donde ya no quedaban rastros de comida ni alcohol. La Palma pide disculpas y culpa a las locas por rotas hambrientas. Luego con el pasar de las horas y las botellas de pisco y vino compradas por las regias, todas se juntan e intercambian manoseos, abrazos y roces, la distinción social disminuye y se relajan, comenzando a hacer bromas acerca de la falta de comida en medio de la borrachera.

Por todos lados, las locas juntaban huesos y los iban arreglando en la mesa como una gran pirámide, como una fosa común que iluminaron con velas. Nadie supo de dónde una diablo sacó una banderita chilena que puso en el vértice de la siniestra escultura. (Lemebel, 1996, p.14)

De la nada las locas representan a modo de juego la imagen descrita, adelantándose a lo que vendría el año 1973: un Chile atacado en donde el monumento es

conformado por cadáveres, los muertos que conllevaría la dictadura militar, así como también lo que el SIDA aportó.

En esta crónica, la muerte es el sinónimo de SIDA y también representa un augurio acerca de las atrocidades de la dictadura y al declive de la Unidad Popular. Se van detallando estos sucesos en los personajes del texto:

Ella se compró la epidemia en Nueva York, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda gay para morir. La última moda fúnebre que la adelgazó como ninguna dieta lo había conseguido. La dejó tan flaca y pálida como una modelo del Vouge, tan estirada y chic como un suspiro de orquídea. El SIDA le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezquina muerte. (Lemebel, 1996, p.16)

Cada personaje muere de SIDA, algunas se lo pegaron en el extranjero, otras en Chile. La última en morir fue la Chumilou, el mismo día del retorno a la democracia, así el cortejo se cruzaba con la fiesta en las calles celebrando el triunfo del NO, momento en que se mezclaron el duelo y el carnaval, donde con la muerte de este personaje, muere una época y ahora la movida gay santiaguina era una espejo del modelo gringo,

casi sin vestigio de lo que era en la Unidad Popular; un movimiento genuino y con carácter propio.

Esta crónica y los siguientes tres relatos de “Demasiado herida”, se vinculan ya que sus protagonistas son homosexuales víctimas de SIDA, que sobrellevan esta enfermedad en periodo de dictadura. Historias que rememoran un Chile olvidado lleno de brillos sidosos, pelucas infectadas y silenciadas, para que no dejen en vergüenza los grandes avances de ese Chile, ese jaguar de Latinoamérica.

La segunda parte “Llovía y nevaba fuera y dentro de mí”, relata anécdotas que nos introducen en el mundo y sub mundo gay, contando acerca de lo cotidiano, costumbres, singularidades, problemas y razones del ser en la cultura gay, develándonos la identidad del homosexual chileno.

Para ahondar acerca de esta particular identidad, comentaremos “Los mil nombres de María Camaleón”, donde el autor ahonda en el travestismo del sobrenombre, ese que es escogido para huir de la marca del nombre que de por vida llevamos, heredada por decisión de los padres y que pocos quieren tener representado en su forma original. La mayoría de las personas, vivimos con nuestro nombre de nacimiento y así podemos ser un Pedro, Alfredo o Esteban de por vida, pero el mundo coliza, va más allá de eso, la carga de llevar un nombre masculino sin la oportunidad de haberlo escogido, los lleva a querer cambiarlo por uno nuevo y son rebautizados por las locas con un apelativo más *ah doc*. Muchos de estos, son copiados de sus admiradas celebridades *hollywoodenses* y figuras destacadas de la cultura pop, en tanto que otros optan por

modificar las vocales en sus nombres, como de Daniel a Daniela, o sus referentes varían según sus aspiraciones y deseos de ser otro. Por otra parte, existe el sobrenombre gay que conlleva un ácido humor, pues resalta anomalías físicas, “En fin, para todo existe una metáfora que ridiculiza embelleciendo la falla, la hace propia, única” (Lemebel, 1996, p.59).

Para dar alegría a sus vidas, mirando su realidad con optimismo, se ríen de sí mismas, como lo señala el autor, ya que los mismos infectados con SIDA y sus amigas, buscan ese nombre relacionado con el virus, para que la infectada viva su drama desde otra perspectiva. Termina su explicación de los diversos sobrenombres, con una lista de estos, que hace directa referencia a las definiciones anteriormente nombradas: La Cuando No, La Coca Cola, La Multiuso, La Sui-Sida, La Ven-Sida, La María Félix, La Lola Flores, La Liliput Mini, La Karate Kid, entre otros.

“El mismo, el mismo Loco Afán (Uf, y ahora los discursos)” es la tercera sección del libro, en la que analizaremos “El proyecto nombres (un mapa sentimental)”, en donde Lemebel da cuenta sobre una iniciativa creada en Estados Unidos conocida como Nombres o “*Quilt* (pañó o tejido)” que consistía en bordar en una gran tela, los nombres de víctimas de SIDA y mensajes de sus cercanos, tela que posteriormente, fue expuesta frente a la Casa Blanca, generando un instante de memoria colectiva para los amigos y familiares reunidos en este sentido homenaje, tela que luego es firmada por Elizabeth Taylor para terminar viajando por el mundo, casi como premio de consuelo a las locas muertas.

Luego el autor nos habla de La moda marchita, donde el protagonista es la ropa del sujeto infectado, que sirvió como base para los mensajes posteriormente bordados en los *Quilt*. Es el vestuario de las víctimas el que cobra relevancia, ya que a través de esa materialidad vemos parte de sus vidas llevadas antes de la muerte:

El terno Oscar de la Renta que le compró la familia para que el enfermo muriera uniformado, para que en el último adiós pareciera hombre, ahorcado por la corbata italiana. Tal como lo soñara el padre, cuando hacía planes de abogado para el hijo que le salió raro. Ese terno como uniforme de colegio, que a la hora del funeral le quedó al cadáver como abrigo. El pijama raso rojo que a la pareja gay le gustaba tanto, que siempre se lo ponía después de... cuando tomaban el desayuno mirándose a los ojos, compartiendo el café y las tostadas del apocalipsis. (Lemebel, 1996, p.93)

Para terminar, Lemebel en el apartado de esta misma crónica, Necrópolis de Pieles, critica esta iniciativa llamándola “cementerio *naif*” y “artesanía sentimental”, como única vía de homenaje a los difuntos, la que comenta también se impulsó en Chile. Una entidad de Concepción realizó trabajos similares a los *Quilt*, con familiares de víctimas, donde destaca una en particular: saco de arpillera con bordado de lana roja con la frase “Victor por siempre”, en donde la primera asociación colectiva fue con el

recordado artista Víctor Jara, por lo que se volvió inevitable el cruce político que absorbe el real sentido de la acción original.

“Besos Brujos (Cancionero)”, la cuarta parte, es una recopilación de crónicas referentes a personajes relacionados con la cultura pop-homosexual-ochentera, chilena y extranjera.

La falta de memoria, el no querer mirar atrás para no recordar, la genial virtud de hacer un cambio radical sin que a nadie le cause un gran impacto es de lo que habla el autor, en la crónica Gonzalo (el rubor maquillado de la memoria), que abre esta parte del libro. Aquí describe a una figura reconocida en la televisión chilena, y que en dictadura era la mano derecha de la esposa del dictador, a quien maquillaba y arreglaba. Descrito de manera muy cómica con su manera de hablar y caminar con evidente carácter homosexual en su voluptuoso cuerpo, pero que negaba rotundamente, diciendo que era “más bien asexuado, por eso no tenía problemas para adaptarse a los cambios políticos” (Lemebel, 1996, p.125). Y que al llegar la democracia con una genialidad camaleónica, hace su cambio de partido político así como si nada, negando cualquier opinión respecto a su pasado y su lealtad con la dictadura. Es como que con su maquillaje camuflara su pasado de una manera intachable, que su propia y ambigua manera oportunista hiciera un cambio aprovechándose de la falta de memoria de muchos. Actitud que no pocos adoptaron luego del término de dictadura, sacar un as debajo de la manga, alzar otra bandera de lucha de acuerdo al gobierno de turno, fue una práctica común en la sociedad de esos años.

La última parte “Yo me enamoré del aire, del aire yo me enamoré”, donde las cuatro crónicas que la componen tiene algo en común: historias de personajes doblemente marginales debido a su condición homosexual, además de ser de escasos recursos y terminar afectados por el SIDA o mutilados físicamente. Aquí comentaremos la historia de “Berenice (La resucitada)”, un chiquillo que antes de llamarse Berenice, abandona la casa de sus abuelos, cansado de sufrir el maltrato de quienes lo molestaban por su amanerada forma de ser. A los dieciocho años, parte a trabajar como temporero cortando uvas en el campo, trabajo sacrificado en donde pasaba la mayor parte del tiempo con mujeres, dejando su naturaleza afeminada florecer tranquilamente. Un día, la trabajadora Berenice cae muerta, por lo que todas alborotadas quieren alegar en contra de los patrones, dejando al chiquillo solo junto a la muerta, él la mira y al sentirse identificado con la mujer, le roba su carnet y toma su identidad adoptando el nombre de Berenice (un bautismo cola que habíamos mencionado anteriormente), para luego emprender viaje a Santiago. En la capital, se deja el pelo largo, se maquilla y rellena el busto para aumentar el coincidente parecido con la foto del carnet. Se prostituye en la calle, siempre tratando de salir lo antes posible de ese lugar ya que no se consideraba una maraca como todas, “(...) le hizo asco a tanto maquillaje, a tanta pintura que se echaban sus compañeras, a tanto tacoalto y pelucas y pilchas brillosas que inútilmente trataban de encajarle” (Lemebel, 1996, p.166). Consigue un trabajo decente como nana en una familia de bien, cuidando al bebe, al que quería tanto, el niño de rizos dorados quien al decirle mamá a Berenice, esta arranca de la casa con el bebe y se hace pasar por su madre. Huye al sur con el pequeño, mientras la policía y los medios de comunicación,

exhibían su cara en todo el país, provocando más expectación el hecho que el delito era perpetrado por un hombre vestido de mujer. Imposibilitada de pedir asilo en cualquier lugar, Berenice recostada en una plaza junto a su hijo postizo duerme, y es encontrada por la policía, devolviendo al niño sin resistirse, diciéndole adiós a su breve ilusión maternal.

En esta crónica, el ser huaso y homosexual, y ser madre y homosexual, genera una doble incompatibilidad descrita por el autor, ya que en un mundo campesino patriarcado, el ser afeminado no está dentro de lo aceptable. Posteriormente en Santiago, prostituyéndose en la calle, la protagonista se siente también fuera de lugar, por no considerarse una más; ser huaso y travesti en la dura vida callejera, tampoco van de la mano. Al terminar de nana, conoce al único ser que le da un sentido a su vida, el único que la llamó mamá y determina el apropiarse de ese rol. Así nace, para Lemebel, una periferia dentro del mismo mundo homosexual: el anti-ícono que no se adapta a las condiciones del cola común y corriente. Cabe destacar que Lemebel tomó la esencia de este escrito de un caso real, un testimonio de la televisión en los años ochenta de su protagonista, para reescribirlo y transformarlo.

A través de las diversas crónicas del libro, nos damos cuenta que todas están cruzadas por tópicos en común: el autor escribe desde su mirada izquierdista, oponiéndose a cualquier orden afuerino, tanto en la política como en lo relacionado a su ambiente, declarándose anticapitalista y antineoliberal, defendiendo el modelo latino de

homosexualidad, rechazando la imposición de una identidad unitaria gay, propia del imperialismo cultural proveniente de Estados Unidos.

Por otra parte, enaltece a los personajes de su medio por el hecho de llevar auestas dos grandes mochilas: pertenecer al sector más pobre de la sociedad y ser homosexuales, para sumar la no menor tragedia de tener SIDA, que contrariamente a lo terrible que puede resultar, ironiza y describe desde el humor que es la manera en que los colizas digieren ya resignados está situación, tornándose en tragicómica.

Para terminar, todo su escrito se desenvuelve en época de dictadura, escribiendo las historias de manera directa y también con simbolismos fuertemente relacionados a ese periodo, con protagonistas conocidos y anónimos, otros ligados al mundo militar y sobresaliendo más que nunca las diferencias sociales y políticas en esos años, que procederemos a describir en profundidad.

1.2.1. Contexto político, social y cultural de Loco Afán

Al referirnos al contexto de *Loco Afán*, analizaremos el periodo más recurrente en que suceden los hechos narrados: 1973-1990.

Para los chilenos, el tiempo histórico contemporáneo es de acontecimiento y ruptura. Un tiempo rápido, fulminante, inaugurado el 11 de septiembre de 1973.

Esa fecha no deja impertérrito a nadie. A escala nacional, marca el quiebre de la democracia para los derrotados y la reconstrucción nacional para los vencedores. A escala internacional, inaugura el proceso de derrota del socialismo. Una fecha que trasciende, un tiempo inaugurado con la batalla de Chile. (Quiroga, 2001)

La antesala de lo sucedido el día del golpe militar es conocido: el gobierno popular encabezado por Salvador Allende, atravesaba por una difícil situación; diversos gremios pararon sus actividades, había desabastecimiento de artículos fundamentales, fuerte crítica de los opositores políticos tanto en Chile como a nivel internacional y la economía estancada debido a medidas adoptadas durante este gobierno, fueron algunas de las razones que generaron discordia entre los chilenos y una sensación de inseguridad latente en la sociedad.

Debido a este descontento generalizado y tras una operación a gran escala gestada durante los meses previos por fuerzas militares y políticas, el 11 de septiembre de 1973, es derrocado el gobierno de Salvador Allende mediante un golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet, comandante en jefe del ejército, y quien asume como presidente de la Junta Militar de Gobierno, esta última, también conformada por representantes de la fuerza armada, aérea y carabineros. Fiel a su palabra y tal como lo había mencionado en diversas oportunidades: “No me voy a rendir y tampoco transaré el programa ofrecido al pueblo, solo muerto me sacarán de La Moneda”, Salvador Allende

es encontrado sin vida por militares, en el salón Independencia de La Moneda durante la tarde de ese día.

Lo que vendría, sería una debacle que perduró hasta el año 1990: violaciones sistemáticas a los derechos humanos, anulación de la libertad de expresión mediante la censura a los medios radiales y de prensa escrita opositores, represión y asesinatos contra los partidarios del gobierno anterior, creación de una nueva constitución, reformas laborales y previsionales, como la implementación del nefasto sistema de administradoras privadas de fondos de pensiones (AFP), entre otros, son parte de los diecisiete años de dictadura que sobrellevaría nuestro país.

A continuación, expondremos algunos hechos que marcaron este periodo.

Durante los primeros años de dictadura, los enfrentamientos en poblaciones de Santiago entre sus habitantes y partidarios del gobierno de Allende, contra los militares, fueron recurrentes y se extenderían durante toda la dictadura. También se efectuó la clausura del Congreso Nacional, dejando vacantes los cargos de parlamentarios, diputados y senadores. Paralelamente, cientos de campesinos, obreros, dirigentes, políticos y familiares de los involucrados, ligados al gobierno de Salvador Allende, son encarcelados, ejecutados o desaparecidos, en múltiples lugares a lo largo del país, como en el Estadio Nacional y Estadio Chile, siendo este último, donde Víctor Jara es asesinado y posteriormente encontrado acribillado a balazos en el Zanjón de la Aguada.

La Junta Militar ofrece recompensa a quienes otorguen información acerca del paradero de dirigentes y colaboradores de Allende. Se trasladan miles de detenidos a la ex oficina salitrera Chacabuco, Isla Dawson y Pisagua, en tanto que surgen otros recintos de tortura, como el ex local del Partido Socialista en Londres 38, Villa Grimaldi y una casa en calle José Domingo Cañas, controlados por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Detenidos son enviados al exilio, con destino a Venezuela, México y París, entre otros países.

