



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

Representar la Disidencia Sexual

**Las formas de construcción dramática y actoral de personajes LGBTQ+ de la obra
Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual (2018)
como pre-texto para la discusión de la representación de las disidencias sexuales en la
sociedad actual.**

Estudiante:

Joaquín Damián Rodríguez Ibaseta

Profesor Guía:

Guillermo Becar

Tesis presentada al Programa Especial de Licenciatura en Artes de la Facultad de Artes de
la Universidad Academia de Humanismo Cristiano para optar al grado académico de
Licenciado en Teatro

Santiago de Chile
2021

©2021, Joaquín Damián Rodríguez Ibaseta

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

DEDICATORIA

A ti, a mí y a todes. Por un futuro justo.

AGRADECIMIENTOS

Guillermo Becar y Antonia María Maureira, por guiar este bello proceso

Claudia Cattaneo, por tu apoyo incondicional y esas charlas tan necesarias

Francesca Castaglione, por guiarme en este camino de amor propio

Diana Rivera, por apoyarnos en las buenas y en las no tanto

Omi y Opa, por apoyar mis estudios y mi camino de conocimiento

Manuel Morgado y Carla Zúñiga, por su increíble disposición e importante labor para con

el teatro nacional

María Jesús Morales, por reír y sufrir conmigo

Felipe Valdivieso, por apoyarme, escucharnos y aprender juntos

A mi curso de seminario de grado y a todes quienes estuvieron presentes y apoyándome

durante este proceso;

Gracias.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V
RESUMEN	VII
Introducción	1
1. Antecedentes y contexto	1
2. Pregunta de investigación	10
3. Objetivos	10
4. Marco teórico	11
5. Marco metodológico	30
Capítulo I: Construcción dramaturgica de los personajes en <i>Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual</i> (2018)	35
1.1 Teatro chileno del Siglo XX: Referentes dramaturgicos de construcción de personajes LGTB+	36
1.2 La obra y su contexto	38
1.2.1 Contexto histórico, económico, político y social	38
1.3 Los personajes: su construcción dramaturgica	44
1.3.1 La mujer haitiana, una mujer supuestamente blanca y Ernesto	44
1.3.2 Clara y Lorenzo	52
1.3.3 Dolores y Damián	54
1.3.4 La abuela Carolina	56
Capítulo II: Construcción escénico-actoral: La presencia de una performatividad de género en las formas de construcción de personajes LGTB+	58
2.1 La performatividad de género: Una categoría de análisis dramático teatral	59
2.1.1 Se nace o se hace: La propuesta de Butler	59
2.1.2 Categorías del cuerpo	63
2.2 Construcción Escénica: el espacio de tránsito y visibilidad	66
2.2.1 Críticas de la obra: raza y género	70
2.3 Construcción actoral de los personajes LGTB+	71

Capítulo III: Representación de las disidencias sexuales en la sociedad actual: Chile, un hombre blanco heterosexual	76
3.1 Representando la disidencia: la doble discusión sobre representación versus representatividad	77
3.2 La disidencia sexual en la sociedad chilena contemporánea: desde la dramaturgia hasta la sociedad	79
3.2.1 Las disidencias sexuales en los medios	79
3.3 El camino a la felicidad: avances y desafíos	89
Conclusiones	91
Bibliografía	95
Anexos	100
Pauta de análisis de texto	100
Entrevista n° 1: Manuel Morgado	101
Entrevista n° 2: Carla Zúñiga	110

RESUMEN

La presente investigación de tipo cualitativa propone identificar las formas de construcción dramática y actoral de los personajes LGBT+ en la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018) escrita por Carla Zúñiga y dirigida por Manuel Morgado, para generar una discusión sobre la representación de las disidencias sexuales en la sociedad chilena actual, a través de un enfoque de género, utilizando específicamente la perspectiva de género dentro del marco de los estudios de género.

Las principales teorías utilizadas son los estudios sobre la performatividad de género de Butler (1990), apoyada de investigaciones de Cápona, Reinel y Blanca, entre otros autores, para realizar un análisis de los personajes y los cuerpos en escena. También se revisan principios de la teoría queer y la resignificación del insulto con autores como Fónseca y Quintero (2009). Además, para comprender el espacio de poder que habitan los cuerpos *blancos heterosexuales*, se visitan las teorías de Foucault (1966, 2002, 2012) y Pavis (2008, 2016), abordando conceptos como el espacio heterotópico y el cuerpo disciplinado al servicio de las necesidades productivas capitalistas.

Esta investigación concluye con la observación de un análisis crítico de la obra escogida que representa fielmente la época nacional en la que se inserta, siendo respaldada por los datos entregados de índole estadística y periodística. La teoría de la performatividad termina por poner en tensión verdades consideradas absolutas, derrumbando la mentalidad machista y patriarcal chilena, concluyendo que la lucha por la igualdad solo obtendrá felicidad auténtica si es realizada desde la aceptación y la valoración de la propia identidad.

Dicho análisis abre la posibilidad de continuar un análisis de género y performatividad en las obras nacionales, recalando la importancia de llevar a escena producciones que levanten temáticas de género, evitando caer en la discriminación, e invitando también a distintas disciplinas a cuestionarse las verdades consideradas absolutas desde otros puntos de vista, teniendo como foco la representación de los discursos culturales en el cuerpo.

“Mi cuerpo, de hecho, está siempre en otra parte, vinculado con todos los allá que hay en el mundo; y, a decir verdad, está en otro lugar que no es precisamente el mundo, pues es alrededor de él que están dispuestas las cosas; es en relación a él, como si se tratara de un soberano, que hay un arriba, un abajo, una derecha, una izquierda, un delante, un detrás, un cerca y un lejos: el cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios se encuentran. El cuerpo no está en ninguna parte: está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, avanzo, percibo las cosas en su lugar, y también las niego en virtud del poder indefinido de las utopías que imagino. Mi cuerpo es como la Ciudad del Sol: no tiene lugar, pero a partir de él surgen e irradian todos los lugares posibles, reales o utópicos.”

(Foucault, 1966, p. 17)

Introducción

El habla tiene el potencial
para modificar el mundo
y para transformarlo.

(Fischer-Lichte, 2011)

1. Antecedentes y contexto

Previo al golpe cívico-militar de 1973, el teatro, principalmente el universitario, se había acercado estrechamente a los movimientos sociales reformistas que se llevaron a cabo durante los gobiernos de Jorge Alessandri, Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende: “las artes escénicas proponen obras de vanguardia tanto en la dramaturgia como en la escena que reflexionan sobre la sociedad y se anticipan a los conflictos que están por explotar.” (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 35). Durante este período, se vive un apogeo de los teatros independientes y los teatros universitarios, que llevan a cabo la experimentación del teatro, la escena y sus lenguajes, al alero de la cuestión social latente, que se encontraba deteriorada en detrimento de los derechos mínimos de la ciudadanía. Este conflicto anuncia la candidatura de un candidato socialista a presidente de Chile, Salvador Allende, quien prepara un programa de gobierno que es presentado por docentes y estudiantes del teatro nacional¹ y musicalizado, tras la victoria en las elecciones, por el recientemente creado grupo musical de las Juventudes Comunistas (JJCC), Inti Illimani²; el Canto al programa (1970).

Muy lejos del glamour del teatro, cantábamos al aire libre ante un público fundamentalmente obrero. Imaginábamos que la canción podía cambiar algo, cantábamos textos medio pedagógicos, uno escucha las canciones ahora y es

¹ Participaron: “Julio Rojas en el texto escrito y la música compuesta por Luis Advis y Sergio Ortega. En el relato participó Alberto Sendra (...) y el diseño gráfico fue realizado por Vicente y Antonio Larrea” (Perrera, 2019). Alberto Sendra, hoy es más conocido como Alberto Kurapel, creador del teatro performance de exilio.

² “El 6 de agosto de ese mismo año, el concertista en guitarra e hijo de bolivianos, Eulogio Dávalos, los invita a tocar en la celebración de la Independencia de Bolivia para la comunidad de ese país que residía en Chile. En vista de que el grupo aún no tenía nombre, el mismo Dávalos les propuso llamarse Inti-Illimani, que en lengua aymara significa Sol del Illimani” (Inti-Illimani, 1967).

muy chistoso porque era una traducción en rima de cosas muy técnicas (Salinas, 2017).

Con este programa cantado, se llegó a ciudadanos que no podían leer el programa y se comunicó el objetivo de los cambios sociales que el programa de gobierno proponía y que se estaban comenzando a implementar, siempre con la colaboración del pueblo chileno, como dicta una de las canciones del Canto al programa, el tema *Canción al poder popular*:

(...) esta vez no se trata
De cambiar un presidente,
Será el pueblo quien construya
Un Chile bien diferente.
(...)
La patria se verá grande
Con su tierra liberada,
Porque tenemos la llave
Ahora la cosa marcha.
(...)
Ya nadie puede quitarnos
El derecho de ser libres
Y como seres humanos
Podremos vivir en Chile.
(en Seminario Voz, 2020).

De esta manera, artistas del teatro, la música y las artes visuales (Víctor Jara, La brigada Ramona Parra, Alberto Sendra, entre muchos más), dejaron los espacios tradicionales como salas de teatro o concierto y llegaron a las poblaciones a enseñar los derechos laborales, ciudadanos, leyes, funcionamiento de la economía, entre otros temas sociales y civiles: “El teatro se convierte en una vía para el despertar de las comunidades, una vía más en este intento de reorganización de la cadena de poder y de los reconocimientos identitarios. Es un teatro de corte social, colectivo y político.” Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 35).

No obstante, los discursos de género estaban aún distantes de ser considerados a nivel país. Aunque el período había sido fructífero artísticamente en cuanto a temáticas sociales, la sociedad chilena era aún machista y homofóbica, sancionando con pena de cárcel las

relaciones sexuales entre hombres. Sanción regida por el artículo 365 del Código Penal Chileno, derogado recién en el año 1999.

Como sociedad, estábamos lejos de poner en tensión temáticas tabú para la época, como lo eran las disidencias sexuales. La revuelta de Stonewall, ocurrida recién en junio de 1969 en Estados Unidos, fue un hito histórico para la comunidad LGBTQ+ mundial. Dichos disturbios marcaron un cambio para las disidencias sexuales y su lucha, convirtiendo el mes de junio en el mes del orgullo LGBTQ+, celebrado hoy en día internacionalmente. La policía allanaba constantemente clubes exclusivos para la comunidad, arrestando a la mayoría por disturbios, conductas indecentes y venta ilegal de alcohol. Esta acción llevó a la explosión social en Estados Unidos y a la exigencia de derechos por parte de la comunidad LGBTQ+. En el suelo nacional ocurría algo similar con respecto a la represión injustificada. Así lo confirma el diario Puro Chile, en su artículo titulado: “Pillaron un nido de artistas homosexuales: en Agustinas 2080. Los maricones presos son: (...)” (Gómez, 8 de junio de 1971). La sodomía, la prostitución de hombres y los clubes para gays eran vigilados y castigados, siendo, sus participantes, perseguidos y llevados a prisión. Es importante destacar también que, en el título de este artículo, la palabra peyorativa *maricón* era abiertamente utilizada en los medios de comunicación, sin tener mayor repercusión ni castigos, por lo que se asume que no era mal visto ni una violencia para la sociedad este tipo de lenguaje al referirse a disidencias.

Todo este proceso de lucha por los derechos de la comunidad, se vio retardado por la dictadura, donde gays, lesbianas y trans eran arrestados, torturados e incluso desaparecidos por el régimen militar. Así lo relatan los testimonios expuestos en la obra “La manzana de Adán” (1990), inspirada en un trabajo fotográfico y testimonial de Paz Errázuriz y Claudia Donoso sobre una madre, sus dos hijos travestis y sus experiencias.³

Al chico Lucho se lo llevaron y no aparece hasta hoy día. Era dueño de una casa en la calle San Pablo. Los milicos se la incendiaron. Para el golpe estábamos con Leila en Valparaíso y nos llevaron a todas a un barco que había arraigado en el puerto. Nos llevaron allá con los ojos vendados en una camioneta. Seis días estuve ahí amontonado, con los otros en un hoyo. Lo primero que hicieron los milicos fue cortarnos el pelo, que nos arrancaban de raíz y después nos orinaban encima. Nos pegaron tanto. A la Tamara

³ Ver Memoria Chilena

y a la Tila las colgaron de un cordel y las daban vueltas, las hacían girar. Nos amenazaban con tirarnos al mar. Éramos como treinta homosexuales arriba del barco. Nos fueron soltando de a poco. Mataron a varias para el golpe. A la Mariliz, que era bien bonita, igual a la Liz Taylor, la mataron. Fue para la Navidad. Su cuerpo apareció en el río Mapocho, entero clavado con bayonetas. No eran cortaplumas porque el Instituto Médico Legal nos dijeron. (...) A la Viviana y a la Juanita las llevaron para el Cerro San Cristóbal. Ahí aparecieron. Nosotras vimos cuando las sacaron del prostíbulo. (Pilar cit. en Donoso, 1990, p. 11).

Este relato, junto con otros de índole similar, construyen el panorama que se vivió en aquella época, panorama que habla de odio, de abuso de poder, de muerte y violencia, dejando a las disidencias sexuales desprotegidas, vulnerables y sin derecho a voz.

Fue en estas décadas que el teatro también se diluyó. Los artistas eran perseguidos, acallados o exiliados en el mejor de los casos. Los teatros universitarios son recompuestos y el rol social y espíritu de lucha es apagado: “El teatro aficionado y vocacional es arrasado y desaparece junto con las organizaciones sociales de base que lo sostenían”. (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 35). Todo esto genera un estancamiento de las luchas sociales, un retroceso en cuanto a la demanda de igualdad social y de respeto de los derechos humanos.

La forma que encuentran las artes escénicas para resistir a la dictadura es a través de la metáfora y alusiones indirectas del contexto social, lo que de todas formas llevó a varios artistas a ser detenidos, como el caso del fundador del teatro Aleph, Óscar Castro, quien realizó teatro incluso estando detenido en campos de concentración.⁴

Pronto aparecen personajes femeninos, como en el estreno de “Tres Marías y una Rosa” (1979), dirigida por Raúl Osorio, que relata el contexto social, político y económico desde la perspectiva de un grupo de amigas arpilleras, quienes luchan por sobrellevar la cesantía. “Asimismo, la dramaturgia de David Benavente deja ver algunos obstáculos comunes de las mujeres asociados a la valoración de su género: la violencia física y la desaprobación por parte de sus maridos a que estas trabajen.” (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El

⁴ Ver textos de María de la luz Hurtado

Patrimonio, 2019, p. 40). Esta obra logró alcanzar una proyección internacional, lo que permitió exportar la realidad chilena al resto del mundo.

Es importante detenernos en esta obra ya que, si bien no es una obra en la que el mundo de la disidencia sexual sea abordado, el feminismo y la lucha de género son raíz y motor de los movimientos LGBT+, lo que marca un precedente para el pronto abordaje de estas temáticas. Valorar el género es el primer pie de lucha para las disidencias sexuales y forma parte del enfoque de la perspectiva de género. La obra desafiaba el discurso machista y ponía en tensión la construcción del hombre: fuerte, proveedor, poderoso y quien conduce e impone la disciplina del hogar.

Posteriormente, aparece el Teatro Popular El Telón, que tomando los primeros textos de la producción del dramaturgo Juan Radrigán, incursiona en la tragedia existencial y le da voz a personajes marginales y desposeídos. Es interesante detenernos en la relación temática que existe entre estas obras y la obra escogida: “Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual”, ya que, si bien lo que nos convoca es el discurso de género, es importante subrayar que estos temas no están resueltos a nivel país, cosa que podemos apreciar a partir de la producción teatral y de sus discursos en la puesta en escena. La distancia de clases, la marginalidad y la voz para las minorías son problemas que aún nos atañen con preocupación y que se han trasladado al fenómeno de la migración en Chile, acentuando también las divisiones binarias y separatistas presentes ya en el país, así como la inminente polarización y el clima de tensión que ha llevado a revueltas y sus posteriores movimientos. Observaremos más adelante, a partir de la obra de Paula Zúñiga, cómo las disidencias sexuales se unen a estos grupos excluidos, marginales y sin voz, que añoran ser parte de la clase social regida por el hombre, blanco y heterosexual.

Recién en el año 1990, Chile vuelve a la democracia luego de la victoria del “NO” en el Plebiscito Nacional de 1988. Y es en este proceso que hacen su primera intervención Las Yeguas del Apocalipsis, colectivo performático formado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, quienes se caracterizaron por “llegar siempre de improviso a diferentes eventos e intervenir con performances de alto contenido político ligadas a la coyuntura social del país.

El colectivo se transformará en un agente activo en el naciente movimiento homosexual chileno”. (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 42). Luego de ello, en 1990 se estrena entonces, la ya mencionada obra, “La manzana de Adán”, con un trabajo de investigación homónimo realizado durante el período de dictadura.

A la salida de la dictadura se conforman nuevos grupos de apoyo a la comunidad LGBT+ y se plantea el problema en la sociedad como una lucha por la igualdad de derechos.

El 28 de junio de 1991 nació la primera organización de lesbianas, gays, bisexuales, trans, intersex y queers (LGBTIQ+) con demandas sistematizadas, con un discurso político-cultural reivindicativo coherente y, como lo han demostrado los años de intenso trabajo, con proyecciones. (movilH, s.f.).

Si bien, desde aquella fecha hasta la década del 2000 se lucha por los derechos de las personas LGBT+ y crecen los colectivos y visibilidad de las disidencias, “A 20 años de finalizada la dictadura y en una segunda etapa de democratización, (...) Chile aún presenta altos índices de desigualdad y segregación social”. (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 48). Como pudimos observar en las cifras expuestas anteriormente, sobre violencia y discriminación, se hace necesario observar el fenómeno social que ocurre a partir de esto.

Internacionalmente, surgen movimientos feministas como “Ni una menos”, que se vuelven virales y mueven a una gran masa de personas ayudados por las herramientas virtuales y las redes sociales, denunciando la violencia sexual hacia las mujeres y el sexismo que se encuentra en el contexto educacional. La bandera de lucha exige el fin de la violencia a la mujer, de femicidios, derechos como el del aborto e igualdad. “El movimiento tendrá resonancia en diversos sectores de la sociedad y amplía su perspectiva crítica a toda la estructura simbólica y material sostenedora de las desigualdades entre los géneros”. (Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio, 2019, p. 48). Este último punto, es el que logra crear un eslabón con la comunidad LGBT+ y su lucha por los derechos. El feminismo busca cerrar la brecha entre géneros y esto se extrapola, desde la perspectiva de género, a todos los géneros, ya no solamente al binarismo hombre – mujer.

Ahora bien, la teoría queer sostiene, a grandes rasgos, que la concepción que tenemos de género y sexualidad no son sino un constructo cultural heredado y variable entre cada sociedad, y no algo biológico, o relacionado de alguna manera a la información genética. Contrario a lo que promueve el sistema capitalista-patriarcal-hetero normado.

Butler añade que la heterosexualidad maniobra mediante la estabilidad de las normas de género. Es por eso que la homofobia suele actuar a través de la atribución a los homosexuales de un género fallido y dañado. Lo hace designando “masculinas” a las lesbianas, “afeminados” a los hombres gay y “pervertidos” a los transexuales. (Butler cit. en Fonseca y Quintero, 2009, p. 44).

Entendiendo en esta construcción lo *normal* o lógico a la asignación de patrones (estéticos, de gusto, físicos, de expresión de género, atracción sexual al género contrario, etc.) masculinos a los hombres y femeninos a las mujeres. Y creando este otro grupo separado de la normalidad, las disidencias. Escapando de lo esperado a cada performatividad de género. La teoría de la performatividad de género, postulada por Judith Butler, sostiene que aunque vivimos como si "mujer" y "hombre" fueran hechos con realidad interna, y por lo tanto incuestionables; es el propio comportamiento lo que crea el género: actuamos, hablamos, nos vestimos de maneras que puedan consolidar una impresión de ser un hombre o ser una mujer. (Cfr. Guzmán, 2019).

Entendemos por disidencias sexuales, o sexualidades periféricas, a “aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente, heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase (...)” (Fonseca y Quintero, 2009, p. 44). Es decir, cualquier práctica o relación no binaria que desafíe la construcción patriarcal de género y sexualidad, sostenida por un discurso de odio y miedo. Asociado, esto último, a un alto costo de alienación social por ser parte de esta comunidad. Entendamos este precio como agresión física, verbal y/o psicológica, ya sea dentro del hogar, lugar de estudio o trabajo y en la sociedad en general, regida por estereotipos que promueven el machismo, la homofobia y la intolerancia a la diferencia.

Entramos, entonces, en el abordaje del teatro en cuanto al tratamiento de los personajes y a temas de disidencia sexual. Distintas opiniones y distintas formas de representar a las disidencias se cruzan en las tablas. Esto mismo nos permiten observar de qué forma se hace cargo el teatro en cada época de la representación de los personajes. Por lo que, para esta investigación, la escena funciona como un reflejo de nuestra cultura. Nos entrega la visión del artista (o compañía teatral) sobre lo que acontece en cuanto a las problemáticas correspondiente a cada contexto (según las obras escogidas), invitándonos a crear consciencia, a cuestionarnos y generar opinión respecto de un tema.

No podemos poner en cuestión la relevancia social del teatro. Ya desde la cultura griega, el teatro cumplía el rol social de educar a través de las representaciones, a ser un lugar de encuentro y también de catarsis. De la misma forma, podemos conocer más de la cultura helénica y sus costumbres a través del análisis de sus obras. Siglos después, Brecht señalaba la importancia del rol social del teatro en su *teatro épico*, donde la escena era el martillo con el cual se le podía dar forma a la sociedad. Y esto solo por señalar dos ejemplos que distan considerablemente en línea temporal.

Pero cabe cuestionar de qué forma se interpretaban estos personajes para entender cómo los percibía la población o qué lucha mantenían los artistas frente a dicha problemática social, reprimida como ya se explicó anteriormente. La forma de representación de estas disidencias no siempre es abordada de la misma manera por las compañías teatrales que han indagado en estos temas en sus puestas en escena, principalmente, desde la construcción de personajes. Es común asociar a las disidencias al mundo de lo prohibido, a lo marginal, la vida bohemia, la prostitución, las drogas, etc. Personajes bidimensionales como *la loca*, que promueven la ignorancia y los estereotipos, causando mucho daño y creando de esta forma un prejuicio sobre las personas pertenecientes a esta comunidad.

En Chile, poco o nada se ha investigado sobre la representación de los personajes de disidencias sexuales y su evolución en el tiempo, por consiguiente, se hace necesaria la recopilación de las características de representación de los personajes, con el fin de identificar, desde el teatro, el desarrollo de la visión escénica, propuesta desde el personaje,

de las disidencias sexuales, esto de acuerdo con el análisis de algunos personajes de la obra escogida, que se ha revisado por poseer un discurso de género y disidencias, para el fin de esta tesis.

De acuerdo con una búsqueda preliminar, se ha encontrado una investigación del autor argentino Ezequiel Lozano, en la que propone “reflexionar acerca de la emergencia de un cine documental latinoamericano enfocado en dar visibilidad a prácticas teatrales y performáticas sexo-disidentes, a modo de catálogo de un archivo mutante posible.” (Lozano, 2019, p. 1), y una investigación a partir de estudios del autor anterior, del autor Atilio Raúl Rubino (2016): Ezequiel Lozano, *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*.

En cuanto a Chile, encontramos la investigación de Elías Quintana Poblete, *Transformadas, travestidas y transgresoras: análisis sobre el teatro y la performance con Drag Queens chilenas* (2018), que tiene por objetivo conocer y analizar los significados que adquiere la performance teatral para diferentes personajes Drag Queens que viven en Santiago de Chile. Y como ya mencionamos anteriormente, el trabajo de investigación de Paz Errázuriz y Claudia Donoso, previo a la creación de la obra *La Manzana de Adán* (1989), que indagaron en la relación de una madre y sus dos hijos travestis.

Ejemplos como los anteriores ocurren a lo largo de toda Latinoamérica, especialmente desde un enfoque pre, post o durante el período de dictadura, esto ocurre debido a la similitud histórica que los países de la región comparten. Desde este lineamiento es que se hace necesario generar una lectura más actualizada del lugar en el que se posicionan hoy en el contexto chileno las disidencias sexuales en la sociedad, tomando a modo de ejemplo un corpus particular (la obra) para desde su tratamiento representacional de la comunidad LGBT+ se abra la posibilidad de una discusión futura del estado de avance respecto a la diversidad sexual en la sociedad chilena.

2. Pregunta de investigación

De esta manera, la pregunta que se hace para abordar esta temática es: ¿Cuáles son las formas de construcción dramática y actoral de los personajes LGBT+ en la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018) dirigida por Manuel Morgado, que permitan generar una discusión sobre la representación de las disidencias sexuales en la sociedad actual?

3. Objetivos

General

Como objetivo general, se propone identificar las formas de construcción dramática y actoral de los personajes LGBT+ en la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018) dirigida por Manuel Morgado para generar una discusión sobre la representación de las disidencias sexuales en la sociedad actual.

Específicos

Como objetivos específicos, se plantea:

- Analizar la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018) escrita por Carla Zúñiga desde la construcción dramática de los personajes.
- Indagar en la dirección de Manuel Morgado de la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* la presencia de una performatividad de género en las formas de construcción actoral los de personajes LGBT+.
- Discutir críticamente la representación de las disidencias sexuales en la sociedad actual a partir de las formas de construcción dramática y actoral de los personajes en la obra analizada.

4. Marco Teórico

A continuación, se explicarán los conceptos que formarán la base teórica fundamental de la investigación. Antes de explicar el concepto de disidencia sexual y poder relacionarla con el teatro, se debe comprender el origen de este concepto y los que lo rodean, los cuales también serán parte del análisis de las representaciones escogidas. Es por esto que, en primera instancia, se abordarán los estudios de la teoría de género, entendiendo su raíz desde las corrientes ideológicas feministas, visitando algunas diferencias fundamentales en sus distintas ideologías. Esta temática tendrá como base los postulados por Judith Butler en “El género en disputa” (1990), considerado uno de los textos fundadores de la teoría queer. Posteriormente, se indagará en el concepto de performatividad de género y qué entendemos desde la teoría por performance, para proceder a la problemática de la violencia, expresada como machismo, homofobia, transfobia y discriminación en sus distintas formas de acuerdo con las minorías sexuales, lo que finalmente llevará a relacionar esta violencia en la realidad nacional chilena y cómo el teatro dialoga con esta.

Teoría de Género

Antes de comenzar, es necesario esclarecer que ni la teoría feminista ni los estudios de género corresponden a un manual acabado o verdad absoluta. No solamente son algo en constante evolución y replanteamiento, sino que existen múltiples y diferentes corrientes dentro de las mismas que se complementan y/o contraponen, como lo es el caso del feminismo radical excluyente de las mujeres transgénero dentro de la corriente feminista TERF.⁵

Es necesario comprender que tanto ideología de género, perspectiva de género como los estudios de género, conceptos que abordaremos a continuación, nacen a partir de las

⁵ TERF es el acrónimo para **Trans-Exclusionary Radical Feminist** que en su traducción literal al español significa "Feminista Radical Trans-Excluyente". (Sulbarán, 2020)

distintas tendencias que presentaron los movimientos a favor de los derechos de las mujeres, teniendo dos maneras de entender esta lucha: de modo relacional y otro individualista.

(...) el enfoque relacional se centró en buscar la igualdad de géneros sin rechazar la diferencia, considerando que la mujer vive situaciones injustas en la sociedad, que las instituciones públicas y sus políticas deben asumir para alcanzar el cambio. También denuncia las injusticias hacia los hombres y hacia los demás géneros, reconociendo que las diferencias entre sexos, es justamente su mayor valor. (Reinel, 2021, p. 27).

Es decir, se creía en una diferencia entre sexos y se luchaba por valorar estas mismas. Se puede entender que este enfoque no pretende igualar por completo a la mujer y al hombre, sino que, siendo igual de importantes, disfrutar del derecho a ser mujer y la riqueza que eso significa. La mujer no se proyecta como meta al hombre, sino un ser distinto y con orgullo, que goza de derechos distintos por una cuestión biológica (maternidad), pero no más ni menos importantes. Aparte, como señala la autora, la mujer sufre de discriminación en distintas instituciones al momento de ser parte de la sociedad, las cuales deben ser tomadas en consideración para buscar la igualdad. Es de este enfoque del feminismo que nace la perspectiva de género. De acuerdo con Reinel (2021), “la expresión ‘perspectiva de género’ se centra en el estudio de la distinción entre diferencia sexual y rol social, que se construye desde esta misma diferenciación” (p. 28). En donde el hombre no posee poder sobre la mujer y gozan de los mismos derechos, siempre valorando la distancia entre los sexos.

Por otro lado, tenemos el enfoque individualista, de la cual nace la ideología de género, que “no reconoce las diferencias entre hombres y mujeres, se centra en lo superficial sobre lo profundo, lo productivo sobre lo reproductivo” (Reinel, 2021, p. 29). Al contrario de la perspectiva de género, la ideología de género pretende igualar socialmente a la mujer con el hombre, sin tomar en consideración aquellas diferencias que le otorgan a la mujer derechos distintos. Busca equiparar sin distinción en cuanto a garantías sociales y derechos humanos.

Es de estos conceptos que nace la rama radical del feminismo. “El fin último de esta ideología, es dejar de hablar de hombres o mujeres y comenzar a referirse a seres indiferenciados, excluyendo la realidad biológica y antropológica del ser humano” (Reinel,

2021, p. 30). Más adelante analizaremos estos conceptos en profundidad con los postulados de Butler (1990), sin embargo, es necesario comprender que el feminismo radical separa el sexo del género, “propone la existencia de una gran variedad de géneros, basados en lo que se conoce como la orientación sexual, y que los seres humanos pueden escoger a lo largo de su vida.” (Reinel, 2021, p. 30). Y, por tanto, despoja a la mujer de su rol social sometida a la cultura patriarcal.

Finalmente tenemos los estudios de género, que corresponden al estudio y observación de los fenómenos relacionados al sexo y el género, entendiendo tanto los postulados de la ideología y la perspectiva de género para llegar a un estudio que permita generar cambios sociales como a derechos de la mujer.

Se proponen como un ámbito académico dedicado a la investigación y la ciencia en torno al binomio género-sexo, con el fin de generar cambios sociales y culturales en vías de la igualdad de derechos y oportunidades, reconociendo la diferencia que marca tanto a los sexos como a los géneros. Es decir, traslada la discusión entre feminismo de la diferencia y feminismo de la igualdad al plano científico, para buscar bases epistémicas precisas que sostengan sus postulados. (Reinel, 2021, pp. 30 – 31).

Entendiendo el feminismo de la diferencia como la perspectiva de género, que valora y diferencia a la mujer y sus derechos de los del hombre, y el feminismo de la igualdad como la ideología de género, que busca una igualdad social total sin distinción de género.

Teniendo en cuenta lo anterior, en esta investigación se trabajará desde la mirada de los estudios de género, estableciendo la diferencia entre el binomio sexo-género, como veremos más adelante, es decir, desde la perspectiva de género, que desafía la rígida estructura patriarcal y que nos ayudarán a entender de mejor manera cómo se construyen las personas a través de la cultura. No parece lógico colocar al hombre como la meta en cuanto a igualdad social, ya que la combinación de sexos y géneros son tan variados y distintos que sería reducirlo todo a un esquema de lo ideal proyectado en el hombre blanco heterosexual.

Si los hombres y las mujeres no definen sus mentalidades, comportamientos y roles de acuerdo con su “naturaleza”, sino a partir de construcciones culturales y pautas sociales, entonces la subordinación de las mujeres no es un destino sino un fenómeno acotable y susceptible de ser modificado (aunque no por cada persona en lo individual,

sino a partir de propósitos de reconfiguración social). Es entonces cuando la perspectiva de género aparece como una herramienta epistemológica y política para buscar transformar las relaciones sociales entre hombres y mujeres, y superar la subordinación femenina. (Serret y Méndez, 2011, p. 39).

