

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



***La ciudad sin ti* de Claudia Pérez y Rodrigo
Muñoz
Homenaje teatral a Pedro Lemebel**

PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN
LITERATURAS HISPÁNICAS

Directora de tesis:
Dra. Patricia Henríquez Puentes

Candidata:
Natalia Matus Cuevas

Concepción 2023

ÍNDICE

1. CONTEXTUALIZACIÓN	4
1.1. La obra: <i>La ciudad sin ti</i>	4
1.2. Pedro Lemebel	8
1.3. Cronología del autor	9
1.4. Hipótesis	13
1.5. Objetivos generales	13
1.6. La crónica latinoamericana	15
1.6.1. Crónicas de indias	16
1.6.2. Crónicas modernistas	17
1.6.3. Crónica contemporánea latinoamericana	20
1.6.4. Crónica y nuevo periodismo	21
1.6.5. La crónica de Lemebel	23
1.7. Disidencias sexuales	25
1.7.1. Sexualidad y poder	25
1.7.2. Sexualidad y performatividad	28
1.7.3. Contrasexualidad	30
1.7.4. Queer	31
1.7.5. Latinoamérica queer	33
1.7.6. Disidencia sexual en Chile	35
1.7.7. A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile	38
1.8. La ciudad y Lemebel	41
1.8.1. La ciudad de las ausencias	41
1.8.2. La ciudad sin Pedro Lemebel	43
1.9. Narratividad del teatro	48
1.9.1. Dramaturgia Fabular: Articulación entre fábula y acción dramática	53
1.9.2. Dramaturgia discursiva: singularidades del discurso	55
2. ANÁLISIS DRAMÁTÚRGICO	56
2.1. Escena 1: A modo de preludio	56
2.2. Escena 2: Margarito	59
2.1. Escena 3: Del Carmen Bella Flor	74
2.2. Escena 4: Mister Piñi	79

2.3.	Escena 5: El tsunami de Lindorfo.....	83
2.1.	Entremés: Tinta Londa	92
2.1.	Escena 6: Flores y perros	95
2.2.	Escena 7: Los funerales de la Candy.....	101
2.3.	Escena 8: El informe Rettig.....	103
2.4.	Escena 9: Epílogo	106
3.	CONCLUSIONES	108
4.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
5.	ANEXO	117

1. CONTEXTUALIZACIÓN

1.1. La obra: *La ciudad sin ti*

En 2016 la compañía de teatro Chilean Business estrenó *La ciudad sin ti*¹, obra basada en una selección de crónicas del escritor chileno Pedro Lemebel, bajo la autoría dramática y dirección de los artistas teatrales Claudia Pérez y Rodrigo Muñoz. El estreno se realizó a pocos meses de su muerte.

La ciudad sin ti adapta² diez crónicas publicadas en tres libros de Pedro Lemebel: *Poco hombre*, *De perlas y cicatrices* y *Háblame de amores*. Los textos seleccionados para esta obra fueron los siguientes: “A modo de sinopsis”, “La historia de Margarito”, “Del Carmen Bella Flor”, “Se remata lindo país”, “El tsunami de Lindorfo”, “Memorias del quiltraje urbano”, “Flores plebeyas”, “Los funerales de la Candy”, “El informe Rettig” y “La leva”.

La obra se compone de nueve escenas³, cuyos títulos en el guion teatral no siempre coinciden con el que Lemebel dio en sus publicaciones. Ejemplo de ello es

¹ El texto dramático de *La ciudad sin ti* se mantiene inédito. Para contar con él, hemos contactado directamente a una de las autoras de la propuesta, Claudia Pérez, quien nos ha facilitado el guion teatral del montaje.

² Patrice Pavis (1998) define adaptación como “una transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena). Este tipo de adaptación es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos* en contenidos dramáticos*. El relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial, sólo cambian-, la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas” (p.35). José Pérez Bowie (2004) problematiza el concepto al hablar de la creación de un texto teatral o un guion fílmico a partir de un texto literario: “El intento de acuñar una terminología más satisfactoria que sirva para dar cuenta de la variedad de facetas que presenta el fenómeno — traducción, traslación, transposición, etc. — viene a ser un síntoma de la complejidad del mismo y de la dificultad de atraparlo mediante esquemas reductores. Las opciones más recientes se inclinan por rechazar las tipologías cuyas premisas estaban excesivamente vinculadas a criterios contenidistas y sostienen que el problema de la adaptación ha de ser abordado desde niveles de mayor complejidad, atendiendo primordialmente a las diferencias del lenguaje” (p.278).

³ Patrice Pavis (1998) señala que una escena es “el segmento temporal en el acto” (p.151). La RAE define escena como el “sitio o parte del teatro en que se representa o ejecuta la obra dramática o cualquier otro espectáculo teatral. Comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público”, “Aquello que se representa en el escenario” y “cada una de las partes en que se divide el acto de la obra dramática, y en que están presentes unos mismos personajes”.

“A modo de preludeo” y “Epílogo”, adaptaciones de la crónica “A modo de sinopsis”, publicada en el libro *Poco hombre* (2013) y cuya función es dar inicio y cierre a la obra. Los estudios sobre la propuesta literaria del autor han reiterado que esta crónica, “A modo de sinopsis”, es “un verdadero manifiesto, tan decidor, impresionante y confidencial como el anterior, “Manifiesto. Hablo por mi diferencia”, que Pedro leyó tanto y tanto, que (casi) se transformó en su documento de identidad (Bianchi 2018, p.21).

En el caso de “Margarito”, crónica originalmente llamada “La historia de Margarito” del libro *De perlas y cicatrices* (1998), el cambio implicó un énfasis en el personaje. Es precisamente este el que narra, en primera persona, complejos acontecimientos de su infancia, vividos en una humilde escuela rural y marcados por el acoso por su homosexualidad. En el texto original, el contexto es descrito por un narrador en el inicio del relato. En la propuesta escénica es presentado a través de un coro que, en registro cómico, destaca valores de la escuela que evidentemente el establecimiento educacional no posee.

En “Mister Piñi”, originalmente denominada “Se remata lindo país”, del libro *Háblame de amores* (2012), se cuestionan los intereses económicos y políticos del neoliberalismo encarnados por Sebastián Piñera, emplazándolo, criticando su apoyo a la dictadura militar, su rol de empresario y la privatización de los recursos naturales del país.

“Flores y perros” es el resultado de la adaptación combinada de las crónicas “Memorias del quiltraje urbano” o “El corre que te pillo del terral” y “Flores plebeyas” o “El enterrado velador del jardín profeta”. Ambas crónicas forman parte del libro

De perlas y cicatrices (1998). La crónica “Memorias del quiltraje urbano” propone una comparación entre perros de raza y perros callejeros. La segunda crónica, “Flores plebeyas”, repite esta idea, pero en relación con las plantas.

La escena “Tinta Londa”, adaptación de la crónica “La leva”⁴ o “La noche fatal para una chica de la moda” del libro *De perlas y cicatrices* (1998), es incluida como un entremés⁵ en tres momentos de la obra teatral. La paradoja es que, lejos de llamar a la comicidad, genera estupor. La crónica relata la historia de una joven proveniente de una población marginal chilena que diariamente debe lidiar con los “piropos” de sus vecinos y las habladurías de sus vecinas. Finalmente, la mujer es víctima de una violación grupal, y pese a que en el barrio existen testigos del delito, todos callan. La protagonista no vuelve a salir a la calle. En la adaptación, los tres entremeses incluidos entre la quinta y la sexta escena, entre la sexta y la séptima, y la octava y la novena, sintetizan la crónica en tres canciones.

“Del Carmen Bella Flor” o “El radiante fulgor de la santidad” del libro *De perlas y cicatrices* (1998) aborda las relaciones existentes entre la Virgen del Carmen y la clase alta chilena. En la escena, Tito es el narrador que describe episodios de la procesión de la Virgen del Carmen, incluyendo antecedentes de contexto, mientras que la Virgen, personaje protagonista, participa de la escena a través de monólogos en los que describe sus propias cualidades, sus pensamientos y sentimientos.

⁴ La palabra leva tiene un significado popular que hace alusión al grupo de perros que siguen a una perra en celo, imagen muy frecuente de presenciar en calles y barrios populares (p.132).

⁵ Definido por Pavis (1998) como una “obra cómica corta (acrobática, dramática, musical, etc.) representada entre los actos de la obra” (p.161).

“El tsunami de Lindorfo” del libro *Háblame de amores* (2012) relata los hechos ocurridos a Lindorfo, atractivo joven galán de un pueblo costero del sur de Chile, violado por un grupo de amigos. La historia aborda el tema del homoerotismo y la violencia. En paralelo a la historia de Lindorfo, se memora el tsunami del año 2010 acontecido en varias localidades costeras. En la adaptación no se recurre a un personaje/narrador que contextualice los acontecimientos, estos son presentados a través del diálogo de los personajes.

“Los funerales de la Candy” del libro *Háblame de amores* (2012) rememora episodios de la vida de Candy Dubois, una de las primeras mujeres transexuales de Chile, quien destacó como vedette y fundadora del Blue Ballet durante la década de los sesenta.

Por último, “El informe Rettig”, del libro *De perlas y cicatrices* (1998), trata sobre los obstáculos que vivieron los familiares de los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar de 1973 en la búsqueda de sus seres queridos.

Cuatro son las crónicas cuyos nombres no experimentan cambios en *La ciudad sin ti*: “Del Carmen Bella Flor”, “El tsunami de Lindorfo”, “Los funerales de la Candy” y “El informe Rettig”.

1.2. Pedro Lemebel

El 23 de enero de 2015 falleció el escritor y artista visual Pedro Lemebel después de batallar contra un cáncer de laringe que paradójicamente le quitó la voz, tras años de haberla utilizado como un instrumento primordial en su proyecto político para transmitir su trabajo a un público popular. Ignacio Echevarría (2013) sostiene que generalmente se piensa que los escritores escriben en silencio, Pedro Lemebel escribió con su voz:

La suya -conviene destacarlo en muy primer lugar- es una escritura sustancialmente parlante. Lo que no significa que remede la oralidad, el habla corriente. No se trata de eso, o al menos no exactamente. Se trata más bien de una escritura transida toda ella de voz, empeñada tanto en dar voz como en ser voz ella misma y empeñada también en hacerse oír (Echevarría, 2013, p.11).

Echevarría describe el último momento en el que vio con vida al escritor, haciendo énfasis en que la enfermedad le quitó la voz, pero no logró callarlo, porque su voz se oirá para siempre en su prolífica obra:

De inmediato pensé en su silencio y en su enfermedad que le quitó la voz, sin acallarlo, y en el silencio de sus vecinos enfermos, y el silencio que todos necesitan, y el silencio que todos— enfermos y sanos— necesitamos en ese duro momento (Bianchi, 2018, p.38).