En el año 1975 Milton Friedman, líder del modelo económico neoliberal, visita el país y critica las políticas de estatización y gasto social, promoviendo la disminución de este, a través de su propuesta económica que se implementaría en Chile posteriormente, reduciendo la influencia del estado en la economía, promoviendo la privatización de las empresas estatales y provocando luego de dos años, que nuestro país alcanzara la deuda per cápita más alta del mundo.

A comienzos de 1976 la cesantía llega al 19,8%, logrando un récord histórico. Continúan los secuestros a políticos y sus familias, vinculados principalmente al partido comunista y socialista, los que son avalados en medios de derecha como *El Mercurio*, refiriéndose a estas prácticas dentro de la “política de exterminio”, que sería ejecutada por los servicios de seguridad de la dictadura militar. En el otro extremo se encontraría la prensa escrita de oposición, quienes a pesar de la censura y persecución en su contra, circulan de igual manera: *Apsi*, *Análisis* y *Hoy*, serían algunas de las revistas que denunciarían los hechos que estaban sucediendo.

El 11 de septiembre de 1980, se aprueba a través de plebiscito, la nueva Constitución que entraría en plena vigencia en marzo de 1990, y la que sería fuertemente cuestionada, debido a que es impuesta bajo dictadura; no se validaban los partidos políticos, no existía el parlamento y registro electoral y donde la población al momento de las elecciones, se encontraba bajo amenaza si votaba en contra de la actualización del documento.

Durante el año 1982, la situación económica es crítica en Chile: desempleo del 28%, mayor deuda externa del mundo, 800 empresas en quiebra y compañías financieras intervenidas, manifiestan el mal momento.

Amenazas, detenciones y expulsiones del país, son realizadas a religiosos y personas ligadas a la Vicaría de la Solidaridad, representada por el Cardenal Raúl Silva Henríquez hasta el año 1983. Esta institución ligada a la Iglesia Católica, prestaba asistencia a los perseguidos por la dictadura y a familiares de detenidos desaparecidos, rechazando abiertamente el régimen militar.

El año 1983 dará lugar a numerosas protestas y marchas nacionales convocadas por el Comando Nacional de Trabajadores, sumadas a cacerolazos y barricadas, las que se realizan con gran participación de la sociedad y las que lamentablemente, dejan un numeroso saldo de detenidos y muertos.

También surge el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), organismo que a través de la vía armada combatió la dictadura, como parte de la estrategia de “todas las

formas de lucha” formulada por el Partido Comunista de Chile. Contaron con apoyo económico de países como Cuba, Unión Soviética, entre otros, gracias a los que fue posible realizar diversas acciones desestabilizadoras, como el atentado a Augusto Pinochet el año 1986, efectuado cuando el dictador regresaba desde su residencia de descanso en El Melocotón a Santiago, el cual fracasa, resultando ileso Pinochet. Otra operación perpetrada por el FPMR, es el asesinato a Jaime Guzmán, fundador del partido Unión Demócrata Independiente (UDI) y estrecho colaborador de la dictadura, quien es asesinado en el Campus Oriente de la Universidad Católica de Chile el año 1991.

Hacia finales de 1984, se declara Estado de Sitio, continúan los allanamientos en poblaciones de Santiago, suspenden la circulación de revistas opositoras y listas con miles de chilenos exiliados con prohibición de reingresar a Chile, son entregadas por la dictadura a las líneas aéreas.

Un demoledor informe sobre Chile entregado a la Comisión de DDHH de las Naciones Unidas en Ginebra el año 1986, expone el escenario que ha dejado la dictadura: accionar de grupos civiles al amparo del régimen militar, nula respuesta a las denuncias de los familiares de detenidos desaparecidos, alto nivel de cesantía, proliferación de numerosos campamentos y desnutrición infantil, son algunos de los hechos que revela.

Se constituye la Concertación, reuniendo diversos partidos como el Partido Demócrata Cristiano, Partido Radical, Partido Liberal, MAPU obrero campesino, entre

otros, los que se comprometen a votar NO en el plebiscito de 1988, donde triunfaría esta opción tras sacar la mayoría de los votos, luego de una fuerte campaña en que la franja electoral emitida en televisión, destaca por lo realizado desde el NO, quienes además de incluir fuertes testimonios de víctimas de torturas, resaltaron por la factura de su material audiovisual, creación de un *jingle* característico y el apoyo de numerosas figuras conocidas nacionales e internacionales.

Pinochet reconoce la derrota, pero afirma que “nada podrá cambiar el camino institucional fijado por la Constitución” (Serrano, 2013, p.197). El año que le quedaría al mando de La Moneda, seguiría con su sello; muertes y represión a militantes de izquierda, pobladores, obreros y artistas.

En 1989 serían las elecciones que definirían al Presidente de la República, en las que se enfrentan: Hernán Büchi (UDI-RN), Francisco Javier Errázuriz (UCC) y Patricio Aylwin, representando la coalición de Partidos por la Democracia, quien sería elegido con un 55,2 % de los votos. Miles de manifestantes salen a celebrar en todo el país y el nuevo mandatario se dirige a la multitud reunida en la Alameda: “Mi responsabilidad histórica será expresar en hechos el anhelo profundo del pueblo chileno de reconstruir la unidad, reconquistar la justicia que espera y construir la patria libre, justa y buena que todos queremos” (Serrano, 2013, p.209).

Palabras que no se concretaron en hechos, unidad que luego de veintisiete años de democracia, si ha llegado, pero solo para los políticos coludidos en el Congreso y

una justicia nula, que hasta hoy no ha sido capaz de responder a las víctimas vivas de la dictadura, las que siguen en la lucha exigiendo verdad y justicia.

Finalizaremos el análisis contextual, con dos aspectos principales en nuestra investigación: el teatro como posterior respuesta dramática a las crónicas y la homosexualidad, como el espacio y eje central de la mayoría de los personajes de *Loco Afán*.

Con el toque de queda y la coyuntura de esos años, la mayoría de los lugares relacionados a la vida nocturna y cultural cerraron sus puertas, sin embargo es preciso destacar algunos de los espacios dedicados al ámbito teatral, que de manera admirable continuaron funcionando.

Es el caso de la compañía independiente ICTUS fundada el año 1955, con residencia en Sala La Comedia, la que trabajaba de manera colectiva aludiendo en sus montajes a lo que sucedía en ese momento en el país, desde el humor negro y la metáfora, así como también de manera frontal. Montajes como *Nadie sabe para quién se enoja*; *Pedro, Juan y Diego* y *Primavera con una esquina rota*, entre otras obras, se presentaron en esos años. Este espacio también permitió que otros creadores que no eran de la compañía trabajaran en ese lugar, el que se transformaría en uno de los pocos polos culturales activos ante la adversidad y manteniendo sus actividades hasta hoy.

También sobresale la figura de Ramón Griffero, dramaturgo y director teatral, quien al regresar del exilio en Bruselas, se encontraba deseoso de mostrar sus

creaciones, y al ver que no había ningún espacio para ello, debido a que los teatros universitarios se encontraban intervenidos por militares, buscó un lugar alternativo, descubriendo El Trolley: la sede del sindicato de los ex conductores de trolley de Santiago.

Se convertirá este galpón, desde 1983 hasta 1988, en un centro de resistencia artístico donde el arte se mostraba en sus diversas expresiones: exposiciones de artistas visuales, tocatas de grupos musicales, ciclos de cine, lectura de poesía y obras de teatro, destacando los montajes de la compañía Teatro de fin de siglo, dirigida por Griffero, la que abordaba temáticas acerca de la dictadura militar.

Los precursores de ambos espacios, recibieron constantes amenazas de muerte, avisos de bombas en el teatro e incluso la carpa en la cual acababa de instalarse la compañía La Feria de Jaime Vadell y José Miguel Salcedo, el año 1977, fue clausurada e incendiada, tras el estreno de una obra basada en textos de Nicanor Parra, sin embargo, esta agrupación y los teatros siguen trabajando.

Un caso trágico es lo que sucede en la Sala del Ángel, ubicada en pleno centro Santiago, la cual acogió el trabajo de la compañía El Aleph, cuyo fundador Oscar Castro, estrena el año 1974 *Y al principio existía la vida*, obra que exponía desde el simbolismo la dictadura, montaje que al mes de su estreno, fue sacado de cartelera y Oscar con su hermana Marieta, quien también era parte del elenco, fueron detenidos. Posteriormente la madre de ambos y un miembro de la compañía, John McLeod, pasaron a engrosar la lista de detenidos desaparecidos. Los hermanos Castro fueron exiliados a

Francia, donde refundaron su compañía de teatro, la que se mantiene activa hasta la actualidad.

La dictadura de Pinochet no persiguió ni reprimió de manera particular a los homosexuales. Tampoco se empeñó en un acoso policial más intenso que el que históricamente se había ejercido sobre los lugares de reunión de hombres gay. La diferencia principal entre el Gobierno democrático de la Unidad Popular y el régimen militar en esta materia es sencilla: en dictadura, las libertades civiles estaban restringidas para la población en general. En esta lógica es posible especular que no tenía sentido invertir recursos en una persecución en contra de homosexuales y lesbianas si ningún grupo opositor reivindicaba sus derechos, ni se trataba tampoco de un grupo articulado bajo un estandarte político. (Contardo, 2011, p.321-322)

La cita refleja el peligro casi nulo que significaban los homosexuales para la derecha, ya que al no vincularse con una clase o una postura política específica, la dictadura actuaría de manera indirecta al respecto. Sin embargo al igual que para la izquierda, la sola sospecha de homosexualidad de un individuo podía ser utilizada en su contra, especialmente con los personajes ligados a la política, como ocurrió con Jaime Guzmán, abogado gremialista y colaborador de la dictadura, del cual el general Manuel

Contreras había elaborado un informe incluyendo un apartado llamado “homosexualismo” con el detalle de los vínculos personales de Guzmán, esto con el afán de restarle poder, lo que finalmente no prosperó, al no encontrar en sus relaciones nada revelador. Otro caso es el de Pedro Felipe Ramírez, secretario general de la Izquierda Cristiana, quien tuvo que renunciar a su cargo debido a la petición realizada por su partido, ante la amenaza de difusión de supuestas fotografías comprometedoras en las que aparecía con otro hombre.

La censura se hizo también presente en temas relacionados con la diversidad sexual: “(...) luego de dieciséis funciones del show de transformismo Vedettísimas en 1980, el Ministro del Interior, a través del abogado Ambrosio Rodríguez, expulsa a la compañía teatral española arguyendo que ofendía “a las costumbres y a la moral pública” (Contardo, 2011, p.328).

En la televisión, el programa *Magnetoscopio musical* emitido por Canal 7, transmitiría un concierto de la banda Culture Club del cantante Boy George, el que fue cancelado. *El Mercurio*, (como se citó en Contardo, 2011) publicó: “(...) tomando en consideración que el ambiguo artista inglés es rechazado por gran cantidad de chilenos” (p.328).

Pasando al ámbito homosexual, este mundo estaba ligado netamente a la imagen de la “loca” en esta época; el hombre afeminado realizando modos femeninos, esto considerado ambigüedad sexual, era algo que había que mantener a raya socialmente, por lo que expresiones o maneras de vestir llamativas se consideraban sospechosas y

eran vigiladas, en tanto que expresiones gay “masculinas” pasaban desapercibidas ante la autoridad y los medios, que no los condenaban.

Fue este margen de estrecha libertad, el que ocuparon los homosexuales entre otras cosas, para reunirse en clubs que eran denominados *guetos* lo que para ellos, representaba un espacio de reunión de homosexuales, hombres y mujeres, que se difundió como tal en dictadura, al cual concurrían a divertirse. En este ámbito lugares característicos eran la Quinta Cuatro en calle Zapadores, donde confluía un público variopinto: travestis, hombres heterosexuales solos, familias y hombres gay de sectores acomodados y populares. También surgen bares en algunas salas de teatro como las de Hollywood y El Túnel, ambos en puntos céntricos de la capital santiaguina, el bar Burbujas dirigido a la clase más acomodada, bar administrado por los mismos dueños del Fausto, reconocida *discoteque* gay que se mantiene vigente hasta hoy. Estos locales dieron pie para que desde 1980, se abrieran más espacios orientados a este público, los que habitualmente eran objeto de controles de rutina por carabineros, donde las *drag queen* se llevaban la peor parte, los detenían, golpeaban y los liberaban la mañana del día Lunes.

Durante esta época también es visible el homosexual reprimido; hombres de clase media alta que tras la fachada heterosexual como padres de familia, se hacían acompañar de amigas a estos puntos. Hombres que fueron cayendo, muriendo de sida, el que se extendía sigilosamente en los años ochenta, afectando a transformistas y gays que portaban el virus en silencio, debido al peso social que significaba reconocer llevar esta

carga, de la cual poco se sabía y donde ni siquiera el Ministerio de Salud lo mencionaba en sus documentos oficiales acerca de enfermedades de transmisión sexual.

A mediados de los ochenta surge una figura fundamental que con el tiempo, cambiaría este lugar relegado y sombrío en el cual se movía el mundo homosexual, un personaje que a través de su escritura e irreverencia se hace cargo de la minoría, visualizándola y reclamando un lugar en la sociedad: Pedro Mardones Lemebel -durante esa época aún utilizaba su apellido paterno- quien en una reunión política de opositores a la dictadura realizada en la Estación Mapocho, el año 1986, interpela a la izquierda chilena debido a su postura represora respecto a los asuntos referidos a los homosexuales. Maquillado y con zapatos taco alto, Lemebel lee en el acto, su manifiesto Hablo por mi diferencia, generando reacciones diversas ante el provocador texto, del cual extraemos: “Porque la dictadura pasa/ Y viene la democracia/ Y detrasito el socialismo/ ¿Y entonces?/ ¿Qué harán con nosotros compañeros?/ ¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos/ con destino a un sidario cubano?” (Lemebel, 1996, p.84).

Esta performance resultó un llamado de atención a la izquierda, una manera de plantear la inclusión y respeto hacia la minoría.

Posteriormente con el colectivo Las yeguas del apocalipsis, movimiento performativo, conformado por él y Francisco Casas, realizarían intervenciones en actos oficiales vistiendo plumas, mallas y tacos, desplegando un lienzo con la leyenda: homosexuales por el cambio, en diversos eventos políticos que convocaban tanto a

personajes de la izquierda chilena, como del partido comunista, y donde tras esta acción eran echados y tratados de maricones, sin duda eran tiempos en que la homosexualidad era un tema tabú y ni siquiera los llamados “liberales de la política” estaban dispuestos a comprometer su apoyo.

Con la transición a la democracia en los años noventa, los cambios sociales y cierta libertad de expresión, permiten abrir espacios antes silenciados, para manifestar lo vivido recientemente y donde el trabajo de Lemebel surge como una respuesta contestataria en este contexto, sin embargo la adaptación desde su crónica escrita hacia la escena teatral, se produciría una década más tarde, ante los hechos previamente mencionados.

CAPÍTULO II

TRES PUESTAS EN ESCENA DE LOCO AFÁN

El traspaso desde la literatura hacia una dramaturgia posteriormente escenificada, es el proceso por el que tuvieron que pasar los directores de las tres adaptaciones de *Loco Afán*. Mediante entrevistas realizadas a estos, recogimos las motivaciones y problemáticas al momento de llevar a escena las *Crónicas de Sidario*, impresiones que exponemos a continuación y destacando el encuentro que tuvimos con los creadores, como fundamental para el posterior análisis de los montajes.