Como ya se mencionó, la perspectiva e ideología de género nacen de la lucha feminista, esto sucede ya que se establece una ideología que busca derrocar algunas verdades establecidas en la sociedad que son construcciones sociales patriarcales que ubican a las mujeres y a las disidencias sexuales en una posición de debilidad, desprecio, vulnerabilidad, inferioridad y siempre como apéndice del hombre. Históricamente se ha vulnerado, perseguido y eliminado la homosexualidad y la diferencia sexual a partir de estructuras de poder y castigo, aquello que desafía el orden binario y la sexualidad normativa se ha visto con desprecio y puesto en una escala inferior de la sociedad.

Este mismo punto hace tan necesaria la idea de inclusión de ambas ideologías, feminista y queer, en sus respectivas luchas. La teoría queer “es la elaboración teórica de la disidencia sexual y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas, que a través de la resignificación del insulto consigue reafirmar que la opción sexual distinta es un derecho humano” (Fonseca y Quintero, 2009, p. 43). Esta teoría toma el insulto y lo resignifica, dándole valor a su término peyorativo utilizado para denigrar. Vendría siendo lo opuesto a lo heterosexual: *lo torcido*, lo gay y lo subversivo. Dentro de su lucha, la teoría queer busca crear un espacio en la sociedad para las disidencias sexuales.

Ahora bien, las mal denominadas minorías sexuales se posicionan en un lugar más bajo de la pirámide social que las mujeres. Es por ello que han necesitado abrir su propio espacio de lucha que, si bien se desprende de las corrientes feministas, se separan para librar su propia batalla por los derechos civiles.

Es esencial comprender que la comunidad LGBT⁶ no busca la inclusión, pues considera que nadie puede arrogarse el derecho de incluir o excluir a nadie de un planeta que es el hogar común de todos los seres humanos. Por ende, busca erradicar las normatividades impuestas

⁶ Entiéndase por sus siglas: Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual.

por el poder para que el mundo sea un lugar en el que todos los seres que lo habitan puedan ser libres de expresar sus identidades, sin el temor de ser violentados por ello.

De esta manera, las luchas que han llevado a cabo, tanto las corrientes feministas como las de la comunidad LGBT, a las que hoy se agregan las letras IQ+⁷, encuentran algunos puntos en común en teóricas como Judith Butler, quien afirma que “toda teoría feminista que limite el significado de género en las presuposiciones de su propia práctica dicta normas de género excluyentes en el seno del feminismo, que con frecuencia tienen consecuencias homofóbicas” (2007, p. 8). Es decir, según la autora, al separarse de las minorías sexuales en su lucha, como lo practican algunas corrientes, caen en la réplica del sistema que las oprime.

Butler también se pregunta sobre qué es ser mujer, y si este término es suficiente para abarcar a la totalidad de mujeres, entendiendo a las mujeres no desde la mirada occidental, de clase acomodada, blanca y heterosexual y cristiana, sino a la diversidad que existe dentro del mundo tanto racial, religiosa, sexual como de género.

Si una «es» una mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es; el concepto no es exhaustivo. No porque una «persona» con un género predeterminado sobrepase los atributos específicos de su género, sino porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. (Butler, 2007, p. 49).

Se vuelve lógico, por consiguiente, el de agrupar a las mujeres valorando sus diferencias e integrándolas. De no ser así, el discurso se establece desde una mirada heterosexual normativa en la que no se pretende alcanzar un objetivo común para todas las mujeres, sino únicamente para aquellas que nacen desde el privilegio al alero del hombre blanco heterosexual.

Butler añade que la heterosexualidad maniobra mediante la estabilidad de las normas de género. Es por eso que la homofobia suele actuar a través de la atribución a los homosexuales de un género fallido y dañado. Lo hace designando «masculinas» a las lesbianas, «afeminados» a los hombres gay y «pervertidos» a los transexuales. (Butler, 2002, cit. en Fonseca y Quintero, 2009, p. 44).

⁷ Por sus siglas, se entiende: Intersexual, *queer* y más (cisgénero, no binario, asexuado).

Estas normas son las que rigen patrones de conducta dentro de la sociedad y que la condicionan a un concepto de «normal», entendido como la asignación de patrones estéticos, de gusto, físicos, atracción sexual al género contrario, etc., y creando este otro grupo separado de la normalidad, las disidencias. “Se establece un dispositivo de sexualidad que configura ciertas normas que excluyen a las sexualidades que no son funcionales al modo de producción, pues no siguen (necesariamente) las lógicas de re-producción hetero-capitalistas” (Monroy, 2020, p. 4). Vivimos en una sociedad diseñada para producir, sostenida por verdades incuestionables como la educación, sexista y enfocada en la reproducción binaria, la religión, castradora, condenadora de la diversidad sexual mediante el modelo occidental de familia y purgadora de los pecados asociados a las prácticas sexuales diferentes, y el sistema del capital, de producción en serie y patriarcal (Monroy, 2020). Todo lo que atente contra este sistema lo pone en desequilibrio, delata la fragilidad heterosexual y, por lo mismo, es reprimido.

Es de ese grupo marginado socialmente que llegamos al concepto de disidencias sexuales. “Entendemos por disidencias sexuales, o sexualidades periféricas, a «aquellas que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente, heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase (...)” (Fonseca y Quintero, 2009, p. 44). Aquellas que no obedecen los patrones culturales y que desacatan la normatividad, y que, a su vez, la ponen en evidencia. Cuestionan los pilares fundamentales culturales pone en evidencia la ficción construida y amenaza con destruirla. “Según los cánones de la heteronormatividad, solo existen dos identidades sexuales verdaderas, a saber: “hombre” y “mujer”. (...) Se trata de dos modelos morfológicos ideales en los que se constata una coherencia perfecta entre sexo biológico, género y deseo.” (Gros, 2016, 247). En estos términos, cualquiera discordancia entre estos elementos producirían lo que Gros señala como géneros inteligibles, personas que no caben dentro de la normalidad y que pagan el precio de ser expulsadas del círculo social y despojadas de su dignidad e igualdad de derechos.

Pero ¿cómo construimos esta ficción? ¿es un proceso consciente? A continuación, analizaremos cómo la lengua y el cuerpo son capaces de crear realidad y son los encargados de crear estas ficciones a través de la performance.

Performance

Cuando hablamos del concepto performance nos situamos no tantas décadas atrás en la historia. Recién a mediados del siglo pasado se acuña el término desde una percepción lingüística, primeramente, y se reconoce el poder transformador de la realidad que posee el lenguaje. “El concepto de «performativo» fue acuñado por John L. Austin, que lo introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*, que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard” (Fischer, 2011, p.47). Austin descubrió que las palabras también pueden realizar acciones, llegando a la concepción del término *enunciados performativos*, que distan de los *constatativos* en la medida en la que las palabras son las encargadas de crear una acción al ser autorreferenciales y no de constatar o relatar hechos, es decir, significan su enunciado. “Los enunciados performativos realizan aquello que enuncian, por lo que no pretenden describir un hecho o una verdad, sino más bien provocar una realidad a través de la locución” (Cárdenas, 2012, p. 11). Dentro de los ejemplos dados, tenemos el de un matrimonio siendo unidos en el registro civil. Las palabras «yo los declaro marido y mujer» tienen un efecto transformador de la realidad y a la vez performática, en la medida que ha sucedido un cambio físico y de creación de realidad luego de ser dichas. Sin embargo, para que este fenómeno de la filosofía lingüística ocurra, debe estar sujeto a ciertas condiciones que señala la autora. Las palabras no tienen el poder transformador si no son proferidas por un funcionario del registro civil o un sacerdote, alguien con el poder legal o espiritual para realizar dicha acción. Es decir, hay un marco social y cultural que le transfiere el poder modificador y performático a las palabras.

Es de esta forma que Austin habría dado el nacimiento a una nueva investigación teórica y metalingüística que evolucionaría con el pasar de los años y la visita de nuevos autores. Fischer-Lichte señala que tiempo después Austin descartó su concepción dicotómica de *enunciados performativos* y *constatativos*, entendiendo que todas las palabras poseen una

acción y construyen realidad. (2011, p. 49) Esta definición nos permitirá, más adelante, entender el poder que tienen las palabras al alero de una cultura al momento de hacerlas dialogar con el género. El lenguaje que utilizamos crea realidades performáticas y determina cómo nos entendemos dentro de una sociedad, impone límites, nos permite proyectarnos hacia el resto y dialogar con la comunidad inscrita en el mismo paradigma.

Es de esta forma que la performance viene a denunciar y a actuar como una forma de arte política que se resiste a los límites que determina la cultura. De acuerdo con Rosa María Blanca, “el performance arrastra conflictos que cuestionan los sistemas políticos hegemónicos, atraviesa siglos de marcación identitaria binaria, nacional, racial y de toda la historia del colonialismo científico en las Américas, las Áfricas y las Oceanías” (2016. p. 451).

Para este estudio, el cuestionamiento de estas ideas corresponde la base y el sentido de su exploración en el medio teatral. La performance escapa de la puesta en escena y el criticado logo-centrismo del teatro de la segunda mitad del siglo XX, situándose principalmente fuera de las salas de teatro e instituciones, es rupturista frente al arte teatral como se tenía consciencia, ya que tiene como principal eje el cuerpo, medio por el cual el performer explora sus límites y cuestiona las fronteras de la sociedad (Pavis, 2008).

De acuerdo a Pavis (2016), la performance es “la ejecución de una acción o de un texto, es el acontecimiento que resulta de ahí. La performance se hace *live*; al mismo tiempo en directo y corporizada por seres vivos” (p. 227). Se vuelve partícipe entonces, no solo el texto, la palabra como medio de crear realidad, sino que el cuerpo del performer es el medio por el cual se dialoga con el público, se instala un discurso y remueve al espectador, teniendo siempre en cuenta la importancia tanto del resultado como del proceso, que ocurre en vivo.

No obstante, es en la teoría de performatividad de género (Butler, 1990) que podemos unir cuerpo y teatro para explorar esta fuerza rupturista de la performance dentro de la escena tradicional.

Lo que consideramos una esencia interna del género se materializa a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (Butler, 2007, p. 17).

Es decir, creamos realidad y discurso a través de la palabra (filosofía lingüística) y del cuerpo (performance corporal). Representamos nuestro género de manera inconsciente a partir de la concepción cultural de lo que el género es, asumiendo que es de tal o tal forma como debemos comportarnos, movernos, expresarnos y crear discurso, en relación con el género correspondiente dictaminado por la cultura. Todo esto cuestiona la teoría de la performatividad y pone en evidencia el mecanismo por el cual funciona la sociedad en nuestra cabeza, reduciendo el género a una ficción.

Performatividad de Género

¿Qué es ser mujer? ¿haber nacido biológicamente con los cromosomas XY? ¿secretar naturalmente estrógenos, tener mamas, vagina, útero y todo el sistema del aparato reproductor femenino? ¿o quizá como nos percibe el resto? Estas mismas preguntas son válidas para definir a un hombre.

La teoría de la performatividad de género, postulada por Judith Butler, sostiene que, aunque vivimos como si «mujer» y «hombre» fueran hechos con realidad interna, y por lo tanto incuestionables; es el propio comportamiento lo que crea el género: actuamos, hablamos, nos vestimos de maneras que puedan consolidar una impresión de ser un hombre o ser una mujer. (Guzmán, 2019).

Pareciera ser que el sexo es tan determinable e inevitable como la cultura cuando se subyuga a un sistema de leyes culturales que declaran como verdad la diferencia anatómica de estos, otorgándoles así la distancia entre los sexos, siendo el masculino el activo, el que toma las decisiones y es analítico, y representando lo contrario lo femenino, quien recibe, el sexo pasivo y subjetivo.

Peter Turbet afirma que el cuerpo no se reduce a una entidad anatómica, cromosómica, hormonal, supuestamente natural, puesto que la dualidad de la cual es objeto en términos

de sexo es producto de la historia, de una genealogía que presenta oposiciones binarias como una construcción variable, (...) producidos por medio de discursos científicos al servicio de intereses políticos y sociales. (Turbet cit. en Reinel, 2021, p. 9).

Analizar las palabras de Butler y Turbet nos plantea un escape del paradigma social en el que vivimos y desarma verdades que creíamos naturales para convertirlas en construcciones humanas. Entonces ¿se nace o se hace? “Teóricas feministas discuten sobre esta hipótesis. Beauvoir sostiene rotundamente que una «llega a ser» mujer, pero siempre bajo la obligación cultural de hacerlo. Y es evidente que esa obligación no la crea el «sexo»” (Beauvoir cit. en Butler, 2007, p. 57). Esta afirmación nos lleva a realizar el siguiente planteamiento: Si se tiene un sexo previo al género, y un sexo femenino no significa necesariamente un género femenino, sino únicamente bajo la construcción de las leyes y acuerdos culturales deterministas, entonces, cualquier cuerpo sexuado puede tener una construcción de género femenina. Es decir, la limitación de esta posibilidad de diversidad está dada por el sistema binario hombre–mujer, que comprende sexo y género como un elemento único, mimético y rígido.

Cuando hablamos de cultura, tomaremos los postulados de Lévi-Strauss (1987) y Lotman (1979) en el que se puede establecer que cultura es “lenguaje y que signo y signicidad fijan el lugar que la cultura ocupará en el universo semiótico. Así, al hablar de cultura, nos referiremos a modos de vida, conductas y comportamientos relacionados con signos, los que permanecen o cambian en el tiempo” (Guerrero, 2010, p. 172). Es de esta forma que, entendiendo la cultura como un paradigma cultural, y no como verdad absoluta, la limitante binaria de géneros desaparece y se abre una gama de posibilidades, espectro que intenta abarcar inclusivamente a la comunidad LGBTIQ+.

“La distinción sexo-género la propuso por primera vez en la década de 1950, el psicólogo y fundador de la sexología, Dr. John Money, basado en su trabajo con personas hermafroditas” (Reinel, 2021, p. 33). Posteriormente a esta investigación científica relacionada al área de la salud, se logró comprender ambos términos separados uno del otro, lo que luego devendría en investigaciones de las que nacería el concepto de identidad de género.

La identidad de género se refiere a la manera en que la persona se percibe y es percibida por las demás personas a partir de la lectura que se hace de sus genitales y, en consecuencia, se define como mujer u hombre y actúa según «corresponda» culturalmente. (Serret y Méndez, 2011, p. 25).

Este actuar según corresponda es, entonces, lo que se espera socialmente en cuanto a cómo debe actuar (performance) un hombre (asociado a lo masculino) y una mujer (asociado a lo femenino), y es lo que cuestiona la teoría de la performatividad postulada por Butler. Reinel, citando a Butler, menciona que esta teoría postula deconstruir los opuestos binarios de género que sustentan una cultura hetero normada (2011, p. 41).

Inconscientemente los géneros se definen como tal tras la percepción sensorial externa, a la que otorgamos información necesaria de nuestro género, para identificarnos socialmente. Es de esta forma que nuestra performatividad puede corresponder o no con nuestro género y nuestro sexo biológico, lo que genera una ruptura cultural en el determinismo otorgado al hombre masculino y la mujer femenina.

Hoy, incluso antes de nacer, se establece en el feto la etiqueta del sexo (y consiguientemente su género). No obstante, estas interpretaciones semánticas nacen de la cultura misma. Es decir, antes de la cultura solo existe el cuerpo, el cual es posteriormente catalogado y definido. Razón por la que se podría llegar a postular que el sexo no es más que otra construcción cultural y que sería lo mismo que género (Butler, 1990).

Si antes de la cultura existe el cuerpo, y a partir de esta lógica autoras cuestionan incluso la realidad del sexo, siendo este también una construcción en base al lenguaje, el cual, inevitablemente, obedece a una cultura y sus paradigmas, entonces: ¿Qué sucede con la raza? Ciertamente que podemos llegar a una conclusión parecida. La clasificación por color obedece a estándares culturales, el color de piel es un elemento de discriminación en la medida en que se entiende tal diferencia como una disminución de la persona, del mismo modo como lo viven las mujeres, las disidencias, los migrantes y todo aquel que difiere del hombre blanco heterosexual y cristiano. El racismo es un mecanismo de poder que somete al conquistado, situándolo en un nivel inferior a los conquistadores, del mismo modo, la

discriminación sexual opera a partir de manera equivalente, disminuyendo socialmente a aquellos que no representan la normatividad, desclasándolos. Ambos, para recalcar, construcciones ficcionales que garantizan el poder y protegen una sociedad de producción heterosexual.

Para efectos de esta investigación, se acogerá la idea de sexo como estado biológico (cromosómico) previo a la designación del género y, evidentemente, como términos relacionados, pero separados, lo que nos otorga la comprensión de la diversidad ya señalada para poder valorar desde la perspectiva de género (feminismo de la desigualdad) todo el espectro de géneros e identidades que nos entrega la teoría queer.

Resabios del poder: Violencia de Género, Discriminación y Machismo.

De acuerdo con la Real Academia Española (2020), el machismo es la “forma de sexismo caracterizada por la prevalencia del varón”. Entendemos, de esta breve definición, que la palabra prevalencia corresponde a una “superioridad o ventaja” (RAE, *online*), es decir, de un estado elevado en cuanto a los sexos. Entendemos también, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, que esta definición se refiere a lo que entendemos como la construcción cultural del género, al binarismo hombre-mujer, y no al sexo biológico. Sin embargo, surgen algunas preguntas con respecto a esta definición entregada. ¿Es el machismo sólo una cuestión binaria, que obedece a la normatividad de los géneros? Asumiendo que sí, si nos referimos al varón se abarca por tanto a todo el espectro de personas que biológicamente corresponden a lo que entendemos por hombre, sin importar su preferencia sexual, identidad sexual, performatividad, etc. Al llevar esta definición tal cual a la realidad se vuelve ilógica. Las disidencias sexuales, tanto hombres como mujeres, sufren del machismo, y dentro de las sexualidades no normadas existen hombres y en varias formas. Por lo que nos enfrentamos a una definición que, por ser breve y poco explicativa, peca de machista ella misma. Cabe agregar también que el machismo no solo es un sistema por el cual se eleva el hombre, sino que es un mecanismo de denigración y disminución del resto. “Mardones y Vizcarra (2017) mencionan que en cada sociedad se plantea un modelo de masculinidad hegemónico que impone normas para ser un «hombre de verdad» y que un dato

recurrente es el rechazo de lo femenino y lo infantil” (cit. Vilet y Galán 2021, p. 350). Los autores destacan exactamente la falencia de la definición de la RAE: ¿Qué es ser un hombre de verdad? ¿Son lo femenino y lo infantil inferiores a lo masculino, a lo adulto, a lo viril?

Para responder estas preguntas podemos volver a Butler y la performatividad de género. Un hombre de verdad no existe si entendemos el género como construcción. “Una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos en el género (Butler, 2007, p. 12). Si perdemos el sentido del género, la estructura de dominación se derrumba y los «varones» que gozan del privilegio en la cultura occidental pierden su poder. ¿Quiénes son víctimas del machismo? Todos aquellos que amenazan la estructura y ponen en tensión verdades canónicas para la sociedad. Tanto las mujeres como los hombres LGBTIQ+ con performatividad masculina no pueden escapar de la violencia sin tener que esconder parte de ellos o ellas. En relación con esto, Cápona (2016) hace una lectura del cuestionamiento realizado por Monique Wittig (1978) en *El pensamiento heterosexual*:

En él plantea que la categoría de mujer solo comprende a personas que además de poseer ciertos rasgos anatómicos sostienen una relación bien definida con el sistema patriarcal, relación de sumisión y dependencia con estructuras sociales que protegen y acogen a bio mujeres a cambio de que estas asuman un rol de servidumbre. (Cápona, 2016, p. 67).

Es decir, para el sistema patriarcal, la mujer bio (nacida biológicamente como mujer) logra ser parte del hombre en la medida en la que se someta a él, adoptando una postura sumisa, convirtiéndose en un agregado o complemento y no un individuo autónomo. En cuanto al sistema de dominación, existe una relación de poder que permite el control a partir de una sistema que esconde dicha disposición de fuerzas. Un cuerpo dócil es aquel que permite ser sometido, utilizado y controlado.

Ya en 1975, Foucault, se refería a este fenómeno en la sociedad en su capítulo de *Los cuerpos dóciles* de *Vigilar y Castigar*, en el que explicaba cómo “el cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder"” (2002, p.141). La industria y el

sistema adopta un modelo de adiestramiento de los cuerpos, que son maleables, educables, que obedecen y responden, para un incremento de la productividad en una era industrial en la que apremiaba la eficiencia. Para esto, se toman conceptos militares de adoctrinamiento del cuerpo, en la disciplina, que permite una eficacia del movimiento, la organización interna, genera formulas generales de dominación, logra escindir de la violencia, pero perpetuando un modelo de esclavitud con el fin de crear economía y utilidad al máximo a partir de cuerpos disociados. Dentro del mismo poder, se acondicionan los espacios sociales, se restringen las costumbres y se parcelan los horarios y espacios laborales: “la disciplina procede ante todo a la distribución de los cuerpos en el espacio” (Foucault, 2002, p. 145). En este sentido, se logra individualizar a cada componente, cada persona y cada comportamiento de manera separada, lo que evita vagabundeos, aglomeraciones, es fácil acceder al registro de ausencias y presencias, y dónde y cómo encontrar a cada individuo. Es un espacio donde la diferencia genera caos, donde la preponderancia del orden juega un rol condicionante en los cuerpos, espacio de corte militar sin lugar para la diversidad o la libre expresión, conceptos que no se relacionan a la productividad. Es de esta forma que se construye el pilar de producción del capitalismo, aquel que se mencionaba anteriormente junto a la educación y la religión.

¿Qué sucede con estos cuerpos que no encajan en la estructura de orden? ¿Aquellos se desestabilizan el poder o que no sirven como piezas de la maquinaria? Foucault (1994) identifica un mecanismo de segregación a través de una vía legal utilizada para *limpiar* la sociedad del cuerpo fallido:

[...] se comenzó a aislar a los locos al margen del sistema general de la sociedad, a ponerlos aparte, a no tolerarlos ya en una suerte de familiaridad cotidiana, a no soportar ya verlos circular así, mezclarse en la vida de todos los días y toda la gente ... Entonces, se los aisló, se los encerró en una especie de gran encierro, que afecto no solo a los locos sino también a los vagabundos, los pobres, los mendigos. (Foucault, 2012, p. 29).

En su reflexión, el autor francés habla sobre el proceso de exclusión del diferente, del improductivo, refiriéndose a la figura del loco. Se abren grandes centros de cuidado para personas con insania mental, aquellos que generan un peligro para la estabilidad de la comunidad y ellos mismos. De los cuerpos disciplinados, a exclusión social, ¿cómo relacionamos a las disidencias sexuales? Toda esta maquinaria de discriminación se puede

relacionar con la comunidad LGBT+ cuando se tiene en consideración que la homosexualidad figuraba como un trastorno mental más en los manuales de psiquiatría.

Para los psicólogos del siglo XIX, algunos del XX e incluso aún en el XXI, la homosexualidad era percibida como una enfermedad mental. “En 1886, el psiquiatra alemán Richard von Krafft Ebing incluía en su libro 'Psychopathia Sexualis' la homosexualidad como una "perversión sexual" y le atribuía un origen hereditario” (Lantigua, 2005). Este texto se convirtió en un libro de referencia y gran autoridad forense para psiquiatras, médicos y abogados.⁸ Posteriormente, Freud, desde el psicoanálisis, llegó a la conclusión de que la homosexualidad es el resultado de un “conflicto durante el desarrollo de la identidad sexual en el que el varón se identifica con el sexo femenino y empieza a sentir atracción por los hombres muy masculinos. Además, señala que las madres de los homosexuales suelen ser "frías y exigentes"” (Lantigua, 2005). Es decir, se asocia el deseo sexual con una pérdida de la identidad del varón, de la masculinidad, lo que lleva a desear esa masculinidad. Existe un falocentrismo en esta definición, guiada siempre por la búsqueda de la mujer, o lo femenino, por el hombre, o lo masculino, siendo este último algo que *pierden* los gays y que, en el caso contrario, ganarían las lesbianas. Además, culpabiliza a la madre por su crianza y cargándolas de toda responsabilidad por la orientación sexual de sus hijos, criticando actitudes de disciplina en ellas, llevando su género a un rol de cuidados maternos, siempre gentiles, cálidas y, por otro lado, omitiendo cualquier responsabilidad que podría haber tenido el padre. Raya este pensamiento en el machismo, la misoginia y la (hasta entonces no discutida) homofobia.

Es recién en 1973 que “la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) decidió eliminar la homosexualidad del 'Manual de Diagnóstico de los trastornos mentales' (DSM) y urgió a rechazar toda legislación discriminatoria contra gays y lesbianas” (Lantigua, 2005). La autora señala también que dicha acción logró concretarse luego de revisiones científicas en base al tema. No obstante, tomaría algunos años en poder llegar dicho pensamiento a Chile, que recién entraba en un período donde las disidencias sexuales fueron perseguidas.

⁸ Traducción y parafraseo libre de 'Psychopathia Sexualis'.

Dos décadas más tarde (1990) la OMS (Organización Mundial de la Salud) retira de la lista de enfermedades mentales la homosexualidad, pero eso no impidió que continuaran las terapias de *conversión* y el castigo de los fieles de las principales religiones, las cuales consideraban las relaciones homosexuales un pecado y basaban su pensamiento en su interpretación de la palabra de Dios, tal como relata Uchoa: "Las Sagradas Escrituras nos instruyen para que lancemos piedras contra aquellos que tienen una orientación no tradicional", dijo el cura ruso Sergei Rybko en una entrevista en 2012, después de que hombres armados atacaran y vandalizaran una discoteca gay en Moscú." (2018).

En esta sociedad, sólo el hombre heterosexual con performatividad masculina puede gozar del total de los privilegios y ejercer violencia sin ser castigado, ya que predomina este concepto del *hombre de verdad* en contraposición al hombre femenino, a la mujer masculina, a las personas *torcidas*.

Si lo que llamamos "masculinidad dominante" parece ser una relación naturalizada entre la virilidad y el poder entonces no tiene mucho sentido examinar a los hombres por medio de esa construcción social de la masculinidad. Lo que planteamos aquí es que la masculinidad se vuelve inteligible como masculinidad cuando abandona el cuerpo del varón blanco de clase media (Halberstam cit. en Cápona, 2016, p. 68).

Cápona, haciendo referencia a la obra *Historias de amputación a la hora del té*⁹, en la que personajes femeninos son interpretados por hombres, señala que culturalmente, lo varonil deja de serlo en el cuerpo de la mujer y viceversa. Existe, por tanto, una relación inseparable entre género y performatividad para la sociedad, en la que se enseña la relación preestablecida entre los géneros. Hombres interpretando mujeres, siendo sus representaciones de los personajes estereotípicos, dejan ver la arquitectura de esta concepción y nos permite observar que lo femenino y lo masculino no es más que un artificio.

Es importante no olvidar que tanto mujeres como disidencias, de distintas razas y orientaciones también pueden ser machistas. Ser mujer no es sinónimo de lucha ni

⁹ Ver Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía (2016) Cápona.

feminismo, del mismo modo que ser homosexual no te deja exento de la misoginia. Para esto se necesita una visión crítica y generar tensión en cuanto a las estructuras de poder, a la sociedad patriarcal y a los binomios de sexo-género. Si no, se descansa en los privilegios que cada minoría posee (clase, género, raza, etc.) para crear violencia en el otro. De esta forma se perpetúa un sistema de auto-opresión que obedece a cómo hemos sido educados y contruidos.

¿Cómo se instalan socialmente las disidencias sexuales en Chile? ¿a qué violencias están expuestos los grupos de minorías sexuales? ¿Qué rol tiene el teatro?

Teatro y Género

En primera instancia, es importante señalar que Cápona, en su artículo *Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía* (2008), destacaba la escasa presencia de artículos e investigación que abordaran críticamente el concepto de género y su incidencia en la escena teatral chilena.

Ya han sido revisadas las concepciones sobre lo que a género refiere, habiendo realizado un panorama general sobre teoría de género. Del mismo modo, nos situamos desde la salida de la dictadura, contextualizando una sociedad golpeada por el miedo pero que hasta el presente ha logrado avanzar en cuanto a temas de inclusión y derechos de las minorías. ¿Qué tiene que decir el teatro al respecto? ¿Cómo relacionamos género, performatividad y disidencias con el fenómeno escénico? Primeramente, se debe tener presente que existe una diferencia entre llevar a escena un personaje homosexual y montar una obra con opinión crítica que instale el género como tema. Una obra que cuente con uno o muchos personajes homosexuales no es un discurso en sí mismo si no se plantea desde la problemática del género. Fácilmente se puede caer en la reproducción de estereotipos, en el humor para la risa fácil, reproduciendo la imagen denigrativa de las comunidades y el personaje tipo de *la loca* (por ejemplo).

Si bien no existe una lista, se sabe que existen numerosas obras con personajes pertenecientes a disidencias sexuales que han sido montadas en Chile, tanto de dramaturgia nacional (Cinema Utopia (1985) y Romeo Prisionero (2014), por citar algunos ejemplos) como internacional (Cabaret (1966), Y a otra cosa Mariposa (1988), Billy Elliot (2000), etc.). Antes de llevar a cabo un análisis sobre cualquiera de estas obras, es importante cuestionarse sobre el rol del teatro respecto al género. Cápona (2016) hace un excelente análisis sobre cómo las características consideradas femeninas culturalmente (expresión de género) en la obra “*Historias de amputación a la hora del té*”¹⁰, pierden su significancia al ser los personajes representados por su contraparte de género (las mujeres son interpretadas por hombres y viceversa). “La artificiosidad con que los actores despliegan los códigos de conducta femeninos nos deja una cosa clara, la feminidad es un artificio, un artificio que las mujeres aprendemos a desplegar luego de años de entrenamiento” (p. 68). Es decir, a través del teatro podemos ver la estructura o “el artificio” por el cual construimos el lenguaje de la expresión de género, sus signos y conductas, aquello que llena de contenido la cultura para hacernos entender qué es una mujer o un hombre (o al menos cómo se deberían ver y comportar).

Por medio del teatro no solo podemos abrir debate y cuestionar las verdades que tanto hablamos de la sociedad normada, sino que también podemos observar el fenómeno de la performatividad, deconstruirla y entender los conceptos de sexo y género, como los plantean los estudios de género. Gros (2016) señala que para Butler “(...) la identidad de género posee una estructura dramática. *Hacer, dramatizar, reproducir, estas parecen ser algunas de las estructuras elementales del embodiment* [posturas fenomenológicas que ponen el foco en la experiencia subjetiva de la corporalidad]” (1988, p. 252). La forma en que actuamos para expresar nuestra identidad de género posee un carácter parecido a la performance teatral. Narramos historias a través de nuestro cuerpo y creamos realidad a partir de este lenguaje. “Otro rasgo central que los actos de género comparten con los performativo-teatrales es su carácter eminentemente público y colectivo” (Butler, 2007, p. 273). Cuando hablamos de actos de género nos referimos a las acciones realizadas para comunicar nuestra expresión de

¹⁰ Obra estrenada en 2014 por la compañía “La niña horrible”, escrita por Carla Zúñiga y dirigida por Javier Casagna.

género. Para que exista comunicación se requieren de al menos dos agentes, un emisor y un receptor, y un mensaje. Esto nos lleva a la necesidad de un otro que lea mis signos (actos de género), un público que completa el fenómeno de la performatividad, tal como sucede con la performance, donde es el público el encargado de completar el fenómeno, existiendo a la vez un sin número de interpretaciones y lecturas, todas igual de válidas al ser parte de la experiencia y vivencia del espectador. Además, al igual que en el teatro, son demandantes de un espacio, tiempo y receptores intérpretes del significante que generan consecuencias sociales dentro del marco personal de cada persona y que, en el contexto occidental, están regidas por una visión patriarcal hetero normada. “(...) los actos de género son vigilados y regulados por un severo aparato coercitivo que castiga a quienes performan su género de manera incorrecta” (Gros, 2016, p. 254). Tal como si existiera un guion al que las personas se deben apegar. ¿Quiénes vigilan y regulan? Las mismas personas cómplices y sometidas al mismo modelo cultural.