La infancia del autor transcurrió en el humilde sector de Santiago conocido como el Zanjón de la Aguada, nombre que dio origen a una crónica, la que a la vez dio lugar al libro homónimo publicado en 2003. Las vivencias en este sector de la periferia, marcada por la pobreza y la marginación, influyeron notablemente en su escritura, lo que se ve reflejado en el número de crónicas que el autor dedicó a retratar situaciones vividas por personas que conviven con la miseria y la falta de oportunidades.

1.3. Cronología del autor

Pedro Lemebel inició su “carrera literaria” como narrador, no como cronista. En 1986 publicó *Incontables*, texto que reúne sus primeros cuentos creados en el marco de los talleres literarios impartidos por la escritora chilena Pía Barros. Al respecto, Soledad Bianchi (2018) señala que *Incontables* era “un sobre grande de papel *kraft* con siete de sus cuentos en siete trípticos sueltos y numerados, de letra enana y de extensión casi regular (entre dos y tres páginas), dado a conocer por Ergo Sum” (p.12). Es importante mencionar que este trabajo está firmado por Pedro Mardones, primer apellido del autor, que en sus libros siguientes eliminó con el fin de homenajear a su madre Violeta Lemebel:

Se diría que el cuentista Mardones se levanta una máscara cuando firma las crónicas como Lemebel y con el apellido de su madre la homenajea, a más de involucrarse personalmente, tanto que la voz que allí se expresa es su propia voz. Casi podría decirse que ese narrador en primera persona, ese yo (siempre presente) es más una persona -el propio Lemebel- que un personaje: sin embargo, no hay que equivocarse porque en sus crónicas, el escritor es, a la vez, persona y personaje, y no solo porque sea protagonista o actor de ellas sino, asimismo, porque juega con su imaginación (la misma, fecunda de sus cuentos) y, en ocasiones, el punto de partida: con sentido como propio- puede deslizarse hacia la ficción por el modo cómo se relata; en ocasiones, por ejemplo, la exageración o la ironía es tanta que ayuda a borrar fronteras y nos queda la duda si el hecho sucedió o, por lo menos, si se desarrolló de la manera en que Lemebel lo transmite (Bianchi, 2018, pp. 13-14).

En 1987 Pedro Lemebel creó junto a Francisco Casas el colectivo de arte Las *Yeguas del Apocalipsis*⁶ y desde 1989 comenzó a publicar sus crónicas en medios de comunicación, abriendo paso a la temática homoerótica en la literatura chilena.

⁶ Lemebel y Casas realizaron un importante trabajo plástico, utilizando la fotografía, la instalación y las proyecciones de video para crear propuestas transgresoras que escandalizaron a la prensa de la época.

Juan Pablo Sutherland (2001) comenta que a inicios de los años noventa “habría que destacar la visibilidad homosexual en algunos medios escritos pioneros como las primeras crónicas de Pedro Lemebel en la recordada *Página Abierta* y la interesante columna del escritor Uruguayo Álvaro Fernández en el periódico *Punto Final*” (p.8). Sobre las crónicas publicadas por el autor entre 1990 y 1993 en la revista cultural *Página Abierta*, Bianchi señala:

Tan importantes son estos parajes y paisajes y los otros más que al observarlos los anota; los nota como son y los anota así y, al mismo tiempo, se da el gusto de variarlos, de imaginarlos, de re-crearlos, de hacerlos literatura (2018, p.17).

El primer libro de Lemebel (publicado formalmente) fue *La esquina es mi corazón* (1995) por la editorial Cuarto Propio. Para Sutherland este libro “marca el inicio del ascendente trabajo de Lemebel en el espacio cultural chileno” (p.8). El libro está compuesto por crónicas en las que el autor busca revelar el mundo oculto de la homosexualidad del centro de Santiago, tocando algunos temas controvertidos, como, por ejemplo, el comercio sexual clandestino.

La publicación fue seguida por *Loco afán: crónicas de sidario* (1996), publicado por LOM Ediciones, libro de crónicas en el que mayoritariamente se trata el tema de la pandemia, del sida y la precariedad y desprotección del homosexual chileno de situación económica vulnerable. Tamara Figueroa (2019) asegura que este libro “produce una hibridez del género donde la crónica permite el paso hacia la biografía y autobiografía” (p.21). Esto porque el autor reescribe la historia incorporando elementos basados en su propia vivencia como homosexual proveniente de un estrato social bajo. “Su discurso político pretendía establecer estructuras sociales

donde las minorías sexuales no tenían cabida y debían «enmendar» su camino” (pp.21-22).

De perlas y cicatrices (1998), también publicado por LOM Ediciones, reunió crónicas en las que Lemebel retrató al *jet set* criollo, la farándula y la relación de muchas figuras televisivas con la dictadura militar:

En *De perlas y cicatrices* hay repeticiones, coloquialismos, fórmulas orales y simulacros de diálogos, localismo, uso de referentes comunes (con el oyente), alusión a cierta contingencia histórica, neologismos, canciones, no todos propios de la oralidad, es cierto, más característicos de la escritura de Pedro Lemebel (Bianchi, 2018, pp.81-82).

Juan Poblete (2018) indica que “son crónicas más breves (dos a tres páginas en su gran mayoría) que las de los libros anteriores y debían calzar en los diez minutos que duraba el segmento radial (*Cancionero* de Radio Tierra)” (p.82).

Consistía, por lo general, en su lectura diaria de una de sus propias crónicas, una distinta cada día y siempre acompañada de una canción, muy pertinente a las alusiones del escrito y resultado de una búsqueda acuciosa por parte de Pedro, gran conocedor, por lo demás, de música popular, en especial esa de la década del sesenta: Nueva Ola chilena, Leonardo Fabio, Los Cinco Latinos, Domenico Modugno, Adamo, Vitrolita, Marita Montiel, Joselito, los tangos, los boleros, los “jingles” y tanto más (Bianchi, 2018, p.21).

En el año 2003, Lemebel publicó el libro *Zanjón de la Aguada*, compuesto por cincuenta crónicas en las que el autor tematiza problemas de los habitantes de las poblaciones de la periferia santiaguina, de las mujeres y las minorías sexuales. Echevarría (2013) indica que “este libro está dedicado a la memoria de Violeta Lemebel, la madre de Pedro, cuya personalidad es evocada en un vibrante y conmovedor apunte memorialístico” (p.18). De esta forma, Lemebel simpatiza con una postura feminista, dándole espacio al apellido materno, el que generalmente tiende a quedar rezagado:

La libertad de Lemebel para decidir su propio denominativo es un acto de rebeldía que no se detiene ahí y que, junto con evidenciar un desafío a la norma podría conectarse con una repulsa a etiquetas, conductas o criterios definitivos y con un placer de aceptar movilidades y deslices que redundan en el cuestionamiento de roles sexuales fijos y establecidos, y su opción por la identidad travesti (Bianchi, 2018, p.66).

En el año 2004 se publicó *Adiós Mariquita Linda*, recopilación de crónicas publicadas en el periódico *The Clinic*. Carolina Navarrete (2017) define este libro como aquel que “nos empapa del deseo sexual errante del autor” (p.81), y donde además “se pueden distinguir las dos fuerzas opuestas a través de las experiencias de amor y desamor vividas por el propio cronista” (p.87).

El gusto por la música popular llevó a que, en 2008, Lemebel publicara *Serenata Cafiola*, libro que reúne anécdotas de festivales de música, programas radiales y encuentros con artistas de la canción. Soledad Bianchi indica que, al momento de publicar este libro, Lemebel ya era considerado un *rockstar* y el lanzamiento se convirtió en un espectáculo que contó con una sala de la Estación Mapocho repleta de admiradores del autor:

El gran Auditorio o «Sala de las Artes» de la Estación Mapocho no podía recibir más gente, y cuando Pedro hizo su aparición, un aplauso cerrado y estruendoso lo transformó en una «diva», en un *rock star*, y a mí en una «telonera» con ganas de fugarse para dejarlo con «su» público. Isabel Parra cantó y se proyectó «Pedro Lemebel. Corazón en Fuga», un documental de Verónica Qüense sobre este escritor-caminante (no solo por las calles santiaguinas sino también por las líneas de sus textos) que imponía sus tiempos y ritos, y los presentes –una concurrencia formada por centenas de personas– se los aceptaban. Con posterioridad, muchas, en ordenada cola –«fila», se pronuncia desde los milicos–, unas tras otras, serpentearon metros y metros y decenas y decenas de minutos, a la espera del libro que querían comprar para leer los textos del autor que querían, y que acababan de escuchar) (Bianchi, 2018. pp.21-22).

El último libro que Pedro Lemebel publicó en vida fue *Háblame de amores* (2012), en el que se reúnen crónicas sobre las temáticas abordadas en sus publicaciones anteriores.

1.4. Hipótesis

Pedro Lemebel utilizó el género de la crónica para instalar el debate sobre las disidencias sexuales y, particularmente, el asunto de lo homoerótico en contexto de marginación. *La ciudad sin ti* de Claudia Pérez y Rodrigo Muñoz restaura, a modo de homenaje, la propuesta de Lemebel. Se propone que existe una relación directa entre la crónica, como género mixto y ambivalente, marginado y marginal, y el debate planteado por Lemebel en la selección de crónicas que constituyen la obra teatral *La ciudad sin ti*. Así también existe una relación directa entre las crónicas como género y la narrativización que predomina en la obra.

1.5. Objetivos generales

1. Estudiar el género de la crónica.
2. Analizar las relaciones entre la crónica y la propuesta literaria de Lemebel.
3. Estudiar la potencialidad escénica de las crónicas escenificadas en *La ciudad sin ti*.
4. Examinar las relaciones entre las crónicas y el predominio de la narrativización en la obra.
5. Examinar el debate sobre disidencias sexuales planteado en la obra *La ciudad sin ti* y los procedimientos textuales y escénicos puestos en juego.

1.6. La crónica latinoamericana

La crónica es un género híbrido, se encuentra entre lo periodístico y lo literario. Claudia Darrigrandi (2013) advierte que la crónica es “un arma de doble filo: por un lado, (la) instala como objeto de estudio que puede ser abordado por dos disciplinas y, por lo tanto, tendría una doble especificidad” (p.126). Mientras que Susana Rotker (1992) sostiene que “las características de la crónica como género mixto y como lugar de encuentro del discurso literario y periodístico permiten postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura” (p.16).