2.1 VERSIÓN DIRIGIDA POR ALEJANDRO TREJO, COMPAÑÍA LA COMARCA

Sobre el director:

Alejandro Trejo, actor y director chileno. Ingresó en 1974 a la Escuela de teatro Moneda dirigida por Pury Durante. En 1986 fundó junto a Juan Edmundo González, la compañía de teatro callejero El Clavo. Como actor ha participado en numerosas obras, como *Lautaro*, *Historias de un galpón abandonado*, *Tríptico* y *El Señor Presidente*. Ha sido parte de las compañías La Batuta y Bufón Negro, también destacó en *Nadie es profeta en su espejo*, de Jorge Díaz, bajo la dirección de Alejandro Goic y *La Condición Humana*. Se ha desempeñado como director en los montajes: *La comarca del jazmín*

de Oscar Castro, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, *Loco afán* de Pedro Lemebel y *El desvarío* de Jorge Díaz, entre otras. En cine, destacan sus actuaciones en *Taxi para tres*, *El chacotero sentimental*, *Subterra*, *Machuca* y *Los debutantes*. Trejo además es un actor de doblaje que lleva más de 20 años prestando su voz para comerciales, series y documentales de televisión.

2.1.1 Origen y propuesta¹

El director de la primera versión de *Loco Afán* nos cuenta que el origen de esta se remonta a La Batuta; teatro de Mateo Iribarren² que funcionó hasta el año 1991, lugar que contaba con un elenco estable el cual realizó obras como: *La Casa de Bernarda Alba*, *Crónicas marcianas* y la obra para niños *La comarca del jazmín*. Posteriormente el teatro cerró por causas económicas y el elenco se disolvió, reuniéndose en el año 1997 donde remontan la obra infantil mencionada anteriormente y luego en 1999 por encargo de la Unicef, realizan la obra para público juvenil *El libro de Rebeca* de Benjamín Galemiri, procesos donde Alejandro percibe que el grupo funcionaba, por lo que deciden montar una obra alejada de los contenidos abordados anteriormente. Primero pensaron en realizar una obra de Bukowski y posteriormente se decidieron por *Loco*

¹ En este capítulo las referencias a los directores Alejandro Trejo, Daniela Cápona y Héctor Palacios, corresponden a entrevistas realizadas personalmente por los autores de esta memoria, a menos que en el mismo texto, se indique lo contrario.

² Director, dramaturgo, guionista y actor chileno. En teatro fundó la compañía Bufón Negro en el año 1990, en cine actuó en las películas *Gringuito*, *Amnesia* y *El chacotero sentimental*, entre otras, en esta última también participó como guionista, labor que desarrolló en *Fuga*, *Tony Manero* y otros filmes chilenos.

Afán. “En ese momento Jorge Becker³ llegó con Loco Afán, con el libro, yo lo conocía, lo había leído hace un par de años, y ya llegó con el libro, lo leímos, todos dijimos: “ya po, embarquémonos en esto” (A. Trejo, 2017).

Deciden presentar este proyecto al Fondart, el que se adjudican, y empiezan los ensayos en agosto del año 2000 hasta enero de 2001, fecha del estreno.

Las intenciones que impulsan a Alejandro y la Compañía La Comarca a realizar esta adaptación, se describen a continuación: “Queremos llevar al público dentro del mundo que Pedro Lemebel plantea en su narrativa. Sensibilizar el corazón y abrir las mentes a la vida de los travestis, a sus penas y alegrías” (Aguilera, 2001, p.46).

Para la compañía, según cuenta Alejandro Trejo, visibilizar esta realidad es importante desde la visión de Lemebel, ya que representa su historia y la de otros:

Es una obra que toca temas que siempre están latiendo en países como el nuestro: injusticia social, discriminación de las minorías. Los relatos que rescata Pedro (Lemebel) son esas historias bastardas que sobran y molestan en Chile, las cuales pasan inadvertidas en los noticieros o en los diarios, pero que están ahí. El las saca de un contexto frívolo o de crónica roja, y les da otro marco con su forma tan particular de escribir. (Trejo, 2002, p.7)

³ Actor chileno con estudios en la Escuela de teatro Gustavo Meza. Fue parte del elenco de Loco Afán y miembro de la Compañía Teatro en El Blanco.

2.1.2. Metodología de montaje

El texto dramático fue parte del proceso creativo del montaje, basado en experiencias anteriores del director, acostumbrado a hacer adaptación desde la literatura a textos teatrales y según lo que nos cuenta Alejandro, se iba a respetar el lenguaje literario de Lemebel, sin sacrificar su sintaxis, que esta estuviera al servicio de la dramaturgia en la que se incluyen las propuestas de los actores:

Las primeras dos, tres semanas de ensayos, donde como particularmente, aquí había un trabajo de mucho estímulo sensorial para los actores, mucha información sensorial, mucha sensación estética, muchos colores, muchos aromas; yo les entrego la libertad para que ellos vuelquen sobre el escenario a través de ejercicios, juegos, lo que se les ocurra hacer sobre el escenario, el espacio donde estamos ensayando. (A. Trejo, 2017)

Los actores dentro del proceso, realizan muestras de manera individual y colectiva, proponiendo desde el comienzo vestuario, maquillaje, música e iluminación, donde el director intervenía, fundiendo ejercicios entre sí, cuyos objetivos eran que los intérpretes

perdieran el pudor ante lo que estaban representando y que luego sirvieran como material para ser utilizado en la obra.

De todos los ejercicios, el director rescataba elementos para la dramaturgia y puesta en escena final, destacando uno en particular en el que participaban dos actores; uno se subía a una mesa que funcionaba como camilla, donde se empezaba a desnudar, en tanto la otra actriz, jugaba con el cuerpo del actor modificándolo, con una música serbia de fondo. Esta imagen fue una que rescató y funcionó como transición entre una escena y otra.

Trejo se dio cuenta de la necesidad en el uso de un calzado diferente a los utilizados por los actores en los ensayos, por lo que en conjunto con el diseñador de vestuario Jorge “Chino” González⁴, van a una tienda especializada de tacos para travestis ubicada en Patronato, los que fueron fundamentales para potenciar la actuación del elenco, definiendo un caminar, el estatus y la corporalidad de los personajes.

El director en un momento del proceso de investigación, indica a los actores ir al barrio San Camilo en Santiago, para conocer de cerca la vida de los travestis que trabajaban ahí. Va con uno de los actores y con el objetivo de conocer sus historias y experiencias personales, entrevista a un travesti en su casa, en donde ve el ambiente precario en que vivían, como se relacionaban entre ellas en el cotidiano, el lenguaje verbal y la ropa que utilizaban, realidad que contrastaba con el supuesto *glamour*

⁴ Diseñador teatral con estudios en la Universidad de Chile, diseñador de vestuario de Loco Afán. Se ha desempeñado como pedagogo en universidades y como diseñador del Teatro Nacional Chileno, entre otros espacios.

nocturno, donde los travestis se enfrentaban a situaciones peligrosas constantemente ejerciendo su trabajo.

Frecuentemente, Alejandro se reunía con Pedro Lemebel para contarle acerca de los ensayos, nos cuenta que el escritor no quiso intervenir en la dramaturgia, pero dio la libertad de incluir otros textos de su autoría en la obra.

Seis actores representaron veinte personajes aproximadamente y utilizaron un narrador como alter ego de Lemebel, representado por una actriz. Las crónicas que realizaron fueron: “La Transfiguración de Miguel Ángel (o “la fe mueve montañas””, “Berenice (La resucitada)”, una mixtura entre la crónica “Atada a un granito de arena” y “Las amapolas también tienen espinas” (esta última del libro *La Esquina es mi corazón*⁵) y finalmente “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”. La transición a través de las escenas era con imágenes que componían los actores sin lenguaje verbal.

Dentro del mundo musical que propone Alejandro, él nos detalla diversos estímulos auditivos que sumaban a la atmósfera de las escenas; en la referida a Berenice, se escuchaba la voz del testimonio original de este personaje, el que Trejo nos cuenta se consiguió con un contacto que trabajaba en investigaciones. Por otra parte, incluye la grabación del audio de un zapateo de flamenco en la escena del asesinato que realizaba

⁵ Primer libro del escritor Pedro Lemebel, publicado el año 1995. Recopilación de 19 crónicas, originalmente publicadas en revistas y diarios entre los años 1991 y 1993.

el personaje de Julio Milostich⁶ contra el personificado por Jorge Becker, el que lograba potenciar la tensión de ese momento. También utilizaron la sonoridad de un cajón peruano que tocaba Julio en la escena, el que estimulaba partes de la obra. La música empleada en su mayoría, es la descrita en el libro: Leo Marini, Madonna, Cecilia, Lucho Gatica y Lucho Barrios, entre otros.

En relación a los referentes estéticos, estos se definieron en gran parte, gracias a una fotonovela adjuntada en el Fondart que enviaron, realizada previa al proceso de ensayos y que estaba marcado directamente por lo referido en el libro *Loco Afán*.

Chino González estuvo a cargo del vestuario, trabajando directamente con el director. El diseño de la escenografía fue ejecutado por la actriz Cecilia Godoy y su realización por Raúl Aguirre. La escenografía no era realista, debido a que las escenas transcurren en distintos espacios, por lo que se centraron en la funcionalidad de los elementos y sus significados, que mutaban en relación a su uso, por ejemplo utilizaron una mesa con ruedas que simulaba una camilla que remitía la idea de sida y hospital.

2.1.3 Resultados

El montaje se estrenó en enero de 2001 en el Galpón 7 en el marco del *Festival Internacional de Teatro a Mil*, posteriormente tuvo una temporada en el Teatro Mauri de

⁶ Actor de teatro y televisión. Fue parte de la compañía teatral La Batuta donde inició su carrera como actor, posteriormente ha destacado en diversas series y teleseries. En teatro interpretó a Don Quijote en El Hombre de la Mancha el año 2009.

Valparaíso, se presentó en el Teatro Municipal de esa ciudad el año 2002 y cinco años después de su estreno, tuvo funciones en el Galpón Víctor Jara.

El contexto social de la fecha de estreno, nos remite a un tiempo en donde la apertura respecto a la temática gay no es como en la actualidad, es decir, enfrentarse a expresiones homosexuales en el ámbito público en el año dos mil, provocaba risa y/o desagrado para quienes no estaban involucrados en el mundo gay, y si bien hoy existe más tolerancia respecto al tema aún sigue existiendo discriminación en menor grado, en comparación a esa época.

Rescatamos las impresiones de Alejandro en relación a la recepción de los espectadores:

Algo pasa, porque de alguna manera el público se ve reflejado en la obra, con sus falencias, mezquindades, carencias y virtudes. Obviamente hay espectadores que tienen la disposición y el corazón abierto para este tipo de mensajes. Sin embargo, también hay gente que le molesta, porque hemos tenido funciones en que algunos se van enfadados, pues no comulgan con el trabajo, que es arriesgado e incómodo, pero este tipo de montajes le hacen bien al teatro. La literatura de Lemebel llega, pero a la vez es peligrosa y cojonuda, pues describe situaciones que nos dejan un poco desnudos. (Trejo, 2002. p.7)

La crítica de la obra respalda lo comentado por el director:

Loco Afán es un montaje no apto para conservadores, homofóbicos, los que creen que existe la normalidad o quienes evitan la dimensión más cruda de la realidad, pero es ideal para todos lo que intentan mirar más allá de las apariencias. (Macbeth, 2001, p.39)

A pesar de lo provocativo del montaje y de las opiniones disidentes que tuvo en su momento, la obra resultó un éxito de taquilla, por ser la primera adaptación teatral de un texto de Pedro Lemebel quien en ese momento era una figura literaria influyente en nuestro país, también debido a la buena crítica desde los medios especializados y la gran cantidad de público asistente, lo que permitió que el montaje desde su estreno el 2001, se reestrenara cada año hasta el 2005.

Al consultar a Alejandro si volvería a montar la obra, dice que encantado lo haría porque el texto existe, que le gustaría hacerlo con el elenco original pero que era difícil y si fuera con otros actores, estos debían cumplir con la exigencia física que requería el montaje y ser actores experimentados. Por otro lado, debía existir financiamiento para su realización.

2.2 VERSIÓN DIRIGIDA POR DANIELA CÁPONA, EXAMEN DE ACTUACIÓN INSTITUTO ARCOS

Sobre la directora:

Actriz y Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral en la Universidad de Chile. Master Oficial: “Estudios Hispánicos: Aplicaciones e investigación”, Universidad de Valencia, España, Doctora en Filología española, Universidad de Valencia, España. Ha desarrollado su carrera como actriz, directora y dramaturga, tanto en Chile como en España y Argentina. Como docente, desde el año 2002 ha trabajado en diversas instituciones educativas; universidades públicas y privadas, escuelas profesionales y centros culturales. Recurrentemente expone en el extranjero en foros y congresos acerca de temas relacionados con diversidad sexual y género, como también destacan sus publicaciones periódicas respecto a estos temas en portales de internet, libros y diarios. Actualmente trabaja en el área de coordinación de apoyo docente en la Escuela de teatro de la Universidad Mayor.

2.2.1 Origen y propuesta

La versión de *Loco Afán* dirigida por Daniela Cápona se realiza entre agosto y diciembre del año 2005 en el marco del sexto semestre académico correspondiente a la poética de Brecht de la carrera de Actuación en el Instituto Profesional Arcos.

Llegamos al encuentro de la directora para entrevistarla acerca de su trabajo con el curso. Al inicio del proceso pedagógico, Daniela nos señala que les propuso a sus alumnos realizar dos textos: *Muertos sin sepultura* de Jean Paul Sartre o *Loco Afán* de Pedro Lemebel, ante lo cual el curso estaba dividido, ya que según lo que nos cuenta nuestra entrevistada:

Ellos entendían que esa obra (*Muertos sin sepultura*) era política mientras que lo que escribía Pedro Lemebel, no era político ya. Estamos hablando como del año 2005, osea... entonces supongo que las resistencias fundamentales tenían que ver con que en ese tiempo, para los estudiantes y para la gente también, era inconcebible pensar que Lemebel, que escribía puras mariconadas, que hablaba de hombres en pelota, de paquetes, de semen, de deseo, de besos, de cerveza, pudiese ser político, cuando en ese tiempo la política era la revolución, compañero, la guerrilla, o la dictadura chilena, y la dictadura chilena vista desde la izquierda a la derecha. (D. Cápona, 2017)

Frente a las propuestas de los dos textos mencionados, el curso le otorga la decisión final a ella, quien elige *Loco Afán* con la siguiente aspiración:

Pensé muy instintivamente que podía haber un resultado concreto en cambiar la percepción al menos de los alumnos y del público que los viera, respecto a un tema que todavía era súper delicado en Chile: la homofobia, el desprecio, la violencia, toda esa wea pasaba caleta, más que ahora. . . entonces pensé muy brechtianamente e ingenuamente también, que era un trabajo que si podía tener una repercusión concreta, osea que al menos a estos catorce cabros les iba a cambiar su percepción de ciertas realidades. (Cápona, 2017)

Personalmente, quiere exponer temas tabú durante esa época, generar conciencia sobre homosexualidad, SIDA y travestis, por otra parte, pretende abordar el tema de la dictadura que no es ajena en *Loco Afán*, pero mostrando una cara diferente a lo que se conocía hasta entonces:

Pensé que podía ser más entretenido y más novedoso hacer teatro político con ese tema y no volver a hablar de la dictadura en Chile, que es muy importante, que hay que seguir haciéndolo, pero además que en ese tiempo el discurso sobre la dictadura era bastante maniqueo, todavía era hablar de las torturas, denunciar las torturas, cosas que ya está, ya ahora hay una vuelta, pero en ese tiempo todavía era una exposición de horrores, entonces pensé que esto otro, tenía como pa mí, tenía como un sentido más urgente, no sé, además lo del SIDA, que

también era, había poca información, era muy tabú... es que me parecía interesante justamente, como se hablaba en las crónicas de Lemebel de la dictadura, desde otro lugar, visibilizando otras víctimas y otras violencias. (Cápona, 2017)

Para ella la temática de *Loco Afán* es completamente política ya que transgrede con lo normalmente establecido:

Porque desafía una de las nociones más arraigadas del paradigma occidental que es la estabilidad del sexo y la estabilidad del género y el travesti desafía esa noción, y demuestra que es posible transgredir algo que nosotros damos por natural. (Cápona, 2017)

Al momento de consultarle cuales fueron los referentes que ella manejaba para elaborar el trabajo con su curso, nos menciona a Beatriz Preciado⁷, quien había impartido el año 2005 un taller de *Drag King*⁸ para bio-mujeres⁹ al que asistió Daniela, que consistía en que mujeres se vestían de hombres y salían a la calle

⁷ Filósofo feminista, destacado por sus aportes a la Teoría Queer y la filosofía del género.