“El tirano oprime a sus esclavos y éstos no se vuelven contra él, sino que aplastan a los que tienen debajo.” (Emily Brontë, 1847). Los esclavos están para servirle a ese sistema y sobreviven dentro de las normas, los límites impuestos. Aquellos que no obedecen a estas leyes no pueden ser parte de él y, por lo tanto, son empujados hacia afuera por los mismos esclavos. Las mujeres no solían tener un lugar en la sociedad y la propia sociedad masculina de aplastados por el sistema era quienes las limitaban. Del mismo modo, las disidencias sexuales son marginadas. Y esta fórmula se repite para cada caso y con cada grupo de esclavos, que margina al grupo que está más abajo y así sucesivamente.

¿Se hace cargo el teatro y sus personajes de la violencia física, verbal y psicológica ejercida por la sociedad? ¿Cómo dialogan los personajes con la performatividad y la opresión?

5. Marco metodológico

La presente investigación es de tipo cualitativa, es decir, que permite analizar una realidad subjetiva desde las cualidades de esta. La investigación “se desarrolla a través de

metodologías basadas en principios teóricos como la fenomenología que según la Filosofía Contemporánea es la práctica que aspira al conocimiento estricto de los fenómenos, que son simplemente las cosas tal y como se muestran y ofrecen a la consciencia” (Guerrero, 2016, p. 1). El estudio metodológico a través de la investigación cualitativa permite formalizar y profundizar el conocimiento que nos entregan las áreas de conocimiento más abstractas del ser humano; Las ciencias sociales, el arte y las fuentes de conocimiento que se rigen por la subjetividad pueden ser investigadas desde esta perspectiva.

Esta forma permite ubicar la investigación desde el teatro, como disciplina principal desde donde se abordará el objeto de estudio, cruzándola con otros ámbitos disciplinares como los estudios de género, que permitirá abordar el concepto de performatividad con Butler (1990), relacionándolo con aspectos sociales y culturales. A su vez ayudará a “explicar las desigualdades entre hombres y mujeres, poniendo el énfasis en la noción de multiplicidad de identidades” (Gamba, 2008, p. 2), a través de la perspectiva de género, explicada más adelante. Es preciso aclarar, que “Bernal, C (2010) define que los investigadores que utilizan el método cualitativo buscan entender una situación social como un todo, teniendo en cuenta sus propiedades y su dinámica” (Guerrero, 2016, p. 1). Se aspira a entender el arte, en este caso, desde los hechos y bases teóricas que rigen la investigación, teniendo en cuenta que este conocimiento es dinámico y nunca un hecho o conocimiento acabado, pues se encuentra en constante desarrollo y evolución.

Como enfoque metodológico, se utilizará la perspectiva de género que se enmarca dentro de los estudios de género, que encuentran su raíz en las teorías feministas. Este enfoque “propone la identificación y análisis crítico de las diferencias sociales y culturales de una sociedad o grupo humano que han sido construidas en base a la diferencia sexual, es decir, a partir de la existencia de mujeres y hombres” (Memoria Chilena, s.f.). Permite también identificar aquellos focos de normatividades que evidencian y visibilizan discriminaciones en la construcción de la imagen de la mujer en la sociedad, ámbito relacionado a las formas dialógicas entre las disidencias sexuales y la cultura, tema que nos compete en esta investigación, y vislumbrar aquellos focos de violencia de género,

machismo, homofobia, transfobia, entre otros, dentro del contexto chileno y de la obra escogida.

La perspectiva de género se enfoca en reconocer las diferencias entre los géneros y otorgarle valor a dicha diferencia, siendo esta su mayor riqueza. Entendiendo que el concepto de mujer está dentro de una clasificación cultural, es que se abre la posibilidad de cuestionar el paradigma binario en el que se sitúa el género para la sociedad occidental, logrando entenderlo como una construcción, es decir, una ficción, y no como una cuestión determinada por la genética, como postula Butler (1990) ya en sus primeros manifiestos sobre la performatividad de género.

El análisis de esta investigación gira en torno a la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*, que será el objeto de estudio que se aborda en la problemática, en cuanto a la construcción dramaturgica y actoral de sus desde la performatividad de género y la posterior relación con el contexto chileno, creando un análisis desde la dramaturgia y la construcción escénico-actoral al plano social.

Las herramientas metodológicas que permitirán la recolección de datos serán, en primer lugar, la revisión documental de la dramaturgia (de Carla Zúñiga), visitando desde los estudios de género principalmente la teoría de la performatividad de Butler (1990), apoyada de los estudios realizados por Reinel (2021), Blanca (2016), entre otros autores, para comprender desde estos el análisis de género llevado a cabo por esta investigación. Para abordar la resignificación del insulto y la deconstrucción de las identidades estigmatizadas se abordará la teoría queer, que nos permitirá crear una lectura de la opinión social sobre las disidencias y sus derechos de cada época, insertas en los personajes, su descripción y habla, de forma intencional o no. A su vez, se visitará para el análisis de texto a Fischer Lichte (2011) y Pavis (1987, 2008, 2016) para abordar la performatividad que se haya en la palabra escrita, relacionándola con su contexto y el subtexto del discurso, y para abordar conceptos como el espacio y el cuerpo. También se utilizarán las nociones de poder y cuerpo que nacen a partir de los textos de Foucault (1966, 2002, 2012), con los cuales se entenderá las formas

de discriminación y violencia que se ejercen sobre la disidencia, y el cuerpo entendido como un espacio que puede comunicar.

A su vez, se realizará una entrevista semiestructurada al director de la obra, Manuel Morgado y a la dramaturga, Carla Zúñiga. Dichas entrevistas tienen como objetivo dar conocer el contexto de producción tanto de la obra como de los personajes, la visión del artista sobre el tema de género y la importancia planteada desde la dirección y la dramaturgia de llevar a escena temas como las disidencias sexuales. Se analizará la información de manera cualitativa como documentos que se estudiarán a la luz de los autores consultados. Esta interpretación de textos nos permite “albergar un contenido que leído e interpretado adecuadamente nos abre las puertas al conocimiento de diversos aspectos y fenómenos de la vida social” (Andréu, 1998, p.2). Dichas entrevistas se verán cruzadas por las categorías de la performatividad de género y la violencia de género. En tercer lugar, se hará un análisis de texto de la obra escogida, utilizando algunos aspectos del análisis de discurso, ya que:

El AD se presenta como una herramienta más sofisticada, dotada de un aparato conceptual que permite relacionar la complejidad (...) del discurso con las condiciones objetivas y subjetivas de producción, circulación y consumo de los mensajes. Este aparato puede incluir nociones relativas a los modelos mentales, la identidad, los roles, la polifonía, (...) los formatos textuales, los géneros discursivos, las ideologías, las relaciones de dominación, etc. (Sayago, 2014, p. 3).

Lo esencial es el mensaje de las palabras entregadas por la obra y cómo esta fue recepcionada en su época, siendo importante fijar la mirada en la identidad, los roles y la polifonía (voces del texto), entre otros, que se construyen y que reflejan un pensamiento característico de su tiempo. Dicho instrumento nos permite analizar los significados del lenguaje, las relaciones interpersonales y de poder entre los personajes, etc., que arroja el contenido, estudiar la elección de palabras en relación con el uso del insulto y la apropiación de dicha forma expresiva bajo la óptica de la teoría queer y, a partir de dicha lectura, entender de mejor manera la realidad del contexto social y la construcción de los personajes.

A partir de esta metodología se pretende entender el valor que posee el teatro como espacio discursivo y de exposición para las temáticas que levante la obra, lo que nos permitirá

hacer un análisis crítico de lo observado para llevarlo luego a la sociedad chilena. Los discursos de género y la lucha por la igualdad de las disidencias son un tema contingente que debe ser tratado con responsabilidad, ya que es fácil caer en la sátira, la humillación y la réplica de modelos escénicos machistas que normalicen dicha violencia, camuflada y justificada malamente por la comedia u otros géneros del teatro que caigan en estereotipos.

Esta investigación propone un punto de partida de donde pueden nacer otras investigaciones de similar índole, donde se analicen los discursos de género de las puestas en escena de distintos géneros dramáticos, lo que generaría una toma de consciencia de la responsabilidad que posee la exposición de estos temas como de los mensajes que se entregan consciente o inconscientemente por parte de la escena nacional. Y, además, una invitación para cualquier disciplina que desee crear un análisis desde el cuerpo y cómo actúa en distintos lugares desde su construcción cultural a partir de la performatividad de género, ya que siempre que existan cuerpos sometidos a cánones patriarcales y machistas se puede realizar un análisis crítico de estos.

A continuación, se realizará un análisis de la obra y sus personajes, teniendo como eje temático la performatividad de género de Butler y relacionando lo observado con el contexto chileno, lo cual se dividirá en tres capítulos con sus consiguiente subcapítulos. El primer capítulo consta de una introducción al contexto socio-político-cultural que viven las disidencias, para fijar el contexto de producción en el que se enmarca la obra. Posterior a eso se analizarán las distintas temáticas que surgen a partir de los personajes en relación con las disidencias. Para efectos de esta tesis, se hará una relación libre entre las distintas luchas de disidencias y las sexuales.

En el capítulo número dos, se trabajará la construcción escénico actoral, específicamente de los personajes LGBT+, para lo cual, se visitará en primera instancia los postulados de la performatividad de género y su gestación desde el siglo pasado, para crear una relación entre la obra y esta teoría. En segundo lugar, se trabajará en base al cuerpo representacional y la puesta en escena de los personajes LGBT+ de la obra, visitando temáticas como la raza y el género, presentados por los personajes y actores de la obra, el

problema de la representatividad y el lugar del discurso de las disidencias y un análisis de la performatividad de los personajes.

Finalmente, el tercer capítulo aborda el lugar de las disidencias en la sociedad actual chilena, y crea una relación entre lo analizado y los temas levantados de los capítulos anteriores con Chile, terminando con el tema que levanta la obra sobre la aceptación de la propia identidad y la felicidad.

Capítulo I:

Construcción dramática de los personajes en *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018)

1.1 Teatro chileno del Siglo XX: Referentes dramaturgicos de construcción de personajes LGTB+

En este apartado, comenzaremos por abordar una obra que ha sido un referente fundamental para el teatro chileno que trabaja las temáticas de disidencias sexuales. Nos referimos a *La Manzana de Adán* (1987) de Claudia Donoso y Paz Errázuriz, dirigida por Alfredo Castro y estrenada en 1990 por el Teatro de la Memoria.

Esta obra se ha considerado como el retrato del travestismo chileno en plena dictadura (Zambrano, 2020), período oscuro de nuestra historia y que significó un momento aterrador para las disidencias sexuales. En ella se relatan las vidas de una madre, sus dos hijos travestis y la vida de la prostitución homosexual clandestina, donde se retratan escenas y momentos de violencia, abuso y la liminidad social a la que se ven relegados estos cuerpos.

Paz Errázuriz formó una parte activa de un grupo de artistas, entre los que se destacan nombres como Pedro Lemebel, Raúl Zurita, Lotty Rosenfeld y Djalma Eltit, que, en su esfuerzo por ofrecer una lectura posible de un país sumergido en el autoritarismo de la década de los setenta, indagaron en lo que la teórica Nelly Richards denominaría “estética de los márgenes”: un conjunto de obras, eventos, exposiciones o autores nacionales de la época que, al ofrecer discusiones y posiciones alternativas al orden y a la opresión imperante, decidieron situarse “al margen”. (Zambrano, 2020).

Un grupo dedicado a la visibilidad de las disidencias sexuales, aquellas personas que se ven obligadas a habitar la periferia de la sociedad y de sufrir en silencio los abusos de poder de una sociedad machista. Es así como *La Manzana de Adán* se yergue como una de las primeras obras en tratar discursos de género y representar y darle voz a las disidencias sexuales a través de “un lenguaje de la cotidianeidad que permitiese rastrear el abandono, la opresión, la existencia opacada y las voluntades oprimidas de numerosos cuerpos relegados al escenario de “lo otro”” (Zambrano, 2020).

Otra obra que consideramos un referente en el tratamiento actoral y dramaturgico de las disidencias sexuales, es *La Huida* (2001), última obra de Andrés Pérez, estrenada en Las Bodegas Teatrales, comuna de Santiago, el 4 de febrero del año 2001 y que pone en escena la persecución y asesinato de homosexuales durante la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), luego del golpe de Estado de 1925.

“Si bien escrita hace veinticinco años, la obra debió dormir “el sueño de los santos e inocentes” hasta resurgir briosa en el momento, históricamente, exacto: cuando el candente y actualizado tema de los detenidos desaparecidos, obliga a hacer memoria acerca de otro caso similar: el de los homosexuales arrojados al océano con los pies con cemento.” (La Nación, 2001, Memoria Chilena, BNC, p.31).

Se repite la historia, como un ciclo, solo que esta vez nos trasladamos más atrás para narrar algo más reciente. La obra narra los amargos momentos que vive una pareja homosexual escondida en un sótano a quienes buscan para lanzar al mar, hecho que, como relatan también los travestis en *La Manzana de Adán*, se replicó en la década de 1970. La historia es cruda, apasionada y visceral, que busca conmover al espectador en un relato mucho más cercano a la realidad de lo que le gustaría aceptar al público.

Dicha obra fue la base para que se creara posteriormente un documental llamado *Tacos de cemento* (2016), realizado por Marcelo Porta. “El seguimiento a lo que fue no solo el último montaje del aplaudido director Andrés Pérez, "La huida", sino también a su último año de vida, hace ya 16 años” (Fajardo, 2018). La importancia de este acontecimiento es el poder que posee que una obra de teatro tome un tema tan transgresor, actual, polémico y se manche las manos con un discurso que no pide perdón, que transparenta la historia y que denuncia tanta injusticia y crimen, odio y miedo a la que se han visto sometidas las disidencias. El lugar escénico es sin duda el espacio más potente de catarsis y emoción al que pueden acudir estos relatos, y que repercuten hasta la actualidad.

Es de esta forma que encontramos dos ejemplos icónicos del teatro nacional que instalan discursos de género y luchan por denunciar historias desgarradoras que aún no cierran del todo en nuestro país. 1990 y 2001, diez años en que no mucho cambió, que el miedo aún corría por las calles de las ciudades y que quedaban tantas historias que contar, tantos cuerpos

perdidos en el fondo del mar, historias de violencia de una época en que ser disidencia era una condena y que vuelven a ser retomadas por un documental diecisiete años más tarde. ¿Por qué? ¿Cuál es el contexto al que se enfrentan las disidencias sexuales a casi treinta años de *La Manzana de Adán*? ¿A treinta años en que los prostíbulos eran allanados, en que la institución de carabineros violentaba indiscriminadamente a travestis, se aprovechaba de su posición de poder y abusaba de ellos? ¿Treinta años en que cuerpos tocaron el fondo del mar para no ser encontrados en las costas pacíficas de nuestro país?

1.2 La obra y su contexto

En el siguiente subpunto se abordará el contexto social en el que se encontraba Chile respecto a temáticas sociales al momento de escribir y estrenar la obra, relacionando estas especialmente a las cifras de violencia contra la comunidad LGBT+ por parte de privados (empleabilidad, por ejemplo) y del mismo estado (abuso por parte de carabineros), entendiendo que el sistema de capital como base se opone al otro diferente, improductivo, no reproductivo o disidente. Estos datos serán recolectados para poder relacionar de mejor manera la situación social y los temas que viene a tensionar la obra en el posterior análisis, tanto de los personajes como de la construcción escénica.

1.2.1 Contexto histórico, económico, político y social

Para el año 2018, Chile se encontraba a un año del estallido social más importante desde el retorno a la democracia en 1989, un malestar social que se había estado gestando desde aquella época y que involucraba a diversas aristas de la sociedad, salud, educación, pensiones: dignidad. La revolución de octubre chilena viene a esclarecer el rol de desigualdad de clases y la experiencia popular en nuestra sociedad, teniendo como protagonistas a los y las explotados.

¿Quiénes son estos explotados? Aquellas personas a las que se les ha sacado provecho a través de su trabajo, de sus impuestos, de sus deudas. Las personas que no se hacen millonarias bajo el sistema actual de mercado de manera abusiva e injusta. Es, a partir de esta

idea, que podemos relacionar este acontecimiento nacional con nuestro tema de interés, las disidencias sexuales.

Con ello, no se asume que disidencia sexual es equivalente a malestar económico, pero sí equivale a habitar la periferia o el exterior del contexto social, marginal en términos de voz, de derechos, abusados en un contexto de oportunidades y accesos. Chile, como todo país capitalista, basa sus cimientos de poder en tres conceptos fundamentales: la educación, la religión y el sistema de capital. En cuanto a educación, se lucha (hasta la fecha) por una educación no sexista, que desmitifique y que acepte a las disidencias sexuales y a toda diferencia (la gran mayoría de la humanidad), es decir, que normalice su existir para erradicar el miedo que le genera al sistema, la convivencia con personas distintas, con la diferencia. De acuerdo con un artículo publicado por Newsroom Infobae, “el 89,3 % de los chilenos que forman parte de la comunidad LGTBIQ+ afirmó haber sido víctima de discriminación, según reveló este martes el primer estudio estatal que recoge datos sobre violencia homofóbica impulsado por la Subsecretaría de Prevención del Delito.” (2021). No es extraño entonces que, al buscar disidencia sexual en Chile en cualquier buscador de internet, lo primero que aparezca sean resultados y estadísticas de violencia.

Demás está decir que la religión posee una lucha interna y externa con las disidencias sexuales; Interna, por sus propias diferencias de opinión respecto al tema, teniendo miembros con opiniones más progresistas, sin embargo, el mayor poder lo tienen los grupos conservadores, altamente homofóbicos, condenadores de la libertad sexual y de la propia expresión de género. El mismo Vaticano se opone a otorgar la igualdad a sus fieles pertenecientes a la comunidad LGBT+ que, si bien no otorga los mismos beneficios sociales que, por ejemplo, otorgaría un matrimonio civil, forma parte de la fe católica y por lo tanto se plantea como un deber para los seguidores. Así, “Según la Congregación para la Doctrina de la Fe, el matrimonio es visto como "un sagrado sacramento" y "corresponde a la unión entre un hombre y una mujer como parte del plan de Dios para la creación de vida".” (Méndez, 2021). Bajo estos preceptos, el único incumplimiento del *sacramento* sería la imposición del binarismo de género hombre – mujer, entendiendo esto solamente desde la

biología¹¹ reproductiva, ya que las personas de la comunidad LGBT+ pueden *crear vida* a partir de otras posibilidades no entendidas por el binarismo obligatorio. Estos discursos que a primera vista no son de odio, validan pensamientos de segregación que terminan en discriminación por parte de la sociedad hacia miembros de las disidencias sexuales, razón por lo que termina siendo una motivo de ocultarse.

Mi experiencia íntima como mujer con una crianza absolutamente católica heterosexual y que de un momento a otro me doy cuenta de que me gustan las mujeres. Y eso fue muy brígido para mí, tuve muchas situaciones de violencia en mi propia familia. (Zúñiga, P.3, R.3, 2021)

Zúñiga relata desde la vivencia el contexto explicado anteriormente, entendiendo el contexto normado y patriarcal en el que se tuvo que desenvolver, espacio común dentro de las familias chilenas, que demuestran la poca tolerancia para con sus propios miembros, que, validados por afirmaciones como las del vaticano, ejercen su poder sobre los *torcidos*.

En cuanto al sistema de capital, se plantea desde el concepto de producir; para producir de mejor manera se deben disciplinar los cuerpos, vigilar y castigar (parafraseando el texto de Foucault, 1975), crear orden y emplear la mayor eficiencia posible en la acción a realizar. Todo esto no suena imposible para un miembro de la comunidad LGBT+, entonces, ¿por qué, al igual que las mujeres, tienen menos oportunidades laborales y sufren discriminación en los espacios de trabajo?

En este sentido, de acuerdo al estudio “Chile No Sabe: Primer Estudio sobre Diversidad Sexual y Trabajo Dependiente” de Fundación Iguales, “un 50,4% de los/as encuestados/as señaló que les resultaba “difícil” y “muy difícil” encontrar trabajo en Chile”, mientras que “esta cifra ascendió a 65,8% en el caso de los grupos trans, 54,1% en los bisexuales, 49,6% para los gays y 47,1% en el caso de las lesbianas”. (Amelia H, La izquierda diario, 7 de enero, 2016).

Estas alarmantes cifras develan un tipo de pensamiento patriarcal, cargado de prejuicios y de discriminación que aún se halla fuertemente arraigado en diversos ámbitos de la sociedad chilena actual y que deben enfrentar las disidencias sexuales al momento de

¹¹ Amplio tema con numerosas excepciones que, por su extensión, no ahondaremos en esta investigación.

buscar empleo. ¿Qué provoca esto? En lenguaje poético, podríamos decir, que una sociedad gris, monocromática, o más bien bi-cromática, en donde la libre expresión de género y la libertad sexual está condenada por el sistema de producción. Al respecto, Zúñiga comenta

Hoy día estaba revisando la lista...Y estaba muy enojada en la tarde porque estaba revisando los resultados de los premios literarios. No sé si conoces esos premios. Y de todas las líneas, había una sola mujer. Y todos eran hombres, todos. Y es como absurdo porque solo había una mujer blanca y de Santiago, no sé. Y digo, qué pasa con regiones, qué pasa con las otras mujeres, qué pasa con las mujeres trans. En la oscuridad absoluta (Zúñiga, P.8, R.8, 2021).

Es de suma importancia proyectar la distancia a la que se encuentra socialmente la mujer blanca del hombre en ejemplos como los premios literarios y de referentes femeninos dentro del mismo mundo de la literatura, que sean reconocidos y enseñados en establecimientos educacionales, básicos y superiores, y luego entender la posición de privilegio que poseen frente a otras disidencias, como expone la autora, donde no hay espacios de representatividad para mujeres u hombres trans, otras mujeres, las disidencias sexuales y sociales, etc. Muchas veces los autores y autoras deben acallar sus orientaciones sexuales, esconder sus vidas sentimentales o identidades de género para gozar de un mejor lugar dentro de los círculos de lectores y los espacios de academización.

A estas cifras de invisibilización y marginalización social que se exponen y que enfatiza la dramaturga en su relato, se le deben sumar los innumerables crímenes de odio que se reportan con frecuencia en nuestro país, incluso, violencia ejercida por instituciones como Carabineros de Chile, quienes cuentan con un reporte por abuso sexual durante el estallido social de 2019: “Tocaciones, sentadillas y hasta violaciones. Desde el 18/10 mujeres, hombres, minorías y adolescentes han sufrido torturas o apremios con violencia sexual por parte de agentes del Estado. Hasta el 15 de enero, 198 personas acusaban a carabineros.” (Equipo Vergara 240, 2020). De estos sucesos, duele destacar al joven gay chileno José Maureira, quien en su relato cuenta cómo fue torturado sexualmente por la institución, solo por su orientación sexual.

Maureira, de 23 años, estudiante de Medicina de la Universidad Católica, denunció haber sido apaleado hasta quedar inconsciente, vejado por su orientación sexual,

nuevamente golpeado hasta que se le quebró el tabique nasal, violado con una porra, amenazado de muerte y encarcelado por supuestas agresiones a los agentes. (Contexto Tucumán, 2019).

Teniendo conocimiento de todo lo anterior, se vuelven inseparables las luchas de las disidencias sexuales con aquellas del movimiento social, quienes no gozan de equidad y valoración de sus vidas en este sistema en el que se enmarca la economía y sociedad chilena, y podemos hacer la vinculación con los grupos explotados, abusados y reprimidos. Zúñiga relata sobre un acto de violencia que vivieron como colectivo al momento de tener una temporada.

(...) cuando dábamos la obra teníamos un afiche afuera del Camilo Enríquez en el que aparecía la actriz que hacía de la mujer haitiana y aparecía con golpes como de patadas en la cara que alguien le había pegado durante la noche. Y era terrorífico, como que siento que hay que darse cuenta... Ya, una cosa es que ficcionemos al respecto, pero, otra es darse cuenta de la realidad, de lo brutal que es finalmente no pertenecer a una hegemonía ¿no? De todo tipo; ser afrodescendiente, ser una persona trans, salirse de la norma automáticamente te sitúa en un lugar de peligro. (Zúñiga, P.4, R.4, 2021).

Si bien, comentaba también que el público apreciaba la obra, y recibieron una excelente crítica, también se tiene en cuenta que aquellos que asisten al teatro colindan en ideologías con lo que se pone en escena, por lo que la reacción del público se vuelve poco objetiva en términos de aceptación de la disidencia. Y toca también un tema importante, que es el miedo al que se subyacen las minorías, de todo ámbito, en la calle hoy.

¿Cómo se plantea esta lucha desde la construcción de la obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*? El texto se enmarca en la sociedad chilena actual (hasta el 2018), por lo que toda la información previa al estallido social correspondería al contexto de producción. Ya el título nos instala un ideal de progreso relacionado al capitalismo y a la imagen de empresario norteamericano exitoso. El hombre heterosexual, no la mujer, se plantea como el objetivo a alcanzar para tener una vida grata, digna, que nos conduzca a la felicidad.

ESCENA 1: Un día voy a ser tan feliz. (Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual, Zúñiga, 2018, p.3).

Así se titula la primera escena del primer acto, antes de cualquier descripción, se instala el concepto de esta búsqueda. Es por este motivo que la personaje principal se embarca en un constante renacer para encontrar la felicidad fuera de su identidad, de lo que representa como persona: una mujer negra, pobre, inmigrante y lesbiana, abandonando sus raíces y su cuerpo para encontrar un éxito imaginario, ese éxito mercantilista inflado por el consumo, por la ficción de la victoria y el placer basada en logros materiales y productivos. Comenzamos entonces a observar la relación y crítica que construye la obra como espejo social, la fragilidad del sistema que conocemos mirado desde adentro con ojos desconocidos y al verse los personajes removidos por distintas situaciones que los sacan de su mundo idílico, casi onírico, de felicidad y estabilidad, es que aparecen el miedo, la violencia, el machismo, el racismo, la homofobia, etc. Demostrando la fragilidad del piso que nos sostiene, que creemos tan sólido.

Este mismo hecho, esta realidad machista tensionada por la obra, se vuelve más evidente incluso cuando se lleva al proceso mismo de la obra. De acuerdo con el director, Manuel Morgado:

(...) esta mujer protagonista era una mujer haitiana lesbiana, pero el tema racial y el tema de la negritud tiene su propio lugar, ¿entiendes?, y que no necesariamente va a participar del lugar del lesbianismo, del lugar trans y eso me pasó con las mujeres haitianas porque son... por lo menos todas las que yo castiné eran personas muy cristianas, ¿ves?, que no estaban de acuerdo con la lectura lésbica de la obra, entonces había un tema moral frente a la aceptación también de ese texto o de realizar esa puesta en escena. (P4, R4, 2021).

Como se mencionó anteriormente, existen escalones dentro de las mismas disidencias, no todos los grupos que pertenecen a ese *otro diferente* del hombre blanco heterosexual comparten una bandera de lucha, ni objetivos, ni necesariamente empatizan con el lugar del otro. Y, sin haberlo mencionado en la obra expresamente, este acontecimiento deja en evidencia el rol de la iglesia en las comunidades, el rechazo que inserta en sus fieles contra las disidencias sexuales. No se profundizará en si la iglesia católica desde su base, debiera o no asumir que existen dichos grupos como personas iguales, pero sí recalcar esta pugna mundial dentro del occidente contra las disidencias por los creyentes.

Si lo llevamos a Chile, quienes se abrazan a esta homofobia (y fobia no en un sentido de miedo, sino de ignorancia), son principalmente los partidos de derecha ultraconservadora, quienes, hasta la fecha, se oponen a derechos sociales de igualdad de las comunidades LGBT+. Estos partidos políticos son quienes representan y defienden los valores de un Chile blanco heterosexual, normado, binario y discriminador, que defienden la economía de libre mercado para mantener la distancia social que se ha acrecentado durante todos estos años de democracia, siendo el libre mercado una excusa para proteger a los inversionistas y poderosos que manejan el capital. Curiosamente estos partidos no solo los apoyan personas de clases sociales altas, sino también aquellas personas que creen poder llegar a la felicidad siguiendo estos dogmas, pertenecientes muchas veces por personas que pertenecen a clases sociales que se encuentran dentro de las más afectadas económicamente, que muchas veces son convencidas de que un economista o un millonario en el poder, va a revertir la cruda realidad en la que viven a diario. Desde la ignorancia manipulada por los medios, sueñan con ser algún día un *hombre blanco heterosexual* para encontrar la felicidad.

1.3 Los personajes y su construcción dramática

En los siguientes subpuntos se analizará la construcción de los personajes de la obra con el fin de identificar en ellos tópicos como la identidad de género, los roles sociales que estos ocupan, relacionando su situación de género, raza y de clase al momento de ubicarse socialmente, los discursos que nacen a partir de las distintas voces de los personajes, las relaciones de poder entre ellos y si es que existe la denostación al referirse al otro diferente.

1.3.1 La mujer haitiana, una mujer supuestamente blanca y Ernesto

Haití.
Una mujer negra lesbiana
acaba de ser brutalmente violada por 5 hombres
y yace tirada en el piso, sangrando.
Habla en creolé.

(Zúñiga, 2018, p. 3).

Así comienza la obra. Cruda. Sin censura frente a la realidad que viven miles de mujeres en Haití, Chile y en todo el mundo. Nuestra personaje principal, la mujer haitiana, expone su herida antes de siquiera poder decir una palabra.

Zúñiga nos enfrenta a la realidad de violencia que experimenta este personaje, dejando claro el punto de partida en cuanto a relación del hombre con la mujer. No podemos hacer una observación de la raza, ya que son todos haitianos quienes se ven involucrados en la violación, pero sí de una condición de clase social, razón por la que se ve expuesta y desamparada frente a este tipo de abusos.

Continúa en la primera página de la obra con la siguiente cita: “A las mujeres acá las matan por amarse entre ellas. Las apedrean hasta que se mueren en medio de la plaza. Así he visto morir a varias. Así he visto morir a mis amigas” (La mujer haitiana, 2018, p. 3). Si bien, estos acontecimientos y tipos de violencia están situados en Haití, nos permite, primeramente, conocer mejor y empatizar con esta mujer que desea escapar de su país con la esperanza de encontrar un lugar mejor, razón por la que llega a Chile y, en segundo lugar, establecer un punto de comparación entre los acontecimientos nacionales con los expuestos en cuanto a violencia. El oasis latinoamericano (Chile) promete nuevas oportunidades para quienes logran entrar en sus tierras, el sueño (latino)americano, nadie espera que, llegando al país, bajo las distintas circunstancias que cada persona posea, le tomen sus cosas y las quemem en señal de protesta en la calle, como lo ocurrido en Iquique el 25 de septiembre del 2021.

La protesta terminó con incidentes cuando dos grupos se enfrentaron con violencia. La semana pasada se registró la primera movilización de este tipo en Iquique, al norte del país, con unas 3.000 personas que quemaron las pocas pertenencias de un grupo de migrantes venezolanos indocumentados. (Infobae, 2021).

Lo ocurrido en el norte del país se replicó en Santiago tan solo una semana después, acontecimiento que, según relata el medio, resultó con once detenidos y una persona herida de arma blanca. El paraíso latinoamericano muestra su verdadera cara y demuestra ser cuna de la xenofobia.