La crónica suele contener un alto grado de actualidad para despertar el interés del lector, sin embargo, este registro, pasado el tiempo y perdida su calidad noticiosa, adquiere una connotación literaria.

Tanto es así que, si como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de referencialidad y actualidad (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para revelar el valor textil en toda su autonomía (Rotker 1992, p.101).

Durante los últimos años ha existido un notorio interés por la recuperación de crónicas modernistas de Hispanoamérica, dando paso a cuantiosas antologías sobre este registro.

Redescubrir las crónicas implica la aventura de la transgresión no es sino transgresión y aventura aceptar que una nueva literatura pueda surgir desde un espacio periodístico, o preguntarse qué es un género y, peor aún, qué es la literatura: por qué un texto es “arte” y otro no. La crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas (Rotker 1992, p.199).

Como ya se mencionó anteriormente, la crónica está ligada y depende de los sucesos históricos, por lo que es posible encontrarla (con características diferentes)

durante tres momentos de la historia de nuestro continente. Según la bibliografía consultada, es posible dividirla en las siguientes categorías: a) las crónicas de indias, b) las crónicas modernistas y c) las crónicas contemporáneas.

1.6.1. Crónicas de indias

En el prólogo de *A ustedes les consta, antología de la crónica en México* (2006) Carlos Monsiváis menciona que la crónica está presente desde el siglo XVI en Hispanoamérica. En este periodo histórico era utilizada por los conquistadores españoles para documentar sus hazañas y dejar testimonio:

Los cronistas de las Indias observan, anotan, comparan, inventan. Su tarea es hacer del Nuevo Mundo el territorio habitable a partir de la fe, el coraje, la sorpresa destructiva ante los falsos ídolos, la instalación de costumbres que intentan reproducir los peninsulares (p.15).

La finalidad de estas crónicas primitivas⁷ era conservar la fama de los conquistadores y misioneros al retratar sus vivencias y proezas. Monsiváis (2006) menciona a Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo y Alvar Núñez Cabeza de Vaca como los principales autores de este tipo de crónica, a la cual “se le califica por largo tiempo de materia prima de la historia nacional, de la historia de las religiones, del triunfo de la civilización sobre la barbarie, pero si persiste es por ser también literatura” (Monsiváis, 2006, p.18).

Walter Mignolo, en “Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista” (1998), sostiene que durante el periodo colonial se establecieron tres tipos discursivos para organizar la prosa narrativa: las cartas relatatorias, las

⁷ Carlos Monsiváis se refiere a ellas de esta manera.

relaciones y las historias o crónicas. Las cartas relatatorias son simplemente los mensajes con fines prácticos que se enviaban para dar información fidedigna a los reyes sobre lo que se estaba realizando en la conquista:

Pues en todas las tierras de las Indias sometidas a la Majestad Imperial hay orden y mandato de hacer esto y de dar informe fidedigno a la Majestad Imperial de lo que se lleva a cabo en las Indias (1998, p.59).

Mientras que las relaciones corresponden a un cuestionario de carácter oficial elaborado por la Corona. Mignolo (1998) indica que “este grupo de textos, debido a las crecientes exigencias prácticas, es el que menos conexiones traza con la cultura «letrada» y el que más se ajusta derechamente a la información que transmite y organiza” (p.70). Finalmente, el autor indica que el grupo de las historias o crónicas “está bien diferenciado de textos es aquel que, partiendo de algunos de los autores y títulos canónicos, llevan el vocablo «historia» como indicador de la clase a la que pertenecen” (p.75).

Crónica es Historia breve y ceñida, ajustada a los años. La cual también se llama Cronología y especialmente si es narración y averiguación de años y de tiempos, porque Chronos es voz griega que significa tiempo (1998, p.76).

1.6.2. Crónicas modernistas

Un antecedente de la crónica modernista es el cuadro de costumbres francés e inglés del siglo XIX. Susana Rotker (1992) menciona que se trataba de “imágenes vivas” que pretendían cumplir el rol de la representación nacional a través de la caracterización de sucesos históricos fuertemente nacionalistas.

Entre los exponentes hispanoamericanos de los cuadros de costumbres destacan “el peruano Ricardo Palma (*tradiciones peruanas*) y el español Mariano

José de Larra, tan críticos y a la vez formularos filológicos de “tipos” humanos de la tradición nacional” (p.106).

Para Monsiváis (2006) los cuadros de costumbres (en Hispanoamérica) “eran difíciles porque no había costumbres verdaderamente nacionales, porque el escritor no tenía pueblo, porque sólo podía bosquejar retratos que no interesan sino a reducido número de personas” (p.26).

Además de los cuadros de costumbres, la crónica periodística francesa también tuvo lugar a mediados del siglo XIX. Es relevante mencionar que este género en el país europeo se ejerció con una connotación distinta a la de los ejemplos anteriormente mencionados, ya que esta crónica estaba incluida en un espacio del periódico destinado a hechos poco relevantes:

La *chronique* era el lugar de las variedades, de los hechos curiosos y sin la relevancia suficiente como para aparecer en las secciones “serias” del periódico. Es decir que la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de arqueología del presente que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir (Rotker, 1992, p.106).

Pero sus precursores en América Latina no siguieron a cabalidad el ejemplo europeo al concebir la crónica solo como un espacio para el entretenimiento, sino que según Rotker (1992) “le dieron un vuelco literato” (p.106). Aquí destaca el escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera y José Martí, este último tiene un rol importante en la historia del periodismo hispanoamericano, ya que trabajó como

corresponsal en el periódico *La Opinión Nacional* desde Nueva York, siendo el primer hispano en ejercer esa labor⁸.

Darrigrandi (2013) expone que “la crónica ha sido también un medio (no exclusivo) para ejercitar la definición de la identidad latinoamericana en oposición a una identidad anglosajona o ibérica” (p.136). Precisamente esto fue lo que realizó Martí, quien “mantuvo el estilo de crónica francesa en cuanto a vitrina de variedades en las “Cartas” enviadas desde Nueva York durante más de una década a toda América” (Rotker, 1992, p.107). El escritor le añadió un alabado discurso poético, que lo hizo destacar e influir en los modernistas.

La misma autora sostiene que durante este periodo histórico la literatura y el periodismo se encontraban en un proceso de automatización (p.129). La aparición de la figura del *reporter*⁹ generó que los modernistas quisieran distanciarse de estos, haciendo literatura en sus crónicas. Monsiváis (2006) indica que la característica primordial de la crónica modernista es:

El valor concedido a la renovación de la prosa, que es consecuencia del valor de la poesía, la decisión de llevar a la página de los periódicos el sonido literario, la ampliación de las libertades expresivas a través del vocabulario, las nuevas tensiones que se originan al exigirle a los lectores de diarios y revistas la comprensión y el goce de la prosa poética (p.39).

Sin embargo, este proceso de automatización en Latinoamérica no fue como ocurrió en Europa, donde existía una clara división del trabajo intelectual. A modo

⁸ Rotker (1992) sostiene que “Aunque Martí había escrito como colaborador local del periodismo tanto en México como en Caracas, su verdadero trabajo comenzó como corresponsal de *La Opinión Nacional* desde Nueva York, inaugurado por primera vez ese rol entre los hispanoamericanos” (p.107).

⁹ Siguiendo lo propuesto por Rotker los cronistas modernistas acentuaron el subjetivismo de la mirada y sobreescribieron para diferenciarse de los reporters, es decir, reporteros que se regían por técnicas de realidad y científicas, donde prima la objetividad (p.109).

de ejemplo Rotker (1992) menciona que el escritor Honoré de Balzac “redactó un código literario que condecía el derecho de pensión al redactor que durante diez años consecutivos hubiese publicado más de cuarenta trabajos anuales” (p 105). Para Julio Ramos (2009) “la modernización conllevó la fragmentación del sistema comunicativo que identificamos con el “saber decir” y la república de las letras, dando así emergencia a un sujeto literario que no logró institucionalizarse” (p.153). El autor utiliza el concepto de “modernización desigual” para explicar más allá del fin de siglo la heterogeneidad formal y funcional de la literatura en América Latina en contraposición con otras zonas donde la modernización fue un sistema consciente:

En el caso particular de Martí esa heterogeneidad no es premoderna, dado que asume a la literatura, por momentos, como objeto de su crítica. Pero sin duda la heterogeneidad de autoridades que operan en su discurso tiene que ver con las aporías que ese sujeto “moderno” confronta en el proceso de su institucionalización (Ramos, 2009, pp.153-154).

1.6.3. Crónica contemporánea latinoamericana

Las crónicas de indias y las modernas tienen un componente político primordial ligado a los discursos de poder. En cambio, las crónicas contemporáneas (s. XX y XXI) diversifican sus intereses hacia aquellos que se ubican en los márgenes del poder.

En lo tocante a la dimensión moral de la crónica, la idea fija que se impone por un tiempo largo le adjudica al género el darle voz a los que no la tienen: los pobres, los indígenas, las mujeres discriminadas, los jóvenes desempleados, los trabajadores migratorios, los presos, los burócratas menores, los campesinos. Esto propicia denuncias con resultados de consideración, y se presta también al proteccionismo ideológico y el chantaje sentimental a nombre de los que no están allí para desmentir, precisar, o explicar su voluntad de verse representados (Monsiváis, 2006, p.124).

Estos nuevos temas son los que llaman profundamente la atención de los medios masivos. Durante este período es frecuente ver crónicas contemporáneas publicadas en diarios y revistas, siguiendo el modelo del nuevo periodismo estadounidense. Darrigrandi (2013) dice que “las posibilidades que tienen los cronistas de hoy no son comparables con las que tenían los modernistas, por lo tanto, la variedad de acontecimientos actuales ha aumentado considerablemente en contraste con lo que ocurría en el fin del siglo XIX” (p.132).

1.6.4. Crónica y nuevo periodismo

Según plantea Lorenzo Gomis (1991), “los géneros periodísticos no son sino herramientas que han ido surgiendo a medida que el periodismo ha tenido que responder a nuevas necesidades de la sociedad” (p.44). El mismo autor plantea que se trata de dos modalidades universales “los relatos de hechos y los comentarios que exponen ideas sobre dichos hechos. La importancia de cada uno de ellos ha ido variando a lo largo de la historia en función de las ideas políticas, sociales y económicas” (p.44), donde encontramos la noticia, la entrevista, y el reportaje y los géneros periodísticos de opinión donde están la editorial y la entrevista. Sin embargo, la unión de esos géneros dio origen a un tercero donde se mezclan características de ambos grupos. En *Géneros periodísticos en prensa* (2007), Sonia F. Parratt explica que este tercer género surgió como una consecuencia ante la masificación de la televisión en Estados Unidos (desde 1960), puesto que “se produjo una lenta transformación hacia un periodismo resultante de la combinación de los periodismos ideológico e informativo y, en consecuencia, la superación de la clasificación anglosajona entre información y opinión y la aparición de los llamados

géneros híbridos” (p.21). Aquí adquiere importancia el comentario, la crítica y la crónica.