⁸ Los drag kings son generalmente mujeres artistas de performance que se visten masculinamente (drag) y personifican estereotipos de género masculinos como parte de su actuación.

⁹ Término utilizado en el lenguaje Queer y LGTB, bio-mujer se refiere a una persona nacida hembra.

haciéndose pasar por ellos, por lo que usó parte de esta experiencia personal y nociones básicas de la teoría *Queer*¹⁰, que expone a continuación:

En ese proceso tu vai entendiendo cuales son los códigos corporales que constituyen el género social... que suena muy así, pero en realidad al vestirte te dai cuenta que está en la cadera, en las piernas, en los brazos y qué significan esas formas de poner el cuerpo porque en el fondo tienen significados sociales. (Cápona, 2017)

Por otra parte, se refiere a la importancia de que los chicos conocieran de manera cercana y directa el mundo homosexual, en particular los travestis. Para esto asistió con su curso a un show de travestis en la *discotheque* Bokhara, en donde los alumnos se retroalimentaron de lo que vieron y rescataron material para su propia creación. Daniela nos cuenta lo fundamental de esta parte del proceso, ya que muy pocos habían asistido a algo así, donde vieron cómo estos personajes se desenvolvían directamente con el público a través de la improvisación, el manejo del aspecto estético (maquillaje, vestuarios, pelucas), la utilización del lenguaje a través de la jerga ocupada por travestis y transformistas, y el manejo integral de las performances.

¹⁰Conjunto de ideas sobre el género y la sexualidad de las personas. Afirma que los géneros, las identidades sexuales y las orientaciones sexuales, son el resultado de una construcción social ficticia y arquetípica y que, por lo tanto, no están esencialmente o biológicamente inscritos en la naturaleza humana, sino que se trata de formas socialmente variables.

Posteriormente les indicó que debían asistir a la Marcha del Orgullo Gay¹¹. Al respecto de esta experiencia, la directora nos comenta:

Y claro les sirvió porque lo que yo quería fundamentalmente, más que mirar travestis, también era que sintieran la mirada de los que estaban afuera, porque claro estábamos hablando de un curso donde todos eran heterosexuales entonces para mí era importante que entendieran esa carga de minoría. (Cápona, 2017)

Daniela tenía un propósito claro: hacer que los alumnos entendieran el proceso pedagógico, complementando lo intelectual con el trabajo corporal, a través de la visión de género de ella y sus referentes, los que desarrollaremos en el siguiente punto.

2.2.2 Metodología de montaje

La directora relata sus preferencias al momento de montar una obra teatral; privilegia un trabajo en equipo el cual sea cómodo para quienes lo realicen, tratando de evitar todo tipo de postura dictatorial, ya que para ella el trabajo debe ser agradable y placentero. Sin embargo, en el inicio del proceso, se enfrentó a opiniones

¹¹ Celebración en las calles en que cada año los colectivos LGBT (lesbiana, gay, bisexual y transexual) conmemoran de forma pública el Día del Orgullo Gay para velar por la tolerancia y la igualdad de sus derechos.

disidentes desde los hombres, a quienes les resultaba ajeno lo travesti, en oposición a las mujeres, que debido a la temática, lograban empatizar con este mundo de pelucas, tacos y lentejuelas.

Ante la contraposición de opiniones, Daniela quería demostrar a sus estudiantes que trabajar con esta temática, no era tan simple como algunos pensaban, basándose en la siguiente premisa: “Tenían que entender que es lo que era el género puesto en el cuerpo” (Cápona, 2017).

Para ello, define el género de la siguiente manera:

Un conjunto de gestos, de cualidades de movimiento socialmente cargado de sentido. En la performance travesti (callejera o escénica) la identidad de género, en el ámbito público, al menos, se exhibe como gestualmente construida y gestualmente ejecutada, es decir, performativa. (Cápona, 2008)

Aborda la construcción de los personajes desde lo externo y superficial, para lograr el resultado final. Comenzó el proceso de ensayos, con un ejercicio para desinhibir a los alumnos, que consistía en una fiesta en la que ellos tuvieran la libertad de travestirse desde la improvisación, el que como primer acercamiento funcionó para que Daniela visualizará el imaginario de ellos ante la temática trans y

desprejuiciarlos: “Sobre todo los cabros, creen que una travesti es una cosa esperpéntica, entonces convencerlos de que entendieran tenían que vestirse de mujeres, no de travestis de *Morandé con Compañía*, cachai” (Cápona, 2017).

Por lo que insistió en que los hombres se enfocaran en lo técnico, que se ocuparan de ejecutar las acciones básicas, como por ejemplo caminar con tacos, dándole importancia a la dificultad de esto, más que al prejuicio de la acción mencionada, y de esta manera, ellos se fueron entregando al proceso a medida que mostraban propuestas de escenas con las crónicas y personajes que rescataban del libro y comprendiendo el lugar de traspaso de su propia masculinidad a la de un travesti a través de la gestualidad.

Al usar el término gestualidad, pasamos automáticamente a la temática brechtiana:

La clave Brecht, particularmente el distanciamiento como herramienta recurrente, resultó ser una que acomodaba mucho al objetivo de trabajar la desnaturalización del género, como código kinético. El conocido efecto “V” (distanciamiento) permitía a los actores entrar y salir del personaje en escena, por lo tanto alternar visiblemente entre una kinética y otra. El hecho de hacer esto en la escena resulta un acto efectivo a la hora de reafirmar el asunto de la performatividad. El actor pasa de *drag queen* a “actor” y de allí a bailarín de cabaret (una especie de hipermasculinidad estilizada) y en este tránsito debe

visiblemente desarmar los códigos de esa feminidad *hipertélica* y cambiarlos por unos “neutros” y, viceversa. (Cápona, 2017)

Al respecto la directora complementa:

Además que era Brecht, a la mierda la sicología, son lugares sociales, entonces claro, no me interesa que tu personaje creció en un burdel o que cuando chico se ponía zapatos de tacos, párate ahí y di lo que tenís que decir, osea escucha el texto, es un lugar social, es un lugar de discriminación, no es una persona, cachai, y por supuesto que la gestualidad claro era fundamental, sobre todo en este caso, cachai, porque es una gestualidad totalmente hiperbólica, y que había que manejar. (Cápona, 2017)

Junto con esto, Daniela nos señala que cada alumno tuvo que hacerse cargo de la técnica que debían usar en relación a sus personajes, siendo para ella el rol con mayor dificultad, el del travesti siendo interpretado por las actrices, a quienes les indicó realizarse un pene postizo para lograr en el cuerpo una modificación hacia el género masculino. Ante esta apreciación, coincidimos con Daniela en la gran complejidad

que implica lograr esta doble transformación; una mujer que debe representar a un hombre vestido de mujer.

A nivel dramático, Cápona nos menciona que usó el texto de *Loco Afán* de Alejandro Trejo, el que fue modificando a lo largo del proceso en relación a las propuestas de los alumnos y a sus propios aportes:

Ellos mostraban, íbamos corrigiendo, mostraban, yo les daba indicaciones les pedía alguna otra cosita, cachai y una vez que teníamos ese material ya ahí yo agarre todo lo que había a nivel de texto y ahí le empecé a hacer la costura digamos fina, para que esto se armara en un espectáculo, entonces les puse una primera escena colectiva, algunas transiciones, el final cachai, pero era parte de la propuesta de ellos, yo trato de hacer siempre eso para no tener alumnos choreados porque no les gusta su personaje. (Cápona, 2017)

Las crónicas realizadas fueron “Atada a un granito de arena” unida con “Las amapolas también tienen espinas” (esta última del libro “*La Esquina es mi corazón*”), “La Transfiguración de Miguel Ángel (o “la fe mueve montañas””, “Berenice (La resucitada)” y “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”.

Las escenas estaban hiladas por el concepto de cabaret, es decir, sucedía una escena y luego había una especie de show musical rescatando los personajes de las crónicas “La Muerte de Madonna” y “Cecilia (El platino trizado de la voz)”, entre otros.

El montaje tenía una estética sencilla y precaria; utilizaron en la textura brillos, escarchas y cuero, siendo vestuarios atemporales que no se realizaron según el contexto que Lemebel describe, exceptuando aspectos simbólicos y reconocibles, como el vestuario de Cecilia la incomparable o Madonna, los que se mantuvieron como los referentes originales. En tanto la escenografía, estaba compuesta por dos escafales que funcionaban como telón de fondo y como una especie de camarines donde los actores se cambiaban de vestuario, todo en relación a una atmosfera de cabaret.

A mitad del proceso, resultó imperioso actuar frente a público debido a que en la propuesta lo fundamental era la relación actor-espectador, por lo que realizan ensayos abiertos en una sala y luego utilizan un patio interior del establecimiento, el que era transitado diariamente por la mayoría del Instituto, abarcando la mayor cantidad de público posible. Cerca de la fecha de examen, realizaron pasadas con público en un horario fijo y de esta manera, se aproximaron a una instancia real de temporada teatral.

2.2.3 Resultados

La recepción del público, nos cuenta la directora, fue muy buena, ya que los estudiantes lograron manejar el humor popular propuesto en el texto base con un lenguaje y realidades asequibles para que los espectadores, disfrutaran y lo pasaran bien. Por otra parte, Daniela abordó el final de la obra escapándose de lo brechtiano e implicó al público emotivamente con un desenlace en el que cada actor se desprendía de su vestuario, encendía una vela y luego mencionaba una persona que realmente hubiera muerto de SIDA. Casualmente, el padre de uno de los estudiantes que se encontraba en el montaje, había muerto hace unos meses de SIDA, por lo que en ese momento de la obra al mencionar a su padre, se generaba un momento de emotividad colectiva desde los propios compañeros de elenco de ese alumno, como también del público asistente consciente de la situación.

Para finalizar la entrevista con Daniela, quisimos saber cuál sería su enfoque al volver a montar la obra después de doce años, a sabiendas que el contexto de hoy es distinto:

La haría de nuevo, es una obra que me gusta mucho, osea unos textos que me gustan mucho, desde luego lo haría de una manera muy diferente creo que insistiría más en las contradicciones del texto, en las posibles contradicciones que el texto ofrece, insistiría más en Gonzalo Cáceres, insistiría más en el

prostíbulo que atendía a milicos, insistiría más en la traza que mato a Willy Oddó cachai, insistiría más en esas posibles contradicciones, cachai insistiría más en las travas que no usan condón, en lo políticamente incorrecto, creo que en ese momento hace 15 años ya más o menos, 10 años, más de 10 años, 13 años, había una urgencia por reivindicar la humanidad de estos personajes. Hoy día, yo creo que es más interesante escarbar mejor en las contradicciones cachai, creo que ya no es suficiente rescatar la humanidad porque puede ser victimizante y eso no me parece bien. (Cápona, 2017)

2.3 VERSIÓN DIRIGIDA POR HÉCTOR PALACIOS, COMPAÑÍA GODOT

Sobre el director:

Héctor Palacios, actor, director y pedagogo teatral chileno con estudios en el Instituto Profesional ARCOS. Dirige *Compañía de teatro Godot* desde el año 2009, con la que realiza montajes como *La Reina Isabel Cantaba Rancheras*, *El Fantasista* y *Loco Afán*, entre otras, obras que se han presentado en los festivales y salas más importantes de Chile. Presentó los montajes *La Enferma Imaginaria* y *Réquiem de Godot* entre los años 2008 y 2014 en España, ganando con el primero los premios a Mejor Actriz y Mejor Vestuario en el Festival Málaga Crea. Se ha desempeñado como profesor de actuación en universidades, institutos, centros culturales y colegios.

2.3.1 Origen y propuesta

La última versión realizada en Chile de *Loco Afán*, se estrena en noviembre de 2009 y luego se remonta el año 2014.

Héctor nos cuenta acerca de cómo llegó a Lemebel:

Cuando estudié en el Arcos el primer año una profe nos hizo leer como crónicas de Lemebel y ahí como que el loco, me gustó su escritura, cachai, como que esta

wea de los marginales, de lo marginal, fue lo que más me llamo la atención de él... (Palacios, 2017)

Luego asistió a la obra *De Perlas y cicatrices*¹² dirigida por Rodrigo Muñoz¹³, la cual no le gustó ya que consideraba que las crónicas en las que estaba basada la obra, tenían un sustento político que no se reflejó en la versión teatral. Posteriormente nos cuenta, fue ayudante de Daniela Cápona en el ramo de Actuación en el Instituto Arcos el año 2005, donde montaron con un curso *Loco Afán*.

Y así yo llegue a Loco Afán, como ayudante, entonces en ese tiempo la Capona a mí me prestó el texto del Trejo y me gustó mucho, cachai me gustó mucho, y cuando la primera vez que me fui a España yo lo quise hacer allá y allá yo lo empecé a adaptar pero para montarlo en España con lenguaje español, con modismo españoles. (Palacios, 2017)

Finalmente, regresa de España a Chile con la idea de montar la obra y decide hacerlo en Coquimbo, donde la falta de compromiso de sus pares actores lo hizo volver a

¹² Tercer libro de crónicas publicado de Pedro Lemebel.

¹³ Actor y director teatral. Se ha desempeñado también en cine y televisión. Funda el año 1998 la compañía Chilean Business donde trabaja hasta la actualidad.

Santiago, donde tras reunirse con sus alumnos de talleres que había realizado anteriormente, logra montar la obra.

Héctor se reunió con Pedro Lemebel para contarle sus intenciones de querer montar *Loco Afán* y conversan acerca de la adaptación, en la que Lemebel puso varios pies forzados al respecto; pidió mostrar un lado alegre del mundo homosexual, que el enfoque no fuera desde lo emotivo o la victimización, sino a partir de lo irónico. Junto con esto, que uniera dramáticamente la crónica “El último beso de Loba Lamar (Crespones de seda en mi despedida... por favor)” con “La muerte de Madonna”, debido a que eran travestis similares y correspondía unir estas historias en una, y por último que la obra estuviera dedicada a Andrés Pavéz¹⁴ y Andrés Pérez¹⁵. Héctor resalta que a Pedro Lemebel le entusiasmó saber que Gastón Baltra¹⁶ iba a ser parte del equipo, a cargo de las coreografías del montaje.