La inmigración, y de toda la problemática que ha habido en los últimos 10 años, que ha sido bien como de un día para otro y cómo reacciona Chile, que es un país altamente racista y que no nos habíamos dado cuenta. No sabíamos que éramos un país tan racista hasta que aparece esto. (Zúñiga, P.4, R.4, 2021).

Sumemos a esto la violencia que se vive por crímenes de odio contra la comunidad LGBT+. Un reporte de MovilH (2018) establecía que el año anterior se había considerado “el año de la furia” por el aumento de violencia contra disidencias sexuales ¹², no obstante, respecto a 2018, según lo declara año a año MovilH, el 2019 duplicó sus cifras, contando con un promedio de dos reportes al mes.

Durante 2019, el Movimiento de Integración y Liberación Homosexual (Movilh) reportó en su página web 17 casos y denuncias de violencia contra la comunidad LGBTI de Chile, con nombre y apellido. Hubo asesinatos, ataques y agresiones por homodio, lesbodio y transodio, e incluso un ataque que terminó con la marca de una esvástica en el brazo de un joven trans. La Justicia actuó solo en la mitad de los casos. (2019).

Es importante destacar que, tal como entendemos a través de la performance dentro de la lengua, las palabras crean realidades, del mismo modo, el lenguaje utilizado por MovilH resignifica el entendimiento de la discriminación, reemplazando la fobia (homofobia, transfobia, lesbofobia) por el término odio. “El psicólogo estadounidense George Weinberg, quien acuñó el término en la década de 1970, definió la homofobia como "el miedo a estar incómodamente cerca de homosexuales" (Uchoa, 2018). Esta definición le quita la responsabilidad y la carga de violencia que ejercen sobre la comunidad LGBT+ el rechazo y la discriminación, ubicando en el rol de víctima al victimario, el cual se ve amedrentado por la diferencia. Es por esto mismo que la resignificación del lenguaje, al utilizar odio como el término, evidencia la conducta del agresor.

Teniendo todos los datos de violencia en el contexto chileno de los últimos años, ¿qué tan distante estamos realmente de la realidad que se vive en Haití? ¿Qué amparo pueden encontrar inmigrantes de la comunidad LGBT+ en un país donde la Justicia no vela por los derechos de las disidencias?

¹² Ver Capítulo 3.2.1

Aunque no se menciona si la orientación sexual tuvo relación con el crimen o no dentro de la obra, su discurso implica el querer dejar de serlo, no solo dejar de ser lesbiana, sino dejar de ser la mujer haitiana y ser *algo mejor*. “Me habría gustado haber nacido distinta. En otro país. En otra familia. Con otra cara. Con otro corazón. Mi madre siempre me ha dicho que este es mi destino y que no hay nada que yo pueda hacer” (La mujer haitiana, 2018, p. 3). El discurso atraviesa varias capas de discriminación, se vuelve existencialista por situar el problema en el ser mismo, en su mera existencia y no en el contexto. Es decir, la culpa es de ella por haber nacido sin suerte. ¿De qué depende esta suerte?, ¿Quién la determina? El parámetro de suerte está relacionado al hombre blanco heterosexual, exitoso y poderoso. ¿Se nace con suerte? ¿Es mala suerte nacer negra, trans o mujer? Utilizando a Butler, esa suerte viene dada por esta “voluntad apropiadora”, que bien podría identificarse como el contexto social, que transforma a nuestro cuerpo en un “medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales” (2007, p. 58). En qué medida soy quien creo que soy por lo que percibo del resto sobre mí. Es entonces que los discursos de odio aparecen para denotar la diferencia entre lo que sólo deberían considerarse cuerpos, personas, vidas. Es decir, podemos tomar los postulados de Butler que hablan sobre el género y llevarlo a la raza (y viceversa), la clasificación por color de piel se sostiene en base a una sociedad que piense así y esa misma sociedad lo vuelve violencia y discriminación.

Más adelante se hará una relación directa con la obra de Kafka “Metamorfosis” (1915), fábula por excelencia existencial, que podría situarse como la ficción que sostiene esta ficción al entregar la posibilidad de despertar siendo algo distinto a lo que uno es, de encontrar esa transformación total, pero llevado al contexto del inmigrante en Chile. Las palabras de la mujer haitiana resuenan en angustia cuando cita por primera vez a Kafka: “Me siento tan sola que a veces he pensado seriamente en morir. En morir y en reencarnarme en otra persona. En alguien con mejor suerte. Alguien más alegre. Alguien que haya tenido una mejor vida que yo. En algún insecto tal vez” (La mujer haitiana, 2018, p. 12). Se refuerza la idea de morir y reencarnar y se plantea que la felicidad está en poder ser alguien distinta, incluso un insecto.

En cuanto a la identidad de género, podemos observar que la mujer haitiana se identifica como mujer, con una orientación homosexual y una performatividad de género

correspondiente a una mujer (entendido sobre el sistema binario hombre-mujer). No obstante, todo su discurso para obtener la felicidad se construye en torno a dejar de ser quien es. Es decir, sitúa su identidad como inferior y delata el pensamiento machista en el que se construye la noción del éxito. En otras palabras, gana el concepto del hombre y la masculinidad como el “modelo hegemónico”, aquel que “rechaza lo femenino” por ser inferiores (Mardones y Vizcarra cit. en Vilet y Galán 2021, p. 350). Zúñiga levanta un mensaje integrador que invita a la reflexión y al cuestionamiento de lo que está bien como objetivos dentro de la sociedad, dándole valor a lo distinto a través del cuestionamiento de este mismo.

Comienza entonces el viaje de la mujer haitiana, en su propia metamorfosis, cambiando primero su país en búsqueda de su felicidad. Como mujer negra e inmigrante llega a Chile a ocupar un lugar de explotada por el sistema de producción nacional en una fábrica sin especificar. Aparece entonces la violencia de género y una clara diferencia de poder ejercido sobre ella.

Mi día estuvo horrible. Me retaron en el trabajo, mi jefe me humilló delante de todos, me gritó, me dijo que no servía para nada, que cuál era mi propósito en esta vida, que para qué había nacido, me preguntó que qué se sentía ser tan tonta, tan ignorante, tan poca cosa. (La mujer haitiana, 2018, p. 12).

Su llegada al suelo nacional se vio acompañada de la misma situación de discriminación, del hombre blanco heterosexual utilizando la imagen de poder (el jefe) y aplicando esta ventaja injustamente, reafirmando su rol social mediante la humillación, de pisar quienes se encuentran por debajo de él. Tan explícito se vuelve el mensaje de segregación que, en la escena de familia junto a Lorenzo y Clara, cuando la mujer haitiana intenta entrar a la fuerza a la *vida blanca* haciéndose pasar por la hija de ellos, es expulsada inmediatamente, discriminada y violentada a tal punto de romper el equilibrio del hogar, terminando con un tiro de escopeta en cada uno de los personajes; Las disidencias no caben en la vida binaria, blanca y heterosexual, deben mantenerse al margen, en sus lugares periféricos, escondidos.

Luego de ese trágico final en la familia tradicional chilena, la mujer haitiana comienza su transición progresiva a dejar de ser ella para ser feliz. Se convierte entonces en una mujer supuestamente blanca. El único rol que conocemos de este personaje es que es madre. Es decir, viene a cumplir su tarea como mujer blanca con el fin de poder procrear, como lo dictamina la iglesia. La mujer haitiana rechaza su homosexualidad para cumplir esta meta, abandona parte importante de su identidad en pos de la verdadera felicidad heterosexual: reproducirse, crear familia. No obstante, se da cuenta que aún no es feliz, y que los hombres que conoce (su marido) no son lo que ella espera de los hombres, cree poder cumplir mejor con el rol de hombre en la sociedad que aquellos que se identifican con el género.

El rol en la sociedad lo dictamina el poder que posee cada género en la misma. La mujer supuestamente blanca no debería tener que desear ser un hombre para proyectarse o generar un cambio a nivel país, pero el lugar de la mujer se ve retratado como una apéndice, este ser incubador al alero del hombre. En una sociedad machista, se asocia desde pequeño al hombre con la fuerza viril, con la ciencia y el liderazgo y, por el contrario, a la mujer se la asocia con las habilidades blandas, las letras y la maternidad, funciones que son insertadas en las personas desde una temprana edad. A los niños se les elogia lo rápido que pueden correr; a las niñas lo bellas que lucen. Valor en la acción versus en la apariencia ¿Qué sucede con los hombres que ponen su valor en la apariencia, las letras y habilidades blandas? Deja de ser un cuerpo productivo y es rechazado, discriminado y descartado.

Foucault (2002) identificaba ya este mecanismo de clasificación y adoctrinamiento de los cuerpos para convertirlos en productivos según su función en la sociedad, el rol que cumple cada género y para cada disciplina determinada. Aquellos cuerpos que no se someten a la norma, al binarismo, a la fuerza del hombre por sobre su mundo sensible, o a la maternidad de la mujer por sobre las habilidades técnicas, se vuelven estos cuerpos y miembros rechazados en la sociedad, por no cumplir con su rol.

No obstante, la mujer haitiana, ahora una mujer supuestamente blanca, se enfrenta al hombre blanco heterosexual, lo desafía, expone y humilla, escapando a un nuevo destino. Revela entonces la gran farsa de la construcción cultural en los cuerpos: “¿Cómo sabes que

somos blancos?” (Una mujer supuestamente blanca, 2018, p. 32). Nos trasladamos al plano de la apariencia como forma de conocer los cuerpos y el método que tenemos también para expresarnos con el ambiente, con la sociedad. El maquillaje viene a ser una metáfora de las caretas, de la expresión del mundo interno y cómo nos identificamos y queremos que nos identifiquen: nuestra performatividad de género. ¿Qué relación y diferencias hay en ser negra y ser trans? Por supuesto que son comunidades completamente distintas, hablamos de disidencias con luchas independientes y que poseen niveles de discriminación distinta, pero en ambos casos hay un elemento (raza y género) al que la sociedad le imprime un discurso. Cuando la mujer supuestamente blanca dice que le traigan el desmaquillante evidencia este discurso, tal cual como cuando a una mujer se le sucede la palabra trans, generando un valor distinto en la persona.

Es importante señalar que la mujer haitiana no tiene un nombre propio como personaje hasta convertirse en un hombre blanco heterosexual, padre de familia y “viviendo el éxito”: Ernesto, lo que habla de la poca importancia que tiene este personaje cuando es mujer y que recién es digna de ser nombrada cuando se vuelve parte de la sociedad. Este personaje es lo más cerca que llega a estar la mujer haitiana de su objetivo: un hombre blanco, padre de familia, con trabajo estable y heterosexual. Pero, en el fondo, ella sabe que todo esto es una mentira. Él mismo declara: “Siento que he empezado tantas veces de cero, y nunca he podido ser realmente feliz (Ernesto, 2018, p. 50). Viviendo el sueño por el que recorrió tanto se da cuenta que no es feliz: Ernesto trabaja como actor porno, le miente a su familia y a su hijo, engaña a su mujer con otras personas, no es realmente el padre de Damián, la abuela es también un actor porno, etc. Este viaje que resulta en un gran quiebre constante de la realidad de todos los personajes es el fin de toda la farsa. Derrotado, Ernesto confiesa todos los engaños. Renunciar a ser uno mismo no atrae felicidad, por lo que decide que es hora de detenerse.

En cuanto a identidad de género, tenemos una confusión del personaje, ya que, si bien posee un nombre masculino y su expresión de género es masculina para los estándares binarios, este no sabe a ciencia cierta si sigue siendo mujer o no. “Dolores, yo sé que no puedo dejarte embarazada porque soy mujer. Me operé hace muchos años. Yo antes era una

mujer” (Ernesto, 2018, p. 50). En la cita anterior las primeras palabras aseveran un cambio de apariencia del personaje, confesando una operación estética para parecer un hombre (no serlo), sin embargo, inmediatamente después, Ernesto declara que antes era mujer, ya no. Esta confusión proviene del mismo hecho que se discutía anteriormente, ya que no es la realidad de Ernesto el ser un hombre trans, sino una mujer que desea ser un hombre. Paralela a esta confusión del personaje llamado Ernesto que interpreta la mujer haitiana, es interesante observar algunas preguntas que saltan a la vista bajo las aseveraciones de la cita anterior ¿Puede una mujer dejar embarazada a otra? ¿Es necesaria una operación para escoger nuestro género? ¿O para vivir tranquilos y en *paz* con la sociedad una persona trans debe someterse al procedimiento quirúrgico? ¿En qué medida la existencia de las personas transgénero invalida todo lo que conoce por verdad nuestra sociedad respecto a la identidad? Llevando estas preguntas a la performatividad de género, ¿por qué una persona trans habiendo transicionado completamente es discriminada dentro de la sociedad? Si el problema es que una mujer trans no puede tener hijos, entonces bajo la misma lógica, las mujeres infértiles también deberían sufrir esta marginación. ¿Qué transgrede tan profundamente? Desestabiliza el lugar de poder del hombre sobre las mujeres, pone en peligro su fuerza y masculinidad, sin hablar de cuestionar duramente los dogmas religiosos, que incluso defienden el matrimonio entre hombres y mujeres cisgénero con el fin de procrear, siendo el resto es pecado.

En cuanto a roles sociales, ya sea tomando a Ernesto como una persona trans o una mujer haitiana, la disidencia ocupa nuevamente un lugar dentro de la prostitución, siendo los empleos como profesor (lo que se suponía que el hombre blanco heterosexual Ernesto hacía) algo no alcanzable. Se repite entonces una línea de asociación entre disidencias sexuales y periferias laborales, trabajos poco dignos o marginales, usualmente relacionados a lo bohemio, al sexo, a las drogas, etc.

Hacia el final de la obra, la mujer haitiana nos clarifica que la felicidad no se encuentra en buscar ser lo que uno no es, sino abrazando nuestra verdad y viviéndola.

Voy a conseguirme a una mujer que me ame y cuando eso suceda voy a contárselo a mis padres. Voy a salir con ella a la calle de la mano, voy a besarme en público. Vamos a tener una casa con muchas flores, y vamos a cuidarte a ti, y vamos a tener cuatro hijos más, y vamos a ser la familia más feliz que ha existido en el universo. (La mujer haitiana, 2018, p. 57).

Estas palabras de la protagonista son el despertar y un florecer. Decide enfrentarse a la vida, a sus padres, a la sociedad y sus miedos, a través de actos subversivos como tomarse de la mano, besarse en público y tener una familia. Es importante detenernos en el hecho de que acciones tan normalizadas por la población heterosexual sean actos políticos y de lucha para las disidencias, hecho que genera una diferencia a nivel de libertades en la sociedad, pero habla también del valor de estas luchas por querer volverlas algo común y no un espectáculo a los ojos del resto. Finalmente, la mujer haitiana, quien nunca consigue un nombre desde este personaje, agrega:

Vamos a tener una casa con muchas flores, y vamos a cuidarte a ti, y vamos a tener cuatro hijos más, y vamos a ser la familia más feliz que ha existido en el universo. Hasta que un día me van a venir a buscar. Me van a llevar a la plaza y me van a apedrear hasta matarme. Porque está muy mal visto vivir como se quiere vivir. Pero antes de morir voy a mirar el cielo y voy a pensar, esto era la felicidad, así se sentía en el corazón. Y entonces no voy a sentir más dolor. Y tú vas a vivir igual. Tú también vas a ser feliz. Prométeme que tú también vas a ser feliz. Te lo suplico. Prométemelo, para eso te traje al mundo. (2018, p. 57).

Cuando tomamos a Butler (1990) y entendemos que el género se construye y, por lo mismo, hay una forma de expresar mediante una representación este género al resto, llamando este fenómeno la performatividad de género, no se quiere decir que debemos construir una mentira para llegar a ser algo que no somos, sino, por el contrario, esta performatividad debe intentar ser lo más fiel posible a mi propia experiencia del género. Esta teoría no posee una búsqueda intrínseca de la felicidad, no obstante, la obra y la mujer haitiana nos permiten crear esta relación entre género y felicidad, valorando cada expresión y comprensión del primero.

1.3.2 Clara y Lorenzo

Como parte de este análisis, se han tomado elementos de discriminación racial y se han llevado al plano del género, haciendo una asociación que no necesariamente se condice con las intenciones de la autora, pero que nos sirven para crear nuestra conexión con la temática de la investigación. Uno de los temas que cruzan transversalmente todas las disidencias, por una cuestión de principios, es la discriminación, la marginalidad y la situación de poseer menos poder en la sociedad que quienes representan al hombre blanco heterosexual, una desventaja. La sociedad se plantea desde el modelo de la masculinidad hegemónica, rechazando lo femenino (tanto en hombres y mujeres) como lo infantil (Mardones y Vizcarra cit. en Vilet y Galán 2021, p. 350). Desde esta misma lógica, se rechaza la negritud, la disidencia sexual, la enfermedad mental, la discapacidad física, etc. Y así lo demuestra Zúñiga con los personajes de Clara y Lorenzo, quienes se enfrentan por primera vez en escena a la mujer haitiana en condición de inmigrante. La reacción inmediata es de miedo, de prejuicio y violencia:

LORENZO: ¡Clara! Llama a los carabineros.

LA MUJER HAITIANA: ¿Por qué van a llamar a los carabineros? Clara se levanta, la mujer haitiana se pone al lado de ella.

LORENZO: Quédate ahí, Clara. Puede tener un arma.
(2018, p. 13).

Comprendamos de todas formas que la mujer haitiana se ha metido en la casa de estas personas sin permiso, haciéndose pasar por su hija, que se encuentra muerta por un accidente laboral, lo que genera una tensión inicial. No obstante, el diálogo se vuelve imposible, incluso una vez que la mujer haitiana revela su identidad y confiesa el malentendido producto de su búsqueda por tener una familia que la quiera. Los estados de violencia llegan a tal nivel que Lorenzo toma una escopeta, le dispara a la mujer haitiana, a Clara y luego se suicida.

Una posible lectura es la de tomar la familia como la población *supuestamente blanca* chilena y ponerla en la situación de tener que aceptar a los inmigrantes en *su casa*. Basando el discurso en el miedo y la ignorancia, el único resultado posible es el de querer expulsar al *invasor* e intentar recuperar la normalidad, de no ser posible recurrir a la fuerza, ya sea a las fuerzas del orden (carabineros) o si no a la acción por mano propia. Algo similar a lo que sucede hoy en Chile con las protestas ya mencionadas entre chilenos contra inmigrantes. ¿Es

esto relacionable a la disidencia sexual? Sin duda que sí, obedece a un fenómeno parecido, incluso hasta el día de hoy en muchas familias, donde los miembros que aceptan una sexualidad diferente abiertamente corren el riesgo de ser expulsados de sus casas o de sus trabajos. Las estadísticas de violencias ya señaladas corresponden al fenómeno de acción por mano propia para *purgar* la sociedad heterosexual del vicio, de lo torcido, lo queer. Zúñiga, no obstante, logra humanizar a Lorenzo por unos minutos de conversación con un texto que entabla con la mujer haitiana, que habla de la importancia del interior de las personas:

LORENZO: ¿Qué te digo siempre que es lo más lindo que tienes tú?
LA MUJER HAITIANA: Mi corazón.
(2018, p. 16).

Luego de esas palabras Lorenzo entonces duda de lo que ve y cree que quizás la mujer haitiana es en verdad su hija. La dramaturga pone en cuestión la piel, la identidad, la performatividad, apelando a que el valor de las personas no se encuentra en cómo se ven o eventualmente, a quién deciden amar o cómo deciden vestirse. Apoya este discurso a la lucha por crear igualdad entre las personas, que somos cuerpo y ser antes que seres culturales con signos discursivos y relaciones asimétricas de poder. Antes de género: sexo, y antes de sexo: cuerpos.

De esta forma la perspectiva de género sostiene un discurso que es aplicable y bandera de lucha de todas las desigualdades o disidencias. Es preciso valorar la diferencia de géneros, tomando en cuenta la importancia de ser distintos y cómo podemos vivir todos los cuerpos con igualdad de derechos respetando las distancias, del mismo modo, todos los cuerpos distintos poseen razas, colores, culturas, creencias, formas y lenguajes distintos, que en nuestra sociedad se debería aprender a respetar y valorizar, sin darle hegemonía a una cosa en específico.

1.3.3 Dolores y Damián

¿Por qué luchamos?, ¿Cuál es el motor que te permite seguir resistiendo? Las respuestas pueden ser tantas como personas encontremos. Al respecto, el director de la obra respondió:

(...) yo voy a plaza Dignidad de repente, estoy ahí con mi bicicleta, me llega lacrimógena en la cara... y digo ¿por qué hacemos esto?, y claro, por la salud, por la igualdad, porque en el fondo el país es una mierda, tenemos una historia horrible llena de muertos, pero pienso en los niños, por ejemplo, que es un tema de la obra y que es un tema en la Carla también que, obviamente es madre y eso está teñido en su obra. Pienso en los niños, ¿entiendes?, y cuando tú piensas en los niños obviamente, piensas en el futuro y piensas en la felicidad. (Morgado, P12, R12.1, 2021).

Morgado señala, que tanto él como la dramaturga piensan en los niños como una esperanza, quienes le dan sentido a la movilización, a las manifestaciones y a querer un país mejor. Es interesante entonces detenernos en el único niño de la obra, Damián, y su madre, Dolores. Damián representa la inocencia de los niños, y viene a ser un lienzo en blanco sobre el cual los discursos ajenos van pregnando, especialmente los de su madre, que son fiel representación del miedo e ignorancia de las personas *de bien* frente a la diferencia, a la pobreza, desarrollando claros signos de arribismo que posteriormente serán derribados por Ernesto.

DOLORES: Pero nosotros no. Nosotros somos distintos.
DAMIÁN: ¿Por qué?
DOLORES: Porque nosotros no vivimos en la población.
(2018, p. 9).

Ser distintos en este caso se refiere a ser mejor, a ser dignos, superiores. Dolores regaña a Damián por haber ido a una población, haber compartido con una familia en riesgo social y haber comido perro. Damián se muestra como un libro abierto, desprejuiciado, sin miedos, sólo aprendiendo a través de la experiencia sobre el mundo. Una vez más podemos identificar cómo los discursos y la discriminación se comportan como formas aprendidas, el negro es malo porque es malo, la homosexualidad es perversa y promiscua y las personas trans necesitan terapia psiquiátrica. Todos los discursos de odio nacen desde el miedo y la desinformación, de lo que las personas aprenden a leer en el cuerpo de los demás. El cuerpo, la performance, el medio pasivo sobre el que se nuevamente se circunscriben significados culturales (Butler, 2007). El cuerpo de la juventud es aquel al que no se le han enseñado todas las reglas culturales y normas binarias de género. A un niño no le preocupa usar una falda ya que no representa algo femenino, al menos no hasta que se lee enseña que eso es vergonzoso,

inapropiado y digno de ser humillado. Entonces aparece el miedo y la necesidad de aquel niño de encajar a los ojos del resto y *aparentar ser niño*, no solo serlo. No obstante, Zúñiga (2021) rescata de manera positiva la libertad que poseen, apoyada por una mayor cantidad de referentes y figuras públicas, los jóvenes disidencias sexuales de la actualidad: “La juventud es un poco más libre” (P2.3, R2.3).

Por otro lado, Dolores es expuesta por Ernesto, revelando sus raíces, y a la vez la semilla de sus miedos: su propia identidad.

ERNESTO: Devuélvete a la población en la que naciste.
DOLORES: ¿Cómo se te ocurre? Yo soy una doctora importante...
ERNESTO: Pero en el fondo eres una mujer de población. Ándate a vivir con tus padres. Con tu madre nana y tu padre albañil que tanto te avergüenzan y a los que no les hablas desde hace años. Pololea con tu vecino drogadicto. Ten la vida que te tocó vivir.
DOLORES: Eso es absurdo, yo surgí.
ERNESTO: No es cierto. Sigues siendo la misma de antes.
(2018, p. 55).

La negación aparece cuando la estabilidad social es desestabilizada, cuando el ser corre el riesgo de salir del espacio de confort al que ha llegado y se ha vuelto parte de la cultura blanca heterosexual, aunque sea a partir de la negación de la propia identidad. Del mismo modo la heterosexualidad obligada se torna violenta cuando se remueven las estructuras de rechazo y se abre la posibilidad al mundo de la libertad.

1.3.4 La abuela Carolina

La obra refuerza la concepción de performance desde el ridículo, pero instalando un mensaje destructor respecto de los roles sociales. Revisemos un extracto en la que podemos encontrar esta idea:

Papá: (al hijo) Yo no soy tu papá, tu mamá no es tu mamá, tu abuela no es tu abuela.
Hijo: ¿Mi abuela no es mi abuela?
Papá: No, es un actor que contraté.

Hijo: Pero cómo un actor, querrás decir una actriz.
Papá: No, es un actor, ¡un actor porno!
(Zúñiga cit. en Infante, 2018).

Si bien la situación se vuelve sostenible dentro de la ficción del teatro, estos textos hablan de los roles que decidimos adoptar en nuestra vida y que tienen que ver con la performance que instalamos para proyectar al resto una idea de nosotros. “El padre le pide que deje de actuar y la abuela no desea dejar de ser abuela: le tiene cariño al nieto, ha disuelto los límites entre su actuación y su vida.” (Infante, 2018) El actual problema podemos abordarlo del fenómeno de la farsa y de la representación en la vida del actor, pero interesa para el presente análisis crear la relación con el género. La abuela es un actor, de sexo y género masculino (aparentemente), pero que modifica su relación con el resto a partir de la modificación de su expresión de género, es decir, la performatividad. ¿Importa que la abuela no es la abuela si, tal como menciona Infante, existe cariño y un lazo real creado que desdibuja la actuación y la vida?, ¿Importa que un niño le diga madre a un hombre que toma el rol de dicha figura?, ¿Por qué una mujer negra no puede ser un hombre blanco? La performance crea realidad, tal como lo hace la palabra, pero como podemos extraer de los capítulos anteriores, sólo es válida la ficción que representan aquellos que pertenecen al binomio hombre-mujer normado.

Como pudimos observar del anterior análisis, tanto del contexto en Chile como de la dramaturgia de los personajes, la obra, a partir de su argumento, levanta cuestionamientos y temáticas sujetas a la realidad nacional: racismo, machismo, homofobia, etc., los personajes y sus circunstancias dejan en evidencia un país que, pecando de arrogancia, se adelantaba a auto titularse *oasis*, cuando un año luego de expuesta esta realidad bajo la dirección de Morgado, estallaría un conflicto que venía acumulando presión desde hace décadas. Todo cae en la sátira de la ficción y se derrumba escena a escena, dejando en evidencia la real estructura y pensamiento del país.

Capítulo II:

Construcción escénico-actoral: La presencia de una performatividad de género en las formas de construcción de personajes LGBTQ+

2.1 La performatividad de género: Una categoría de análisis dramático teatral

A continuación, se aborda la performatividad de género y los principios que se desprenden de ella en cuanto a sexo y género como parte importante al momento de la construcción escénico-actoral, para el posterior análisis de estas decisiones en la obra escogida.

Se toma esta teoría ya que a partir de esta se logra desmembrar el género y las consiguientes construcciones culturales que nos llevan a normalizar el binarismo y a crear las categorías inferiores en cuanto a género, para diferenciar aquello no heterosexual, lo diferente. Además, es a través de esta teoría que podemos analizar en el cuerpo de los personajes y qué narran sus performatividades en base a las decisiones tomadas por el elenco como la caracterización vocal, el vestuario, los colores, el abordaje de personajes más o menos femeninos correspondiente o no a su género, la identidad que proyectan los personajes frente a su género, es decir, el tratamiento de todos los discursos que nacen a partir de los cuerpos en el espacio y en relación con los otros. Entendiendo posteriormente también, a partir de los estudios y teorías de Pavis (1987) y Foucault (1966), que el cuerpo en sí mismo es un espacio y el teatro es el lugar donde convergen todos los espacios con todos sus discursos y que están en constante diálogo con el público, en un tránsito de signos, emociones y sensaciones, lo que justifica la importancia al teatro al momento de levantar discursos de género.

2.1.1 Se nace o se hace: La propuesta de Butler

¿Se nace o se hace?, Butler (1990) sostiene que se hace, tomando la frase de Simone de Beauvoir. Una no nace mujer, ni hombre, ni trans, sino que todas estas categorías se edifican sobre los conceptos de la cultura y bajo la necesidad intrínseca del humano de clasificar y rotular como forma de acceder al conocimiento. Esta pulsión humana de crear etiquetas recién comienza a perder su estabilidad en la segunda década del siglo pasado

cuando la psicología, la medicina y el psicoanálisis comenzaron a adentrarse en los postulados de la teoría de género. De acuerdo con Reinel (2021), luego de que, a partir de los estudios del psicólogo y fundador de la sexología, Dr. John Money, se comenzará a “considerar que el sexo era la presencia de cualidades fisiológicas relacionadas con la reproducción, y que género, era la presencia de aquellas características que desarrolla una persona cuando se identifica con un sexo” (p. 33), el médico y psicoanalista, Dr. Robert Stoller “concluyó que género, además, involucraba “la proporción de masculinidad y feminidad en una persona, pues ambos polos se encuentran presentes en todas las personas, aunque con mayor o menor intensidad” (Serret y Méndez, cit. Reinel, 2021, p. 33). Con estos estudios realizados, entra la discusión de género al ámbito de la ciencia, tomando una nueva importancia dentro de la discusión en la sociedad.

Habiendo separado género de sexo, y posteriormente considerando que tanto hombres como mujeres poseen características masculinas y femeninas en distintas medidas (dependiendo cada persona), es que se da paso al nacimiento del concepto de identidad de género. ¿Qué es la identidad de género?

Es el concepto que se tiene de uno mismo como ser sexual y de los sentimientos que esto conlleva; se relaciona con cómo vivimos y sentimos nuestro cuerpo desde la experiencia personal y cómo lo llevamos al ámbito público, es decir, con el resto de las personas. Se trata de la forma individual e interna de vivir el género, la cual podría o no corresponder con el sexo con el que nacimos. (Secretaría de Gobernación, Gobierno de México, 2016).

Es importante destacar que como cada persona crea su propio concepto de sí mismo, no existe una forma rígida o de manual que predisponga a la expresión de las afectividades con el resto, siendo cada identidad y cada representación de esta individual e irrepetible. La cita anterior postula, quizá sin quererlo, la existencia de una performatividad de género intrínseca a la identidad de género. Dicho concepto se relaciona con el ámbito público, con cómo expresamos nuestro mundo sensible interno y de identidad al colectivo, lo que nos permite vivir nuestro género, lo cual, como entendía Stoller, posee niveles o *cantidades* distintas de masculinidad y feminidad en cada persona, características de apropiación de uno mismo que se expresan en nuestro cuerpo, gestos, voz, vestimenta, conducta, etc., lo que, Butler (1990) llamaría posteriormente la performatividad de género.

Estas formas de expresar nuestra identidad nacen a partir de la lectura de signos, interpretados por la comunidad para crear conocimiento del cuerpo propio en diálogo con el colectivo, y así representar mi género. Aparecen entonces elementos de la performance, que, como postulaba Austin (1990), el lenguaje verbal como las acciones, constituyen una realidad con distinto significado dependiendo de la cultura en la que se encuentre dicha acción. De esta forma, Reinel (2021) señala que “lo performativo va a implicar significados e interpretaciones que van a estar condicionados culturalmente, pero también va a implicar una subversión frente a las instituciones o poderes que legitiman esas prácticas o usos del lenguaje (tanto del hablar como del hacer)” (p. 39). El espacio de subversión que menciona Reinel se construye frente a la realidad creada por los enunciados performativos, que crean una nueva realidad, pero esta misma realidad, que tensiona una anterior, por lo que se convierte en algo “pasajero”.