Tanto la crónica como el reportaje se acercan a las minorías y mayorías sin cabida o representatividad en los medios masivos. Monsiváis (2006) menciona a los grupos indígenas, los organizadores de sindicatos independientes, los jornaleros agrícolas, los migrantes, los campesinos sin tierras, las feministas, los homosexuales y las lesbianas. En palabras de este autor, las crónicas sobre los marginados históricamente no solo exponen una realidad, sino también cuestionan los prejuicios y critican algunos aspectos de la sociedad.

Para Monsiváis, una de las condiciones fundamentales para que la crónica atrajera a sus lectores era que se pudiera leer fácilmente, para lo cual, afirmaba, debía cumplir con lo siguiente:

Debía de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin comienzo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo, sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales que se sugerían discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria (p.93).

1.6.5. La crónica de Lemebel

Poblete sostiene que las crónicas de Lemebel “han sido reunidas en sus ocho libros en el género. Crónicas extraordinarias sobre la marginalidad social y sexual en el espacio urbano de Santiago de Chile” (2018, p.40). Es en el género de la crónica que se siente cómodo y logra consagrarse a nivel nacional e internacional. Pero, ¿por qué habrá elegido este género? Para descubrirlo consideraremos lo que plantea Rotker al respecto:

La crónica es un producto híbrido, un producto marginado y marginal, que no suele ser tomado en serio ni por la institución literaria ni por la periodística, en ambos casos por la misma razón: el hecho de no estar definitivamente dentro de ninguna de ellas (1992, p.199).

Siendo fiel a sus ideales y sin el afán de convertirse en un escritor de renombre, sino de utilizar la escritura como parte de su proyecto político, Lemebel escribió una gran cantidad de crónicas en las que criticó la dictadura militar y posteriormente, el retorno a la democracia, período durante el cual el desarrollo económico primó por sobre la reparación a las víctimas de violaciones a los Derechos Humanos:

La decantación de Lemebel por la crónica remonta, como ya se ha visto, a comienzos de la década de los noventa; es decir, coincide con el restablecimiento en Chile de una democracia “tutelada” por Pinochet y el Ejército, auspiciada por las mismas élites que prosperaron bajo la dictadura. Aquella fue por su parte una decisión política, encaminada a “sacar cuentas sobre una realidad ausente, sumergida por el ambiente acontecer de la paranoia urbana” (Echevarría, 2013, p.20).

Los discursos de Lemebel posteriormente adquieren mayor notoriedad:

Poniendo en evidencia todo disfraz, toda pretensión de impostar la voz: el embeleso de la ventriloquia-, el reto consiste para él, sacando partido a esa visibilidad, en administrar su propio personaje, ponerse en juego él mismo, contrariando las expectativas, autoperformándose, escenificándose cada vez de la manera más eficaz para su objetivo, que, combinando siempre la denuncia con el testimonio, sigue siendo contrabandear “contenidos, entre comillas marginales, entre comillas, periféricos”, con el propósito de “dignificarlos, más que legalizarlos o adscribirlos a una cultura urbana” (Echevarría, 2013, p.16).

Poblete (2018) definió la propuesta de Lemebel como aquella que habla “sobre el placer y la violencia, el deseo, la fiesta, los espacios alternativos, la colonización de la vida, la saturación de la experiencia o su negación en los límites constrictores del mercado y el consumo o la falta de consumo” (p.40). Por su parte, Lemebel la definió como “la tentación de iluminar el suceso crudo y apagarle la luz a la verdad ontológica” (2018, p.41).

En el prólogo de *Poco hombre* (2013), Echevarría sostiene que su escritura “se postula a sí misma como una «boca escrita». Es una literatura resuelta a “usar lo que omiten, niegan o fabrican las palabras, para saber que de nosotros se oculta, no se sabe o no se dice” (p.12). A través de su obra el escritor dio a conocer realidades que para muchos eran ajenas, solo por nombrar algunas, la sumisión de las mujeres, la pobreza de la periferia santiaguina y la discriminación de las minorías sexuales. Sobre este último punto, Echevarría (2013) señala que “hay minorías dentro de las minorías, lugares que son triplemente segregados, como lo es el travestismo. No el travestismo del show que ocupa su lugar en el circo de las comunicaciones, sino el travestismo prostibular” (p.24). Estas minorías no “blanqueadas” fueron las que Lemebel retrató en sus múltiples crónicas. Género que le permitió transmitir sus convicciones y su crítica hacia la sociedad de la época (años noventa) a través de una escritura sincera, cruda y sin adornos. Echevarría sostiene que la necesidad de darle voz a quienes no eran escuchados fue lo que impulsó a Lemebel a escribir:

El arte de Lemebel se juega en el campo de tensiones así creado. Su instintiva, casi atávica suspicacia hacia la cultura escrituraria se traduce, por un lado, en la “ansiedad oral” que traspasa todos sus escritos, y por otro, en el empleo de

toda una serie de estrategias comunicativas-performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet- que obvian la letra impresa. Se traduce, además, en su prioritaria apuesta por medios de divulgación escrita poco elitistas. Escasamente institucionalizados, como pueden ser revistas de izquierda, fanzines, etcétera (p.13).

Una opinión similar mantiene Bianchi (2018) quien expone que Pedro Lemebel fue poseedor de un “ojo copuchento” con el que:

Enfoca personas y personajes, situaciones, elementos, que lo han impresionado; se fija en ellos, fijándolos, y expone sin inmovilizar, y presenta con simpatía o rechazo, y revela mediante descripciones, filtradas por su perspectiva, desde una mirada perspicaz y penetrante, aguda e ingeniosa. Y, como en todos los textos de Lemebel, hay humor, ternura, rabia, sensibilidad, dolor, sátira, sarcasmo... memoria (Bianchi, 2018, p.78).

El trabajo que realizó Pedro Lemebel resulta fundamental para entender las problemáticas sociales chilenas de las últimas décadas. Pese a que ha pasado tiempo considerable desde la publicación de sus crónicas, estas retratan la miseria e injusticia que hasta el día de hoy persiste a lo largo y ancho de este territorio.

1.7. Disidencias sexuales

1.7.1. Sexualidad y poder

En *Historia de la sexualidad I* (2007) Michael Foucault comienza analizando la época victoriana, donde la sexualidad se concebía únicamente por su función

procreadora en el contexto del matrimonio. Todo lo que rodeaba a esta debía ser silenciado y tratado con profunda discreción. Foucault (2007) sostiene que “tanto en el espacio social como en el corazón de cada hogar existe (existía) un único lugar de sexualidad reconocida, utilitaria y fecunda: la alcoba de los padres” (p.9). De esta manera, el discurso sobre la sexualidad quedaba supeditado al poder que se ejercía para ocultar y eliminar prácticas, como por ejemplo la sexualidad infantil:

Por ejemplo, es sabido que los niños carecen de sexo: razón para prohibírsele, razón para impedirles que hablen de él, razón para cerrar los ojos y taparse los oídos en todos los casos en que lo manifiestan, razón para imponer un celoso silencio general (p.10).

Según el autor, cualquier práctica de la sexualidad ilegítima, es decir, no ejercida por un matrimonio, no era tolerada por la sociedad burguesa, “El burdel y el manicomio serán esos lugares de tolerancia: la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y su histérico —esos «otros Victorianos.» (p.10) Desde la época clásica, la sexualidad ha estado marcada por la represión, lo que se mantendría y acentuaría con el desarrollo del capitalismo. Foucault (2007) menciona que hasta fines del siglo XVIII eran tres los códigos explícitos que regían las prácticas sexuales: derecho canónico, pastoral cristiana y ley civil (p.49). Estos tres códigos fijaban qué era lo lícito y lo ilícito y estaban centrados en el matrimonio y los deberes conyugales.

El sexo de los cónyuges estaba obedecido por reglas y recomendaciones. La relación matrimonial era el más intenso foco de coacciones; sobre todo era de ella de quien se hablaba; más que cualesquiera otras, debía confesarse con todo detalle. Estaba bajo estricta vigilancia: si caía en falta, tenía que mostrarse y demostrarse ante testigos. El "resto" permanecía mucho más confuso: piénsese en la incertidumbre de la condición de la "sodomía" o en la indiferencia ante la sexualidad de los niños (Foucault, 2007, p.49).

De acuerdo a lo planteado por el autor, romper estos códigos o buscar “placeres extraños” era condenado. Entre las faltas más graves figuraban el estupro, el adulterio, el rapto y la sodomía:

Las prohibiciones referidas al sexo eran fundamentalmente de naturaleza jurídica. La "naturaleza" sobre la cual se solía apoyarlas era todavía una especie de derecho. Durante mucho tiempo los hermafroditas fueron criminales, o retoños del crimen, puesto que su disposición anatómica, su ser mismo embrollaba y trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción (Foucault, 2007, p.50).

Foucault sostiene que la explosión discursiva de los siglos XVIII y XIX provocó modificaciones en ese sistema centrado en la alianza legítima; un movimiento centrífugo respecto a la monogamia heterosexual, pero se habla de ella cada vez menos. “La pareja legítima, con su sexualidad regular, tiene derecho a mayor discreción. Tiende a funcionar como una norma, quizá más rigurosa, pero también más silenciosa” (p.51). Por otro lado, se comienza a prestar atención a aquellas sexualidades que habían sido ignoradas:

A todas estas figuras, antaño apenas advertidas, les toca ahora avanzar y tomar la palabra y realizar la difícil confesión de lo que son. Sin duda, no se las condena menos. Pero se las escucha; y si ocurre que se interroga nuevamente a la sexualidad regular, es así por un movimiento de reflujo, a partir de esas sexualidades periféricas (Foucault, 2007, p.51).

En relación a la homosexualidad, Foucault señala que esta “apareció como una de las figuras de la sexualidad cuando fue rebajada de la práctica de la sodomía a una suerte de androginia interior, de hermafroditismo del alma. El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (p.56). En el siglo XIX con la aparición de las instituciones de control se construye un discurso de rechazo a la homosexualidad como algo que va contra lo “natural”:

Ahora bien, en el siglo XIX, la aparición en la psiquiatría, la jurisprudencia y también la literatura de toda una serie de discursos sobre las especies y subespecies de homosexualidad, inversión, pederastia y "hermafroditismo psíquico", con seguridad permitió un empuje muy pronunciado de los controles sociales en esta región de la "perversidad", pero permitió también la constitución de un discurso "de rechazo": la homosexualidad se puso a hablar de sí misma, a reivindicar su legitimidad o su "naturalidad" incorporando frecuentemente al vocabulario las categorías con que era médicamente descalificada (Foucault, 2007, pp.123-124).