Lo que Héctor pretendía, era resaltar el lado político y marginal que contenía *Loco Afán*, haciendo hincapié en estos aspectos en las crónicas escogidas para su adaptación; en la primera crónica “La transfiguración de Miguel Ángel (o la fe mueve montañas)” esto se visibiliza desde la época evidente donde suceden los hechos (años ochenta) y su protagonista que resalta en el montaje como una figura inventada por la dictadura para

¹⁴ Fue actor y director de teatro, egresado de la Escuela de teatro de la Universidad de Chile. Fue pionero en realizar teatro callejero en Chile con su compañía Teatro de Feria, donde también trabajó con Andrés Pérez.

¹⁵ Actor y director con una amplia trayectoria en teatro, tanto en Chile como en Francia. Fue director de La Negra Ester, la obra de teatro más vista en la historia del teatro chileno y fundador de la compañía Gran Circo Teatro con la que trabajó hasta su muerte el año 2002.

¹⁶ Bailarín y coreógrafo chileno, formado por Patricio Bunster. Perteneció al Ballet Nacional Chileno, autoexiliado en dictadura vivió en Checoslovaquia donde estudió Dirección Teatral.

desviar la atención de los acontecimientos realmente importantes que sucedían en ese momento. Con la crónica de “Berenice (la resucitada)”, lo marginal es visto desde diversas aristas en su protagonista; este busca amparo en el mundo de las temporeras donde es discriminado por ellas por ser hombre, luego en Santiago también es discriminado por sus pares travestis debido a que ella no se sentía parte del bajo mundo, y finalmente termina como nana de un niño de una familia acomodada, bebe que termina robando, terminando en la cárcel.

2.3.2 Metodología de montaje

Los ensayos fueron desde abril hasta octubre del 2009, con un elenco compuesto por nueve personas: actores profesionales, estudiantes de actuación y aficionados al teatro, los que personificaron más de veinte personajes.

Los actores trabajaron directamente con el texto y vestuario desde el inicio del proceso de ensayos, probando distintos personajes, lo que posteriormente derivó en la asignación por parte del director, de los roles definitivos. Paralelamente trabajan las coreografías con supervisión del coreógrafo Gastón Baltra.

El director nos habla acerca de la facilidad que tiene al momento de adaptar un texto, que fue lo que hizo con la versión de *Loco Afán* realizada por Alejandro Trejo, material que fue modificado principalmente por las peticiones de Pedro Lemebel mencionadas anteriormente.

Estas fueron las crónicas representadas: “La Transfiguración de Miguel Ángel (o “la fe mueve montañas””, parte de “Los Diamantes son Eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes)”, “Berenice (La resucitada)”, “La Muerte de Madonna” y “El último beso de Loba Lamar (Crespones de seda en mi despedida... por favor)” ambas unidas en una historia, y “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”, crónicas ligadas por transiciones con cantos corales y coreografías con personajes del universo *Loco Afán*.

El referente teórico teatral con el que se identifica Héctor para montar sus obras y esta específicamente, es Bertolt Brecht:

Siempre dentro de todos los estilos, que conocí o que manejo, como que absolutamente me identifico con Brecht por razones políticas, por razones poéticas, por razones estéticas no sé si tanto, porque me cuesta mucho lo estético, pero es como lo que más me acomoda, porque lo encuentro como cercano al público, como que loco estai haciendo teatro, estai haciendo teatro, y loco son travestis. . . pero después el weon no se va a ir a acostar contigo cachai, no le vai a chupar la poronga, no... es como que estás viendo un algo que es ficción.
(Palacios, 2017)

Dentro de los elementos que utiliza Héctor, está la música como parte fundamental en sus montajes. En este caso, recurrió principalmente a la banda sonora de la filmografía

de Pedro Almodóvar¹⁷, por contener un estilo muy latinoamericano el que se relaciona con los artistas mencionados en las crónicas de *Loco Afán*; Chavela Vargas, Lucho Gatica, Los Panchos, música que Lemebel pidió incluir en la obra a su director.

El diseño integral estuvo definido por la época en que transcurre la historia, el vestuario hace referencia directa a los años ochenta, en tanto que la escenografía eran dos estructuras de fierro que tenían colgadores con todos los vestuarios a utilizar y a su vez funcionaban como una especie de telón de fondo que permitía el paso de los actores.

2.3.3 Resultados

El estreno fue en Juventud Providencia en el proceso de selección para un festival de teatro juvenil, en donde los únicos espectadores era el jurado debido a las bases de selección, que no permitían tener público en esa oportunidad. El director nos comenta que en su primera función, el montaje no se encontraba acabado por lo que no fue una buena experiencia, lo que no desalentó al director y al elenco para realizar su primera temporada en el teatro Cachafaz de Providencia. La recepción de los espectadores fue positiva, permitiendo que se mostrara la obra varios años luego de su estreno, tanto en Santiago como en regiones: teatros del litoral central, la Casa de las Artes de Coquimbo, el Centro cultural Espacio Matta y teatros municipales de la Región Metropolitana,

¹⁷ Director de cine, guionista y productor español. Ha recibido dos premios Oscar y varios Premios Goya, entre otros galardones internacionales. Entre sus películas más importantes figuran *Todo sobre mi madre*, *¡Átame!*, *Volver* y *Laberinto de Pasiones*.

luego la obra entra en receso hasta el año 2014 en que se remonta con una temporada en el teatro Ladrón de Bicicletas. En esta última versión, el elenco mantuvo parte de los actores originales presentes en la primera.

Al consultarle a Héctor respecto a si montaría la obra en la actualidad, el director afirma que lo haría ya que es una obra querida por él y los actores de la compañía y siempre es una grata experiencia remontarla, porque disfrutan la temática y manejan el lenguaje, también comenta que no realizaría grandes cambios respecto a lo que ha hecho anteriormente, quizás incluiría el factor inmigrante con personajes extranjeros. Afirma que no se puede descartar la época en que ocurre la historia original, y que el valora el recordar ese tiempo de dictadura que no se debe olvidar.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS TRES MONTAJES DESDE LA DRAMATOLOGÍA

Para analizar los tres montajes en relación a los mismos parámetros, rescatamos parte del método propuesto por el español, doctor en Filología, José García Barrientos en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*, donde en su introducción, el autor explica el término dramalogía para aclarar las bases acerca de su método:

Entiendo por “dramatología” la teoría del drama (tal como se definió antes), es decir, del modo dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral. La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada “narratología”. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas de sus categorías —no de todas— para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos modos de imitación aristotélicos. En mi modelo dramatólogo es la narratología de Genette (1972, 1983) la que, por su empeño sistematizador, además de por su carácter “modal”, resulta claramente privilegiada como término de inspiración y de contraste. (García, 2012, p.43)

De su sistema de análisis dramático desde el tiempo, el espacio, el personaje y la visión en el teatro, utilizaremos el último elemento para nuestro estudio a continuación.

También es imprescindible mencionar que los montajes dirigidos por Alejandro Trejo y Héctor Palacios, los estudiamos utilizando en mayor y menor medida, el registro audiovisual y el texto íntegro de ambos montajes, respectivamente, no así, la puesta en escena de Daniela Cápona, la que fue en menor grado analizada, debido a la inexistencia de la grabación y el texto de esta, por lo que nos basamos en la entrevista realizada a su directora y parte del registro fotográfico con el que contamos.

3.1 VISIÓN

Centrada en el público y la recepción dramática, se encuentra la visión, donde surgen tres categorías que permitirán descomponer las obras: la distancia, la perspectiva o focalización y los niveles.

3.1.1 Distancia

“La distancia representativa es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores” (García, 2012, p.233). Son tres los aspectos de la distancia: temática o argumental entre ficción y realidad, interpretativa o semiótica entre interpretante o interpretado y comunicativa o pragmática entre sala y escena o público y actores.

Temática, es la que separa el plano de la ficción del plano real, donde la temporalidad u ucronía y lo espacial u utopía, se unen como opción a la hora de (no) localizar o no localizar el universo ficticio, frente a los diferentes grados de determinación geográfica e histórica de la acción dramática. (García, 2012, p.238-239)

En las tres obras existe un alto grado de determinación en cuanto al tiempo y al espacio, ya que están directamente relacionados con el texto original de Pedro Lemebel, el que detalla fechas y lugares específicos que enmarcan un periodo en Chile, como dos crónicas presentes en las tres versiones: “La transfiguración de Miguel Ángel (“o la fe mueve montañas”))”, ícono sensacionalista que emergió en el año 1983 destacado por la prensa chilena rendida ante este niño que aparentemente veía a la virgen y arrastraba a

los fieles de Peña Blanca. También es el caso de la crónica “Berenice (La resucitada)”, que transcurre en el campo chileno y luego en la capital, ambas historias son representadas en los montajes de manera fidedigna en relación a estos datos espaciales y temporales.

Las diferencias en el grado de determinación entre los tres montajes, radican en las decisiones de cada director al mostrar lo referido al contexto del Chile de esa época.

En la versión de Daniela Cápona, los grados de determinación son el pie forzado de la obra producto del texto base, se denota que ocurre en un determinado momento histórico, pero no se le da mayor énfasis en comparación a las otras propuestas, debido al enfoque dado por la directora, quien a través de la obra pretende enfatizar otros aspectos, como generar conciencia respecto al SIDA, tema tabú en el año 2005 en que se realiza esta puesta.

Tanto en la obra de Trejo como en la de Palacios, el espacio está claramente evidenciado por la utilería, las actuaciones de los actores y la música; elementos que muestran los distintos lugares. El tiempo en la versión del primero, en la escena de Miguel Ángel se da a entender cuando la Narradora anuncia el retorno a la democracia en Chile: fecha en que transcurre parte de esa escena y no determinándose la época en que sucede el resto de las crónicas. En el montaje de Héctor, también se menciona lo acotado anteriormente y durante la misma escena se evidencia a través de textos como el siguiente:

Periodista: Tal fue el bullado caso de Miguel Ángel de Villa Alemana ¡El niño santo! ¡El púber médium! Que de un día a otro cambió su aporreada vida de orfanato por la fama de milagrero que hablaba con la virgen de ¡Tú a tú! La que bajaba al Chile ¡De Pinochet! (Palacios, 2009)¹⁸

Esta cita, acompañada de imágenes proyectadas del golpe de estado, sumada a las transiciones de los actores personificando a cantantes como Cecilia, Miguel Bosé y Madonna con música y vestuario ochentero, reafirman la época a lo largo de toda la obra, evidenciando su temporalidad.

En relación al personaje dentro de la distancia temática, surgen tres distinciones: idealizado, humanizado y degradado, esta última categoría es la que se encuentra en las tres puestas. Los personajes son degradados, ya que el mismo Lemebel caricaturiza a sus personajes, luego encontramos diferencias en el tratamiento de esta degradación.

En las tres versiones, las actuaciones de los personajes se basan en la exageración de su condición de marginalidad; pobres, sidosos y homosexuales, resaltando estos aspectos, son altamente degradados mostrando una “(...) caricatura deformada de un ser humano (...)” (García, 2012, p.222).

¹⁸ Esta referencia corresponde al texto de Loco Afán de Compañía de teatro Godot.

Ejemplificaremos este aspecto con un personaje de cada obra.

El personaje Jaime interpretado por Julio Milostich en “Atada a un granito de arena” fundida con las crónicas de “*La esquina es mi corazón*”, “Barbarella Clip (la orgía congelada de la modernidad)” y “Las amapolas también tienen espinas” (a Miguel Ángel), representa a un joven de clase media baja que busca entretenimiento una noche de verano en la playa. Su vestuario de torero representa la figura del macho varonil y valiente sin miedo a nada, sus lentes oscuros delatan un velo de misterio y su deslenguada manera de hablar, contra sistema y con un lenguaje popular exacerbado, lo posicionan como el típico muchacho poblacional despreocupado y sin escrúpulos al involucrarse con otro hombre. Su degradación se ve en la exageración de su actitud alocada y en la relación con su propio cuerpo, como cuando se toca su pene excitando a la Loca, en una escena que transita por una fiesta, el acto sexual y el asesinato ejecutado por el joven, en la primera versión de *Loco Afán*.

En el trabajo de Cápona, uno de los personajes degradados es Berenice reconvertida en mujer:



Ilustración 1.

Como se ve en la fotografía, tanto el maquillaje, como la peluca y el vestuario de la nueva Berenice, ahora nana del barrio alto, exagera su versión femenina denostándola visualmente, lo que se complementa con su forma de hablar de huasa sureña, extremando la caracterización total.

En tanto en el *Loco Afán* de 2014, una transición protagonizada por el personaje *Cecilia*, ícono de la música chilena, es representada por una actriz que utilizando el vestuario plateado brillante reconocido de la artista original, canta y baila durante su aparición donde termina borracha sacando de escena a sus bailarines de manera agresiva y vergonzosa; aquí se rescató del referente elementos de la realidad, para caricaturizarlos en esa representación.

Asimismo, en la crónica final de esta propuesta que cuenta la historia del travesti la Madonna, el uso de maquillaje para resaltar el aspecto deteriorado de ella, la manera tosca de hablar por parte de la actriz que interpreta a ese hombre que se traviste y la exageración de su muerte, evidencian la degradación de ésta, que irá *in crescendo* a medida que transcurre la escena, conforme la enfermedad de la protagonista avanza; no quiere aceptar las pelucas nuevas que le compran sus amigas travas y no acepta remedios ni médicos, ahí el enfoque de la dirección junto con el texto, resaltan aún más la degradación.

Solo en la versión de Alejandro Trejo, encontramos a un personaje enmarcado tanto en la categoría humanizado como idealizado: es la Narradora, interpretada por una actriz que simboliza la voz de Pedro Lemebel. En el primer aspecto, ya que “el personaje está concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición” (García, 2012, p.222). Dado que, en determinados momentos, dialoga de igual a igual con los otros personajes, en el segundo, porque la actriz habla desde un torreón, estructura que “la eleva sobre el resto de los intérpretes, presentándola como de naturaleza superior a la de cualquier hombre” (García, 2012, p.222). Su interpretación vocal y corporal, es grandilocuente y épica contrarrestando a los otros personajes de la obra que son degradados, además encarna el monólogo del “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”, texto fundamental del libro original. Pasando a la distancia interpretativa, “esta es la que separa la cara significante de la significada, los sujetos y objetos

representantes de los representados, por lo que puede denominarse también “semiótica” o “representativa” (García, 2012, p.239).

“En relación al tiempo, se mide el grado de separación o coincidencia entre la temporalidad ficticia de la fábula y la real de la escenificación” (García, 2012, p.239). Dado que el texto original y las tres adaptaciones fieles a este, no cuentan una historia lineal, con escenas que relatan historias distintas y al enmarcarse en una época definida por el texto, mencionada en escena (años ochenta) que no se relaciona con el tiempo en que fueron realizadas las versiones (desde el año 2000 hasta el 2014), crean un efecto de quiebre de ilusión en el espectador, generando distancia según los elementos mencionados por García Barrientos (2012): “Las alteraciones o rupturas del desarrollo continuo del tiempo, del orden cronológico, de la frecuencia singulativa y de la duración isocrónica, así como la perspectiva temporal interna ponen de manifiesto este tipo de distancia interpretativa” (p.239).

Siendo drástico el paso de una historia a otra en las tres versiones:

Luego de la escena final de “Berenice (la resucitada)” entrevistada por un personaje que hace referencia a Álvaro Corbalán¹⁹, ocurre una transición musical con una coreografía y canto en vivo con todo el elenco en escena, que da paso al monólogo del Travesti contando el proceso artesanal de implantación de silicona. Esta transición, interrumpe el final de Berenice, no relacionándose argumentalmente ambas historias.

¹⁹ Militar chileno perteneciente a la Central Nacional de Informaciones (CNI), organismo de represión durante la dictadura militar.