Podemos comprender entonces que el género no es algo con lo que se nace, sino que se hace. No obstante, ¿es posible transitar por distintos géneros? Han aparecido dentro de la comunidad LGBTQ+, no solo géneros que no le corresponden a su sexo biológico, sino que también fluidos, que luchan contra la violencia de la clasificación y orden. Llegamos a una idea de que el cuerpo es antes que todo cuerpo, y que el amor o las relaciones afectivas de toda índole se dan entre personas antes que genitales, devolviéndole el valor y dignidad a las formas de expresión de cariño humanas, que se oponen al canon clásico del amor romántico y a la concepción cristiana de familia, llenando de colores la sociedad contemporánea. En ese sentido, la performance viene a jugar un papel importante dentro del entendimiento de lo que podría significar este flujo entre géneros o, en otras palabras, la no definición. Una de las características de la performance es su ámbito efímero, que habita un momento, el presente, y luego deja de existir para convertirse en otra cosa (de ser grabado o reproducido).

Se relaciona con lo que Fischer-Lichte denomina estética de lo performativo, es decir, una estética de lo efímero, es decir, el acto performativo es un acontecimiento en el aquí y el ahora, que involucra a un individuo con su cuerpo fenoménico y una comunidad participante. (Reinel, 2021, p. 40).

Dicha reflexión extraída de una revisión documental previa sobre la performance dialoga con este concepto de fluidez dentro de la identidad de la persona, tomando la expresión del género como algo performático, una realidad que desafía lo conocido, que crea discurso, pero que es efímera, ya que dialoga con un contexto y se redefine en nuevos espacios de conocimiento y en distintas circunstancias. Es de estos conceptos que Butler construye sus primeras aproximaciones al concepto de performatividad de género:

Dentro de esos términos, el «cuerpo» se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma. En ambos casos el cuerpo es un mero instrumento o medio con el cual se relaciona sólo externamente un conjunto de significados culturales. (Butler, 2007, p 58).

Esta forma pasiva de circunscripción de significados obedece, sin lugar a duda, a un canon patriarcal preestablecido y dominante dentro de la cultura, la cual determina y otorga las características de masculino a los hombres y de femenino a las mujeres, coartando el espacio de fluidez, cambio y libertad que mencionábamos anteriormente, siendo el exilio moral y social la consecuencia de asumir una identidad y expresar una performatividad de género distante del binarismo obligatorio.

Estos conceptos que se arraigan lentamente en la diversidad sexual y en la parte más abierta de la sociedad occidental, están lejos de ser normalizados. Aunque en países más desarrollados se han aprobado leyes de género y diversidad, como la ley de aborto, matrimonio homosexual y adopción homoparental, esto no constituye una realidad aceptada en Chile, generando que las disidencias sexuales no gocen de la misma categoría de ciudadanos con los mismos derechos y cuidados sobre sus vidas.

Es desde esta idea de realidad aprendida culturalmente, que pregna sobre los cuerpos que se cimienta la idea principal de la obra. Al respecto Zúñiga comenta:

Como que me pareció interesante indagar que había detrás de esa representación de un padre ¿entiendes? Entonces que a partir de eso se empezara a derrumbar todo, y nos dábamos cuenta que eso que creíamos que estábamos viendo no era verdad, sino que estábamos mirando otra cosa. Y qué juego toma el cuerpo en eso también ¿ves? Cómo pensamos en nuestra cabeza que es súper estático. Que el cuerpo y la identidad es algo

súper estático, pero que finalmente no es así, y que es mucho más fluido, que va cambiando, y que es mucho más difícil que los cuerpos pertenezcan a categorías. (P1, R1, 2021).

La dramaturga toma la estructura clásica de la familia occidental y se propone derrumbar esta estabilidad a partir de la desestabilización del padre, poniendo en duda este rol, patriarcal. Una mujer transgénero lesbiana, luego de un arduo viaje de buscar la felicidad, es capaz de crear una performatividad de género masculina y ser ese rol tan importante y líder dentro de la sociedad. La autora plantea desde la idea inicial el conflicto entre la identidad y el cuerpo, proponiendo ambos como algo fluido, tomando, quizá sin querer, aspectos esenciales de la teoría de Butler y la performatividad de género, y que se contraponen también a esta idea de clasificar y nombrar, definir para encasillar y comprender.

Como de mis propios cuestionamientos, de esa angustia que aparece, que hay una sociedad que te exige un correlato. Como que todo tenga cierta lógica, pero en verdad para mí no ha tenido ninguna lógica ¿entiendes? Como mi orientación sexual o lo que pienso sobre el amor romántico, o sobre la familia también. (Zúñiga, P.3, R.3, 2021).

El mismo hecho de identificar como algo con nombre distinto permite la discriminación, la agrupación o segmentación de grupos sociales. La dramaturga identifica esta temática como parte presente desde los inicios de la escritura de su obra y llevada a la escena a través de sus personajes.

2.1.2 Categorías del cuerpo

De acuerdo con el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* de Patrice Pavis, existen numerosos cuerpos, de formas de concebirlo y de hablar de él. “En todas las artes y en el conjunto de las ciencias humanas, el cuerpo es una apuesta al saber y al poder. La fenomenología nos ayuda a comprender cómo encarnan en el cuerpo humano identidades, propiedades físicas y espirituales, concretas y abstractas” (Pavis, 2016, p. 66).

El cuerpo es inevitablemente lo que somos, para bien o para mal, es la materia que condensa y delimita el ser. Es lo primero y último que somos. Un cuerpo de células, sin

cultura, sin educación, sin pensamiento ni deseos, y un cuerpo inerte, materia en transición de un estado de vida a otro.

En vida, este cuerpo es el molde, la caja que evita que nos desparramemos, restringe nuestros movimientos, pero nos permite crecer.

(...) ese cuerpo tiene una forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay espesor, un peso, en resumen que el cuerpo ocupa un lugar. Son el espejo y el cadáver los que asignan un espacio a la experiencia profunda y originariamente utópica del cuerpo. (Foucault, 1966, p. 17).

El espejo como ese lugar que me permite observarme virtualmente dentro de otro espacio, para conocerme sin poder tocarme, ese yo inalcanzable, y cadáver como ese cuerpo del mismo modo inalcanzable, que conocemos por su certeza en nuestra vida, pero que ignoramos en experiencia, es inhabitable.

Ya sabemos que, de acuerdo con la performance, el cuerpo es aquel instrumento con el que accionamos y creamos significados, habitamos el presente y cambiamos la realidad. En la performatividad de género, en cambio, el cuerpo es el medio por el que generamos el discurso e imagen de nuestra identidad de género para relacionarnos con nuestro entorno.

Y si pensamos que el vestido profano o sagrado, religioso o civil, hace entrar al individuo en el espacio cerrado de lo religioso o en la red invisible de la sociedad, entonces vemos que todo aquello que es relativo al cuerpo, dibujo, color, diadema, tiara, vestimenta, uniforme, todo eso hace florecer de una forma sensible y abigarrada las utopías que están selladas en el cuerpo. (Foucault, 1966, p. 16).

Foucault, años antes que Butler, escribe ya la función que posee nuestro cuerpo performático al momento de relacionarnos con la sociedad, siendo esta quien nos otorga niveles distintos por usar el vestido profano o la vestidura sagrada, el cuerpo separa realidades, e imbuye al ser con las utopías de la representación, del símbolo. Una misma persona puede significar dos seres completamente distintos en base a la percepción del mensaje que entrega su cuerpo. Del mismo modo, sobre la escena, el cuerpo del actor se

vuelve un espacio mágico, de transmutación, conformándose así en el principal emisor de discursos de la escena tradicional.

El cuerpo también es espacios, orificios, terminales nerviosas por las que sentimos y percibimos, es decir, el cuerpo de alguna manera está abierto al exterior, absorbe conocimiento y aprende, se construye; “también posee lugares sin lugar, y lugares más profundos, aún más obstinados que el alma, que la tumba, que los encantamientos de los magos; tiene sus sótanos y sus graneros, sus superficies luminosas” (Foucault, 1966, pp. 13-14). Se constituye, así, como un espacio propio en diálogo con el universo perceptible. Es decir, podemos comprender el cuerpo como un espacio abierto sobre la escena, por el que todos los estímulos deben entrar, ser percibidos, evaluados para conmovearse, reaccionar, accionar. En el fenómeno teatral, y para que exista la performance, importan tanto los cuerpos de los intérpretes como los del público, ambos espacios se comunican e interaccionan desde que se levanta el telón hasta el último aplauso, incluso luego, cuando el eco de las palabras recitadas y las acciones continúan resonando en los pensamientos de quien asistió a la función. He ahí la importancia de crear este flujo de información entre ambos cuerpos, unidos por el fenómeno escénico, y la necesidad de elevar discursos que generen cuestionamientos, replanteamientos y remuevan al espectador.

Es a través de la caracterización y la forma de la representación en sus distintos lenguajes que los cuerpos transmiten, ya sea en el cotidiano y a través de nuestra performatividad de género, o sobre las tablas del teatro, donde cada detalle percibida como una decisión escénica narra. “En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeitado, son operaciones mediante las cuales el cuerpo es arrancado de su espacio propio y proyectado en otro espacio” (Foucault, 1966, p. 15). Foucault podría estar refiriéndose tanto al proceso de representar algo distinto al cuerpo mismo, creando un viaje entre la persona y el personaje, estableciendo una clara diferencia entre realidad y ficción o podría referirse al fenómeno que se comentaba de traspaso entre cuerpos abiertos, en el que esa máscara, ese maquillaje o tatuaje entregan un mensaje que es interpretado a partir de estructuras culturales, que varía entre una y otra, que en escena es el mensaje que produce el cuerpo intervenido por la caracterización. No obstante, en cuanto a performatividad de género, aquello que el maquillaje, un tatuaje, una

peluca o lo que esté interviniendo el cuerpo, no es o no debería considerarse la proyección de un espacio otro, sino de la representación del espacio propio, fiel a la identidad que desea construir esa persona, siempre que estos elementos no se usen como evasión, escudo, careta, es decir, como un *disfraz* que oculte mi verdadero sentir en pos de una aceptación social, es ahí que sí ocurre un traslado de espacios, una disociación del yo interno y externo.

El alma funciona en mi cuerpo de una manera verdaderamente maravillosa: está albergada en él, por supuesto, pero sabe bien cómo escaparse; y se escapa para ver las cosas a través de la ventana de mis ojos; se escapa para soñar cuando duermo, para sobrevivir cuando muero. (Foucault, 1966, p. 12).

Se toma la cita escrita en lenguaje poético para entender el yo interno como aquello que corresponde a mi esencia o, en efecto, mi alma, aquello que habita el subconsciente e invade el sueño, es aquello que se escapa cuando dejo de aparentar. ¿Hay algo más verdadero al yo mismo que el alma? Y sin embargo, es aquello un concepto tan abstracto como el entendimiento humano, subjetivo e infinito.

2.2 Construcción Escénica: el espacio de tránsito y visibilidad

¿Qué es el espacio? La primera definición que encontramos en la es “Extensión que contiene toda la materia existente” (RAE). Nos ubicamos en un plano material, observable, cuantificable, todo lo que nos rodea, todo lo imaginable por el humano compuesto por átomos y materia. No obstante, una acepción del mismo término es el “transcurso de tiempo entre dos sucesos” (RAE). Nos transporta entonces esta definición a un plano inmaterial, medible aún, pero que escapa de los sentidos y se convierte en una percepción. Con respecto a lo anterior, cabe preguntarse, ¿existe un único espacio? Y ¿cuándo un espacio se define?

No cabe duda de que esas ciudades, esos continentes, esos planetas fueron concebidos en la cabeza de los hombres, o a decir verdad en el intersticio de sus palabras, en la espesura de sus relatos, o bien en el lugar sin lugar de sus sueños, en el vacío de su corazón; me refiero, en suma, a la dulzura de las utopías. (Foucault, 1966, p. 2).

Aquello que definimos como un espacio: la iglesia, la pieza, la cocina, etc., se constituyen como tal en la medida que construimos su realidad en base a funciones determinadas, espacios de ritos, de convivio, de reposo, espacios con fines definidos por las necesidades de la sociedad. Dichos espacios suelen estar delimitados por paredes, barrotes, pilares, rejas, etc., el mundo material, sin embargo, existen también aquellos que no, que sus límites se vuelven imaginarios, que su arquitectura se transporta al plano de las utopías. Foucault (1966), en su conferencia radiofónica, transcrita luego con el nombre de *Heterotopías*, instala el concepto de espacios que, no solo traspasan la frontera de material-imaginario, sino que son espacios que carecen de lugar, “espacios absolutamente otros” (p.4), fuera del plano utópico de la construcción del concepto. Espacios que incluso carecen de tiempo, o este se ve modificado en ellos. “Hay pues países sin lugar alguno e historias sin cronología” (p. 2).

Dentro de la heterotopía, que el autor instala como una ciencia del estudio de esos espacios otros, se aborda el concepto de los contra-espacios, que vienen a construir espacios invisibles, pero reales:

Los niños conocen perfectamente dichos contra-espacios, esas utopías localizadas: por supuesto, una de ellas es el fondo del jardín; por supuesto, otra de ellas es el granero o, mejor aun, la tienda de apache erguida en medio del mismo; o bien, un jueves por la tarde, la cama de los padres. (Foucault, 1966, p. 3).

Son espacios que se instalan dentro del mundo de la imaginación y de la resignificación de un espacio otro, que entran en la infancia desde un impulso lúdico, de exploración y que generan historias, sensaciones, emociones y dejan un recuerdo en aquel que lo vivencia. Estos mismos espacios son percibidos también por los adultos, lugares fuera de un lugar, utopías dentro de espacios reales: “por ejemplo, están los jardines, los cementerios; están los asilos, los burdeles; están las prisiones, los pueblos del Club Med y muchos otros” (Foucault, 1966, p. 3).

Dentro de estas heterotopías, es prudente situar al teatro y cómo dialoga con estas concepciones del espacio. Foucault llega a la conclusión que el arte escénico es una heterotopía ya que esta “tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que

normalmente serían, o deberían ser incompatibles” (Foucault, 1966, pp. 6), fenómeno que logra el teatro, resignificando y creando nuevos espacios a partir del escenario.

Pavis (1987) define el espacio escénico como aquel “concretamente perceptible por el público en la o las escenas, o incluso los fragmentos de escenas de todas las escenografías imaginables” (p. 855). No obstante, del espacio que entendemos como la materialidad del teatro, con sus butacas, telones, escenario, pasillos, etc., nacen estos otros espacios, como el espacio dramático, el espacio escenográfico, el espacio lúdico, el espacio interno y otros espacios metamórficos. Todos partes del suceso teatral, vivos y dialogantes en el acontecimiento dramático, que construyen todos a la vez la totalidad del espacio que llamamos teatro.

El espacio dramático es “el espacio de la *ficción*” (Pavis, 1987, pp. 848), es aquel que el autor señala que se levanta como contrario al espacio físico, material. Es uno que se construye con la puesta en escena y la percepción del público, “*construido* por el espectador para fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes” (Pavis, 1987, p. 842). En ese sentido, se puede crear una relación con aquellos contra-espacios que propone Foucault, que nacen a partir del esfuerzo imaginativo, de la acción de entrar en situación y creer aquello que se me presenta como realidad en escena y que transgrede el tiempo de diversas maneras, lo vuelve difuso, lo corta, lo reconstruye, lo vuelve eterno o efímero. Este fenómeno que ocurre en ciertos espacios, como los cementerios y museos (donde no corre el tiempo o se acumula hasta el infinito), es llamado heterocronía por Foucault (1966). En el caso del teatro, este no acumula tiempo, sino que se vuelve “no eternizante” (p. 7), un acontecimiento crónico ligado a la modalidad de la fiesta.

Por otro lado, tenemos también el espacio lúdico o gestual, que según Pavis (1987) se define como el “espacio creado por la evolución gestual de los actores” (p. 880). Posee este espacio estrecha relación con la proxemia, el lenguaje verbal y no verbal, la intimidad que presenten los actores y el trabajo del espacio periférico o central de sus cuerpos en diálogo con la escena.

(...) el espacio escénico proporciona el marco general: tiene tendencia a abarcar y aplastar todo elemento que allí aparece. El espacio gestual, por el contrario, se dilata y llena el espacio ambiente, al menos cuando es bien utilizado. La armonía de estos movimientos espaciales inversos crea la impresión de un juego que utiliza lo mejor posible las posibilidades de la sala. (Pavis, 1987, p. 882).

Este espacio no-espacio se mantiene en constante cambio en relación con la situación dramática y el desarrollo de los personajes, ya que, como se conoce a partir de la construcción de personajes, las relaciones son nítidas, dinámicas, particulares y jerarquizadas, lo que lo vuelve un espacio en estado líquido, contenido por el dispositivo escénico y la dimensión que esta abarca.

Dentro de los espacios metamórficos, encontramos dos mencionados por Pavis (1987): el espacio textual y el espacio interior. El primero abarca la dimensión dramatúrgica de la escena, pero incluye también los espacios que levanta el texto dramático, las expresiones del espacio, los complementos de lugar, los embragues, que “vinculan toda enunciación a su espacio y tiempo” (p. 883). La misma enunciación del texto y las decisiones, imágenes y discursos, generan una dimensión visual, la cual puede ser perceptible en el teatro por el espectador. Por otro lado, tenemos ese espacio que se levanta dentro de la sensibilidad misma del público, el espacio interior. Es ese lugar catártico que se construye a partir de la empatía y la proyección de las individualidades en relación a la situación dramática. “En el personaje encontramos una parte de nuestro yo reprimido y "quizás el hecho de que el creador nos permite gozar en lo sucesivo de nuestras propias fantasías sin reproche ni vergüenza, contribuya enormemente a este éxito" (Freud cit. en Pavis, 1987, p. 871).

Ahora bien, si entendemos el teatro como aquel espacio crónico de festividad en el que todos los no espacios, los contra-espacios, se forma un espacio donde convergen todos los otros espacios y, como se dijo anteriormente, el cuerpo es también un espacio en sí mismo, aquel que habitamos inevitablemente a pesar de todo y que, como plantean las definiciones de Pavis, es capaz de construir nuevos espacios, es decir, el teatro es el lugar donde todos los cuerpos convergen, donde todas las posibilidades caben, aquellas que normalmente deberían ser incompatibles dentro de la realidad únicamente observable, la material. Estos espacios-persona poseen la capacidad de transportar a un contra-espacio dramático dentro de la ficción

elevada al público (espacio interno) y a través del gesto, las relaciones, la acción y todos los elementos del espacio escénico, transmitir mensajes, producir catarsis, romper y crear a través del discurso.

2.2.1 Críticas de la obra: raza y género

De la información que podemos recopilar del análisis de texto y de las entrevistas realizadas, aparecen algunos elementos de construcción y de decisión de dirección que son relevantes y que poseen un discurso en sí mismos en cuanto a los personajes.

Ya habíamos mencionado que el teatro y la performatividad comparten elementos representacionales como el signo, el espectador, el mensaje, etc., como lo mencionaba Butler (2007) al hablar del carácter público y colectivo de la performatividad y el teatro. Pero es en el arte escénico donde ocurre otro fenómeno particular: Los hombres pueden ser mujeres, tanto como las mujeres hombres, y el público no solo lo acepta, sino que ríe y se emociona junto a ellos. Pareciera ser que solo en el espacio de la ficción se permite romper el binarismo y transgredir las normas de género. Los signos corresponden a mensajes que son interpretados por el público y aceptados como realidad. Al respecto de la interpretación del signo, Morgado señala:

(...) cómo un signo alcanza un lugar fuera del contexto de la ficción, ¿entiendes?, en ese sentido se vuelve performático, porque el espectador crítico... el espectador crítico hace una descomposición de los signos de la obra y dice “oye, pero acá ustedes tienen una actriz negra, a la que le sacan el maquillaje”, “qué es eso” (2021, P4, R4).

Se vuelve performático en el momento en que la palabra y la acción crean realidades, tomando los postulados de Austin (1990) y la reflexión de Pavis (2008). Verbalizar sobre el escenario es crear realidad, el sí mágico de la actuación realista y el pacto de verdad con el público, sobre el cual se edifica la experiencia escénica, sin los cuales no se experimentaría mayor emoción por la situación o empatía por los personajes.

Es importante detenernos en lo que Morgado (2021) habla sobre el espectador crítico. Una de las experiencias de la compañía y del montaje fue la crítica recibida en el extranjero por personas que consideraban que la obra se volvía racista. No compete a esta investigación defender si en efecto cae en racismos inconscientes por vivir en una sociedad que posee el racismo arraigado a su sistema (Zúñiga, 2021), pero sí compete aceptar que incluso desde un proyecto que propone trabajar la temática de la disidencia, se puede caer en discriminaciones debido a la construcción cultural que posee un espacio tan importante en nuestro subconsciente, volviéndose involuntario incluso para las disidencias.

Y también, es importante tomar en consideración las palabras de la dramaturga, cuando expone que aquellos juicios de valor le llegaron únicamente de bocas de personas blancas y nunca de una de las actrices negras, a quienes les pertenece el discurso y que están bajo su decisión y libertad tensionando y exponiendo esta lucha. Es decir, el academicismo, como menciona Morgado (2021), se toma un lugar desde el privilegio de quienes acceden a ciertos circuitos académicos sin estar empapados de la realidad cotidiana de todos los sectores de la sociedad como para poder emitir un juicio tal, segregando a las disidencias, una vez más, en un espacio de arte, que en este caso se levanta como un símbolo de lucha al exponer temáticas sociales vigentes y poner en la mesa y darle voz a las disidencias, tanto a nivel de colectivo como de personajes.

2.3 Construcción actoral de los personajes LGBT+

Un aspecto fundamental para tener en consideración al momento de observar las decisiones de dirección tomadas por la compañía, son las elecciones inevitablemente performáticas de representación de los personajes: un personaje haitiano representado por una actriz haitiana, luego una bailarina colombiana y finalmente una actriz morena de nacionalidad chilena, también de personajes exageradamente blancos para representar la familia chilena, la representación de un niño por un adulto y un actor porno por una actriz.

En cuanto a la mujer haitiana, en primera instancia no pareciera generar mayor tensión ya que toma el papel una actriz desde un contexto similar. En un remontaje posterior, el papel

pasa a ser representado por una mujer negra colombiana. Sucede que comenzamos a alejarnos, no obstante, sigue siendo una mujer que vive la discriminación de la raza y es inmigrante dentro del suelo nacional. Finalmente, al tomar el papel una mujer chilena, perdemos la condición de inmigrante y de raza, lo cual pareciera no pertenecerle el discurso que interpreta.

(...) para un remontaje trabajamos con una actriz que no era de raza negra y tampoco podíamos hacer un black face, porque ya lo habíamos aprendido en... con la Julieth, que en el fondo eso era, era como penado por la ley básicamente, o sea, no... no cabía en ninguna puesta en escena e hicimos como otra vuelta escénica para que se pudiese narrar ese tema con la otra actriz, pero la obra también perdía algo, pero ganaba otra cosa que era respetar estas comunidades. (Morgado, 2021, P4, R4).

¿Qué perdía y qué ganaba? Perdía en la apropiación del discurso por parte de una disidencia que no pertenece a la comunidad representada. Morgado, se cuestionaba hasta qué punto puede alguien que no pertenece a una comunidad hablar por ellos, siendo esto mismo un acto de ejercer poder al quitarles ese espacio de voz propia. Pero siguiendo esta lógica, ¿se restringe a los actores y actrices a interpretar solo desde su espacio social y de lucha? ¿o por un tema de visibilidad y normalización de las disidencias sexuales los y las actrices pueden representar personajes de poder únicamente si se encuentran por debajo de este estatus? De ser afirmativa la respuesta a estas preguntas, estaríamos en otro conflicto al haber escogido una actriz negra haitiana heterosexual, utilizando un espacio de visibilización lésbica que no le corresponde. Zúñiga (2021) comenta al respecto:

Que yo también creo que no son respuestas tan cerradas como “No, no se puede” (...) Porque en el fondo eso también tiene que ver con “Solo las mujeres hablan de feminismo porque es su problema” Pero no es verdad, también es problema de los hombres el feminismo, como es problema de las personas blancas el racismo. (P.7.1, R.7.1).

La respuesta de Carla ofrece la valoración desde los distintos grupos sociales y puntos de vistas existentes que comulgan juntos en la sociedad. Una visión integrativa es posible en la medida que los discursos y producciones académicas de estos grupos distintos tuvieran un mismo valor, poder y valorización al momento de su publicación o exposición, no habiendo una hegemonía de un sector específico, es decir, persiguiendo el objetivo de la perspectiva

de género que se plantea como visión integradora y que le da valor por igual a los grupos y sus diferencias.

Claramente esta pregunta no posee una única respuesta, pero considerando la posterior decisión de la actriz chilena, el colectivo decide conscientemente tensionar desde el hacer y no desde la academia los discursos de género y de representación. En ese sentido, ¿importa que Ernesto no sea un hombre trans? Ya que es la mujer haitiana. Si nos tomamos de la performance y lo expuesto anteriormente sobre su relación con el teatro, esta es una construcción ficticia de realidad que la gente acepta. Sabemos que el actor es un hombre, pero aceptamos que es trans. ¿Cómo podemos ser capaces como sociedad de llevar esta fácil aceptación de la performatividad e identidad a la realidad? De este modo, no importaría si un hombre es trans o no, solo importa el pacto de realidad que formamos a través del lenguaje y el cuerpo. Lo mismo sucede con Damián ¿Puede un hombre representar un niño? Preguntas que es necesario reflexionar sin cerrar una respuesta a la luz de la ética de la representación desde que ingresa el componente real-performativo a escena post-crisis de la representación.

Por último, un aspecto importante es la crítica a través de la sátira de la familia chilena, cuando ésta es representada por personas blancas, creando la relación con una clase social alta, cristiana, heterosexual, caucásica y exitosa, reconocible e identificable inmediatamente en el imaginario chileno. Esta parodia y decisión de representación deja en claro el elemento discriminatorio que raya en la ideología nazi del estereotipo ario, en donde el éxito es alcanzado mientras más blanco se es. Ponerlo como la familia predeterminada chilena dentro de la obra, subraya que todos quieren ser hombres blancos heterosexuales y que a eso aspiran no solo las disidencias, sino también el resto de las personas de la sociedad neoliberal. Es decir, el problema de la discriminación se vuelve inconsciente, como con el supuesto racismo de la obra, en un intento por alejarnos de aquello que nos desclasa, nos marginaliza y empobrece.

Si volvemos a la performatividad de género de los personajes LGBT+, ocurre un fenómeno curioso en la obra. Los personajes son interpretados por aquello que pretenden representar y no lo que ocultan. La mujer haitiana es una actriz haitiana (al menos las

funciones con esta actriz), una mujer supuestamente blanca es una actriz blanca, Ernesto es un hombre blanco y la abuela Carolina es una actriz también (ocurre con esta última y Damián que hay una distancia etaria entre el intérprete y la ficción). Es decir, si los personajes se encontraran en otras circunstancias, situaciones diarias, y no el momento de sus vidas en que sus ficciones son destruidas, no nos cuestionaríamos el género del personaje representado, ya que interpretan el mismo. No obstante, el argumento de la obra es un constante tensionar de esta realidad aparente, cuestionando el mundo observable por el público y la realidad levantada.

No existen signos anteriores a las revelaciones de las verdaderas identidades por parte de la mujer haitiana, una mujer supuestamente blanca o Ernesto a lo largo de la obra. El vestuario corresponde a una posición más bien social de clases: la mujer haitiana en Chile utiliza un overol, signo del trabajo de fábrica, y pelo largo y trenzado, propio de la cultura afro. Una mujer supuestamente blanca utiliza un vestido y un corte de pelo corto, pero femenino, representante de la clase social media. Y Ernesto una camisa con sudadera, pantalones de tela y zapato de vestir negro. La paleta cromática de este último podría romper un poco los cánones de género, en el que el rosado y los colores pasteles se asocian a algo femenino, no obstante, el discurso que sostiene tiene más que ver con una vida material, plástica y falsa, una asociación a la muñeca *Barbie* y al mundo de mentira y apariencias que representa.

Ocurre, no obstante, una variante en la abuela Carolina, ya que realmente ella no es una mujer, sino un actor porno travestido, el personaje posee una caracterización vocal engolada, buscando la voz de pecho en la tonalidad femenina, lo que se interpreta más como una mujer poniendo voz masculina. En este caso, Carolina acusa la mentira que se le imputa, dialogando con el lenguaje satírico de la puesta en escena. Sin embargo, el cúlmene de esta farsa viene dada por la revelación de una prótesis de pene debajo de sus pantalones, signo que quiebra completamente la ilusión creada por la abuela Carolina y que logra otorgarle un género distinto al personaje interpretado por una actriz, siendo el único personaje LGBT+ representado por un intérprete de otro género. Observamos entonces un cuerpo femenino,

gestos femeninos, voz claramente femenina, pero representando a un hombre travestido que se ha incorporado y apropiado de un personaje en su vida.

De esta forma, Roberto y la mujer haitiana en las distintas etapas de la obra, representan su género de forma tal que la sociedad deja de cuestionarlos como disidencia, a tal punto que el mismo público no sospecha de la farsa, y logran escalar dentro de la sociedad. Es decir, utilizando nuevamente las palabras de Butler (1990), su contexto imprime sobre sus cuerpos una verdad a través de signos, la verdad que buscan, y performatizan un género y roles sociales que les permitan vivir en paz y buscando la felicidad.

Es importante agregar también el cambio de género final de Ernesto, es decir, la vuelta a la mujer haitiana, pero esta vez desde el cuerpo de un hombre blanco heterosexual. La mujer haitiana vuelve a aceptarse una mujer lesbiana y negra, pero desde la performatividad del hombre blanco heterosexual que interpretó en su última etapa de la vida (dentro de la obra), y se hace patente esta decisión a través del uso del género femenino para denominarse y además porque el actor interpreta a la mujer haitiana con textos que por dramaturgia le corresponden a ella.

Capítulo III:

Representación de las disidencias sexuales en la sociedad actual:

Chile, un hombre blanco heterosexual

3.1 Representando la disidencia: la doble discusión sobre representación versus representatividad

De acuerdo con la RAE, representar podría significar “recitar o ejecutar en público una obra dramática” y también “ser imagen o símbolo de algo, imitarlo perfectamente”. Ocurren dos fenómenos con las definiciones otorgadas, la primera es que se relaciona con el arte dramático de representar, encarnar un personaje frente a un público, y también, volverse imagen de aquello que pretendo representar, imitar. La imitación suele provenir de la desarticulación de las partes de un todo para su análisis y puesta en cuerpo. Si llevamos este concepto a un personaje que es lesbiana, su representación sería imagen; mimesis visual ejecutada ante una audiencia. Más, no se levanta como portador de voz, sino solo un concepto que se queda en una capa exterior del personaje y su profundidad humana. De esta forma, nos enfocamos en cómo se debe ver una lesbiana para poder ser identificada con el concepto, cuál es la performatividad de género que se le asocia: machorra, ruda, poco sensual, etc. Por dar ejemplos evidentes de una representación de personaje estereotipado que narra de forma visual inmediatamente el concepto con que se define a este mismo. Al respecto, Cápona menciona:

(...) percibimos la tendencia a equiparar género con mujeres, a catalogar como feministas relatos sobre mujeres sufrientes, y a considerar superada la tradición patriarcal al incorporar personajes homosexuales al teatro, sin establecer las necesarias distinciones entre género y sexualidad. Al abordar cuestiones de género en la escena local ¿quién hace las preguntas difíciles? (2016, p. 67).

El relato de una mujer sufriente no es un acto político sino una perpetuación de la posición de sumisión que ya se señaló anteriormente. Del mismo modo que representar un homosexual relacionado a las drogas, la prostitución, al mundo bohemio, etc., perpetúa la idea de inferioridad o defectuosidad que somete a estos personajes. Hacerse esas preguntas difíciles e instalar el lugar incómodo del espectador es, como dice la autora, lo que se necesita

al momento de querer poner en la mesa temáticas de género. Desafiar lo que el público cree como cierto y amenazar el equilibrio precario de la cultura.