1.7.2. Sexualidad y performatividad

Judith Butler (2019) sostiene que "la diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales. Sin embargo, la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas" (p.17). Para la autora, el sexo no es una construcción que se materializa a través del tiempo, sino un proceso mediante el cual las normas reguladoras van materializando el sexo a través de su reiteración forzada desde la infancia y que persiste durante toda la vida.

Butler relaciona la noción de performatividad del género con la concepción de la materialización:

Las normas reguladoras del "sexo" obran de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos, y más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual en aras de consolidar el imperativo heterosexual (Butler, 2019, p.18).

De esta manera, la autora explica que lo que forma el carácter fijo del cuerpo y sus movimientos es algo plenamente material, pero esta materialidad deberá preconcebirse como el efecto más productivo del poder, lo que impedirá "interpretar el género" como una construcción social que se impone sobre la materia:

Una vez que se entiende el "sexo" mismo en su normatividad, la materialidad del cuerpo ya no puede concebirse independientemente de la materialidad de

esa norma reguladora. El “sexo” no es pues sencillamente algo que uno tiene o una descripción estática de lo que uno es: será una de las normas mediante las cuales ese “uno” puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural (Butler, 2019, pp.18-19).

Siguiendo las ideas de Butler, para la reformulación de la materialidad de los cuerpos estarán en juego las siguientes consideraciones: 1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; 2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; 3) la construcción del “sexo”, no como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; 4) una reconvención del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino más bien, como una evolución en la que el sujeto, el “yo” hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de “asumir” un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos (p.19).

Lo “abyecto”, entonces, refiere a aquellas zonas “invisibles” de la vida social que están habitadas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos o según Butler

(2019) “cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invisible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (p.19).

En *el Género en disputa* (2007), Butler propone que el género nunca es sustantivo, ni tampoco está formado por un conjunto de atributos:

Porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género. Así, dentro del discurso legado por la metafísica de la sustancia, el género resulta ser performativo, es decir, que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción (p.84).

1.7.3. Contrasexualidad

Paul B. Preciado (2020) propone el concepto de contrasexualidad para referirse al “fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros” (p.18). En primer lugar, toma las ideas de Butler, al hacer un análisis crítico entre las diferencias de género y sexo como producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (p.18). En segundo lugar, plantea que la contrasexualidad busca sustituir el contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual:

En el aro del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (Preciado, 2020, pp.18-19).

Según Preciado, los roles y las prácticas sexuales que se le atribuyen a los géneros masculino y femenino son un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro:

La diferencia sexual es una hetero-partición del cuerpo en la que no es posible la simetría. El proceso de creación de la diferencia sexual es una operación tecnológica de reducción, que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales. Los hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción. Esta explotación es estructural, y los beneficios sexuales que los hombres y las mujeres heterosexuales extraen de ella, obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual (Preciado, 2020, p.22).

La contrasexualidad busca desestabilizar los roles y prácticas sexuales que se inscriben en los cuerpos, reivindica el ano como centro de placer debido a su carácter universal y la “comprensión del sexo y del género como cibertecnologías complejas del cuerpo. La contrasexualidad, sacando partido de las enseñanzas de Donna Haraway, apela a una *queerización* urgente de la «naturaleza»” (Preciado, 2020, p.33).

1.7.4. Queer

El término *queer* ha generado durante las últimas décadas numerosas discusiones en torno a su significado, uso y contexto. Carlos Fonseca y María Quintero (2009) sostienen que los estudios queer se originaron como respuesta a las teorías de Michael Foucault sobre la sexualidad, los descubrimientos sobre la tolerancia a la homosexualidad desde la Antigüedad hasta la Alta Edad Media de Boswell (1980), la aparición del artículo de Adrienne Rich (1996) sobre la heterosexualidad obligatoria, las evidencias arqueológicas de comportamientos homosexuales en la Grecia antigua de Dover, además de los movimientos a favor

de los derechos femeninos, la lucha contra el sida y el interés de algunas universidades en estudiar las sexualidades (p.46):

La primera universidad estadounidense que contribuyó al desarrollo de la Teoría *queer* fue Columbia, en 1989; posteriormente las de Duke, Nueva York, y el Centro de Estudios de Lesbianas y Gays de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. En Estados Unidos se editan las principales revistas periódicas de estudios sobre la diversidad sexual, tales como *The Journal of Sex Research*, *Journal of Homosexuality*, *Journal of the History of Sexuality*, *A Journal of Lesbian and Gay Studies*. En Europa la pionera fue la Universidad de Utrecht, ubicada en el centro de los Países Bajos, con su Departamento de Estudios Interdisciplinarios Gays y Lesbianos, que edita el *Forum Homosexualität und Literatur*. Además, la Universidad de Ámsterdam tiene el Centro "Homodok" (Fonseca y Quintero, 2009, p.46).

Para entender el significado de *queer*, palabra que no tiene su equivalencia al español, es pertinente revisar las características que las investigadoras e investigadores le han otorgado al término. Rafael Mérida (2002) explica que *queer* "designa la idea de rareza y extrañamiento, pero igualmente, a nivel coloquial, puede convertirse en un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres" (p.19). Judith Butler (2019) sostiene que este término fue "el punto de reunión de las lesbianas y los hombres gay más jóvenes y, en otro contexto, de las intervenciones lesbianas y, todavía en otro contexto de los heterosexuales y bisexuales para quienes el término expresa una filiación política antihomofóbica" (p.323). Por su parte, Fernando Blanco (2013) explica que "lo *queer* funciona como una forma de ubicarse en los debates sobre sexualidades y género, para observar sus «márgenes», normas y hegemonías en los diferentes espacios que habitamos real y simbólicamente" (p.10). Estas dos últimas definiciones coinciden en que lo *queer* busca transgredir la homosexualidad y la heterosexualidad, generando nuevas formas binarias de identificación sexual.

Butler, quien ha publicado cuantiosas investigaciones sobre lo *queer*, hace hincapié en la importancia de comprender la performatividad del término. La autora sostiene que *queer* se utilizó como una práctica lingüística con el propósito de “avergonzar al sujeto que nombra o, antes bien, producir un sujeto a través de esa interpelación humillante. La palabra *queer* adquiere su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto” (p.318). Es decir, cuando se enuncia el término también se están enunciando sus interpelaciones pasadas:

Si la expresión performativa opera como la sanción que realiza la heterosexualización del vínculo social, tal vez también funcione como el tabú vergonzante que “perturba” [queers] aquellos que se resisten o se oponen a esa forma social, así como aquellos que la ocupan sin la sanción social hegemónica (Butler, 2019, p.318).

El término *queer* está comprometido con su historia y también condiciona sus usos contemporáneos:

Si el término “*queer*” ha de ser un sitio de oposición colectiva, el punto de partida para una serie de reflexiones históricas y perspectivas futuras, tendrá que continuar siendo lo que es en el presente: un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se “desvía” [*queer*] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos (Butler, 2019, p.320).

1.7.5. Latinoamérica queer

Si el término *queer* no puede demarcarse de su historia tampoco es ajeno a su contexto geográfico. El artista visual y disidente sexual chileno Felipe Rivas (2011) menciona que “en los últimos años, han surgido y se han consolidado una serie de propuestas reflexivas y políticas en América Latina que establecen relaciones ambivalentes con las nociones “*queer*” norteamericana” (p.60). Estas investigaciones invitan a reflexionar sobre la relación entre lo queer con la situación

de las minorías sexuales en este lado del mundo. Al respecto, Blanco (2013) sostiene que para pensar lo queer en América Latina:

No se debe dar por sentado ni el concepto *queer* ni el de América Latina. El espacio «desde México hasta la Patagonia» cambia constantemente de límites por efecto de las migraciones, las diásporas las identidades y prácticas sexuales de la región obligan a reformular categorías identitarias previamente esbozadas (p.11).

Brad Epps (2008) cuestiona la utilización del término *queer* en Hispanoamérica afirmando que existe la necesidad de seguir cuestionando y nutriendo el concepto:

De ahí la necesidad de tomar a *queer* también como punto de partida, y no de llegada, en un vaivén conceptual, cultural, político y lingüístico sin fin. Lejos de avalar o rechazar toda esa masa diversa que se conoce –y se desconoce– bajo el nombre de “teoría queer”, ha llegado el momento, como reconocen muchos de sus practicantes más sagaces, de barajarla con otras aportaciones, otras lenguas, otras trayectorias, entre las cuales debe estar las del admirado y admirable Néstor Perlongher (p.917).

En “Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano” (2013), Rivas plantea tres aspectos distintivos de lo *queer* en América Latina: El primer aspecto coincide con lo que sostiene Epps sobre el origen angloparlante del término *queer*:

El acto de enunciación del término *queer* en espacios lingüísticos de habla hispana implica una descontextualización, que es la base de una serie de problemas de traducción, no sólo por la falta de un término equivalente al castellano –y en rigor por todo ejercicio de traducción-, sino sobre todo por la pérdida del “contexto performativo”, la historia política del término, que es propia de la palabra anglosajona *queer* (Rivas, 2013, p.63).

El segundo aspecto está referido a los estudios que han surgido a partir de “lo queer”:

En segundo lugar, “lo queer” como sinónimo de teoría *queer*, refiere al significante de un corpus crítico o teórico, o al menos de una bibliografía, no totalmente articulado y siempre abierto a nuevas formas de desarrollo, que ha venido a plantear –en términos generales- una crítica a la estabilización de las identidades esencialistas y naturalizadas del sexo, el género y el deseo, junto con una lectura del poder en clave de “matriz heterosexual” o “sistema

heteronormativo”. Estas teorías se pueden reconocer a veces como *queer*, o como posfeministas, posgénero, posidentitarias, de disidencia sexual, etc. (Rivas, 2013, p.63).

El tercer aspecto distintivo de lo *queer* en Latinoamérica está referido a su resistencia política frente a las lógicas gubernamentales:

Lo *queer* refiere a una posición de resistencia y localización estratégica frente a procesos de normalización de lo gay y lo lésbico tanto en las lógicas del sistema neoliberal (mercado gay), como en la institucionalización de un discurso estatal multiculturalista que promueve políticas antidiscriminatorias y de tolerancia, sin cuestionar sus bases epistemológicas heterosexistas. Se trata de “lo queer” entonces, como una resistencia política frente a las lógicas de lo que denomino “homosexualidad de Estado” (Rivas, 2013, p.64).