Estos cambios de escena, aparecen durante todo el montaje de Héctor Palacios, así como también en las versiones de Cápona y Trejo, donde boleros, tangos y otros estilos musicales, se transformarán en un quiebre de escenas.

Un punto de inflexión que se destaca, será el paso desde la primera a la segunda crónica en el *Loco Afán* de Alejandro, donde la escena de Miguel Ángel termina y en penumbras se ve a la Narradora dibujando senos femeninos en el torso desnudo de un actor, momento onírico que con un cambio abrupto de iluminación y música, se corta para dar paso a la siguiente historia.

A continuación, la distancia espacial, dada de menor a mayor distancia, se presenta de la siguiente manera: espacio icónico realista - estilizado, metonímico y convencional, entendiendo por icónico realista como la máxima ilusión de realidad, “se trata del estilo más normal o por lo menos tradicional, en el que el espacio escénico representa al ficticio mediante imágenes que se relacionan con él por analogía o semejanza” (García, 2012, p.174). Y que tiene a su vez grados de ilusionismo y distancia, siendo realista el primero y estilizado el segundo.

En un grado de mayor distancia cabe considerar la representación mediante “indicios”, esto es, aquella en que la relación entre el lugar real y el ficticio es “natural” (dentro del marco, necesariamente artificial, del teatro) o bien responde

a alguno de los tipos de traslación por contigüidad que definen la “metonimia”.

(García, 2012, p.175)

Lo que conforma el espacio metonímico, y por último, “en el polo de la máxima distancia representativa se situarán las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio” (García, 2012, p.175). En lo que se define como espacio convencional.

Las tres versiones nuevamente presentarán semejanzas, dándose tanto espacio metonímico como convencional en la totalidad de la obra, pero estos se encuentran en distintos grados. La obra transcurre en distintos lugares por lo que diversos elementos configurarán los espacios escénicos, detallados a continuación.

Gran parte de la obra de Alejandro Trejo es metonímica al ocupar utilería, efectos sonoros y gestualidades que nos remiten un espacio específico, en *Atada a un granito de arena*, se ven dos escenas que ocurren de manera paralela: un transformista dobla la canción “Baño de mar a medianoche” de Cecilia, cuya temática está relacionada directamente con la playa y por otro lado, está el personaje del joven que toma una piedra imaginaria y la lanza hacia el frente como lo hacemos cuando vamos al mar, también en la misma crónica existe un sillón horizontal que tiene dos interpretaciones: una cama de playa o el living de la casa de la Loca interpretada por Jorge Becker.

“Luego aparece el espacio convencional, cuyo ejemplo más característico es el “decorado verbal” (García, 2012, p.175). Cuando la Narradora anuncia el lugar donde se desarrollará la historia: “Cartagena, la playa más popular donde siempre está todo pasando en la terraza, donde los artesas, comerciantes, despliegan su negocio gitano. (Gálvez)”²⁰.

En el examen del tercer año del Instituto Arcos dirigido por Daniela Cápona, componentes de estas definiciones se encuentran en la escena de Berenice al ser interpelada por el rapto de la guagua: un piso donde se sienta sola y con las manos atrás, la música del programa *Mea Culpa* y dos actores que tiran humo de un cigarro al personaje en cuestión, hacen evidente la recreación del show televisivo generando el espacio metonímico o indicial, el que según García Barrientos (2012):

Es al que responden algunos decorados sonoros (playa significada solo por el ruido del mar) o gestuales (iglesia significada solo por gestos tales como santiguarse, hacer una genuflexión, etc.) por ejemplo; pero que también pueden presentar los espacios escenográficos (una bandera representando un castillo o un campamento). (p.175)

²⁰ Las citas referidas a Gálvez, corresponden al registro audiovisual de la versión de *Loco Afán* dirigida por Alejandro Trejo.

Finalmente en la obra dirigida por Héctor, la crónica que abre comienza con una periodista en escena con un micrófono y tres travestis alrededor de ella, de fondo suena una música de noticiero y los personajes miran hacia un punto fijo al frente como enfrentándose a una cámara, entendiéndose ese espacio como el de un estudio de televisión. Posteriormente, en la crónica “La muerte de Madonna”, el personaje de Madonna está recostado en el piso con un manta simulando su cama, evidenciando que está en su pieza, por lo que, en ambos casos, se denotan claramente espacios metonímicos. Este último, se mezcla con el convencional en la misma escena: se representa una calle cuando los travestis se agrupan en la esquina del escenario, iluminados por un foco que simula desde arriba la luz de un poste, y lo convencional se da en el momento en que los personajes hablan dando a entender que se encuentran en un exterior a altas horas de la noche: “Trava I: ¿Por qué no nos entramos? Hace más frío que la chucha...” (Palacios, 2009).

Por último, dentro de la distancia interpretativa, se llega al personaje, donde se mide la relación entre el actor y el papel que interpreta, esto es, en el interior del personaje dramático tal como lo hemos definido, y da como resultado una gama de posibilidades que oscilan entre el máximo *ilusionismo* y la máxima *distancia* interpretativas. (García, 2012, p.222).

En los tres montajes, predomina el elemento distanciador desde el intérprete, ya que los actores no se comprometen emocionalmente con los personajes porque interpretan a más de uno, “el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra” (García, 2012, p.223). Tal como lo descrito por el autor en relación a rasgos distanciadores prevalentes en el teatro griego.

En la versión de Trejo, los personajes se relacionan entre ellos y por otro lado, relatan su sentir directamente al espectador, como es en el caso de la escena “Atada a un granito de arena”:

LOCA: (*A público.*) A veces solo basta con ofrecer un cigarrillo, una cerveza, preguntar. (*A Jaime.*) ¿Qué andai haciendo flaco? ¿Cómo te llamas?

JAIME: Jaime.

LOCA: Jaime.

JAIME: ¿Y vo?

LOCA: Yo... da lo mismo, da lo mismo, da lo mismo, da lo mismo... (*A público.*) todos se llaman Jaime o Claudio cuando están en frente de una loca que les ofrece algún panorama, pero a esas alturas del verano, el chico sabe que lo único que le queda por transar es su verde sexo. (Gálvez, 2001).

Este texto clarifica un quiebre que distancia al actor del personaje, el intérprete no puede seguir una línea emocional de inicio a fin, ya que la interacción con lo externo a la escena, corta su acción.

Tanto en el montaje de Palacios como en el de Cápona, existe una separación entre actor y personaje, en el momento en que el actor reflexiona sobre el rol que representa: en la escena final del “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”, el elenco se saca algún elemento de su vestuario evidenciando el desprendimiento del personaje para hablar desde el actor que lo interpreta generando distancia. También se aprecia la distancia en el montaje de Héctor cuando se acaba la escena de Miguel Ángel, donde los tres personajes reflexionan acerca del decadente desenlace del protagonista, pero desde la voz del actor.

El tercer y último aspecto de Distancia, es la dimensión comunicativa, que va desde el público al personaje dramático o de la sala a la escena dramática.

En cuanto a la temporalidad, argumentalmente las tres puestas en escena representan un drama histórico, ya que ocurren en época de dictadura chilena (1973-1990), sin embargo, las crónicas no siguen un orden cronológico específico en las historias, pero se mantiene el rango epocal y no se representan hechos contemporáneos o futurarios.

En cuanto a montaje, se encuentra una alteración de tiempo en lo que respecta a vestuarios, que no concuerdan con la época definida por el texto en las propuestas de

Alejandro y Daniela, combinando dos tipos de distancia simple: histórico y contemporáneo, confundiéndose éstos simultáneamente produciendo el anacronismo, que supone la localización de un drama, total o parcialmente, en dos o más épocas históricas a la vez. “Aunque todas las combinaciones entre los tres tipos de distancia simple son *a priori* posibles, la más frecuente en la práctica es la de anacronismos (palabras, actitudes, objetos, etc.) contemporáneos sobre una localización histórica” (García, 2012, p.138).

El vestuario de dos personajes, la Madonna de los años ochenta y de la cantante Cecilia, definen un tiempo determinado, no así los vestuarios atemporales de los demás personajes, en la propuesta de Cápona:



Ilustración 2.

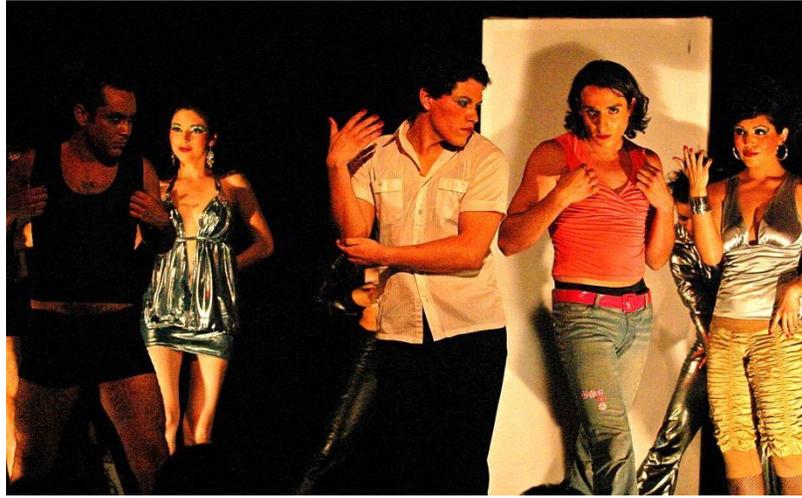


Ilustración 3.

Por otro lado, los vestuarios en la obra de Trejo son conceptuales: el coro vestido con impermeables azules y lentes en la escena de Berenice, les permite realizar más de un personaje y es inexistente el rango epocal en esa ropa. Ocurre lo mismo con la protagonista de esta escena, representada por una mujer con el torso descubierto, senos enfajados con cinta adhesiva, calzas y una media negra que le oculta el pelo, para realizar un personaje masculino del campo sureño, idea que enfatiza la actriz a través de la caracterización vocal y corporal reconociblemente varonil, por lo que tampoco se visualiza desde el punto de vista estético una fecha específica en que ocurre esta historia. De este modo, en estos ejemplos se constata lo definido anteriormente por García Barrientos.

En cuanto a la obra de Héctor Palacios, se determina tanto a nivel argumental como de montaje drama histórico, debido a la concordancia entre las fechas descritas, el

vestuario y el lenguaje utilizado; en la historia de Miguel Ángel, su protagonista utiliza el mismo vestuario del personaje original respetando las referencias de la época descrita. En tanto los demás personajes en esta crónica mantienen la concordancia en sus vestuarios con el tiempo de los hechos: la ropa de los travestis remite a los años ochenta a través de la gama de colores utilizada en tonos opacos y de textura raída, por otro lado el estilo del personaje de la Periodista, está basado en las conductoras de los noticieros ochenteros, lo que se aprecia en la chaqueta de moda de la época y falda ploma que utiliza la actriz. Remarcando ese periodo, se proyectan imágenes de las portadas de los diarios de esos años. También en la última historia de la Madonna mezclada con la crónica Loba Lamar, en el momento del delirio de la protagonista, aparecen los actores caracterizados con distintos looks reconocibles de Madonna, correspondientes al margen de los años ochenta-noventa y se hace mención de la fecha de la supuesta gira de la cantante en Latinoamérica, complementándolo con proyecciones de la artista en ese rango temporal.

Luego el espacio o lugar dramático, y el uso de este implicará grados de ilusionismo y distancia; espacialmente, ningún montaje genera ilusión de realidad en el espectador porque no hay una escenografía realista que defina un lugar interior o exterior concreto.

La música gregoriana, los candelabros, una estructura con visillos que representa un altar y la figura en yeso de la virgen, componen un espacio sacramental, todo esto dispuesto en una esquina del escenario. Mientras que en el lado opuesto, una mesa a la

que se sube Miguel Ángel, representa el monte donde tenía las visiones. Esto en la crónica que abre la puesta de Alejandro Trejo.

Un piso plateado alto utilizado en las escenas de la Entrevista y Berenice en la versión de Palacios, es el elemento que configura dos espacios distintos en la obra: en la primera escena, dispuesto al centro del escenario donde un travesti contesta las preguntas emitidas desde el altoparlante, generando un espacio de confianza en donde el personaje se expresa en torno al SIDA. El otro lugar, es en la escena de Berenice, donde ella se sienta en el piso al entrar al interrogatorio por haber robado al hijo de su patrón. Esta utilería genera lugares distintos en la obra provocando un quiebre en la continuidad espacial, por lo tanto, un efecto de distanciamiento en la percepción del público.

En la obra de Cápona, el Manifiesto con el que termina, es realizado en una atmósfera dada por la iluminación baja y las velas con las que los actores entran a escena honrando a un ser querido o un famoso muerto producto del SIDA; solo esos elementos funcionan para remitir un espacio simbólico de ritual funerario o de recogimiento, sin la necesidad de construirlo a través de artilugios más elaborados.

Finalmente, la distancia personal en el ámbito comunicativo, se produce entre la relación público-personaje, donde las tres obras tienen un efecto de distancia, porque no se aprecian personajes con los que se identifique el espectador, ya que según lo expresado por García Barrientos (2012), “(...) el espectador se identificará más fácilmente con el personaje humanizado que con el idealizado o degradado, y con aquel

con el que el actor se identifica más que con el asumido por éste mediante una interpretación distanciada” (p.223).

Como mencionamos anteriormente, los personajes de los tres montajes son degradados y quienes los representan no asumen la complejidad de un solo rol: no existe desarrollo de un personaje en la totalidad de las obras, el actor encarna a más de uno y en momentos este dialoga directamente con el público, elementos que impiden que el público caiga en un estado definitivo de ilusión respecto a lo que ve.

En la versión de Héctor, un efecto de distancia se da en el personaje de la Virgen en la crónica de Miguel Ángel, una actriz la representa con la sotana típica blanca y en escena solo actúa desde una esquina del escenario, en posición estática sin decir ningún texto, figurando como una virgen de yeso.

Estando muy presente en la doctrina brechtiana, como refiere García (2012) “(...) uno de los procedimientos destacados para lograr la recepción distanciada consiste en la interpretación “crítica” o distante del personaje por parte del actor” (p.243). Dada en el cierre de la escena descrita anteriormente, donde tres personajes: un travesti, una afanada religiosa y el protagonista, reflexionan en torno al desenlace del niño iluminado, pero desde el actor que dice estos textos de manera neutra y narrándolo directamente al espectador.

En el personaje de la Narradora, que lleva el hilo conductor en la obra de Alejandro Trejo, se denota una “(...) presentación extremadamente anti ilusionista del

argumento, narrándolo en gran parte y poniendo en evidencia el carácter de representación teatral de los fragmentos que se escenifican (...)” (García, 2012, p.247).

Cápona, por su parte, logra que los personajes de su puesta, generen una distancia en la recepción del espectador constantemente, ya que por un lado el público está en la ilusión de un espectáculo de cabaret, sentados en mesas compartiendo algo para beber, pero destruye esa realidad al contar historias con personajes que no son parte de ese glamour propio del cabaret; la decadente sureña Berenice y el niño Miguel Ángel viendo a la virgen en un cerro dentro de ese mismo espectáculo, son personajes ajenos a ese mundo, los que se enfrentarán al espectador en momentos, lo que remarca una propuesta distanciada.

3.1.2 **Perspectiva**

Pasando a la segunda categoría de la Visión en el teatro, se encuentra la Perspectiva o focalización: “Bajo el marbete de “perspectiva”, que puede considerarse sinónimo de “punto de vista”, más difundido y por ende más ambiguo, propongo agrupar los diferentes matices que presenta la cuestión de la objetividad y subjetividad en el teatro” (García, 2012, p.248-249).