Por otro lado, tenemos el concepto de representatividad, que a primeras impresiones y, también como opción de definición en la RAE, se podría entender como la “acción y efecto de representar”. No obstante, una de las acepciones es un “conjunto de personas que representan una entidad, colectividad o corporación”. Si bien, inevitablemente posee la palabra representar como verbo dentro de la definición, el concepto aborda otro sentido, un sentido de colectivo. A diferencia del anterior, esta idea posee la cualidad agrupadora y portadora de voz, de discurso. Ya no se busca diseccionar las características de una persona, sino unirla a otras.

Se hace necesaria esta aclaración de conceptos por el enfoque que le otorga un colectivo a su discurso al momento de llevar a escena una obra, y cabe preguntarse ¿están solamente representado personajes LGBT+? O ¿están dándoles representatividad?, ¿qué tipo de discurso sostienen? Es necesario aclarar que una obra que posee personajes miembros de las disidencias sexuales no es necesariamente una obra que trabaje el género y eleve cuestiones sociales respecto al tema, sino que puede quedarse en comentarios, en personajes del corte bufonesco, estereotipos que generan humor, pero que a la vez profundizan en la denigración de las personas como seres humanos tridimensionales, con una complejidad mayor a su género u orientación sexual.

En este sentido la obra analizada cruza por ambos conceptos desde distintos lugares que elevan discursos en sí mismo. Los personajes que son disidencias sexuales, fuera de verbalizarlo, no encarnan estereotipos ni conductas que lo evidencien. Es decir, defiende la integridad de estos mismos, creando personajes más profundos, iguales a cualquier otro personaje, incluso siendo una obra satírica, el humor no recae en la discriminación, sino en el absurdo, en cómo las situaciones escalan hasta volverse inverosímiles. Es de esta forma, que la obra se presenta como representativa de la comunidad, al exponer temáticas de género, con una diversidad de disidencias, sin humillarlas en el proceso, sino cuestionando la sociedad y generando este mismo trabajo en el público. La única excepción que hay dentro

de los personajes correspondería a la abuela Carolina, que ridiculiza en un inicio a través de buscar la performatividad masculina dentro del personaje de la abuela, pero que, en percepción de la observación personal, logra sostenerse dentro del lenguaje y el clímax de la obra, que exige una temperatura superior dentro de sus personajes y, de todas formas, construye y humaniza un discurso afectivo y sensible para su desenlace y mutis final de la escena.

3.2 La disidencia sexual en la sociedad chilena contemporánea: desde la dramaturgia hasta la sociedad

Ya se revisó la diferencia e importancia entre la representación y la representatividad al momento de llevar a escena personajes pertenecientes a la comunidad LGBTQ+. Lo que significa instalar un discurso de género que sea un aporte y no un daño para las disidencias, trabajando en mitigar los estereotipos y los discursos de odio camuflados en la comedia.

Se hace necesario observar entonces, luego de establecer el foco de género que propone la obra, qué ocurre con la realidad nacional. Es decir, cómo nos transportamos desde el imaginario dramático sostenido por la ficción a la sociedad chilena, para identificar el diálogo que hay entre ambos.

Para esto se revisarán los hitos más importantes de las disidencias en el marco político nacional junto con las representaciones de las disidencias sexuales en los medios chilenos, representatividad pública, discursos de sectores políticos, avances en derechos y cómo se aborda la violencia, entendiendo finalmente el valor del teatro como espacio ficcional donde se imprimen estas luchas en los cuerpos y performance de los actores y actrices.

3.2.1 Las disidencias sexuales en los medios

Anteriormente se expusieron estadísticas y noticias sobre los niveles de violencia en Chile hacia la comunidad LGBTQ+, mostrando una realidad bastante cruenta y abusiva. Teniendo esto en consideración, es importante observar, así como el teatro otorga un espacio

de visibilización a los personajes de disidencias sexuales, cómo los medios nacionales le otorgan también ese espacio de vitrina y exposición a la comunidad, desde publicidad, titulares de noticias, espacio y difusión, etc.

En Chile, las cifras de violencia homofóbica y transfóbica no dejan de ser preocupantes y denotan la mentalidad y realidad de una parte importante de la sociedad en este largo camino que ha sido *des-patriarcar* la mentalidad y estructura chilena.

En primer lugar, es pertinente hacer un breve resumen por algunos hitos que marcan el largo recorrido de la lucha por la igualdad de género. Desde 1970 “las personas trans pueden cambiar su nombre y sexo legal en Chile a través de la Ley de Identidad de Género (en vigencia desde el 2019) o mediante la Ley 17.344” (ChileTrans, s.f.). Esto sugiere un gran paso ya que el nombre es parte importante para introducirnos en sociedad y para ser reconocidos legalmente con el género que corresponde a la identidad de las personas trans. En 1973 se lleva a cabo la primera cirugía de cambio de género en Latinoamérica en el norte de nuestro país y en 1974 se solicita el primer cambio de nombre y género por ella misma. No obstante, en dos diarios distintos en épocas más contemporáneas, La Nación (2011) y La Estrella del Norte (2016), sus artículos comienzan citando el nombre masculino de Marcia Torres, incluso refiriéndose a ella con artículos masculinos: “El peñador antofagastino, Alberto Arturo Torres, conocido en su círculo más cercano como Marcia Alejandra, falleció a causa de un accidente vascular” (Melo, 2011). Deja en evidencia el morbo por recalcar una discriminación en la reasignación de género y no la importancia de la conmemoración del evento en sí mismo. El acto de usar el nombre masculino de Marcia, y su oficio como “peluquero”, es un acto pasivo de violencia al no aceptar su género.

En 1994 se promulga la ley 19.313, que “deroga disposiciones que indica la ley n° 11.625, sobre estados antisociales y medidas de seguridad y modifica el artículo 260 del código de procedimiento penal” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 1994). Dicha ley estaba enfocada en condenar y penalizar conductas consideradas antisociales como la drogadicción, el alcoholismo, la homosexualidad, entre otros, proponiendo apartar a dichos de la sociedad en centros de trabajo o reclusión. Cinco años más tarde, en 1999, como ya se

mencionó, se deroga el artículo 365 del Código Penal Chileno, a través de la ley 19.617 en que la homosexualidad era considerada un delito.

Hasta 1999, el artículo 365 del Código Penal chileno, creado en 1875, sancionaba con penas de cárcel las relaciones sexuales entre hombres, aun cuando hubiera consentimiento entre ambas partes y estas se dieran en espacios privados. (La Tercera, 2019).

Es decir, Chile se regía por una norma escrita más de cien años antes, lo que propiciaba un panorama nacional que constaba de la persecución de relaciones homosexuales, sin importar si esta relación fuera consensuada, entre mayores de edad y en un espacio privado. Y del allanamiento de los espacios secretos de encuentros de la comunidad. Hablamos de homosexualidad en este caso ya que el castigo era por sodomía, no obstante, era mal visto y reprimidas también las relaciones sexo-afectivas lésbicas y transgénero.

Así revela el estudio de Opazo: *Pánico a la discoteca: Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)* (2017), en donde relata las experiencias de las fiestas Spandex, “(...) serie de ocho fiestas underground organizadas, en el invierno de 1991, por los teatristas Daniel Palma y Andrés Pérez, como estrategia de sobrevivencia para su propia compañía, el Gran Circo Teatro” (p.50). En su artículo relata sobre la opresión social, las amenazas municipales y la discriminación mediática que sufrieron al alero de sus fiestas y la continua intervención de carabineros.

Es un mundo donde no existe la censura y en el cual lo convencional se convierte en ridículo y lo extravagante en normal (...) Ahí todos pueden dar cauce a sus más extrañas conductas (...) Ya no sorprende ver a muchachos con provocativos atuendos y maquillaje; a jovencitas saliendo del baño de varones; presenciar a niñas desmayadas por el efecto del alcohol o sentir un fuerte olor a marihuana (...) [allí, ya no se sabe si] esa niño o niña que está allá está estupendo o estupenda. (Echeverría cit Opazo, 2017, p.54).

El mundo normado se veía desafiado por las fiestas Spandex y Santiago se ponía de cabeza. El periodista de *El Mercurio* pone en perfecto ejemplo cómo estos grupos no se guiaban por la construcción cultural de performatividad y género. Un hombre (asumiendo su

género desde las palabras de Echeverría) con maquillaje no traspasa ninguna frontera a menos que se designe el maquillaje como algo exclusivamente femenino, y deja de ser un acto transgresor cuando se entiende que el maquillaje no posee género, tal como la ropa, las preferencias y gustos. Una mujer saliendo del baño de hombres no es una puta, como deja entrever la opinión juiciosa del autor y tampoco tiene nada de distinto una mujer desmayada por alcohol que un hombre. El riesgo al que está expuesta tiene que ver con un problema de los hombres hacia las mujeres, de una cultura de violación y abuso, tema que está presente en la sociedad, pero en el que no se ahondará en este estudio. El escudo de los conservadores en la moral no tiene otro objetivo que cuidar sus pequeños mundos ficcionales y perpetuar el machismo de una sociedad que se esfuerza por cuidar antiguas concepciones retrógradas.

Previa a su derogación, esta ley causó controversia y agitadas discusiones entre los representantes políticos. El diputado Iván Moreira declaró a los medios:

La sodomía es una conducta anormal y antinatural. Aquí radica la razón de fondo para oponerse a su despenalización, que se traduce en una serie de consideraciones. La ley no le puede dar patente de normalidad a una relación que naturalmente no lo es. (La Cuarta, 1993).

Cabe señalar que el diputado autor de estas palabras se ubica en un sector político conservador de derecha, sector cuyos partidos instalan la estructura de familia entendiéndola desde el paradigma del cristianismo, que, como se explicará más adelante, es uno de los pilares que construyen el mundo machista y patriarcal. Mundo que ha marginado a las sexualidades no normadas y las ha tildado de pecaminosas.

Sin embargo, no podemos dejar de lado el contexto previo a la derogación del artículo ya mencionado. Tan solo nueve años antes Chile volvía a la democracia luego de una dictadura que durara diecisiete¹³. Cabe señalar que previo a este período ya existía violencia y censura de las disidencias sexuales, marginando y reprimiendo dichos grupos.

¹³ Este período abarca desde el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, hasta el 11 de marzo de 1990, fecha en que asume Patricio Aylwin Azócar, presidente que inaugura la transición democrática. (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, s.f.).

Durante los años 1970 y 1971, durante el gobierno de la Unidad Popular, el periódico oficialista Puro Chile publicó numerosas noticias que se refirieron a la homosexualidad en términos peyorativos. Según el periodista Óscar Contardo, este periódico fue "la expresión de una cultura de izquierda que parecía tener entre sus más peligrosos enemigos a los partidarios de la derecha y a los homosexuales. (Planeta, 2011, p. 277, en Memoria Chilena, BNC).

De lo señalado por Contardo, podemos desprender que la discriminación sexual no estaba relacionada intrínsecamente a un partido o color político, sino que era un tipo de violencia arraigada culturalmente en las personas, independiente de su ideología. Encontramos más evidencias de esto en Memoria Chilena, de la Biblioteca Nacional de Chile, que rescata artículos periodísticos de la época:

En la portada del 30 de marzo de 1971, el periódico tituló "Disparen sobre el maraco del piano". En su interior, Puro Chile relató un incidente ocurrido en un prostíbulo de Santiago, donde un hombre fue baleado por dos clientes. Además de describir al lugar como un "antro de corrupción y vicio", la víctima fue calificada como "maricón". (...) El 8 de junio de 1971, Puro Chile tituló "Hallaron un nido de 'artistas' homosexuales: en Agustinas 2080". En seguida, se detallaron las identidades de las personas que habían sido detenidas por la Brigada de Represión de Delitos Sexuales, lo que para algunos "significó una especie de amenaza pública velada para sembrar el temor" (Contardo en Memoria Chilena, BNC).

Dicho panorama solo empeoró a la llegada del dictador Pinochet, donde continuaron los allanamientos a los espacios autorizados dirigidos específicamente para ellos, especialmente a los que no pertenecían a los sectores sociales más privilegiados o *de elite* (Robles, 2008, cit. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile). Las disidencias fueron parte de brutales formas de violencia y humillación, siendo parte de esta oscura y dolorosa herida de la historia de Chile, la cual carece de registro e interés. De acuerdo con Desrues (s.f.) en su investigación, publicada en el Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos, el Estado y sus instituciones nunca han desarrollado una investigación que permitiera determinar la carga de los sufrimientos asumida por las personas de la población de la diversidad sexual durante estos tiempos históricos trágicos.

Se pueden encontrar, no obstante, otros registros guiados por particulares e investigaciones personales. De esta forma encontramos registro en el marco del seminario «Transformaciones de lo literario: sus intersecciones con las imágenes, la música, el teatro y

el cine”, Andrea Zambrano indaga en la imagen que proyecta la lente de la cámara de Paz Errázuriz y Claudia Donoso, gestoras de la obra “La manzana de Adán”. Ambas capturan los cuerpos de las travestis Evelyn y Pilar, desafiantes y contestatarias al gobierno militar y autoritario de Augusto Pinochet (Zambrano, 2020). En esta encontramos declaraciones que señalan sus experiencias en dictadura.

Llega la comisión y no te preguntan ni cómo te llamas. Te ven parada en la calle y te tiran adentro del furgón. Nos pegan por bonitas, nos pegan por feas porque te pintas o porque no te pintas. “Por qué te vestís de mujer huevón, si soi tan ronca”, me dicen a mí siempre. A la Nirka le pegan porque tiene busto y le querían cortar el pezón. Con tijeras le cortaron las pestañas. A la Suzuki la otra vez la manguerearon a las tres de la mañana en el patio de una comisaría. Nos hicieron hacer show y a la Suzuki la desnudaron y la hacían abrir y cerrar las piernas. (Pilar cit. en Donoso, 1990, p. 16)

Queda, de esta forma, claro que existió la persecución a las disidencias sexuales dentro de la dictadura, lo cual sin duda que condiciona el porvenir de las producciones artísticas y teatrales nacionales de las décadas posteriores a este proceso.

¿Qué ha pasado en nuestra sociedad desde la derogación del artículo 365 del Código Penal Chileno? En mayo del 2001 salía el título de Las Últimas Noticias “Soy gay asumido gracias a Pinochet” (MovilH, 2021) y en La Tercera “Lanzan primeras candidaturas gays al Congreso” (MovilH, 2021). Ambos titulares relatan el inicio abiertamente de las disidencias sexuales en el ámbito político, logrando llegar a espacios de poder y voz nunca antes alcanzados. Luego, en el año 2012, Alejandra González, la concejal transexual por la comuna de Lampa, sale reelecta por tercera vez. En el reportaje de La Tercera (2012), nuevamente se utiliza predominantemente su nombre masculino (el cual legalmente está correcto) y se le menciona con artículos masculinos también, conociendo de antemano la identidad de género de la concejal. Respecto a su cambio de nombre, Alejandra contesta:

Independientemente de que, para hacerlo, se requiera actualmente de un fallo judicial y demostrar en tribunales que eres transexual. Sería fantástico poder cambiarme el nombre, pero tendría que empezar a analizar qué puede ocurrir políticamente conmigo si es que lo hago. La gente ha votado por Felipe y no por Alejandra durante tres períodos consecutivos, entonces no sé qué pasaría con mis electores. Tendría que educar a la comunidad antes de hacerlo. (La tercera, 2012)

Alejandra reconoce que la sociedad que votó por ella votó por un hombre, y que no se encuentra en una posición fácil al cambiar su identidad ya que no se posee la educación necesaria en temas de educación sexual, algo que suele caer en prejuicios o discriminación. Y no es de extrañar que piense así luego de las declaraciones que emite al respecto de situaciones de violencia.

Una me ocurrió en el año 2005, cuando descubrí una irregularidad dentro del Municipio. Y como yo comencé a dar a conocer y a denunciar la irregularidad, me comenzaron a llegar amenazas y agresiones de diverso tipo. Me enviaban mensajes tratándome de "maricón", de que me iban a pegar y cosas así. Después dieron vuelta mi oficina, vinieron donde mi madre a decirle que si no me sacaba del Municipio íbamos a tener muchos problemas. Incluso, un día apedrearon el auto que tenía en ese entonces. Al final preferí no seguir con la denuncia ni con la investigación para resguardar la seguridad de mi madre y la mía. (...) La otra situación fue de lleno porque soy transexual. En el año 2006 asistí al Congreso Nacional de Concejales que se realizó en Viña del Mar, donde fui vestida como normalmente me visto; me puse unos tacos, una ropa apretada, bien femenina. Y unos colegas comenzaron a correr la voz, no de que había una transexual, sino de que había un "maricón". Un "maricón" que era concejal. Después llegó un periodista a preguntar quién era tal persona. Entonces, un concejal que estaba cerca de mí le dice "no, si el 'maricón' es el que está ahí". Y ahí yo lo enfrenté de inmediato y le dije: "Tú, con qué derecho me estás tratando de 'maricón', si tú también eres autoridad", y ahí tuvimos unas diferencias horribles y lo tuve que parar. Esa agresión fue muy fuerte, sobre todo porque provino de un par, de un colega que, más encima es autoridad y representa, supuestamente, a las personas que lo eligieron. (La tercera, 2012).

Aparece entonces el insulto, la denostación verbal para denigrar a la diferencia, los verdaderos colores de quienes la rodean, que suelen esconderlas, razón por la que la comunidad LGBT+ suele tener miedo, porque nunca se termina de conocer las reales opiniones del resto respecto de la disidencia. Es importante el lugar de representatividad como figura pública y de poder, y el daño que genera y perpetúa que alguien en aquella posición emita comentarios y discriminaciones a la comunidad LGBT+.

En marzo del mismo año de la declaración de González es asesinado Daniel Zamudio, “joven de 24 años que fue brutalmente agredido por un presunto grupo neonazi la madrugada del 3 de marzo en el Parque San Borja” (Soto, 2012), crimen clasificado como de odio por su orientación sexual. Debido a este crimen, en julio del mismo año se promulga la ley

20.609, que “Establece medidas contra las discriminaciones arbitrarias y un procedimiento judicial para reestablecer el derecho cuando se cometa un acto de ese tipo” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 2012). Lentamente la ley comienza a tomar medidas más activas para la defensa de las minorías, no obstante, esto es una medida castigadora y no educadora, por lo que el verdadero problema, la raíz de la situación, la educación y la cultura integradora, no es tomada en cuenta.

Es recién en 2015 que el Mercurio Online relataba una gran noticia: “Con 86 votos a favor, 23 en contra y dos abstenciones, la Cámara de Diputados aprobó la noche de este martes el proyecto que crea el Pacto de Unión Civil (PUC), que regula la convivencia entre parejas de igual o diferente sexo” (Emol, 2015). Dicho paso fue un importante reconocimiento e integración a la sociedad de las parejas del mismo sexo por parte del estado. No obstante, se relegó la convivencia y la familia homosexual a este acuerdo, no otorgando la igualdad dentro de la sociedad a acceder al matrimonio, como las familias binarias heterosexuales. Es de esta forma que se sostiene aún una diferencia etimológica y práctica en la calidad de ciudadanos. Aparece, sin embargo, dentro de esta misma lógica un cuestionamiento, ¿por qué se sigue el modelo heterosexual, patriarcal, como objetivo a alcanzar para las disidencias? ¿por qué no crear un concepto nuevo que otorgue los mismos derechos? Hay argumentos y posturas para ambos lados, perseguir aquello que desde un principio discriminó a la diferencia parece un camino autodestructivo, pero, por el otro lado, el objetivo es eliminar la discriminación, el machismo y la violencia a través de la educación y gozar de la oportunidad de acceder a los mismos espacios que se estaban vedados, es una práctica de conquista, de apropiación del derecho a ser considerados personas iguales antes que orientaciones sexuales o identidades no binarias.

Todo lo anterior en cuanto a leyes, que pareciera prometer un futuro de cambios, de una modificación en la estructura social patriarcal y machista, viene a despertar en Chile un incremento en sus tasas de violencia de género y ataques a la comunidad LGBT+, como lo señalaba anteriormente MovilH. De acuerdo con un estudio publicado por MovilH (Movimiento de Integración y Liberación Homosexual), en el año 2017, las denuncias de

violencia homo y transfóbica sufrieron un aumento del 45,7% de casos, siendo considerado (en el año 2018) como “el año de la furia”. El informe indica:

El 2017 fue un año de violencia extrema contra las personas LGBTI, las familias homoparentales, los adolescentes y niños/as trans y los defensores de DDHH, en tanto los opositores a la igualdad cursaron iniciativas sin precedentes para torpedear todo tipo de legislación y/o política pública favorable a la diversidad sexual y de género. (MovilH, 2018).¹⁴

Se ha avanzado en término de igualdad y derechos para las disidencias y se ha dado mayor visibilidad a las minorías, a la vez que los grupos opositores se han mostrado más agresivos, lo que ha llevado a la polarización de los grupos.

En 2017 inició un movimiento llamado *Bus de la Libertad*, iniciativa transfóbica que propiciaba mensajes de odio a la comunidad LGBTIQ+ al alero de la consigna de la libertad de expresión a cargo del Observatorio Legislativo Cristiano. Frases como “Los niños tienen pene, las niñas tienen vulva. Que no te engañen y Si naces hombre, eres hombre. Si eres mujer, seguirás siéndolo” (González 2020) eran slogans de esta campaña. Pero existe una falta de entendimiento del concepto de libertad de expresión. Este término no significa poder expresar todo lo que uno piensa sin límites.

Se podría pensar que este dicho también apoya los argumentos entregados por quienes son parte de este grupo conservador, al alegar que no desean que sus hijos sean expuestos a una educación sexual no binaria, no sexista y de inclusión, sin embargo, esta línea de pensamiento es construida desde el miedo y la desinformación que predicán los dogmas religiosos. En ningún caso la educación sexual pretende coartar la heterosexualidad, sino replantear la normatividad binaria como verdad única para darle espacio en la sociedad a quienes no se identifican con aquellos términos y abrir las posibilidades del concepto de familia occidental cristiana. El vocero de MovilH, Oscar Rementería (2020), declaró a los medios:

¹⁴ Esta información nos lleva a la conclusión de que aún existe una disyuntiva a nivel social en cuanto a las disidencias sexuales, sin añadir las luchas permanentes por algunos derechos necesarios para la comunidad, tema en el que no profundizaremos.

Tener un mal llamado Bus de la Libertad, que es un bus de odio, que envía mensajes discriminatorios en contra de la diversidad sexual, es tan aberrante como permitir un bus que envíe mensajes en contra de las mujeres, o permitir un bus que envíe mensajes en contra de las personas de color, o en contra de los migrantes. (cit. en González, 2020).

¿Cómo se enfrentó el gobierno a este llamado de los grupos disidentes para restringir la circulación de una ideología que atentaba contra los derechos de las personas LGBTIQ+? De acuerdo con el artículo publicado por González (2020), el gobierno expresó su desapego del llamado *Bus de la Libertad*, pero no tomó una decisión radical ni limitó su traslado por el centro de la capital, creando así un discurso poco convincente.

La posición del Gobierno, si bien es relevante que rechace y que reconozca que la libertad de expresión tiene un límite, y que justamente ese límite son los derechos humanos; llega tarde, llega con poca credibilidad y con poca convicción, porque ha faltado esa convicción para acelerar discusiones como la de la reforma a la Ley Antidiscriminación” (Schneider cit. en González, 2020).

Queda el gobierno, por consiguiente, como cómplice del suceso, revelando conflictos internos de interés, donde parte de los políticos se sujetan a este pensamiento de violencia contra las disidencias con la iglesia y sus valores morales como bandera de lucha y argumento.

Es importante mencionar que el 2017 se estrena la película *Una mujer fantástica*, que trata sobre la vida de una mujer transgénero chilena, interpretada por Daniela Vega, mujer transgénero. Esta película, que otorga un doble espacio de visibilidad, es galardonada con el Oscar a mejor película extranjera un año más tarde, siendo el primer largometraje en conseguir tal hazaña.

En el 2017 también, la presidenta Michelle Bachelet presenta el proyecto de ley sobre matrimonios igualitarios, proyecto que recién a fines de este año fue aprobado por el Senado, junto con la ley de adopción de parejas homoparentales. La ley de matrimonio igualitario ha sido publicada con festejo y a modo de logro por los medios de prensa (online) nacional e internacional, utilizando palabras como “hito”, “histórico”, “tras años de espera”¹⁵

¹⁵ Revisar diarios online: El Mundo, El País, ADN Radio, France24, entre otros.

En cuanto a visibilidad trans, en 2019, Emilia Schneider se convierte en la primera mujer transgénero en ser la presidenta de la FECH (MovilH, 2019), convirtiéndose en el 2021 en la primer parlamentaria transgénero de la historia en Chile.

3.3 El camino a la felicidad: avances y desafíos

Luego de haber revisado hitos, eventos y datos históricos dentro de las últimas décadas de la historia nacional respecto a las disidencias sexuales, se hace necesario dialogar los espacios temáticos que propone la obra con el estado actual de las cosas, los espacios sensibles y de análisis que genera la puesta en escena de las distintas temáticas que hemos abordado.

Uno de los puntos más importantes que se pueden desprender del análisis de *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* y que se analizó en capítulos anteriores, es la búsqueda de la felicidad que instala como objetivo la personaje principal. Búsqueda que termina llevándola al inicio de su identidad luego de un viaje metamórfico. ¿Será que estamos buscando, como comunidad, convertirnos en ese hombre blanco heterosexual? ¿O estamos destruyendo esa imagen, la construcción patriarcal? Existen dos puntos de vista lógicos para este cuestionamiento: el micro (personal) y el macro (nacional, colectivo).

A nivel micro, el trabajo pareciera ser de exposición, de mostrar los colores y la diversidad de cuerpos, formas de amor, tipos de atracción, definirme según lo que se amolde mejor a mí propio concepto y no a espacios cuadrados delimitados. Lentamente las campañas de diversidad y el entendimiento de la orientación sexual y el género comienzan a habitar todos los matices intermedios dentro del hombre-mujer, homosexual-bisexual-heterosexual, monógamo-poliamoroso, etc. El orgullo de celebrar la diferencia como algo positivo y admirable.

A nivel macro, el viaje es de dignificación de las disidencias sexuales, de la lucha por la igualdad de derechos y a poseer las mismas condiciones sociales, posibilidades como formar familia, adoptar, aborto libre (no dejemos de lado las luchas feministas), etc., no obstante, esta fórmula, busca crear seres iguales en la sociedad, sin categorías ni escalones diferenciadores en base a la discriminación, pero en base al modelo en el que vive el hombre blanco heterosexual.

¿Es la victoria tanto lo micro como lo macro? Quizá el mayor triunfo en poder ser iguales en condición social, pero respetando y valorizando la diferencia personal, es decir, poseer la libertad de habitar libremente el mundo del hombre blanco heterosexual desde cualquier disidencia que me identifique, sin miedo a ser identificado como tal, sin miedo a caminar por la calle, o a perder mi puesto laboral si decido usar o no maquillaje, taco alto o zapato de vestir, minifalda o pantalón de tela.

Sin embargo, aquella lucha que llevará a una transformación cultural, ya que la cultura moldea a las personas, se encuentra aún en un horizonte distante, observable pero inasible. Esto ya que incluso en el mundo de las artes, espacio que se caracteriza por trabajar la empatía, el mundo humano, sensible y de integración de los cuerpos, está contaminado de machismo, abuso, misoginia, homophobia, transfobia y lesbophobia, racismo y clasismo.¹⁶

Es por eso, que obras como la de Zúñiga, que tratan estos temas, que ofrecen un espacio de visibilidad y representatividad, son tan importantes para nuestra sociedad. Dentro del lento proceso que es esta lucha por los espacios micro y macro, humanizar personajes LGBT+, darles voz y que la gente no solo los vea, sino que empatice con ellos y entienda sus luchas, es un aporte gigante a la comunidad.

¹⁶ Como experiencia personal, en una ocasión se me solicitó rehacer un casting para una productora (que no nombraré) para que “hablara menos” ya que “se notaba que era homosexual”, y si eso se nota, “el mundo de la publicidad te escogerá únicamente para aquellos roles”.

Conclusiones

Luego del anterior análisis, tanto de la construcción dramaturgica, como de las construcciones actorales de los personajes LGBT+, aparecen numerosos puntos de encuentro entre la representación escénica y el contexto nacional que, cruzados con la teoría de la performatividad como eje temático, tensionan las construcciones culturales y elevan una obra con un discurso de género.

La obra *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* (2018), ha permitido llevar a cabo un diagnóstico de la sociedad chilena sobre los temas de género y minorías. Desde la teoría de género, queda claro que la obra pone en cuestión una normatividad cultural impuesta a las categorías de género y raza, que expone los prejuicios y odios soterrados de la sociedad chilena del siglo XXI. Este caso no responde a la visión de una mujer blanca heterosexual, sino por el contrario, a una situación que argumenta a favor de la opinión de Butler en cuanto a un feminismo inclusivo que no puede crear su discurso determinando y cerrando su concepción de género sobre la mujer.

Una dramaturgia que nace a partir de la escucha de las minorías, logra transmitir el sentir de estos grupos frente a la construcción machista, misógina, homofóbica y racista de nuestra cultura. Los personajes, en sus viajes por la obra, cuestionan los pilares fundamentales de esa sociedad: educación, religión y capitalismo, siendo la palabra y la acción de la puesta en escena lo que golpea la frágil estructura y pone en evidencia la ficción en la que se sostiene lo que entendemos como realidad. Es así como, a través de la teoría de la performatividad de género aplicada al análisis dramaturgico y de la puesta en escena, podemos desmenuzar los componentes que discursan los personajes y que nos ofrecen una visión bastante acertada del contexto contemporáneo chileno.

Se puede entender, desde el lugar del personaje principal, que los términos como éxito y felicidad están asociados a la normatividad tanto sexual, como biológica, racial, etc., y existe, desde el planteamiento del título de la obra, el anhelo a ser parte de esta sociedad a través de la renuncia a uno mismo. Sólo desde el planteamiento del título y de la descripción del

argumento ya se logra dilucidar la alienación que sufren las disidencias en el Chile actual. Este discurso es sostenido por la mujer haitiana en su viaje y metamorfosis a lo largo de la obra, como se explicaba en el Capítulo I de esta tesis.

La personaje principal refleja a todo aquel que, desesperado por no hallar un espacio para desarrollarse y que le permita, a su vez, subsistir con dignidad, busca asimilarse a la sociedad que la rechaza violentamente, disfrazando el odio con argumentos superficiales y desde el miedo infundado, que apelan a la falta de trabajo, a los peligros para la salud, al aumento de la delincuencia, todos argumentos manipulados y difundidos por el poder, que sabe aprovechar la ignorancia para dar vuelta la balanza a su favor. *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual* invita a realizar el ejercicio de cuestionar(nos) aquello que parece tan cierto y normal y abre la posibilidad de revertir el pensamiento normado y adormecido del que no ve ni comprende la gama de infinitos colores que habitan el mundo para hacerlo lucir más vivo y vivible. “¿Es posible repensar el poder desde un lugar que no sea masculino? ¿Es posible una verdadera revolución desde lo femenino?” (Centro Cultural Matucana 100, 2018). Pues, algunos seguimos pensando absolutamente que sí...

Ser mujer, ser afrodescendiente, haitiana migrante y lesbiana: Todas estas características corresponden a ficciones dentro del mundo occidental, que le dan poder a la posición privilegiada dentro de la pirámide social. Culturalmente obedecemos a esta sociedad piramidal y funcionamos de manera predispuesta e inconsciente a disminuir a quienes son parte de estos grupos. Se necesita un trabajo activo de deconstrucción y empatía para ver desde afuera los pilares que sostienen esta ficción.