Este último punto se conecta a lo planteado por Blanco (2013) quien asegura “que aquello que se conceptualiza como y desde lo *queer* no puede ni debe aislarse de las múltiples y persistentes formas de diferenciación e injusticia social o de las complejidades de las dinámicas de poder” (p.11).

1.7.6. Disidencia sexual en Chile

Con el regreso a la democracia en Chile comenzaron intensos debates sobre los derechos de las mujeres, las comunidades indígenas y los grupos LGBTQ¹⁰. Juan Garrido y Claudio Barrientos (2018) mencionan que este último grupo planteó las siguientes demandas a un Estado que lentamente comenzaba a construir su democracia:

La ausencia de políticas antidiscriminatorias, la criminalización social e institucional de la homosexualidad y la crisis del VIH-Sida que surgió en los años '80, generaron un contexto agresivo para grupos gays, lesbianas y trans

¹⁰ La sigla LGBTQ significa lesbiana, gay, bisexual, transgénero y queer.

que ya habían experimentado la violencia durante los tiempos de la dictadura (p.2).

Durante los años 90 se comenzaron a visibilizar estos grupos LGBTQ y sus demandas, lo que generó debates en el espacio público. En 1991 se creó el Movimiento de Integración y liberación homosexual histórico (MOVILH) y en 1999, gracias al trabajo de este organismo, se logró la despenalización de la sodomía en el país mediante la modificación del artículo 365 del código penal¹¹.

Sin embargo, este movimiento generó críticas entre homosexuales, lesbianas, bisexuales y trans que no se sentían representados por ellos, ya que las urgencias eran otras. Blanco (2013) señala que “los propios involucrados en los debates en curso estaban del lado de los reclamos en búsqueda de justicia para las víctimas de la represión durante la dictadura” (p.37). Por lo tanto, la escena LGBTQ se fragmentó en dos grupos. Por un lado, los alineados al Movimiento de Liberación Homosexual:

La combinación de acciones e intereses entre los medios oficiales y el MOVILH Histórico, permitió la construcción de identidades LGBT “aceptadas y permitidas” de la homosexualidad, que se enfocaron en la puesta en escena de sexualidades heteronormadas que respondían a los patrones sociales hegemónicos de la sociedad chilena de ese momento, articulando una política ambivalente y dual frente al nuevo estado democrático: porque al tiempo que promovían la adquisición de derechos de una parte de la comunidad gay, lo hacían desde un lugar de reforzamiento de los estigmas y roles de género cercanos a los modelos heterosexuales dominantes (Garrido y Barrientos, 2018, pp.1-2).

Y en contraposición, los grupos “disidentes”, entendiendo este concepto según lo que plantea Rivas (2011), es decir, “al nombre bajo el que se articulan una serie

¹¹ Dato obtenido del sitio web oficial del MOVILH.

de prácticas políticas, estéticas y críticas recientes y de gran intensidad, que han generado un quiebre con respecto a las formas tradicionales de la política homosexual chilena” (p.74).

Los artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas formaron en 1987 el colectivo “Las Yeguas del Apocalipsis.” El dúo realizó una serie de intervenciones al margen de la escena artística oficial con el objetivo de reivindicar y visibilizar las sexualidades disidentes de una manera transgresora y provocadora.

En 1989 en medio del período de transición a la democracia, el colectivo ejecutó la intervención “Las Dos Fridas”. En ella Pedro Lemebel y Francisco Casas representaron un cuadro vivo del autorretrato de la pintora mexicana Frida Kahlo. Los artistas aparecieron tomados de la mano con unas sondas simulando una transfusión sanguínea, haciendo una clara alusión a la pandemia del sida. Blanco (2013) indica que esta instalación en la que Lemebel y Casas aparecen travestidos se convirtió en un escándalo público” (p.37).

Pese a mantener una actitud disidente, los artistas tampoco se encontraban conformes con ser clasificados como pertenecientes a esta “corriente”. El mismo Francisco Casas manifiesta en “La insoportable levedad de (las) disidencias sexuales” su postura frente al tema:

A manera de testimonio, pensándome como individuo colectivo durante los años de dictadura en Chile, y habitando luego el territorio homofóbico de la posdictadura, creo, sin seguridad aparente, que el trabajo realizado a manera de ocupación deseante por el dúo Yeguas del Apocalipsis —integrado por Pedro Lemebel y yo—, jamás se encasilló dentro de esta nueva y rara configuración academizante y carcelaria, desertora y tramposa, como es la disidencia sexual, o más extremo aún, la teoría *queer*. ¡Nunca tan raro, compañera!, diría Lemebel poniendo su boquita pintarrajeada de rojo en forma de corazón (Casas, 2014, párr. 2).

Al ser entrevistado por Nelly Richard sobre el “inacademicismo” y el interés que habían despertado sus crónicas en la crítica académica de Estados Unidos, Pedro Lemebel declaró:

No me atrevo a hacer previsiones ni futurología. En este dancing nunca empecé sabiendo bailar. Yo no tenía academia ni mochila enciclopédica, aunque sí me gustaba rayar con rabiosa tiza la pizarra analfabeta de mi niñez. La primera vocal que maquillé en el silabario de escuela pública fue una A acorazonada que, falsamente, presagiaba la palabra “Amor”. No tengo mucha información de lo que ocurre con mi trabajo en el Primer Mundo. Lo único que me resulta pesadillesco son las traducciones. Hay una suerte de humillante doblaje, una reconstrucción del texto en una lengua que me es extraña y que inhibe el zigzaguo beligerante de mis iletrados brotes (p.72).

1.7.7. A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile

Daniel Balderstone (2004) sostiene que “las historias y antologías de las literaturas nacionales en América Latina han sido muy pudorosas con respecto al tema de la sexualidad en general y la homosexualidad en particular” (p.165). Por este motivo, es importante destacar los trabajos de esta índole que se han publicado

durante las últimas dos décadas en Latinoamérica¹², como por ejemplo, la antología de cuentos mexicanos *De amores marginales* (1996) editada por Mario Muñoz, la selección de cuentos argentinos recopilados por Leopoldo Brizuela, *Historia de un deseo* (2000) y *A corazón abierto: Geografía literaria de la homosexualidad en Chile* (2001), editada por el escritor chileno Juan Pablo Sutherland. Este último resulta altamente relevante, tanto para los estudios queer y de género como para la literatura chilena contemporánea, al ser la primera antología de la literatura homoerótica del país. El libro compilado por Sutherland reúne las narraciones de los siguientes autores: Benjamín Subercaseaux, Reinaldo Marchant Lazcano, Ramón Griffero, Armando Méndez Carrasco, José Hipólito Casas, Augusto D'Halmar, Alone, Enrique Lafourcade, Carlos Vattier, José Donoso, Mauricio Wacquez, Pedro Lemebel, Edesio Alvarado, Juan Pablo Sutherland, María Carolina Geel, Mario Cruz, Alfredo Gómez Morel, Nelson Pedreros, Jorge Ramírez, Sergio Gómez, Francisco Casas, Enrique Giordano, Jorge Onfray, Marta Brunet, Carlos Iturra, René Arcos y Pablo Simonetti.

Daniel Balderstone (2004) plantea respecto de la mencionada antología que “dada la consistencia y seriedad de su elaboración, ofrece una ocasión propicia para considerar la presencia de lo homoerótico en la literatura chilena” (p.166). Según el propio Sutherland (2001) la antología “asume la tarea de evidenciar un correlato cuestionado en nuestra historia, el de una historia literaria no develada. Sin duda,

¹² Los ejemplos de las antologías señaladas fueron mencionados por Daniel Balderston en *El deseo, enorme cicatriz luminosa* (2004).

un desafío no menor a la hora de releer textos olvidados, omitidos o leídos oblicuamente desde el canon” (p.14).

Con esta antología se generó la necesidad de poner atención en aquellos textos chilenos que hablan sobre temáticas homoeróticas, pero que en su momento no fueron considerados por la crítica. El texto más antiguo incluido en la antología es *Niño de lluvia* (1938) de Benjamín Subercaseaux. Sutherland (2007) menciona que en su libro “es posible reconocer algunas de las tendencias de la primera mitad del siglo XX que articularon un sujeto homosexual, anclado en el naturalismo” (p.18). El autor se refiere a la figura del “invertido” como un ejemplo de “los distintos momentos y significaciones por las que han pasado las homosexualidades, pensada como territorio en transformación y subordinada, como relato social, a los vaivenes y contradicciones sociales y culturales de cada tiempo” (p.18).

Según Balderstone (2004) “la antología (de Sutherland) no está organizada en términos geográficos; no trata de descubrir una literatura homoerótica del sur o del norte del país. En cambio, sí se organiza en núcleos históricos” (p.168). Esto se puede apreciar en los capítulos del texto, en los que Sutherland agrupa los relatos bajo las siguientes categorías:

“Otras épocas” (Augusto D’Halmar, Carlos Vattier, Joaquín Edwards Bello), cartas y diarios de mediados del siglo XX (Alone, Luis Oyarzún), y grandes cambios culturales en Chile en la última década. También hay secciones dedicadas a la poesía (“Poéticas, deseos y destierros”) y a literatura carcelaria (“Encierros en la ciudad”). En la introducción Sutherland se refiere a polémicas en torno a la historiografía de la literatura nacional (Balderstone, 2004, p.168).

A corazón abierto (2001) es un libro fundamental para el estudio de la literatura homoerótica en Chile, sin embargo, es evidente que carece de ejemplos de literatura

lésbica o transgénero. Del largo listado de autores hombres, solo tres escritoras fueron incluidas en el libro: María Carolina Geel, Marta Brunet y María Elena Gertner. Al respecto, Balderstone asegura que esto “no es un rasgo exclusivo de la compilación de Sutherland, sino que es común en antologías latinoamericanas de este tipo; en Europa y Estados Unidos, en cambio, se suele buscar la paridad o se opta por el separatismo” (pp.171-172).

1.8. La ciudad y Lemebel

1.8.1. La ciudad de las ausencias

El título de la adaptación es una referencia a la crónica “La ciudad sin ti”, publicada por Lemebel en el libro *Serenata Cafíola* (2008), donde el autor evoca en primera persona momentos vividos durante su educación secundaria en el contexto de la Unidad Popular en el gobierno del Presidente Salvador Allende.