Dentro de la tipología expuesta en *Cómo se comenta una obra de teatro*, la objetividad representa lo externo en la relación espectador-escena, ya que lo acontecido en escena son las acciones concretas, objetivas, donde no hay una doble lectura ni más

información respecto a lo que el público está viendo. Este aspecto se visibiliza en menor grado en los montajes, sin embargo, rescatamos un ejemplo tanto en la versión de Trejo como en la de Palacios.

En la puesta del primero, en la crónica de Miguel Ángel, este personaje es el que representa lo externo (objetividad-extrañamiento) que se entiende cómo “La visión desde fuera (...)” (García, 2012, p.255). Ya que el personaje no revela su mundo interno por lo que el espectador no logra identificarse con él.

Mientras que, en el montaje de Palacios, esto se presenta en una transición musical, donde no existe la figura del narrador por lo que la escena se cuenta sola: el personaje de Cecilia en pleno show cantando Baño de mar a medianoche, con su cuerpo de baile donde los actores danzan y escenifican la relación con la cantante.

En contraste a la objetividad, se encuentra la Perspectiva Interna (subjetividad) que es el concepto en el cual ahondaremos, ya que está presente en mayor medida en las tres obras analizadas. Esta perspectiva, contempla la identificación Implícita con el dramaturgo y la identificación Explícita con el personaje, la que a su vez se divide en fija, variable y múltiple.

La identificación explícita es la que revisaremos a continuación.

Dos travestis representados por Julio Milostich y Jorge Becker, están frente a público narrando simultáneamente sus historias personales; el primero expone las vivencias de su personaje Loba Lamar, travesti en agonía febril antes de su muerte,

custodiada por sus amigas quienes la consienten y cuidan. El segundo, cuenta parte de la muerte de la Chumilou, personaje que aparece en la crónica La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular). Esta escena, parte de la puesta de Alejandro Trejo, muestra a los personajes contando lo que les pasa sin actuar las acciones, reflejando el plano explícito e “(...) identificación (...) *múltiple* (con distintos personajes en relación con el mismo contenido dramático)” (García, 2012, p.255). En tanto el espectador se identifica con más de un personaje en la misma escena.

A diferencia de la identificación múltiple, se encuentra la identificación fija, dada con un mismo personaje y que encontramos en una escena de la versión de Palacios, donde un actor en un breve monólogo, representa a un travesti que narra al público el procedimiento precario para implantarse silicona en los pectorales masculinos.

En las tres puestas lo explícito se presenta mayormente de manera múltiple, es decir, el punto de vista es dado por distintos personajes en la medida de quién va narrando la historia.

En el montaje de 2014, la escena de La Entrevista ejemplifica este concepto de manera clara; tres travestis responden las preguntas realizadas por una voz en off, relatando cómo conllevan el vivir con SIDA, desde un hablar cotidiano y naturalizando la enfermedad, donde el espectador no ve lo que ellos cuentan, subjetivando su visión:

Trava I: Yo tengo SIDA, y esa es una razón para amar la vida, la gente sana no tiene razones para amar la vida, cada minuto se les escapa como una cañería rota.

Voz: ¿Es un privilegio?

Trava II: Completamente, me hace sentir especial...

Trava III: Seductoramente especial.

Trava I: Además tengo todas las garantías.

Voz: ¿Cómo así?

Trava I: Como portador tengo médico, sicólogo y dentista...

Travas: ¡GRATIS! (Palacios, 2009)

En tanto en Miguel Ángel en la obra de Trejo, existen cuatro puntos de vista distintos en la misma escena, ubicándose en el nivel interno (subjetivo), explícito y múltiple. Ya que inician esta escena tres narradores; la narradora principal que realizará la misma función a lo largo del montaje y dos travestis que suman a la narración su punto de vista. Posteriormente, el cura es otro personaje que relata su visión con respecto a la postura de la iglesia en relación a la figura de Miguel Ángel.

A continuación, revisaremos las obras en relación a los cuatro Aspectos de la Perspectiva: Sensorial, Cognitiva, Afectiva e Ideológica.

Cada Aspecto engloba dos categorías: Extrañamiento e Identificación, donde ambos en algunos casos, tendrán subcategorías que detallaremos, conforme se presenten o no en los montajes analizados.

“(…) la perspectiva sensorial que aquí se estudia comprende, en principio, la percepción a través de cualquiera de los cinco sentidos” (García, 2012, p.264). Para este análisis nos enfocaremos en la perspectiva Sensorial Interna que se divide en dos categorías: visual (ocularización – endoscopía) y auditiva (auricularización – endofonía).

Representada por una actriz, la Virgen en la obra dirigida por Palacios, muestra el aspecto de ocularización, definido como: “(…) la identificación del ojo del espectador con el de un personaje del drama” (García, 2012, p.260). Debido a que es una aparición que es vista y se relaciona solo con Miguel Ángel y la Periodista, los demás personajes en escena no la ven, por lo que el público ve a través de los ojos de estos dos intérpretes, a la Santísima.

“(…) *endoscopía o endofonía*, atendiendo al carácter interior –sueño, imaginación, etc.– del objeto de la visión o la audición” (García, 2011, p.50), son dos categorías que se encuentran presentes en este montaje en una misma escena: Madonna se encuentra delirando, a punto de morir y tiene un sueño que se escenifica, primeramente, con una actriz que representa a Cyndi Lauper cantando *True Colors*, luego se ve a Madonna mirando a la cantante, posteriormente durmiendo para despertar y decir que soñó con ella, por lo que el público por medio de Madonna vio y escuchó el mundo interno de este personaje.

La Ocularización y Endofonía se ejemplifican en la obra de Trejo, en el personaje del Torero, ya que desde su visión y lo dicho por este, la audiencia verá la escena del asesinato de la Loca ejecutado por él. Luego de haber sido penetrado por la Loca, el Torero en un impulso de rabia, saca su cuchilla y en una secuencia corporal que muestra la acción del crimen, el actor va relatando que pasa por su cabeza mientras la mata: Torero: ¿Por qué lo hice? ¿Por qué me viene este asco conmigo mismo? esta hiel amarga conchemimare (Gálvez, 2001).

En la misma escena, aparece la Endoscopía: la Loca al morir, es parte de un ritual funerario donde la Narradora derrama un líquido sobre su cabeza, y paralelamente, se ve a una travesti doblando el bolero Espérame en el cielo corazón, luego es llevada por un ángel que la saca de escena.

Otra categoría dentro del aspecto Sensorial-Identificación es la “*Auricularización*, es decir, identificación con lo que oye un personaje” (García, 2012, p.264). El que se da en la escena de la entrevista en *Loco Afán* de 2014, donde tres travestis responden las preguntas de la voz en off (que se asume es una periodista), en consecuencia, el público escucha lo que los personajes oyen.

En tanto en la versión de 2001, la Auricularización se hace presente en el personaje de Berenice, crónica que cuenta parte de su historia, en el momento que es interpelada por sus compañeras travestis por trabajar como nana y por negarse a realizar tareas propias del oficio como maquillarse, ya que el público escucha de manera simultánea lo que esos personajes le dicen a la protagonista y lo que ella responde.

Pasando al segundo Aspecto, se encuentra “La *perspectiva cognitiva* rige el grado de conocimiento que tienen de los hechos los personajes y el público” (García, 2011, p.50). El que abordaremos desde la *signosis*, término definido por García Barrientos como la “(...) identificación del saber del público con el de un personaje (...)” (García, 2011, p.50). Este caso se da en la escena de la Madonna en la versión de Héctor Palacios, cuando la protagonista se entera a través de un travesti que la gira de la artista es cancelada debido a la presión ejercida por los conservadores, por lo que el público se informa de esta noticia al mismo tiempo que Madonna. Por otro lado, en la versión de Trejo, es en la crónica Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes) donde la Narradora asume el rol de entrevistadora, quien va escuchando al igual que el público, las respuestas del travesti, las que van modificando el transcurso de esta escena.

En el tercer Aspecto Afectivo, relacionado con la perspectiva pasional, se encuentran implicados dos conceptos, Extrañamiento o Antipatía, entendiéndose como extrañamiento según Brecht:

Hacer que algo nos parezca extraño, y por lo tanto nos obligue a mirarlo con nuevos ojos, implica la precedencia de una familiaridad general, de un hábito que nos impide mirar las cosas tal como son, una suerte de adormecimiento de la percepción. (Jameson, 2000, p.64)

y la Identificación o Empatía, relacionada con la catarsis en el espectador, entendida como la “purificación psíquica que la tragedia provoca en los espectadores mediante la virtud curativa de la piedad y el terror que les infunde” (García, 2012, p.268).

En los tres montajes aparecen ambas definiciones, los personajes generan estas afectaciones emocionales en su relación con el espectador.

Encontramos en la muerte del personaje de la Loca en el montaje de Trejo, una identificación afectiva o empatía con la travesti: desde el inicio de la escena esta genera complicidad con el público a través de su simpatía, en oposición a su asesino el Torero, personaje que suscita la antipatía del público, debido al acto cometido.

Esta relación con el espectador, dialoga con la apreciación que hace Walter Benjamin (1975) respecto a lo establecido por Brecht:

El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como en una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquél se mueve. (p.36)

En la obra dirigida por Héctor Palacios, queda definido el aspecto extrañamiento en el monólogo basado en un fragmento de la crónica Los diamantes son eternos (Frívolas, cadavéricas y ambulantes), cuando la travesti relata el proceso para implantarse silicona, ya que el relato del actor es desde lo externo y cotidiano, no implicándose con el dolor al cortarse la piel para realizar la operación y banalizando lo crudo de su historia, anulando el sentido afectivo desde la visión del espectador.

Esta escena, también plantea otro aspecto que menciona Benjamin (1975) en *Tentativas sobre Brecht*: “En lo que concierne a la manera de representar, el cometido del actor en el teatro épico consiste en probar con su actuación que mantiene la cabeza fría. También para él resulta apenas utilizable la compenetración” (p.39).

Igualmente dentro de esta versión, en la escena donde Madonna es golpeada por carabineros, se encuentra un caso de empatía con la protagonista en contraste con los golpeadores, dándose claramente el funcionamiento de la perspectiva afectiva “(...) sufrimos o gozamos *con* el personaje positivo (“el bueno”), nos sentimos dentro de su piel, y rechazamos afectivamente al negativo (“el malo”), lo odiamos, deseamos su perdición, es decir nos sentimos extraños a su suerte” (García, 2012, p.269).

Finalmente, en la versión de Cápona, según lo referido por su directora solo en el final existe vinculación afectiva:

No había implicación emotiva con las escenas, habían quiebres y tal, pero si había una implicación, yo me encargué que hubiese una implicación emotiva muy fuerte con la obra, es decir, yo armé un final que aseguraba que el público terminara llorando. (Cápona, 2017)

El final que menciona, es la escena del Manifiesto donde los actores realizaban desde ese texto un homenaje a los muertos a raíz del SIDA, mencionando a una persona que realmente hubiera muerto por esa causa y donde uno de los alumnos nombraba a su padre, generando catarsis colectiva.

El cuarto plano referido a perspectiva Ideológica, entendiéndose “(...) como “visión de mundo”, que incluye ideas, valores, actitudes, etc. de todo tipo (moral, político, social, religioso, filosófico, etc.)” (García, 2012, p.270). Se divide como en los aspectos anteriores en identificación y extrañamiento. Nos centraremos en la identificación ideológica, la cual “(...) se produce –porque está programada desde el interior de la obra- con relativa independencia de la ideología “real” del espectador” (García, 2012, p.271). En tanto que las obras de los tres directores se hacen cargo de una opinión clara basada en una misma línea ideológica, definida por lo escrito en la literatura del texto original de la obra, es que existe en su mayoría una identificación en el espectador tanto como en simpatizar con los personajes de las versiones, como en la opinión política que se ofrece. Esta identificación es definida por García Barrientos (2012) como “(...) adhesión o conformidad y se puede plantear en términos de “estar de

acuerdo con”, lo que implica la cuestión de “quién tiene razón (...)” (p.270). Esta empatía se genera en las tres obras casi en la totalidad de su argumento, por ejemplo en la escena de la Berenice, donde el público puede sentir un apego emocional con el deseo de la protagonista de querer ser madre y en su lucha de poder serlo, como también en la Madonna de Palacios, donde el espectador simpatiza con la pena de sus amigas al querer cuidarla porque está cercana a la muerte y la emoción provocada por el asesinato de la Loca en la crónica Atada a un granito de arena, de la versión de Trejo.

3.1.3 Niveles

Para finalizar nuestro análisis llegamos al concepto de niveles.

Dentro del análisis hecho por García Barrientos existen tres tipos de niveles: extradramático, intradramático y metadramático.

El primero, “(...) nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante) (...)” (García, 2012, p.277). El cual se presenta solo en la propuesta de Palacios, en varios momentos de la obra cuando el personaje es abandonado para dar voz al actor o actriz que lo representa; la Madonna es golpeada por un carabinero, luego de la golpiza la actriz se levanta y se dirige a público para contextualizar la época del personaje y del autor del texto. Utilizaremos esta crónica de esta versión de *Loco Afán* para analizar todos los conceptos implicados en los niveles.

En relación con el concepto “(...) *metadramático* al drama dentro del drama” (García, 2012, p.277). Este se subdivide en Metadiégesis (historia dentro de otra historia), Metadrama (sueños y recuerdos) y Metateatro (teatro dentro del teatro), nos enfocaremos en los dos primeros, debido a que prevalecen en esta escena.

Los niveles intradramático (primario) y metadramático (secundario), se presentan de manera alternada y se confunden entre sí: la crónica gira en torno a los últimos días de vida de la protagonista, en el inicio de la escena sus amigas llegan con un regalo, una nueva peluca para la Madonna, quien con pena y algo nostálgica la rechaza. Hasta ahí estamos en presencia del nivel Intradramático (diegético) “Entendiendo “diegético” como perteneciente a la historia, al universo representado (...)” (García, 2012, p.277). Ya que vemos la historia que se representa. Posteriormente, existe un giro en la escena, esta se traslada al pasado de la protagonista quien recuerda sus años de esplendor y gloria antes de caer enferma, y donde se explica su admiración por la artista, generando dos niveles distintos al anterior: metadiégesis y metadrama. Luego de este racconto, se escenifica un sueño de Madonna con otra artista contemporánea a ella, Cyndi Lauper, manteniendo el nivel metadrama, hasta que la escena vuelve a representar la historia inicial, es decir el nivel intradramático.

Al relacionarse el drama primario y secundario o drama y metadrama, García Barrientos describe tres categorías con dos funciones cada una: Sintáctica (argumental), función explicativa y predictiva, Semántica (temática), función temática y persuasiva, y Cero, función distractiva y obstructiva.

La relación que existe entre los niveles secundario (metadrámatico) con el primario (intradramático), es decir, la conexión entre el sueño, recuerdo y el presente del personaje, corresponde a la sintáctica o argumental con función explicativa, definido por García Barrientos: “(...) (de por qué se ha llegado a la situación dramática) (...)” (2012, p.281). Ya que gracias al recuerdo de la protagonista se puede entender el contexto del desenlace.

El sueño de Madonna con Cyndi Lauper, dentro del nivel secundario, y el drama primario, la decadencia de la Madonna, generan relación Cero, es decir, ausencia de relación explícita entre los niveles: “(...) la escenificación o la representación interna no es sino una “acción” como cualquier otra; que puede desempeñar una función *distractiva*, de “matar el tiempo” (...)” (García, 2012, p.282). Que se cumple en este caso, en tanto el sueño funciona como una breve transición para llegar al final de la protagonista.