Una vez descubierto esto, desde un punto de vista del espectador y viendo su realidad reflejada, es preciso crear una lectura de los cuestionamientos de la obra en cuanto a la normatividad determinista. “En esta propuesta todas las cosas se derrumban de verdad y sorpresivamente, una a una, en la medida en que es total el desenmascaramiento de las conductas y valores de una familia tipo actual.” (Pulgar, 2018). Zúñiga, expone los cimientos del edificio social y la percepción de superioridad racial que existen en una importante parte del país a través de su dramaturgia, donde “(...) “crea un lenguaje duro y descarnado, de

contrastes lógicos y psicológicos que ayudan a una valiosa comprensión de la conducta del ser humano.” (Pulgar, 2018). La obra desafía los lugares de poder, abordando desde el humor dicha temática para hacer hincapié en lo patético de toda la realidad.

En cuanto a las teorías desplegadas en el marco teórico, la obra no solo se acopla a ellas, sino que las reafirma, construyendo a partir del cuerpo escénico un discurso que habla de la ficción instalada en nuestra sociedad como verdad, y que la mujer haitiana destruye una a una. No obstante, Zúñiga le da otro valor agregado a la teoría: no solo creamos nuestro género a partir de normas sociales y proyecciones binarias, sino que la felicidad viene a ser un elemento fundamental en la performatividad.

Yo creo que tal vez que las personas que vieran la obra o la leyeron pudieran cuestionarse sus propias ficciones o sus propios deseos, y tal vez hacerse esas preguntas, como “la vida que llevo, las decisiones que he tomado, ¿Las tomé por que son realmente lo que quiero o no?” No sé, como reflexionar sobre nuestras libertades ¿Son tan así las libertades, o en verdad no soy tan libre como pensaba que era? (Zúñiga, P.5, R.5, 2021).

La única forma de encontrarla es a partir de vivir desde la verdad interna y expresar ese mundo a través de mi cuerpo, no buscando ser quien la sociedad me dice que representa el éxito, el poder, la riqueza, un bienestar basado en el consumo, la estabilidad económica y no la búsqueda del *alma*, aquello inherente a la persona que se encuentra en nuestro interior y que nos hace seres únicos.

Bibliografía

- Austin, J. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras. Compilación de conferencias*. Paidós Studio, Barcelona. En: http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/hacer_cosas_palabras.pdf
- Biblioteca del Congreso Nacional. (2012, 24 julio). *Ley 20609 (24-jul-2012) M. Secretaría General de Gobierno | Ley Chile. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. www.bcn.cl/leychile. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1042092&idVersion=2019-12-27&idParte=>
- Blanca, R. M. (2016). *Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte*. Scielo, 439–460.
- Brontë, E. (2003). *Cumbres Borrascosas*. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/656163.pdf>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Recuperado de <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/bitstream/123456789/80/1/RCIEM064.pdf>
- Cápona, D. (2016). *Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía*. Revista Arte Escena, 63–70.
- Cárdenas, M. (2012). *PERFORMEAR EL ENSAYO: Resignificar el proceso*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile.
- Contexto Tucumán. (2021, 6 diciembre). *estremecedor relato de joven gay violado por carabineros en Chile*. Contexto Tucumán. Recuperado noviembre de 2021, de <https://www.contextotucuman.com/nota/168408/estremecedor-relato-de-joven-gay-violado-por-carabineros-en-chile.html>
- Desrues, A. (s/f). *Diversidad sexual en dictadura militar (1973/1990)*. Recuperado el 5 de otoño de 2021, de Museo de la Memoria y los Derechos Humanos website: <http://www.cedocmuseodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2019/01/Redacci%C3%B3n-final.pdf>
- Diez, J. (2011, January 5). *La trayectoria política del movimiento lésbico-gay en México*. *Estudios Sociológicos*, 687–712.
- Emol. (2015, 21 enero). *Cámara Baja aprueba el proyecto que crea el Pacto de Unión Civil Fuente: Emol.com - https://www.emol.com/noticias/nacional/2015/01/20/700107/camara-baja-despacha-proyecto-que-crea-el-pacto-de-union-civil.html*. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.emol.com/noticias/nacional/2015/01/20/700107/camara-baja-despacha-proyecto-que-crea-el-pacto-de-union-civil.html>
- Errázuriz, P., & Donoso, C. (1990). *La Manzana de Adán* (Primera Edición). Zona Editorial.
- Fajardo, M. (2018, 10 mayo). *Tacos de cemento: el documental sobre la última obra de teatro que realizó el legendario Andrés Pérez*. El Mostrador. Recuperado diciembre de 2021, de

<https://www.elmostrador.cl/cultura/2018/05/10/tacos-de-cemento-el-documental-sobre-la-ultima-obra-de-teatro-que-realizo-el-legendario-andres-perez/>

- Fernández, A. (2021, 16 marzo). *Crímenes de odio a personas LGBTI se duplicaron en Chile*. Agencia Presentes. Recuperado noviembre de 2021, de <https://agenciapresentes.org/2020/01/27/crimenes-de-odio-a-personas-lgbti-se-duplicaron-en-chile/>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: ABADA EDITORES.
- Fonseca, C., & Quintero, M.-L. (2009). *La teoría queer: La de-construcción de las sexualidades periféricas*. scielo.org, 44. <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n69/v24n69a3.pdf>
- Foucault, M. (1966). *Topologías*. [Traducción y nota Rodrigo García] Revista Fractal. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Foucault, M. (2002). *VIGILAR Y CASTIGAR*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Foucault, M. (2012). *El Poder, Una Bestia Magnífica*. SIGLO XXI (ARGENTINA).
- Gómez, J. (1971, 8 julio). *Ante el juez los 12 maracos detenidos*. Memoria Chilena: Portal. Recuperado 13 de septiembre de 2021, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-551149.html>
- González, T. (2020). *Gobierno condena “Bus de la Libertad”, pero descarta tomar medidas para evitar su mensaje transfóbico*. Recuperado el 6 de otoño de 2021, de Diario U. Chile website: <https://radio.uchile.cl/2020/11/23/gobierno-condena-bus-de-la-libertad-pero-descarta-tomar-medidas-para-evitar-su-mensaje-transfobico/>
- Gros, A. (2016). *Judith Butler y Beatriz Preciado: una comparación de dos modelos teóricos de la construcción de la identidad de género en la teoría queer*. Revista Civilizar Ciencias Sociales y Humanas, 16(30), 245-260.
- Guerrero, E. (2010). La teatralidad como estructura híbrida en la propuesta escénica de Andrés Pérez. *Arrabal*, 171–180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3314806>
- H. La Izquierda Diario, A. (2016, 11 enero). *Estudio Diversidad Sexual y Trabajo: 50,4% indica que les resulta “muy difícil” encontrar empleo en Chile*. La Izquierda Diario - Red internacional. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.laizquierdadiario.cl/Estudio-Diversidad-Sexual-y-Trabajo-50-4-indica-que-les-resulta-muy-dificil-encontrar-empleo-en>
- Inti-Illimani. (6 de Agosto de 1967). *Inti-Illimani*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2020, de Historia: <https://inti-illimani.cl/historia/1966-1977/>
- La Tercera. (2021, 2 noviembre). *El concejal transexual tres veces electo*. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.latercera.com/paula/el-concejal-transexual-tres-veces-electo/>

- Martínez, G. G. (s/f). *La teoría performativa de género de Judith Butler*. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de Psicología y Mente website: <https://psicologiaymente.com/social/teoria-performativa-genero-judith-butler>
- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (s.f.) *Marginalización de la homosexualidad en Santiago (1970-1990)*. Recuperado el 5 de otoño de 2021, de Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile website: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-589197.html>
- La Nación, Memoria Chilena, BNC. (2001, 5 febrero). «*La Huida*», montaje electrizante sobre los «muertos vivientes». Memoria Chilena: Portal. Recuperado diciembre de 2021, de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78136.html>
- Melo, F. (2017, 16 junio). *Murió la primera transexual de Latinoamérica*. La Nación. Recuperado diciembre de 2021, de <https://web.archive.org/web/20190424133812/http://lanacion.cl/2011/01/10/murio-la-primera-transexual-de-latinoamerica/>
- Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile (s.f.) *Periodo 1973-1990 Régimen militar*. Recuperado el 6 de 2021, de Biblioteca del Congreso Nacional de Chile website: https://www.bcn.cl/historiapolitica/hitos_periodo/detalle_periodo.html?per=1973-1990
- Méndez, L. (2021, 15 marzo). *Vaticano impide a la Iglesia católica bendecir las uniones del mismo sexo*. France 24. Recuperado noviembre de 2021, de <https://www.france24.com/es/europa/20210315-francisco-iglesia-catolica-lgbt-matrimonio-bendici%C3%B3n>
- Ministerio De Las Culturas, Las Artes Y El Patrimonio. (2019). *Desde el archivo de la escena teatral. Cuaderno pedagógico* (1a edición). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- Monroy Cuellar, N. I. (2020). *La construcción de cuerpos y subjetividades sexo-género disidentes en Latinoamérica*. La Ventana. Revista de Estudios de Género, 100–128.
- MovilH. (s. f.). *Historia – Movilh Chile*. Movilh. Recuperado septiembre de 2021, de <https://www.movilh.cl/quienes-somos/historia/>
- MovilH. (2001). *2001 | Incidencia Política – Candidaturas LGBTIQ+ – Archivo Histórico Movilh*. Recuperado diciembre de 2021, de <http://movilh.cl/archivo/2001-incidencia-politica-candidaturas-lgbtqi/>
- MovilH (2018) *Preocupante: un 45% aumentaron los casos por homofobia y transfobia en Chile en un año calificado como de “la furia.”* Recuperado mayo de 2021, de Movilh website: <https://www.movilh.cl/preocupante-un-45-aumentaron-los-casos-por-homofobia-y-transfobia-en-chile-en-un-ano-calificado-como-de-la-furia/>
- MovilH. (2020, marzo). *Informe Anual de Derechos Humanos*. Recuperado diciembre de 2021, de <http://www.movilh.cl/documentacion/Informe-DDHH-MovilH-2019.pdf>
- Newsroom Infobae, A. (2021, 27 abril). *Casi el 90 % de la comunidad LGTBI en Chile ha sufrido discriminación*. infobae. Recuperado diciembre de 2021, de

<https://www.infobae.com/america/agencias/2021/04/27/casi-el-90-de-la-comunidad-lgtbi-en-chile-ha-sufrido-discriminacion/>

- Opazo, C. (2017). *Pánico a la discoteca Teatro, transición y underground (Chile, época 1990)*. Cuadernos de literatura, 21(2017), 49–66. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6238111>
- Pavice, P. (1987). *Diccionario del Teatro*. Wilku.
- Pavis, P. (2008). *Puesta en escena, performance: telondefondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 7(2008), 1–37.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* (1.ª ed.). Paso de Gato.
- Perrerac. (22 de Junio de 2019). *Perrerac*. Recuperado el 3 de Septiembre de 2020, de Inti-Illimani: Canto al programa (1970): <https://perrerac.org/chile/inti-illimani-canto-al-programa-1970/3993/>
- Pulgar, L. (Miércoles 14 noviembre de 2018). *Crítica de Teatro: Locura total en “Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual.”* Recuperado 5, 2021, de Biobio Chile website: <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/teatro/2018/11/14/critica-de-teatro-locura-total-en-yo-tambien-quiero-ser-un-hombre-blanco-heterosexual.shtml>
- Real Academia Española. (s/f). *Definición: Espacio*. Recuperado de Real Academia Española website: <https://dle.rae.es/machismo>
- Real Academia Española. (s/f). *Definición: Machismo*. Recuperado de Real Academia Española website: <https://dle.rae.es/machismo>
- Real Academia Española. (s/f). *Definición: Representatividad*. Recuperado de Real Academia Española website: <https://dle.rae.es/machismo>
- Real Academia Española. (s/f). *Definición: Representar*. Recuperado de Real Academia Española website: <https://dle.rae.es/machismo>
- Reinel, I. E. R. (2021). *Un cuarto propio: Un modelo de Gestión Cultural con perspectiva de género para la Orquesta Sinfónica Profesional de mujeres de Chile*. Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Salinas, H. (2017 de Septiembre de 2017). *A 48 años de la Unidad Popular: La utopía en color y sonido*. (P. Álvarez, Entrevistador) El Desconcierto.
- Secretaría General Gobierno de México (2016). *¿Qué es la identidad de género?* Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.gob.mx/segob/articulos/que-es-la-identidad-de-genero>
- Serret y Jessica Méndez Mercado, E. (2011). *Sexo, género y feminismo*. Recuperado de <https://www.te.gob.mx/genero/media/pdf/5f45a8f8647dcf3.pdf>

- Soto, K. (2012, 27 marzo). *Confirman muerte de Daniel Zamudio, joven brutalmente agredido por presunto grupo neonazi*. BioBioChile - La Red de Prensa Más Grande de Chile. Recuperado diciembre de 2021, de <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/03/27/confirman-muerte-de-joven-daniel-zamudio.shtml>
- Sulbarán, P. (2020). *¿Qué significa ser «TERF» y por qué se considera un insulto contra feministas radicales?* BBC News Mundo. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-53159073>
- Vergara 240. (2021, 15 abril). *Violencia sexual en el estallido - Vergara 240*. Vergara 240 - Escuela de Periodismo UDP. Recuperado octubre de 2021, de <https://vergara240.udp.cl/especiales/violencia-sexual-en-el-estallido/>
- Vilet, M., & Galán, J. (2021). *Apropiación del cuerpo: autoerotismo y machismo sexual*. La Ventana. Revista de estudios de género, 6(23-Feb-2021), 343–373. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/laven/v6n53/1405-9436-laven-6-53-342.pdf>
- Voz, S. (2020, 4 septiembre). *Canto al programa: Un canto a la vida nueva*. Semanario Voz. Recuperado octubre de 2021, de <https://semanariovoz.com/canto-al-programa-canto-la-vida-nueva/>
- Yáñez, C. (2019). *Cuando en Chile tener relaciones homosexuales era un crimen: 20 años de la derogación del artículo 365 del Código Penal*. Recuperado 6 de febrero 2021, de La Tercera website: <https://www.latercera.com/que-pasa/noticia/cuando-en-chile-tener-relaciones-homosexuales-era-un-crimen-20-anos-de-la-derogacion-del-articulo-365-del-codigo-penal/598768/>
- Zambrano, A. (2020). *RETRATOS DE UN TRAVESTISMO EN DICTADURA. «LA MANZANA DE ADÁN» DE PAZ ERRÁZURIZ Y CLAUDIA DONOSO*. Revista Transas, letras y artes de América Latina. Recuperado de <https://www.revistatransas.com/2020/05/14/retratos-de-un-travestismo-en-dictadura-la-manzana-de-adan-de-paz-errazuriz-y-claudia-donosos/>
- Zùñiga, C. (2018) *Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual*. Chile

Anexos

Pauta de análisis de texto

TÓPICO	ACCIÓN	MUESTRA	DESCRIPCIÓN	FRAGMENTO	ANÁLISIS
Identidad de género	¿Qué nivel de empoderamiento de su identidad poseen los personajes de disidencias sexuales?				
Roles Sc. De género	¿Qué roles u oficios sociales ocupan los personajes de las disidencias sexuales?				
Polifonía de voces	¿Cuál son los discursos que representan los personajes de las disidencias sexuales?				
Relaciones de poder entre personajes	¿Qué relaciones de poder existen entre y con los personajes de las disidencias sexuales?				
Denostación	¿Cómo está empleado el lenguaje y el insulto en cuanto al trato de las personas de disidencias sexuales?				

ENTREVISTA 1: MANUEL MORGADO

Nombre del entrevistado	Manuel Morgado
Profesión/ocupación del entrevistado	Director teatral, Profesor escuela Arcis
Lugar de trabajo	Escuela Arcis
Fecha y hora de la entrevista	25 de octubre, 2021, 18:00 horas
Lugar de la entrevista	Café Barrio Lastarria
Medio de la entrevista	Presencial
Entrevistador/a	Joaquín Rodríguez

Nº	Pregunta	Respuesta
P1	Primero, por formalidad, necesito preguntarte si es que estás de acuerdo con que se grabe esta entrevista y después se utilice para el análisis de mi tesis.	R1. Sí
P2	Muchas gracias. Y entonces vamos a empezar con la entrevista. Primero, me gustaría preguntarte ¿de dónde nace la necesidad o esta inquietud por dirigir esta obra? <i>Yo también quiero ser un hombre blanco heterosexual.</i>	R.2 Ya, primero yo había dirigido un texto clásico en el 2016. Había dirigido <i>El malentendido</i> , de Albert Camus y bueno tenía una invitación para dirigir otra obra y empecé como a leer dramaturgia chilena, principalmente clásicos y sentía que ninguna dramaturgia ya preconcebida de alguna manera representaba como algún nivel de seducción para mí para poder hacer esa puesta en escena. No me sentía tan representado o identificado con algún texto preconcebido y yo había trabajado en la escenografía de <i>Prefiero que me coman los perros</i> , que es una obra que había escrito la Carla para otro director y la contacté y nos juntamos. Nos juntamos a conversar y no tenía nada claro, como que no tenía un tema específico como para tratar con ella. Solamente tenía como ideas más de estructura de obra, idea más de estructura, de puesta en escena, como, sí no quería hacer algo aristotélico, por ejemplo, ¿entiendes? Como la mayoría de las cosas que la Carla ya venía escribiendo antes, que era un héroe, o sea, un personaje que le van pasando cosas. Acá también, pero el trabajo del tiempo es distinto, no es una obra que parte con una lógica aristotélica ya preconcebida. Entonces me parecía interesante como plantearle eso, como, lo que yo quería, como, a nivel de puesta en escena... Y la Carla me sugirió como al segundo encuentro hablar de unos actores de películas pornográficas. Esa era la primera idea que tenía. Y yo inmediatamente cuando apareció la idea del porno nunca me imaginé el tratamiento que ella le iba a dar a eso, en el fondo, no sé si me conectaba tanto con ese lugar, entonces me dio un poco de miedo, o sea, no miedo, pero como que dije “mmm... no sé si me tinca tanto”, y bueno, ahí viene la genialidad de la Carla, porque nosotros después hicimos otra obra en el cual estos temas iniciales son una especie de catalizador ¿entiendes?, para que contengan digamos aproximaciones más profundas a otros temas, son como especies de contenedores para justificar o para llevarlo como a un lugar más anecdótico, valga la

		<p>redundancia, la anécdota de la obra, ¿cachai?, pero no es el tema central, la obra no habla de la pornografía. Así como, por ejemplo, <i>Un montón de brujas volando por el cielo</i>, la obra no habla de Felipe Camiroaga, pero es un fan club, pero en el fondo los temas son otros, sino que es un contenedor anecdótico, entonces, de alguna manera cuando yo me junté con ella tenía la necesidad de hacer otra obra, pero no sabía de qué se iba a tratar. Como que yo creo que ese es el primer impulso: Quiero hacer una obra que tenga una estructura nueva, que ya había leído mucha estructura antigua y no me gustaba nada. Igual yo, por ejemplo, yo estudié danza antes y mi trabajo con el teatro está relacionado cien por ciento con la puesta en escena, entonces para mí el texto es importante, pero también considero que no es lo más importante. Entonces creo que, en ese sentido, un texto de la Carla me estimula mucho más que un texto que ya esté preconcebido de antes. Entonces fuimos como creando, fuimos revisando escenas y ahí, bueno, y ahí apareció esta idea.</p>
	<p>P2.1 ¿O sea, la parte del actor y eso podría relacionarse con el tema de la representación, esta idea como de representar algo? ¿Esta idea del actor porno? O sólo como estímulo.</p>	<p>R2.1 Sí, o sea, yo creo que es un estímulo inicial, pero como te digo la obra finalmente no fue a ese lugar en términos de tema. O sea, se menciona, dentro de la obra, pero tampoco digamos que yo me sumergí en una estética porno por así decirlo, sino que... se entiende que los personajes son actores, o sea, la obra habla de eso, ¿no? Como de la mentira, que es el tema de la obra: la mentira.</p>
<p>P3</p>	<p>¿Y cómo desde la mentira, o estos personajes que inventan su ficción, llegamos a las temáticas de la marginalidad, a las disidencias sexuales, la inmigración...?</p>	<p>R3. Ya ahí yo creo que hay un trabajo como de estructura y de fondo también de querer generar tensiones, máximas tensiones dentro de la obra, para poder hacer, digamos, una puesta en escena que es multi clímax que, como te decía antes, la estructura aristotélica a mí no me convencía tanto, entonces con la Carla decidimos explotar un solo ámbito de esa estructura que era el clímax. Que era en el fondo como la explosión de diversos conflictos o la develación de diversas mentiras, ¿se entiende?, entonces creo que la selección de personajes o de conflictos dentro de la obra es precisamente para generar mayor tensión y derivar en estos clímax, como... qué pasa si este personaje es lesbiana y además es haitiana y además es trans. Entonces creo que mientras mayor complejidad se le haya dado a ese personaje discurre mucho mejor en la puesta en escena en términos de contraposición también de forma y fondo, como imagen y significado de esos personajes, creo que es lo que significa y en ese sentido creo que los personajes de alguna manera son ideas, son evocaciones de cosas más que personajes como aristotélicamente contruidos, como que llevan una línea realista. Eso no pasa acá, sino que más bien, los personajes, como tú bien dices, quizás performean un tema a través de su signo, ¿cachai?, como de quiénes son en verdad y en qué contexto están. Entonces creo que la obra funciona por eso, porque cada una de las escenas está articulada de manera de que ese personaje que aparece ahí está en una crisis, en donde está, digamos; al inicio hay una madre con un hijo, que su hijo acaba de conocer el mundo en una población, entonces, generalmente, los conflictos de la Carla están muy bien planteados para generar esas tensiones y encontramos precisamente a los personajes en ese momento preciso en el cual diside de alguna manera de ese mundo en el cual se encuentra, ¿se entiende?, entonces también en ese sentido la obra se transforma en una tragedia porque plantea esa mirada pesimista del inconformismo, de dónde se encuentran estos personajes, entonces creo que ahí hay un valor disidente que muchas veces es más interno que externo, ¿me entiendes?, como de la inconformidad. Creo que la obra es muy existencialista también en ese sentido.</p>
<p>P4</p>	<p>Manuel, en ese sentido, llevándolo a</p>	<p>R4. Yo creo que... ya, es que ahí es como un tema en relación a cómo tú te enfrentas, digamos, al tema de la disidencia, ¿no? Porque primero hay que preguntarse qué es lo</p>

<p>la línea de las disidencias, ¿cómo te relacionabas tú, al momento de embarcarte en esta obra y de la puesta en escena en general, con las disidencias sexuales?</p>	<p>que diside, de ti o del teatro también. Eso por una parte. Como creo que la pregunta por la disidencia dentro de este proceso creativo pasa por varios aspectos como, por ejemplo, los sistemas de producción de la obra de arte, ¿entiendes? entonces creo que primero nos enfrentamos a muchos conflictos dentro de la creación de la puesta en escena. Yo por supuesto tengo una relación con la disidencia desde un lugar más cómodo, por así decirlo, porque en el fondo yo como director homosexual siento que no... no participo de un gran conflicto frente como a esta disidencia que tú me mencionas, ¿cachai?, pero sin embargo, dentro del proceso creativo, en tanto disidencia, sí genera como muchas preguntas en torno a lo que uno está creando, porque, por ejemplo, cuando la Carla me entrega el texto final y había un personaje que era haitiana, inmediatamente tu piensas en cómo llevar a cabo eso. Entonces yo empecé a hacer un casting con mujeres haitianas, lo cual también generó como una especie de partición de esta idea que yo tenía de disidencia, porque en el fondo la pregunta es por qué tengo que hablar yo de la comunidad negra, y también cuando hicimos este casting con las mujeres haitianas muchas de ellas rechazaban el texto por lesbianismo, entonces los niveles de lectura en torno a la discriminación son súper separatistas de alguna manera, y no... por eso encuentro que la palabra disidencia es muy general, como que engloba varias cosas que no participan todas de la misma disidencia. Entonces, por ejemplo, esta mujer protagonista era una mujer haitiana lesbiana, pero el tema racial y el tema de la negritud tiene su propio lugar, ¿no?, y que no necesariamente va a participar del lugar del lesbianismo, del lugar trans, y eso me pasó con las mujeres haitianas porque por lo menos todas las que yo castiné eran personas muy cristianas que no estaban de acuerdo con la lectura lesbica de la obra, entonces había un tema moral frente a la aceptación también de ese texto o de realizar esa puesta en escena. Entonces claro, como tema de disidencia o cómo me enfrento yo a la disidencia dentro de la obra, yo diría que desde varios puntos de vista, sí considerando que la disidencia tiene muchas particiones dentro de la puesta en escena, lugares que son específicos y que además implicaron estudio para nosotros; luego se incorporó esta actriz negra, la Julieth Micolta, que era una bailarina colombiana, no era haitiana, pero ella es activista de la comunidad negra acá en Chile, y a través de ella empezamos como a aprender, a estudiar más cosas que estaban dentro de la obra y que eran signos super fuertes para la comunidad negra, como, por ejemplo, la escena del desmaquillante fue una gran discusión, no discusión, digo... fue de mucho análisis en el fondo para poder realizarla, entonces a través de la Julieth también nos acercamos mucho a eso, al tema, a aprender acerca del tema de la negritud, ¿entiendes? entonces creo que claro, disidencia también implica aprendizaje, creo que estudio, especificidad principalmente, como ser muy específico en qué es lo que diside o en qué queremos disidir, porque claro, hay una dramaturga mujer, hay un tema, yo igual soy un hombre, un hombre homosexual, pero un hombre, entonces de repente también hay temas que no... creo que no me correspondían como explotar al máximo en la obra y aún hasta el día de hoy hay personas que nos han dicho con la Carla como que la obra tiene un sesgo racista, en lecturas en el extranjero que ha tenido la obra, porque aparentemente para algunas personas la obra exagera esa exotización de la negritud e igual contiene los signos dentro de la obra, aunque nosotros como creadores no estemos de acuerdo con eso y lo pongamos ahí para hacer ese ejercicio de reflexión, de tensionar, pero igual está la acción, dentro de la obra, ¿se entiende?, entonces eso nos ha hecho, en tanto disidencia, que es la pregunta que tú me estás haciendo, nos ha hecho cuestionarnos aún más todavía en qué es lo que ponemos dentro de la escena y qué es lo que se ve hacia afuera... y en también en cómo un signo alcanza un lugar fuera del contexto de la ficción, ¿cachai?, en ese sentido se vuelve performático porque el espectador crítico hace una descomposición de los signos de la obra y dice “oye, pero acá ustedes tienen una actriz negra, en la cual le sacan el maquillaje”, “qué es esa wea”, ¿me entiendes? Bueno, después nosotros hicimos otro ejercicio, para un remontaje trabajamos con una actriz que no era de raza negra, en el cual tampoco podíamos hacer un black face, porque ya lo habíamos aprendido con la Julieth, que en el fondo eso era como penado</p>
--	--

		<p>por la ley básicamente, o sea, no... no cabía en ninguna puesta en escena e hicimos como otra vuelta escénica para que se pudiese narrar ese tema con la otra actriz, pero la obra también perdía algo, pero ganaba otra cosa que era respetar estas comunidades.</p>
P5	<p>Manuel, y en relación a eso y de lo que hablabas antes sobre que las mujeres haitianas que se presentaban eran muy católicas, muy creyentes, y que venían con un sistema moral, ¿cómo crees que se encuentra, en cuanto a contexto sociopolítico-cultural Chile, en relación a esas mismas creencias, y en relación a esa misma estructura moral que traían?</p>	<p>R5. Pero que se encuentra Chile, tú dices en relación como a la mujer haitiana o en general, como en Chile...</p>
	<p>P5.1 A... la disposición al enfrentar como claro tu hablabas de la disidencia, la negritud diferente de la disidencia sexual.</p>	<p>R5.1 Sí.</p>
	<p>P5.2 Que suena como si el escalón de disidencia sexual fuera un peldaño más abajo. ¿Cómo crees que se relaciona Chile en relación a la disidencia sexual?</p>	<p>R5.2 Bueno, Chile es, bajo mi punto de vista, un país que tiene muchas divisiones socio políticas, como decías tú, que llevan a comprender el fenómeno de la disidencia desde distintos lugares, algunos más intelectuales, en donde existe mucha sublimación en termino a los temas, a los tópicos, a los conceptos, ¿no?, como lo que estamos haciendo ahora, que en el fondo estamos reflexionando desde la academia, y hay otros sectores en este país que llevan una lucha mucho más física. Mucho más desde la acción en la calle. Entonces en ese sentido creo que las diferencias de este país que son como las diferencias que todos sabemos, esas diferencias también se notan en tanto comprensión de lo que significa disidir o lo que significa un cuerpo singular, hay niveles de comprensión y eso es super grave y es super trágico también cómo existe mucha apropiación de los discursos desde la academia que son más propios de esas comunidades- Entonces creo que en ese sentido este país tiene diversas lecturas. Entonces todo se vuelve más relativo en torno a las disidencias o a las luchas, es más relativo porque hay una instrumentalización de los conceptos, creo yo, desde lo político, obviamente pasado por la academia, porque hay mucha gente escribiendo, mucha gente reflexionando, pero no que sucede concretamente, no está tan atendido creo yo. El otro día veía una entrevista de una activista trans que es profesora, que mucho tiempo tuvo que trabajar de otra cosa porque la habían echado de la universidad</p>

		<p>donde ella trabajaba por haber transitado, entonces hay temas específicos que todavía no están resueltos, ¿cachai?, a propósito de esa otredad, porque trabajamos demasiado desde el documento oficial, desde lo que va a ser leído hacia afuera, como más que entendamos todo una misma cosa, sino que entendemos partes, y eso es super terrorífico, porque creo que nuestro sistema político también, sin caer en una cosa conspirativa, pero también conduce mucho a qué tipo de información nosotros debemos acceder. Entonces creo que hay un trabajo editorial que maneja bastante bien todos los conceptos y se apropia muy bien de todos los conceptos, entonces es raro, o sea, es ambiguo, creo que es un terreno relativo, todo es relativo en este país, todo es relativo... viene una institución y se apodera de algo y lo convierte en su propio discurso también, entonces eso me parece un poco terrorífico, para responder tu pregunta, me parece que es terrorífica el tratamiento de la información.</p>
P6	<p>[ruido ambiental] [...] cuando ya tenían el texto, y tenían el objetivo de la obra, ¿cuál fue ese objetivo, qué deseaban ustedes? ¿a dónde apuntar con ese discurso para generar algo en el público?</p>	<p>R6. Principalmente, mi objetivo, más que el objetivo de la Carla yo creo.... Bueno no sé, el objetivo de ambos, porque es como un pensamiento en conjunto... es para mí principalmente generar una especie de derrumbe o grieta en tanto... deconstrucción, pero deconstrucción en todos los aspectos, como de la estructura dramática y deconstrucción también de los niveles de pensamiento de los personajes, nivel de acción. Entonces para mí como objetivo era como... ir un poco más adelante, quizás, en la ambición, en la promesa del teatro también, ir un poco más adelante en esta especie de neofeminismo, que le digo yo a la Carla, ¿cachai?... y en ese sentido como que conecto mucho con la dramaturgia de la Carla porque va un poco más adelante de esto que te decía yo, de esta instrumentalización de los libros. Por ejemplo, en la otra tesis que respondí una entrevista siento que no sé si realmente yo te podría decir “bueno, en esta investigación con la Carla nos basamos en Judith Butler” ¿cachai?, no puedo decir eso porque siento que en sí misma la Carla genera su propia filosofía, y eso es muy interesante de montar.</p>
	<p>P6.1 Entonces, los referentes que usaron eran mucho más desde el instinto ¿se podría decir?</p>	<p>R6.1 No, yo creo que toda la teoría queer, la teoría feminista está integrado</p>
	<p>P6.2 Ya.</p>	<p>R6.2 Pero no es como sacar la cita.</p>
	<p>P6.3 No se estudia el texto para, sino que ya es parte de la construcción de las personas como artistas.</p>	<p>R6.3 Yo creo que a mí principalmente el teatro... bueno, yo estudié estética y filosofía igual aparte de teatro, entonces para mí el ejercicio filosófico es al revés. Yo creo que el teatro genera filosofía y no la filosofía genera teatro. ¿Se entiende? Porque el arte es filosofía en sí misma, entonces, siento que el rollo de la Carla me ayuda a identificar eso, como punto de partida y de objetivo de decir “oye, montar este texto es bastante subversivo, ¿cachai?, sin buscar un soporte teórico detrás”. Tratar de que la obra tenga un valor en sí misma, y eso también ha generado el impacto que tuvo la obra para bien o para mal, porque igual la obra tuvo un impacto, como te decía, de gente que no estuvo de acuerdo con eso que estábamos haciendo, lo cual eso es bastante bueno, porque genera una discursividad, como ya yendo a la etimología de discurso, es una obra que discurre, discurre a distintos aspectos u ópticas, no solamente constriñe, no solamente cierra, sino que más bien abre. Entonces yo que creo que el objetivo de la obra es abrir más que cerrar. Entonces me pasa, y yo he visto mucho teatro apoyado en esta filosofía de editorial que te digo yo, como muy dándose vuelta en eso mismo, ¿entiendes? Bueno tú que estudiaste teatro quizás lo sabes, que, para mí, por ejemplo, estudiar teoría teatral, como estudiar libros de Stanislavski o Grotowski o no sé qué, es como darse vuelta dentro de un mismo tema y no amplía, sino que más bien cierra, entonces el estudiante de teatro, finalmente, queda encerrado en su propia técnica, pero no ven cine, no leen literatura chilena.</p>