En esta crónica, en la que se incluyen fragmentos de la canción “Ciudad solitaria” del cantante argentino Luis Aguillé, Pedro Lemebel recuerda con nostalgia a un compañero de curso perteneciente a las Juventudes Comunistas, quien preocupado por la posibilidad de que un grupo fascista destruyera un mural de la Brigada Ramona Parra ubicado en el frontis de su liceo público, decide cuidarlo durante toda la noche pese a que al día siguiente debía rendir un examen.

En la crónica, Lemebel recuerda cómo decide acompañar al joven debido a la simpatía que le causaba, ya que a diferencia de otros compañeros el joven no lo marginaba por su orientación sexual. Durante la noche el personaje canta en varias

oportunidades extractos de la canción de Aguillé. Al escucharlo cantar Lemebel se extraña, pues no pensaba que esa canción era del gusto de su compañero de curso.

Pues la ciudad sin ti... está solitaria”, reíste sorprendido al verme, haciendo un espacio para que me sentara a tu lado. No lo podías creer y me mirabas y cantabas “todas las calles llenas de gente están y por el aire suena una música (Lemebel, 2008, p.37).

La crónica finaliza con reflexiones del autor sobre el desconocimiento del paradero de su compañero de curso, dando a entender que pudo ser una víctima de la dictadura militar. El recuerdo del joven vuelve a la memoria del narrador al escuchar la canción siendo adulto en un país que ha recuperado la democracia, pero el cual ha dejado en el olvido aquella época y al joven desaparecido:

Nunca más supe de ti, quizás escondido, arrancado, torturado, acribillado o desaparecido en el pentagrama impune y sin música del duelo patrio. Algo me dice que fue así. Santiago es una esquina, Santiago no es el gran mundo, aquí algún día todo se sabe. Por eso hoy, al escuchar esa canción, la canto sin voz, sólo para ti, y camino trizando los charcos del parque (Lemebel, 2008, p.39).

Poblete (2018) señala que esta crónica es el registro de una “ausencia reprimida y silente que demanda una excavación arqueológica y genealógica”. A su vez relaciona esta crónica con otras del autor en las que se aborda una temática similar, “el punto de articulación en que cuerpo, espacio y tiempo deviene experiencia personal y nacional” (p.111).

En relación al nombre de la crónica de Lemebel, Party y Achondo (2020) coinciden en que “La selección de canciones, lo que podríamos llamar el cancionero lemebeliano, proviene, en su gran mayoría, del repertorio de música sentimental hispanoamericana de los cincuenta y sesenta” (p.288). La canción fue lanzada en 1964 en España, donde obtuvo éxito y de inmediato se popularizó en Latinoamérica. Salvador Benadava (2001) asigna varias funciones a estos fragmentos de

canciones en la obra de Lemebel: a) recrear una atmósfera, b) otorgar a una crónica un segundo nombre explicitante, c) bautizar un libro, d) ilustrar un pensamiento, e) causar provocación, f) generar un efecto humorístico (p.61). El título de la crónica es una alusión a la canción que cantaba el personaje de la misma y funciona para recrear una atmósfera nostálgica e ilustrar un pensamiento. La canción gatilla nostalgia, pero esta se transforma en tristeza al pensar que la ciudad que habita Lemebel es otra, en la cual el joven no existe.

1.8.2. La ciudad sin Pedro Lemebel

El título de la obra, *La ciudad sin ti*, también opera como un homenaje a Pedro Lemebel, considerando que su fecha de estreno¹³ fue a pocos meses del fallecimiento del artista. Tras la muerte del escritor su ciudad de origen, Santiago, queda desprovista de la mirada crítica del autor, quien tal como indica Blanco (2020) ejerce la escritura en el cuerpo, es decir, que él como sujeto que transita por la ciudad, se despliega en la calle “completando el ciclo de una mirada que es descubierta en el entrecruzamiento con otra” (p.14). De esta manera, es capaz de evidenciar los sucesos ocurridos en las calles, donde son los marginados; homosexuales de bajo estrato social quienes protagonizan las historias narradas.

La estrecha relación de Lemebel con la ciudad queda de manifiesto en su producción artística, tanto en las intervenciones realizadas junto a Francisco Casas en Las Yeguas del Apocalipsis, como en sus múltiples crónicas. Blanco (2020)

¹³ La obra de teatro *La ciudad sin ti* estrenó el 21 de agosto en el Centro Cultural Matucana 100.

indica que “El propio Lemebel dejó claramente delineada la importancia de su trabajo con el espacio, el cuerpo y la historia en varias de las entrevistas que se le hicieron” (p.18). Precisamente esta relación del cuerpo con el espacio fue la temática principal de su primer libro de crónicas, *La esquina es mi corazón: crónica urbana* (1995), ejemplar que reúne diecinueve crónicas, las cuales en su mayoría están contextualizadas en esquinas de barrio, calles, parques y lugares céntricos de la ciudad de Santiago. Escenarios donde comunidades LGBTQ se desenvuelven y satisfacen sus deseos desafiando al orden establecido, evadiendo el control policial y los peligros que se encuentran en esta clandestinidad. Poblete (2018) asegura que estas crónicas:

Condenan y revelan la privatización de ciertos espacios urbanos supuestamente públicos o describen su uso popular, gozoso y desafiante en la noche o después de las horas oficiales, a pesar de la policía o los guardias de seguridad (pp.108-109).

Los ejemplos más evidentes se encuentran en textos como “Anacondas en el parque”, crónica inaugural del libro donde el autor describe lo que ocurre en el Parque Forestal de Santiago, lugar donde confluye lo público con lo privado. Por un lado, los paseos de las parejas heterosexuales, los juegos de los niños, los ancianos sentados en las bancas de las plazas y el tránsito de personas que pasean a sus perros; por otro, lo que ocurre durante la noche, donde suceden encuentros homosexuales que desafían el control de los guardias del parque.

Cuando cae la sombra lejos del radio fichado por los faroles. Apenas tocando la basta mojada de la espesura, se asoma la punta de un pie que agarrotado hincó las uñas en la tierra. Un pie que perdió su zapatilla en la horcajada del sexo apurado, por la paranoia del espacio público (Lemebel, 1995, p. 22).

En la crónica “Baba de caracol en terciopelo negro” el autor vuelve a proponer historias en las que los personajes desafían los paradigmas heteronormativos para privilegiar los encuentros homosexuales de hombres que mantienen una aparente vida heterosexual, de la que se apartan en un lugar en particular, el cine, y en el contexto de películas protagonizadas por Bruce Lee. Todo esto, en el cine Nagasaki, ubicado a pasos de la Plaza de Armas de Santiago.

Nadie sabe de los suspiros nocturnos del macho, que en la mañana vocifera porque no encuentra la corbata. Nadie podría imaginar que ese tótem se deshoja como doncella en el momento del clímax. Nadie pensaría que detrás de la felpa de un inocente rotativo, se establece un pacto de mutua cooperación (Lemebel, 1995, p.50).

Siguiendo la misma línea, en “Escualos en la bruma”, la historia tiene lugar en los baños turcos ubicados en casonas antiguas en el centro de Santiago, verdaderos escenarios de prostitución homosexual, donde llegan hombres casados a buscar encuentros con jóvenes que ofrecen sus servicios sexuales en medio de los baños de vapor. En esta crónica, Lemebel relaciona el contexto urbano y acuático de los baños turcos con los actos que estos personajes realizan:

Más allá girones de éter desguazan el cacherío nuboso, carburando el retrete anal en gárgaras jabonosas. Así un acuario gaseado suelta las válvulas de la pasión, en el arponeo resbaloso que avienta pujos y resoplidos del ano submarino, que lo flamean como un copihue deshojado bajo el flujo ciudad-anal. (Lemebel, 1995, pp. 64-65).

La última crónica del libro titulada “Las amapolas también tienen espinas” aborda el deseo homosexual en encuentros fortuitos en la urbe santiaguina.

Sitios baldíos que la urbe va desmantelando para instalar nuevas construcciones en los rescoldos del crimen. Teatros lúgubres donde la violencia contra homosexuales excede la simple riña, la venganza o el robo. Carnicerías del resentimiento social que se cobran en el pellejo más débil, el más expuesto. El corazón gitano de las locas que buscan una gota de placer en las espinas de un rosal prohibido (Lemebel, 1995, p. 170).

En más de una crónica, Lemebel repite el concepto “ciudad anal”, es decir, la ciudad que se transforma en la noche y cambia los sujetos y las acciones que se realizan en ella, es en la oscuridad cuando los homosexuales salen en busca de encuentros con desconocidos que muchas veces terminan en tragedias.

El escritor Néstor Perlongher describe que en estos encuentros clandestinos en la ciudad siempre está presente la muerte, pues el homosexual puede encontrarse e incluso involucrarse sexualmente con una persona homofóbica.

Es a ese peligro, a ese abismo de horror, a ese goce del éxtasis -salir: salir de sí- estremecido, para mayor reverberancia y refulgor, por la adyacencia de la sordidez, por la tensión extrema, presente de la muerte, que el deambuleo homosexual (¡curiosa seducción!) el yiro o giro, se dirige de plano -aunque diga que no, aunque recule: si retrocede, llega- y desafía, con orgullo de rabo, penacho y plumero (Perlongher, 2016, p.100).

Las crónicas mencionadas fueron publicadas a mediados de los noventa, época en la que la homosexualidad era un tema velado y criticado por la sociedad chilena. Lemebel contribuye a la resignificación de la ciudad como un escenario de deseo homosexual. En la crónica “Homoeróticas urbanas (O apuntes prófugos de un pétalo coliflor)” del libro *Loco afán: crónicas de sidario* (1996) Lemebel profundiza en la ciudad como testigo de encuentros homosexuales. Ejemplos de afirmaciones que sostienen esta idea son: “La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la pulsión dionisiaca del destino. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones del deseo proscrito” o “El plano de la City puede ser su página, su bitácora ardiente que en el callejear acezante se hace texto, testimonio documental, apunte iletrado que el trágalo consume” (Lemebel, 1995, p.115).

Además de ser percibida como escenario de deseo homosexual, la ciudad es también, reflejo del neoliberalismo chileno. En el libro *Zanjón de la Aguada* (2003) realiza una mirada crítica con mayor detención en el sistema económico chileno poniendo énfasis en cómo ha cambiado la ciudad. En la crónica “Socorro, me perdí en un mall (O, ¿tiene parche curita?)”, el autor manifiesta su rechazo hacia los centros comerciales y cómo estos han desplazado a los clásicos negocios del centro de la ciudad. Carolina Navarrete (2016) sostiene que Lemebel “mantiene con Santiago de Chile una relación que vacila entre el amor y el desdén, o más bien, su representación de la megalópolis oscila entre la fascinación y la aversión, y quizás hasta repulsión” (p.77).