Por otra parte, existen cuatro funciones del nivel primario (marco) respecto al secundario, sobre todo, cuando “(...) es éste el principal, el que contiene la acción propiamente dramática, y aquél el “marco” en que se encuadra (...)” (García, 2012, p.282), las que son: Organizadora, Comunicativa, Testimonial y Comentadora.

En esta crónica destacan dos funciones: “(...) *comunicativa*: por la que se establece comunicación con el público, mediante la apelación y hasta el diálogo (...)” (García, 2012, p.282). Cuando la protagonista y sus amigas realizan chistes haciendo partícipes a los espectadores y “(...) *testimonial*: da cuenta de la relación, afectiva,

moral, intelectual, etc. entre el marco y la acción, como testimonios sobre fuentes de información, precisión de recuerdos, etc.” (García, 2012, p.282). Visto en primera instancia cuando la Madonna está en su presente correspondiendo al marco del nivel primario, luego ella evoca sus recuerdos escenificados en escena, trasladándose en ese momento al nivel secundario en que se representa parte de su pasado y el cómo llegó al estado presente, creando una trayectoria de sus vivencias por lo que corresponde a una función testimonial del personaje.

Pasando a los cuatro recursos dramáticos basados en los niveles, primero aparece:

La *metalepsis* que consiste en transgredir los cambios de nivel de la forma que sea, considerando como única lícita o normal la escenificación misma: así, por ejemplo, cualquier intrusión del actor (extradramático) en el mundo dramático o a la inversa. (García, 2012, p.284)

Dada luego que a Madonna le pegan, quedando sola en escena, hay un cambio de luz y de foco en la actriz quien desde ese rol dice el siguiente texto:

Actriz: A la Madonna le encantaba recordar cuando se paraba con los pacos, en aquellos años de esplendor, años de las fiestas spandex en los tiempos de la dictadura, tiempos en que Las yeguas del apocalipsis eran el terror en los lanzamientos de libros o exposiciones de arte, cuando se soñaba con la visita de alguna estrella mundial. (Palacios, 2009)

Este aparte a público, suma otro recurso en relación al personaje dramático, que apunta:

Al desdoblamiento actor-papel y a la realización del papel de “dramaturgo”, en dos grados de intensidad: el de mero “presentador” (prólogos, epílogos, comentaristas, narradores impropriamente dichos como los que llama Richardson [1988] “*framme narrators*”, etc.) y el más intenso, pero igualmente falso (de ahí las comillas), de “demiurgo”, es decir, supuesto productor – creador y organizador – del mundo dramático. (García, 2012, p.285)

En este caso el personaje funciona como comentarista de lo que está viviendo y la actriz que lo representa se desplaza en dos niveles: metadramático (la golpiza) y extradramático (actriz a público).

Finalmente, se relacionan los Niveles con Perspectiva y Distancia, las otras categorías de la visión dramática, donde “(...) la perspectiva sensorial interna da lugar muchas veces a visiones subjetivas (sueños, fantasías, etc.)” (García, 2012, p.287), permitiendo este tránsito por los distintos niveles mencionados anteriormente, donde el personaje principal de esta crónica transita por lugares oníricos.

Al revelar los recursos teatrales que generan la ilusión dramática, se hace presente el concepto de Distancia, cuando dos actores le cambian el vestuario en escena a la actriz, rejuveneciéndola para realizar la escena del pasado de este personaje.

A continuación, escogimos la escena *Atada a un granito de arena* de la propuesta de Alejandro Trejo para el análisis de los Niveles.

La escena comienza con una coreografía que propone atracción en el encuentro casual de la Loca con el Joven, ella le hace preguntas con el fin de seducirlo, él algo reticente empieza a caer en su juego y la conversación sube a un tono erótico, hasta aquí se encuentra el nivel Intradramático, en tanto presentan la aproximación de ambos, mediante un breve diálogo que dará paso al nivel Metadramático.

Suena *Baño de mar a medianoche* de Cecilia la incomparable, el cual es doblado por un transformista en un pequeño escenario, apareciendo el metateatro o “(...) “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (...)” (García, 2012, p.278). Paralelamente los personajes implicados al inicio de esta crónica, realizan acciones que denotan espacialmente una playa (el Joven hace la acción de lanzar piedras

al mar y la Loca se sienta en un sillón que representa una silla playera), al término de la canción, el personaje de la Narradora interrumpe mediante un texto que describe al público lo que están por ver, utilizando el recurso del Personaje, categoría que agrupa comentaristas y narradores internos, y que también será aplicado por los personajes principales quienes relatarán al espectador, el por qué y cómo llegaron a estar juntos ese día en la playa, para posteriormente volver a dialogar como en el inicio, reapareciendo lo Intradramático pues vuelven al plano ficticio. Desde ahí la escena transita por ambas categorías, puesto que la Loca y el Joven conversan y van relatando como narradores a público lo que les sucede, y a su vez la Narradora sitúa espacialmente la escena y contexto.

Posteriormente, los protagonistas llegan al acto sexual donde el Joven en una angustia interna decide matar a la Loca, ejecutando esa acción y relatando al mismo tiempo a público su sentir al respecto, fundiéndose niveles Intradramático y Metadramático.

La relación que existe entre el nivel secundario con el primario, es Sintáctica (argumental) con la función explicativa, ya que el inicio de la escena muestra los antecedentes de los personajes y las intenciones de cada uno. Respecto a la Semántica, la Narradora cumple la función temática, debido a que es una narración dentro de los hechos que suceden.

También existe una relación Cero en donde la función es obstructiva en el momento que recrean una fiesta; es una acción que no permite ir directamente al desenlace, retrasando la continuidad.

La función del nivel primario en cuanto al secundario es recurrentemente Comunicativa y Comentadora, al dirigirse los protagonistas y la Narradora a público explicando la acción dramática, también es Testimonial, al contar el desarrollo de una relación afectiva desde el inicio hasta su final, exponiendo el mundo interno de la pareja.

La crónica presenta los cuatro recursos de los niveles: la Metalepsis, debido a que alterna dos niveles Intradramático (la historia central) y Metadramático (metadrama y metateatro) descritos en profundidad al inicio de este análisis.

En cuanto a Personajes (actores y dramaturgos), La Loca y el Joven a su vez, son también narradores y comentaristas de la escena, y vemos de manera explícita a la Narradora cumpliendo esta función.

La Perspectiva sensorial interna queda definida hacia el final de esta historia, donde se escenifica mediante un ritual el deceso de la protagonista, entrando un Ángel que se lleva a la Loca, dando a entender el paso de la vida a la muerte, mostrando su interioridad y llevándola a un nivel superior.

Para concluir, “(...) la distancia, de la que importa subrayar el carácter paradójico. Se diría que el ilusionismo requiere borrar las huellas de la escenificación, de la teatralidad, y que ponerlas en evidencia provocará la máxima distancia (...)” (García,

2012, p.287). Develándose los artificios teatrales, como en la entrada de un personaje en medio de una transición musical, con un sillón que se utilizará en la obra.

CONCLUSIONES

Para concluir nuestra investigación teatral, primero queremos reafirmar la idea esencial de la construcción de montajes desde el rescate de la memoria, temática que nos representa, como una memoria que no olvida ni perdona y que no es frágil a la hora de reclamar justicia por los que sufrieron, discriminados y marginados por ser diferentes, en relación a lo que la sociedad establece como normal, homenajeándolos como lo hizo el cronista Pedro Lemebel en cada una de sus crónicas.

El resultado de este trabajo, nos llevó a determinar que cada director e intérprete fueron enriqueciendo creativamente los procesos de gestación de las obras, cada uno aportó poniendo en escena temáticas sociales que hace pocos años seguían siendo tabú. Así fue como una profesora se enfrentó a un curso que no estaba dispuesto a hablar de homosexualidad ni mucho menos a vestirse con tacos, pelucas y a agudizar la voz, pero que dentro de su rol, la docente transmitió tolerancia y también se involucró en las historias de vida de sus estudiantes, quienes se abrieron de forma más íntima revelando sus miedos y secretos al exponerse desde la escena en este tipo de personajes. Por otra parte, el deseo de un director que al querer plasmar la historia de un Chile contada por travestis, se le hizo difícil de concretar, ya que muchos no estaban de acuerdo en representar al gay marginal de Lemebel y pocos creían en la capacidad argumental de la obra, pero con perseverancia, demostró que estaban equivocados, dándole continuidad a su adaptación hasta varios años después de su estreno. Y por último, tras la aspiración de elaborar una obra con un peso mayor en la crítica social, es que un director junto a su

compañía decide crear el primer montaje basado en un libro de crónicas de Lemebel, exponiendo un tema que era fuerte y poco visibilizado a comienzos del 2000, con una propuesta sólida que defendían siendo fieles a la escritura de *Loco Afán*.

A pesar que los montajes utilizan en gran parte las mismas crónicas, cada uno resultó ser diferente al otro, si bien el trabajo de Daniela Cápona se realizó en un contexto pedagógico, no escapó de la crítica social ni mucho menos de la realidad de la escritura de Lemebel, donde principalmente gracias a la entrevista hecha a la directora, es que pudimos profundizar en torno a su creación, basada en el texto adaptado por Alejandro Trejo y propuestas desde los estudiantes a medida que avanzaban con el proceso, con el final de la obra con una emotiva dedicatoria a las personas fallecidas por VIH, incluyendo la muerte del padre de un alumno. La dirección hecha por Héctor Palacios se ve marcada por signos históricos que revelan el gran interés del director en dejar en evidencia el deseo profundo de Pedro Lemebel de mostrar la realidad de los travestis y homosexuales de la época tal como la vivieron, donde a pesar de estar pasándolo mal, no dejaban morir su alegría ni su humor negro, que se encuentra presente en toda la propuesta de Palacios, así como también las referencias epocales en cuanto a vestuario y música, los que son indicadores de la fidelidad con que el director quería representar en términos espaciales y temporales. Como mencionamos, el humor y el espectáculo fueron importantes en su propuesta, contando con canciones en vivo y coreografías creadas especialmente para el montaje. La versión de Alejandro Trejo, fue la primera creada de *Loco Afán* con un elenco de relevantes actores y construida

fielmente al texto de Lemebel, con intervenciones que estaban libres de pudor y actuaciones que destacan, a nuestro modo de ver, como la de la actriz que personificaba a Berenice, personaje masculino que en la ficción posteriormente se traviste, entregando un evidente trabajo actoral en cuanto a su rol en la obra.

Conforme al análisis hecho mediante parte del libro *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* de José-Luis García Barrientos, se evidencian las similitudes que aparecen constantemente y las diferencias que enriquecen el trabajo de los tres montajes. El hecho de establecerse el personaje como tal y narrador simultáneamente, cambia radicalmente el mensaje recibido por el espectador, como lo ocurrido en el montaje de Palacios, algo similar pasa en la obra de Trejo, que al tener un personaje que es solamente Narradora, a diferencia del resto del elenco de la obra que en ciertos momentos cumplen el papel de narrar, la recepción varía, es por esto que el contar con el análisis de García Barrientos, permitió descomponer de forma técnica y específica la recepción del público, en tanto los mecanismos utilizados por los creadores escénicos.

Es importante recalcar que dentro de nuestro proceso pedagógico en el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, lo más cercano que estudiamos referente a este análisis es sobre el teatro épico de Bertolt Brecht, con los conceptos de extrañamiento y distancia, entre otros, los que estuvieron implicados en menor grado dentro del método de García Barrientos, el que rescatamos como aporte en nuestra formación como profesionales y será un gran respaldo en la configuración de futuros

trabajos teatrales, como también esperamos lo sea para los receptores del presente documento, que pretendemos se instale como aporte y guía para los colegas, en la producción de sus montajes teatrales con referentes literarios similares.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA IMPRESA

Aguilera, C. (17 de enero de 2001). La tolerancia llega a cero con Lemebel. *La Tercera*. p. 46.

Blanco, F. y Poblete, J. (2010). *Desdén al infortunio. Sujeto, comunicación y público en la narrativa de Pedro Lemebel*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

Blanco, F. (2004). *Reinas de otro cielo. Modernidad y Autoritarismo en la obra de Pedro Lemebel*. Santiago, Chile: Editorial LOM.

Benjamin, W. (1975). *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, España: Taurus Ediciones.

Bianchi, S. (13 de octubre de 1996). El cronista Pedro Lemebel. *La Época*, p. 4.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba Editorial.

Contardo, O. (2011). *Raro*. Santiago, Chile: Editorial Planeta Chilena S.A.

Ferreira, C. (9 de enero de 2000). Entrevista a Pedro Lemebel: Chile o la historia del país en beige. *La Nación*, pp. 10-11.

García Barrientos, J. (2011). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Cuba: Ediciones Alarcos.

García Barrientos, J. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.

Jameson, F. (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Lemebel, P. (1996). *Loco Afán, Crónicas de Sidario*. Santiago, Chile: Ediciones LOM.

Macbeth, L. (23 de enero 2001). No apto para conservadores. *Las Últimas Noticias*, p. 39.

Quiroga, P. (2001). *Compañeros. El GAP: la escolta de Allende*. Santiago, Chile: Aguilar Chilena de Ediciones Ltda.

Ruiz, M. (28 de septiembre de 1996). El mundo de Lemebel. *La Nación*, pp. 5.

Sarrochi, A. (2014). *Erotismo y homosexualidad en la narrativa chilena*. Santiago, Chile: Piso Diez Ediciones.

Serrano, B. (2014). *Exhumación del olvido. Cronología de la Dictadura*. Santiago, Chile: Ceibo Ediciones.

Trejo, A. (11 de abril de 2002). Este tipo de montajes le hacen bien al teatro. *El Mercurio de Valparaíso*. p. 7.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- Cápona, D. (2008, 31 de agosto). Travestismos pobres para teatralidades políticas. Notas sobre un proceso pedagógico de puesta en escena. *Stichomythia*. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia7/capona.pdf>
- Carvajal, L. (2014). Qué es y cómo se hace una crónica. Recuperado de <http://www.lizardo-carvajal.com/que-es-y-como-se-hace-una-cronica/>
- Darrigrandi, C. (2013, julio-diciembre). Crónica latinoamericana: algunos apuntes de su estudio. *Cuadernos de literatura, vol. XVII, núm. 34*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/4398/439843031007.pdf>
- Navarrete, C. (2015, abril). La crónica literaria: un género híbrido por excelencia. *Ventana Latina, Revista Cultural*. Recuperado de <http://www.ventanalatina.co.uk/2015/04/la-cronica-literaria-un-genero-hibrido-por-excelencia/>
- Ortiz, E. (2017). La crónica: lo que es y lo que no es. Recuperado de http://web.uaemex.mx/identidad/docs/cronicas/TOMO%20VIII/lo_que_es_y_no_es.pf
- Pérez, J. y Gardey, A. (2012). Definición de crónica. Recuperado de <https://definicion.de/cronica/>
- Silva, R. (2016, 31 de agosto). 7 libros para entender los más de 50 años de guerra en Colombia. *BBC News Mundo*. Recuperado de <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37216487>

BIBLIOGRAFÍA MATERIAL AUDIOVISUAL

Gálvez, L. (Productor) y Trejo, A (Director). (2001). *Loco Afán [DVD]*. Santiago de Chile: Galpón 7.

Palacios, H. (Director). (2014) *Loco Afán [DVD]*. Santiago de Chile: Teatro Cachafaz.

ANEXO: material fotográfico



Ilustración 4.



Una escena de
"Loco afán", en
versión del
director
Alejandro Troja.

Ilustración 5.



Ilustración 6.



Ilustración 7.



Ilustración 8.



Ilustración 9.



Ilustración 10.



Ilustración 11.



Ilustración 12



Ilustración 13.



Ilustración 14.



Ilustración 15.



Ilustración 16.



Ilustración 17.