		Entonces creo que el objetivo de la obra más bien es ampliar, que constreñir, ampliar y explotar un tema. Eso.
P7	¿Crees que de alguna manera la obra transgrede los cánones de género establecidos en el Chile actual?	R7. Transgrede los cánones de género establecidos en el Chile actual.
	P7.1 Está para trabalenguas ahí...	R7.1 Transgrede... sí, yo creo que es una obra que transgrede, porque... sí, o sea, yo creo que sí, yo creo que transgrede el orden establecido. Porque, claro, la obra toca un tema que se relaciona directamente con el cuerpo, con el género... yo no podría decir que la obra es una obra trans, por ejemplo. Y a propósito de lo que te decía antes, siento que no sé si a mí como director me corresponde tomar o envestirme con el discurso de la comunidad trans, siento que nosotros levantamos una ficción en torno a eso porque nos interesa y a mí principalmente, nos interesaba ampliar y también criticar eso binario que se viene dando en el teatro, pero también el ejercicio de la obra es performático en sí mismo, ¿cachai?, o sea, la Carla escribe la obra, es una dramaturga mujer. Entonces creo que sí, transgrede, y transgrede desde ese lugar, desde el lugar... no sé, subversivo del tema y de los cuerpos que ahí se ponen, a pesar de que son puros actores, que también eso puede ser cuestionado, pero es teatro, entonces igual la obra está protegida por un velo de ficción, entonces en ese sentido no es una obra documental, no hay referencias específicas a personas, como basada en, sino que es una ficción. Pero esa ficción, por supuesto que genera un discurso contestatario sin buscarlo ¿no?, porque vuelvo a hablar... a resaltar la idea del signo, o sea, para mí un acto subversivo no es quemar una bandera arriba del escenario, no estoy de acuerdo. Eso. Me enojé. [risas] No, pero no sé...
P8	En relación a este discurso... a los distintos discursos que se pueden crear desde la obra, porque tú hablabas de lo que tú querías, lo que también se podía ir observando, como naciendo a partir de las distintas discursividades, ¿cómo crees, o como sentiste, si es que lo percibiste de alguna forma, que el público recibió y entregó de vuelta el mensaje de la obra?	R8. Ya, yo creo que el público recibió muy bien la obra, porque yo creo que había un lugar distinto que disidir, como dices tú, creo que aquí está la respuesta, un lugar distinto. Distinto digo como en varias lecturas, y yo creo que eso la Carla lo hace muy bien, que es como traspasar el tema a todo, esta taza con este té está disconforme en ese lugar. Había una escena que a la gente le gustaba mucho, que era “este pollo no es un pollo” y se rompía: todo se rompe. Eso lo decía el Juan Pablo. Entonces, de alguna manera te hace ir a cuestionarte otros lugares, como esta ropa que uso tampoco soy yo, este pollo que yo como tampoco es real, ¿cachai?, entonces va un poco más allá de solamente una cosa de género, que es muy importante, y una cosa racial, que es muy importante, a una cosa de comunidad, que también es muy importante, pero a eso me refiero, es filosofía legible para el espectador común y corriente también, sin subestimar a los espectadores, pero creo que el teatro debe ser filosofía legible para el espectador. Entonces la obra tiene eso y la Carla también. La Carla principalmente levanta un discurso que es asequible, entonces, el espectador comprende los terrenos oscuros incluso de la obra que son mucho más sugestivos o abstractos, los entiende porque está muy ligado a un tema específico, a algo que es muy claro, lo que se quiere decir, y está explotado en su máxima totalidad. En cada una de las escenas los temas no son superfluos, sino que son profundos... no profundos en el sentido de “ay que profunda la obra”, sino en que se profundiza en una cosa y se explota un elemento, un solo elemento se explota en toda la obra, que es este derrumbe, esta caída de las máscaras, que me carga esa frase, pero... este encuentro con la mentira y esta disconformidad que te decía yo, que es muy desoladora la obra, pero también tiene una promesa en el final y eso también... ahí hay elementos de composición dramática que funcionan muy bien, porque a pesar de que la obra es oscura y te hace reflexionar en torno a este lugar en el cual nosotros vivimos, el cual es una mentira, una ficción, finalmente levanta ese discurso que es muy de Almodóvar, que es “uno es más feliz mientras más se acerca a lo que quiere ser”.

		Entonces creo que la obra también habla de eso, ¿no? Y de la felicidad, que son temas tan trágicos, tan universales. Yo creo que esos son como los ingredientes que hacen que el espectador se conecte mucho con la obra. Los grandes temas universales llevados a un contexto... no, no un contexto, a personajes que están en esa crisis, personajes que los encontramos en ese momento de grieta, por así decirlo. Eso, creo que por eso los espectadores reciben bien la obra. Bueno hay gente que se emocionaba y todo, pero... como que son los ingredientes que tienen que ver con el entendimiento... entender el discurso de la obra.
P9	¿Hay algo que quieras agregar?	R9. Quería agregar que también, a propósito de eso que tú me decías como de cómo enfrente yo el tema de las disidencias, a propósito de la producción de la obra, yo me apoyé mucho en los actores, es una dirección compartida también, cosa que había que hacer, porque si estamos hablando de discriminación... yo no podía levantarme frente a esa obra como una jerarquía. Entonces también hubo una desjerarquización en torno a la idea de dirección, ¿no? Esa idea de dirección se fue dando entre todos. Juan Pablo Fuentes, Tamara Ferreiro... o sea, todos los que participamos en esa obra nos enfrentábamos a verdaderas preguntas con el texto de la Carla. Entonces creo que ahí también hay un ejercicio de deconstrucción en el sistema de producción teatral, porque también, vuelvo a repetir lo mismo, porque achicar el tema a una sola dirección sería contradictorio para esta obra. Entonces en el fondo lo que hicimos fue ampliar y todos participábamos, íbamos probando cosas y ahí la obra cobró ese espíritu porque, si no... si yo me hubiese quedado con solo una idea quizás no hubiese terminado siendo lo que es. Entonces los actores acá son muy importantes.
P10	¿Y esta participación de los actores se da al momento al momento de la construcción de los personajes?	R10. Sí, claro, claro. En el fondo vamos trabajando en torno a las capas de los personajes, que es algo que a mí me encanta, poder ver esa grieta de los personajes, también es el Juampi el que está ahí ¿me entiendes? Entonces es el Juampi y también es ese personaje, y ahí se genera una amplitud, sin importarme el estilo de actuación o que no pierda su línea de personaje, como que eso me da lo mismo. Prefiero como este entrar y salir en diversas capas que también es muy no binario en la actuación, porque la actuación tiene eso binario, porque tú tienes que elegir, tú tienes que elegir algo, y en la escuela siempre te dicen eso... bueno “qué hace tu personaje, hacia dónde va”, ¿verdad? Mi personaje va hacia muchos lados también, no es solamente una decisión, son varias decisiones y son muchas contradicciones y son varias capas las que a mí me gusta que se traspasen en la puesta en escena, me gusta que se vean esas capas y también la capa del actor, performeando ese personaje más que envistiendo o realizando un personaje, construyendo un personaje, en verdad estoy deconstruyendo un personaje: “la deconstrucción del personaje” debería ser un libro nuevo, porque creo que es más importante para el espectador ver eso... soy yo y también era bacán ver al Juampi en eso, que también es un disidente.
	P10.1 O sea la sensibilidad del actor se permea en el personaje.	R10.1 Sí, sí...sí. Y también es bacán eso, mirar al personaje o mirar esa evocación que es texto, que es idea, que es filosofía finalmente. No es Hamlet. Bueno, Hamlet también es idea, pero digo, tenemos preconceptos en torno a los personajes. Cuando uno lee un texto uno dice “este personaje...” en verdad personaje, claro es persona, pero personaje yo prefiero decir que personaje es ánima, es alma, otra cosa, espíritu, ¿cachai?, que yo también. Entonces no necesariamente... no se trabajó desde ese binarismo de construcción, sino que, todo lo contrario. Igual tiene una razón espiritual, no necesariamente es... a eso me refiero con lo de la filosofía, que es al revés. Y eso nos permite encontrar mayor profundidad también, porque yo creo que el teatro es un ejercicio racional, entonces... la obra ya discurre por sí misma el texto, entonces las acciones que se presentan ahí, en tanto signos, deben ir por otro lado, para estimular precisamente ese ejercicio de pensamiento del espectador, para estimularlo en los signos que aparecen ahí o en esa performance del actor distanciándose de esos personajes

		también o de esa idea, aprobando o rechazando. ¿Me entiendes? Es que sí, igual, por ejemplo, para la Andreina me acuerdo que le tenía que disparar o le tenía que poner una pistola en la cabeza a la Juliette. Igual esa imagen en sí misma es fuerte, porque está poniéndole la pistola una mujer blanca a una mujer negra, entonces es precioso ver que la actriz también está en conflicto al realizar esa acción propuesta por el texto. Entonces ahí tú te das cuenta de los niveles de capas que hay, porque está la capa de la acción-ficción, el velo de la ficción, pero también está la otra capa, que es esta capa performativa precisamente de lo que estoy haciendo en escena y eso yo puedo estar de acuerdo o no. Entonces creo que ahí aparece algo que el espectador reconoce.
P11	¿Crees que el concepto de la construcción que se plantea desde la negritud se puede entender como una construcción cultural también?	R11. De nuevo.
	P11.1 ¿Crees que el concepto que se aborda de la negritud se puede considerar una construcción cultural?	R11.1 Sí, yo creo que el concepto de negritud está instrumentalizado también, cuando digo instrumentalizado... no sé si te refieres a eso, pero es como lo que te decía, hablar de disidencia o hablar de... creo que todo está muy academizado, por el texto también, por el documento, entonces hay estudios y eso genera como un sesgo, como una... como decirlo, una instrumentalización de algo, como transformarlo en texto
	P11.2 Claro, pero construcción en el sentido de soy un concepto en la medida de que el resto, mi entorno, me define de esa manera. Más que de la academia, desde una cosa social ¿Se entiende?	R11.2 Sí, sí se entiende. Ya, ¿y la pregunta es si yo creo que la negritud es eso?
	P11.3 Claro.	R11.3 Ya, o sea, por supuesto que no lo es, pero también ahí hay un lado, que tampoco me voy a meter en eso porque no manejo tanto, tanto el tema, pero también creo que es al revés, creo que la comunidad negra siente que no somos... como ese lugar separatista también, hay cosas específicas que solo... o luchas específicas que solo les compete a ellos, entonces, obviamente que se genera una barrea, ¿entiendes?, entonces creo que es al revés, creo que la comunidad negra no quiere que nosotros... no sé si me entiendes, pero no quiere que nosotros participemos también de sus discursos. Entonces, en esa medida, para nosotros sí es cómo nosotros generamos un discurso que los transforma a ellos en algo y al revés. Entonces hay una separación, creo. Por mucho que nosotros pensemos que somos iguales y que no sé qué... pero eso no sucede, porque estamos todavía como en la idea primaria de la discriminación, que me parece que es como muy ochentero, hablar de discriminación... no sé, porque hay conflictos más específicos, como que todo es mucho más específico que una gran lucha. No sé si me entiendes.
	P11.4 Claro, entonces no es la lucha contra la discriminación...	R11.4 No, cada grupo tiene distintas... hay mucha especificidad, entonces siento que el tema de la discriminación o de la disidencia, como dices tú, hoy por hoy, yo lo ve como en un lugar de la individualidad, no lo veo en la gran lucha, no es que no crea en la gran lucha, por supuesto que sí, pero hay, y es más relativo,

		<p>porque hay más particularidad de ciertos grupos, de ciertos lugares, de ciertos contextos, porque todo genera diferencia en lo que estamos hablando. No es lo mismo una trans de Vitacura que una trans de La Bandera, ¿entiendes?, o sea, es un ejemplo burdo, pero es una realidad. Y así etc. Así con la comunidad negra, así con la comunidad haitiana, ¿no? que no es lo mismo que otras comunidades afrodescendientes, es todo muy específico, entonces por eso de pronto como que cada uno lleva su propia lucha y eso genera una relativización de todo.</p>
	<p>P11.5 Al final, que es un poco el mensaje que deja la obra, habla de...</p>	<p>R 11.5 ¿Cuál es el mensaje que deja la obra? Yo te voy a entrevistar a ti ahora (risas)</p>
<p>P12</p>	<p>No, pero entiendo, por lo menos desde mi lectura, entiendo el final y lo que se busca es la felicidad, independiente... y a aceptar-me y a aceptar la persona, como el individuo, para lograr ser feliz, antes que buscar ser otra cosa. ¿Crees que en ese sentido se busca, si bien no son las mismas luchas, porque se buscan discriminaciones y violencias distintas, al final es la felicidad?</p>	<p>R12. Es que yo creo que... ¿Si yo creo que ese es el mensaje?</p>
	<p>P12.1 Claro. O más que el mensaje, lo que se busca en las luchas de las distintas disidencias, no solamente sexual.</p>	<p>R 12.1 Sí, y yo lo creo fervientemente, digo, ahora que ya me considero más viejo (risas) considero que muchas cosas por las cuales nosotros luchamos... siempre me lo pregunto; yo voy a plaza Dignidad de repente, estoy ahí con mi bicicleta, me llega lacrimógena en la cara... y digo ¿por qué hacemos esto?, y claro, por la salud, por la igualdad, porque en el fondo el país es una mierda, tenemos una historia horrible llena de muertos, pero pienso en los niños, por ejemplo, que es un tema de la obra y que es un tema en la Carla también que, obviamente es madre y eso está teñido en su obra. Pienso en los niños y cuando tú piensas en los niños obviamente, piensas en el futuro y piensas en la felicidad... yo creo que se trata de eso, y la obra lo dice “de qué se trata todo esto” y otro personaje le responde “de la felicidad”, ¿entiendes?, me emociona mucho pensar que, y también me gustaría mucho decir que la obra se trata de la felicidad y también quizá esa es la respuesta por la cual el espectador se conecta tanto con la obra y también la obra se pregunta ¿por qué no podemos ser felices?, si es tan fácil si pudiésemos ser quien realmente queremos ser, claro, obvio, sin que te violen, sin que te peguen, sin que te nada. Entonces, finalmente, el tema de la violación dentro de la obra como amplitud, nuevamente vuelvo a decir, como tema que discurre a todos los aspectos, la violación es un tema dentro de la dramaturgia de la Carla Zúñiga. Violar para mí significa que te roben algo, que te arrebaten algo, precisamente esa felicidad, entonces creo que sí, todo el rato, creo que la obra habla de la felicidad. Eso, con eso termino. (ríen) Ciérrame con eso.</p>

ENTREVISTA 2: CARLA ZÚÑIGA

Nombre del entrevistado	Carla Zúñiga
Profesión/ocupación entrevistado	Dramaturga
Fecha y hora de la entrevista	25 de nov, 2021
Lugar de la entrevista	Plataforma virtual ZOOM
Medio de la entrevista	Online
Entrevistador/a	Joaquín Rodríguez

Nº	Pregunta	Respuesta
P0	Bueno. Hola, primero, por formalidades necesito preguntar si es que estás de acuerdo con que se grabe y se utilice esta entrevista para el desarrollo de la tesis que estoy trabajando.	R0. Sí, estoy de acuerdo.
P1	Súper, entonces, Carla, para empezar, me gustaría preguntarte, ¿De dónde nace la necesidad de escribir esta obra de teatro?	R1. Bueno, esa obra... Tenía pegada una imagen en la cabeza que era que quería escribir una obra, que fuera una familia convencional, como papá mamá y un hijo, pero que esa imagen de familia se empezara a derrumbar. Se empezara a caer, y que se cayera precisamente a partir del rol del padre. Como que me pareció interesante indagar que había detrás de esa representación de un padre ¿Cachai? Entonces que a partir de eso se empezara a derrumbar todo, y nos dábamos cuenta que eso que creíamos que estábamos viendo no era verdad, sino que estábamos mirando otra cosa. Y que juego toma el cuerpo en eso también. Cómo pensamos en nuestra cabeza que es súper estático. Que el cuerpo y la identidad es algo súper estático, pero que finalmente no es así y que es mucho más fluido, que va cambiando, y que es mucho más difícil que los cuerpos pertenezcan a categorías. Cómo categorizar los cuerpos es mucho más difícil de lo que pensamos. Eso era algo que me estaba dando vueltas en la cabeza, entonces, la primera escena que yo escribo es la escena de la familia. La escribí como una gran escena, luego, la obra está cortada en tres. Pero eso fue lo que escribí primero y después no sabía cómo seguir. Entonces, después se me ocurrió como ir hacia atrás, que no continuara porque era imposible continuar, pero sí ver cuál había sido el tránsito de esta mujer, hasta que llega y se transforma en este padre de familia y se da cuenta que tampoco es la manera de hacer la revolución. Y luego se vuelve a derrumbar todo, eso.
P2	Súper. Y estos personajes, ¿Tienen inspiración en algún referente en específico?	R2. ¿Cómo alguien en particular o...?
	P2.1 No. Como de donde sale el imaginario para crear estos personajes.	R2.1 Yo en verdad escribo muy de mí y como de mi círculo. Entonces, yo creo que viene de mi obsesión por observar la familia heteronormada yo creo. Y ver cómo es el funcionamiento de esa misma idea de familia. Y en verdad algo que siempre me ha dado vueltas en la cabeza e, insisto, es muy como de la gente que

		<p>me rodea también y de mí misma, esto de pensar si en verdad las decisiones que estoy tomando las estoy tomando porque ¿Realmente son lo que yo quiero? O son porque la sociedad espera que yo haga y en el fondo eso puede ser como a partir de la decisión que yo tome, lo que voy a estudiar ¿Pero, qué pasa cuando tiene que ver con tu orientación sexual, por ejemplo, o tu identidad de género? Finalmente, tu día se transforma en una cárcel. Y también me importa mucho el autoengaño, como: “No si soy muy feliz así” pero en verdad tiene que ver con un cuestionamiento, sobre todo antes, yo creo que ahora tal vez la gente joven tiene muchos más referentes. Pero en mí época de juventud o las mujeres de mi edad ¿Entiendes? O sea, obvio que sigue pasando. No sé, tal vez mis referentes de gente joven son muy del teatro, y a lo mejor a las niñas que estudian enfermería les sigue pasando lo mismo. No sé. Pero que tiene que ver con la heterosexualidad obligatoria, con no preguntarme ciertas cosas, dar por sentado, “esto es así, yo soy así, porque me han dicho desde que soy niña que soy así o desde que soy niño que soy un niño”, en fin. En el fondo, como nos vamos construyendo a partir de lo que nos dicen. Pero eso que nos dicen tiene que ver con un relato súper hegemónico que muchas veces está disociado de la persona Entonces cuáles son las grietas que aparecen ahí, cuando lo que me han dicho que soy se contradice con lo que siento o con lo que me gusta o lo que amo, eso.</p>
	<p>P2.2 Y en ese sentido, dentro de la familia ¿Cuál es el rol que viene a cumplir el niño?</p>	<p>R2.2 Bueno, el hijo es la juventud ¿no? Como un poco esa sensación que tengo yo de que la juventud es un poco más libre. Y también no ha sido tan permeado por todo este discurso, su hijo siempre pensé que era un poco más inocente, y que también tenía dentro de él ciertas preguntas con respecto a todas estas temáticas. Que luego ve cómo su padre comienza a derrumbarse. Como que yo sentía que él empezaba a ver con claridad las cosas, pero eran cuestionamientos que ya estaban en su cabeza. Y luego se da cuenta que no es el hijo también, y qué cosas nos podemos empezar a cuestionar a partir de eso ¿no? Como: “mis padres no son mis padres, esta vida que yo pensaba que era segura no era mi vida ¿;Quién soy?!” Entonces siempre pensé en ese hijo también como algo más ambiguo y que se ha estado haciendo más cuestionamientos a partir de su juventud y de la gente que lo rodea también, de ese universo que él relata en su experiencia.</p>
<p>P3</p>	<p>Súper. Carla ¿Y cómo te vinculabas tú con las disidencias sexuales al momento de enfrentarte a la creación de esta obra?</p>	<p>R3. Es que yo creo que eso si parte muy desde mi propia experiencia. Mi experiencia íntima como mujer con una crianza absolutamente católica heterosexual y que de un momento a otro me doy cuenta de que me gustan las mujeres. Y eso fue muy brígido para mí, tuve muchas situaciones de violencia en mi propia familia. Y yo creo que obvio que eso marca mi escritura, y que después me queda un poco la cagá en mi vida, como la no categorización de no sentirme ni lesbiana ni bisexual, como de sentir que soy nada. Y todas mis primeras, mis primeras parejas de años, así como duré cinco años, grandes relaciones, fueron con mujeres. Y después como que me enamoré de un muchacho y tuvimos guagua, y ahora tenemos guagua entonces también...Y la gente tiene un pensamiento muy binario “Ah, eras lesbiana antes y ahora eres hetero” y es como... no es así. Como que también antes era yo. “¿Que significa ser lesbiana?”, me gustaban las mujeres, pero parece que no era tanto que me gustaban las mujeres, parece que era que me gustaban los chicos trans ¿Entiendes? ¿Qué significa eso? Te estoy hablando de cosas muy personales, pero de cuestionamientos que de ahí nace la obra. Como de mis propios cuestionamientos, de esa angustia que aparece, que hay una sociedad que te exige un correlato. Como que todo tenga cierta lógica, pero en verdad para mí no ha tenido ninguna lógica. Mi orientación sexual o lo que pienso sobre el amor romántico, o sobre la familia también. Entonces yo creo que tiene mucho de eso la obra también.</p>
<p>P4</p>	<p>Gracias por tu sinceridad. Carla, y en relación al contexto de</p>	<p>R4. Bueno, también yo creo que la obra habla mucho de la inmigración y de toda la problemática que ha habido en los últimos 10 años, que ha sido bien como de un día para otro, y cómo reacciona Chile, que es un país altamente racista y que no nos habíamos dado cuenta. No sabíamos que éramos un país tan racista hasta que</p>

	<p>producción, cuando estabas escribiendo la obra. En Chile ¿Cómo crees que se desarrolla el contexto social, político, cultural al momento de escribirla?</p>	<p>aparece esto ¿verdad? De hecho, cuando dábamos la obra teníamos un afiche afuera del Camilo Enríquez que aparecía la actriz que hacía de la mujer haitiana y aparecía con golpes como de patadas en la cara que alguien le había pegado durante la noche. Y era terrorífico, siento que darse cuenta... Ya, una cosa es que ficcionemos al respecto, pero, otra es darse cuenta de la realidad, de lo brutal que es finalmente no pertenecer a una hegemonía ¿no? De todo tipo; ser afrodescendiente, ser una persona trans, salirse de la norma automáticamente te sitúa en un lugar de peligro. Y año 2021, casi sale Kast, siento que hay una falsa sensación constante de que somos un país muy bacán y de que está todo bien y que somos todos super abiertos de mente, pero no es así.</p>
P5	<p>Y en relación a esa temática ¿Cuál era el objetivo que anhelas tú al realizar la obra?</p>	<p>R5. Yo creo que tal vez que las personas que vieran la obra o la leyeran pudieran cuestionarse sus propias ficciones o sus propios deseos, y tal vez hacerse esas preguntas, como “la vida que llevo, las decisiones que he tomado, ¿Las tomé porque son realmente lo que quiero o no?” No sé, como reflexionar sobre nuestras libertades ¿Son tan así las libertades, o en verdad no soy tan libre como pensaba que era? Como que siempre eso me gustaría, no sé si pasa, pero me gustaría que viendo la obra pudiéramos hacernos esas preguntas.</p>
P6	<p>Y bueno, está claro que la obra transgrede espacios de normatividad de género, pero ¿Cómo crees que los personajes al escribirlos realizan esa acción? Transgreden los cambios de género.</p>	<p>R6. Si igual la obra es como media de realismo mágico, porque vemos a una mujer que se va transformando como camaleónica, pero que también es algo que me parece interesante que es que damos tanto por sentado ciertas cosas, que hay ciertas cosas que nunca vamos a cuestionar. Entonces me parece interesante que los mismos personajes jueguen con eso, como con el no cuestionamiento de la sociedad en ciertas cosas para transgredir ¿Entiendes? Como lo mismo que esa escena cuando ella dice “Finge que me morí en el parto. Finge que me morí en el parto y nadie lo va a cuestionar. Estas cosas pasan y yo no voy a estar y tu vas a estar ahí llorando en un ataúd”. Arma esa ficción y nadie se lo va a cuestionar, porque nadie se podría imaginar que algo así es mentira. Entonces me parece interesante cómo pueden existir esas transgresiones, que están un poco distanciadas, para cuestionar otras transgresiones que están súper normalizadas. Y que muchas veces tienen que ver con la violencia y con todas las cosas que se nos imponen porque se asume que es lo real, como la verdad absoluta, pero, no es así.</p>
P7	<p>Y en relación a la violencia que hablabas ¿Cómo fue la recepción del público y de la prensa una vez ya estrenada la obra? O quizás también con el manuscrito, y no se si quizás el manuscrito salió antes.</p>	<p>R.7 No, no, se estrenó la obra y después la gente me pidió el texto. A la gente como que le gustó la obra, y nos fue bien. Yo de hecho me gané unos premio con el texto, pero después yo trabajé este texto en un taller que hice en Uruguay, por ejemplo, o me la pidieron de Estados Unidos un grupo de teatro latino que se juntaba a analizar ciertos textos y empezaron a aparecer ciertas preguntas que igual me ponían media nerviosa. Pero que es bacán hacernos, que tienen que ver con “por qué yo, una mujer blanca, escribe sobre una afrodescendiente” y como desde qué lugar se aborda y que a algunas personas la obra podía parecerles hasta media racista ¿Entiendes? Eso, para transparentar que esta obra igual me pone un poco nerviosa porque muchas veces puede pasar. Una no se da cuenta que está haciendo algo que a lo mejor... Mira, de todas maneras, todos esos comentarios me los dijeron personas blancas. De hecho, actuó una actriz afrodescendiente en la obra que es super política y siempre hablamos y fueron todas sus amigas afro feministas, como muy brígidas, y nunca nadie me dijo nada. Pero, no sé, siempre me pongo un poco nerviosa porque... Bueno, aparecen ciertas preguntas ¿no? Cómo un hombre puede escribir sobre feminismo, cómo una mujer blanca puede escribir sobre una mujer afrodescendiente, una persona cis puede escribir sobre personas trans. Que yo también creo que no son respuestas tan cerradas como “No, no se puede” Porque en el fondo eso también tiene que ver con “Solo las mujeres hablan de feminismo porque es su problema”. Pero no es verdad, también es problema de los hombres el feminismo, como es problema de las personas blancas el racismo. Nada, ahí como que te estoy tirando todos mis cuestionamientos con respecto a la obra que tampoco tengo como tan resueltos.</p>

	<p>P7.1 Si, entiendo, pero si se agradece, porque es super interesante ver como esto que analizas después tú que la gente blanca también se siente con el derecho de juzgar siendo que las amigas de la actriz no decían nada.</p>	<p>R7.1 Sí. Sí es raro, pero bueno, no sé, son temáticas igual complejas. Que yo creo que como son tan complejas se habla poco de ello, se discute poco, entonces, no ayuda a aclarar ciertas cosas.</p>
	<p>P7.2 ¿Crees que todavía se puede considerar tabú?</p>	<p>R7.2 SÍ, de todas maneras, y sobre todo en el teatro. Que nadie quiere que lo funen, bueno, me incluyo porque no quiero que me funen. Pero de pronto ese miedo hace que no dialoguemos con respecto a ciertas cosas. También puede ser que yo escriba algo racista sin darme cuenta y alguien venga a decírmelo sin que nos peleemos, sin...No sé cómo explicarlo.</p>
	<p>P7.3 Si, entiendo. Sin la violencia antes que el diálogo.</p>	<p>R7.3 Claro, también escuchar distintos puntos de vista, esto que te digo que también esos comentarios los he recibido solo de gente blanca. También me gustaría escuchar qué piensan de esto. Bueno, tengo los mismos cuestionamientos con lo trans, como ¿Puedo escribir de lo trans si no soy trans? Pero como te contaba, en mi experiencia, importa mucho escribir desde lo que no es estático, de lo que va cambiando. Como de la identidad, del cuerpo, entonces por eso aparecen todas estas temáticas.</p>
	<p>P7.4 Y situaciones, que son casi vandálicas, como de público golpeando carteles o algo así ¿Se reprodujeron también?</p>	<p>R7.4 No, para nada. En general la gente que va al teatro no es la gente que piensa así.</p>
<p>P8</p>	<p>De acuerdo ¿Crees que se ha avanzado desde que escribiste y se estrenó la obra hasta la actualidad en las problemáticas expuestas dentro de la obra? En cuanto a género, inmigración.</p>	<p>R8. No, yo creo que no. Hoy día estaba revisando la lista...Y estaba muy enojada en la tarde porque estaba revisando los resultados de los premios literarios. No sé si cachai esos premios. Y de todas las líneas, había una sola mujer. Y todos eran hombres, todos. Y es como “por qué, y solo había una mujer blanca y de Santiago, no sé. Y digo, que pasa con regiones, que pasa con las otras mujeres, que pasa con las mujeres trans. En la oscuridad absoluta. Eso, si puede que salga Kast presidente... ósea no hemos avanzado nada.</p>
<p>P9</p>	<p>Claro, como bien tu decías, Chile muestra una cara que quizás era más racista, más discriminador de lo que es, se esperaba o se creía o creíamos, eso. Estoy con la pauta, pero te invito como si tienes alguna reflexión o algún comentario que agregar feliz de escucharte, muy</p>	<p>R9. Bacán. No, yo creo que lo más que me interesaba conversar contigo era eso. Esto que te digo, mis cuestionamientos con esta misma obra. No la leo hace tiempo y me gustaría volver a leerla también. Pero es una obra que la pasé muy bien escribiéndola. Y también el proceso de montaje fue muy bacán, aunque también siempre haciéndose estos mismos cuestionamientos. Como quién interpreta a la mujer haitiana, como, la segunda temporada la interpretó una actriz chilena que es morena, pero no es afrodescendiente. Entonces, como no hay actrices afrodescendientes o no están tanto en nuestro círculo, encuentro que ahí aparecen todas estas mismas temáticas que yo me cuestiono en la dramaturgia, pero después en el teatro, en lo físico, siguen apareciendo e insisto con el tema de que no están nada resueltos.</p>

	gratificante escucharte.	
--	-----------------------------	--