1.9. Narratividad del teatro

José Luis García Barrientos (2017) plantea que existe una relación paradójica entre el teatro y la narrativa, ya que, si bien el teatro se ha nutrido desde siempre de materiales narrativos en sus distintas formas de relato, con el paso del tiempo se advirtió una renuncia al hecho de contar las historias como si estas se trataran de cuentos. Sin embargo, esta distancia no fue irreversible, ya que una parte significativa del teatro contemporáneo más reciente se caracteriza por su regreso al monólogo, y a utilizar distintas formas de narratividad (p.511). El autor propone que estamos más cerca de la narratividad, entendiendo esta como los aspectos generales de lo narrativo, cuando nos remontamos al monólogo primigenio. En relación a la dramaticidad, esta se hace más patente cuando avanzamos en la polifonía de las voces.

García Barrientos se detiene en los modos de imitación que Aristóteles estableció en *Poética* para abordar la relación entre narratividad y dramaticidad. Por un lado, el modo narrativo referido a la narración que se realiza de lo imitado, y por el otro, el modo dramático, que presenta a los imitados como operantes y actuantes (p.512). Estos modos difieren en el carácter de mediador de la representación.

La oposición modal puede, pues, ser reformada en términos de representación in-mediata (la actuación, el drama) frente a representación mediata (la narración), con lo que el cine cae rotundamente del lado del modo narrativo (p.513).

El modo inmediato determina la escritura dramática, la cual tiene cierta estructura que consiste en la superposición de dos subtextos, es decir, el diálogo y la acotación, lo que determinaría el carácter objetivo de la enunciación dramática. En relación al subtexto acotación, García Barrientos sostiene que “es, además de

impersonal mudo, no proferido, indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización” (p.515). En conclusión, el autor define drama como “el modo de construir un mundo de ficción sin narrador, en sentido estricto” (p.515).

Respecto a las categorías de la dramaticidad, García Barrientos menciona que tanto el espacio como el personaje son elementos esenciales en la representación dramática, además de ser representantes y representados, mientras que en la narrativa estos elementos solo forman parte del contenido (p.516). En relación a los tiempos, el autor asocia la inmediatez de la actuación con el presente y la narración con el pasado, siendo este último modo el que presenta “una mayor libertad y flexibilidad de la narración para representar el tiempo” (p.516). En cuanto al traslado de un texto narrativo a texto dramático, García Barrientos señala que esta operación se da en la extracción de la teatralidad del plano de la enunciación narrativa, “analizando (o inventando) el plano de la «narración», según la terminología de Genette, plano que en el relato literario suele quedar significativamente «en suspenso», lo que lleva a repartir las voces del monólogo primordial entre varios locutores/personajes” (p.521).

Las apreciaciones de García Barrientos resultan importantes para nuestro trabajo, ya que como veremos más adelante es precisamente esta operación la que parece haberse aplicado en *La ciudad sin ti*, donde en algunas de las escenas se fragmentan los párrafos de las crónicas de Lemebel, de carácter monológico, para repartirlas en las voces de distintos personajes, generando el diálogo entre ellos.

Óscar Cornago (2000) plantea que en el teatro contemporáneo se ha evolucionado hacia un nuevo tipo de dramaturgia polifónica dejando de lado

modelos heredados con el objetivo de “dar respuesta a los interrogantes planteados por la teoría brechtiana: una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que dialéctica, materialista y desalienante” (p.232). El autor realiza un repaso por los recursos utilizados en el teatro de principios de los años setenta, donde el cabaret, la farsa y el circo se convirtieron en modelos muy utilizados en las obras dramáticas de carácter narrativo.

Las semejanzas estructurales que compartían las dramaturgias populares y el teatro épico, a saber, el carácter narrativo, la fragmentariedad o la ágil combinación de distintos planos temporales, favoreció la vuelta de un teatro épico tras las últimas conquistas realizadas por la escena popular (p.232).

La polifonía y la fragmentación del discurso narrativo monológico aporta la fragmentación de la obra dramática resultante, en el caso de *La ciudad sin ti*, esta adapta diez crónicas, publicadas en los libros *Poco hombre*, *De perlas y cicatrices* y *Háblame de amores*. La propuesta dramática está fragmentada en diez escenas que funcionan de manera autónoma. Según Jameson (2013):

es un proceso que opera indistintamente sobre lo real y sobre el texto cultural pre-dado; y, sin embargo, es también una tendencia literaria que se desarrolló e intensificó durante todo el modernismo y a la que llamaremos “autonomización” (pp.69-70).

Además de la fragmentación general de la obra, es decir, las diez escenas basadas en las crónicas, existe una micro fragmentación dentro de algunas escenas. De esta manera se cumple lo propuesto por Jameson (2013).

La autonomización no es un proceso que pueda ponerse en marcha con impunidad: por el contrario, una vez activado, tiende a reducirse a las unidades más pequeñas de la narración y a hacer que las oraciones individuales sean también potencialmente autónomas (p.30).

En el caso de *La ciudad sin ti*, se trabajó con la crónica “A modo de sinopsis” para la creación de la primera escena de la obra y para el epílogo. Otro caso es el

de la adaptación de la crónica “La Leva”, la cual posee la particularidad de ser el único relato musicalizado en su totalidad, y que además está dividido en tres partes, funcionando como un entremés entre la quinta y la sexta escena, entre la sexta y la séptima escena y entre octava y la novena escena.

Si bien, este trabajo considera, en una primera instancia, solo el texto dramático de *La ciudad sin ti*, resulta pertinente mencionar que, en la escenificación de la obra el 13 de noviembre de 2019 en el Teatro Municipal de Chillán, al inicio de cada escena es proyectado el nombre de Pedro Lemebel en una pantalla. De acuerdo a Jameson (2014), en el teatro de Brecht la autonomización debe estar a la vista de todos, por lo que “los títulos o carteles se despliegan sobre el escenario para enmarcar una escena determinada o nombrar una canción, y que evocan los encabezamientos de capítulos de novelas del siglo XVIII que anunciaba sus contenidos al lector curioso” (p.70).

Por otra parte, en relación al proceso de reescritura de las crónicas para transformarlas en guion teatral para la escena, me apoyaré en la propuesta de José Sanchis Sinisterra (2012), específicamente en su libro *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*.

Sinisterra señala que la necesidad de adaptación en el mundo de la dramaturgia se da por la naturaleza que tienen algunos textos narrativos, donde alguna característica propia llama la atención del dramaturgo: “hay textos que, cuando los leemos, percibimos en su discurso una tal teatralidad que nos provocan el deseo de verlos en un escenario, como si latiera en ellos una extraña cuatridimensionalidad” (p.32). Así, al momento de adaptar una obra narrativa, los dramaturgos se enfrentan

a un grave problema de limitación al trabajar con un texto “de una estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además, está habitada por la voz de una subjetividad diferente de la nuestra” (p.25). Bajo esa óptica, Sinisterra menciona dos maneras básicas de aproximarse a la adaptación de un texto narrativo:

Lo que en los relatos llamamos historia, es decir, la cadena de acontecimientos que el texto nos permite evocar, sería la fábula, en una obra dramática; y el equivalente del discurso, o sea, de las estrategias narrativas que organizan la recepción particular de dichos acontecimientos en un relato concreto, constituiría la acción dramática de un texto teatral determinado. Como ocurre en la narrativa, donde una misma historia puede dar lugar a diferentes relatos, cada uno con su discurso específico, también una misma fábula puede organizarse según diversas modalidades de acción dramática, dando lugar a distintas obras teatrales (p. 51).

La dramaturgia fabular se centra principalmente en adaptar la historia, el relato del texto original, mientras que la dramaturgia discursiva enfatiza cualquier aspecto no narrativo del texto. Sinisterra identifica la adaptación fabular con un teatro más clásico, mientras que el teatro contemporáneo tiene una tendencia más discursiva. Esto se explica por la evolución misma del relato tanto en la novela como en el teatro contemporáneos, donde muchas veces la historia es un “pretexto narrativo” (p. 77). Uno de los ejemplos que utiliza Sinisterra es su propia adaptación del último capítulo del *Ulises* de James Joyce en su obra *La noche de Molly Bloom*, donde enfatiza la falta de relato del episodio, “en el sentido de que no ocurre nada en escena” (p. 23), y el reto que supuso para él la adaptación de un texto de aquellas características.

Esto es especialmente interesante para el presente análisis dado que los textos originales no son relatos, sino crónicas. Y si bien en el apartado anterior ya se ha comentado en términos generales la utilización del texto –el uso “literal”–, en

realidad, el proceso de adaptación es distinto para cada una de las escenas. Esto puede explicarse por la complejidad y la naturaleza del texto cronístico (v. 1.7): su hibridez resulta en textos con estructuras textuales de diferente índole –relato de hechos, comentario, texto argumentativo, crítica, prosa poética, etc.–, lo que da como resultado un nivel de narratividad muy variable.

1.9.1. Dramaturgia Fabular: Articulación entre fábula y acción dramática

Sanchis Sinisterra (2012) reflexiona sobre la dramaturgia fabular, es decir, la articulación entre la fábula y la acción dramática proponiendo un esquema donde se encuentran los cinco ámbitos en los que se producen las transacciones entre fábula y acción dramática: a) temporalidad, b) espacialidad, c) personajes, d) discurso y e) figuratividad o verosimilitud.

a) La temporalidad

El primer ámbito de articulación entre fábula y acción dramática es la temporalidad. Sanchis propone responder a una serie de preguntas que guiarán la teatralización de la obra: ¿Qué segmentos o episodios de la fábula se incluirán en la acción dramática? ¿Cuál será el punto de partida en la dramatización? ¿Cuál será el orden de las secuencias? ¿Cuál será el énfasis de las escenas? ¿Cuál será su importancia en la obra? ¿Cuál será su extensión o intensidad? ¿Qué modalidad de tratamiento se utilizará, como antecedente, ocurrente o inminente?

b) La espacialidad

El segundo ámbito de articulación entre fábula y acción dramática es la espacialidad. Según el autor es fundamental considerar la topología de los espacios en una obra teatral. La oposición entre lo público y lo privado, por ejemplo, puede ser representada a través de la disposición de los escenarios y la interacción de los personajes en ellos. Además, es posible crear espacios que no están presentes en la historia original, permitiendo así una mayor exploración de la trama y los conflictos.

c) Los personajes

El tercer ámbito de articulación entre fábula y acción dramática se refiere a los personajes, para lo cual es necesario considerar la jerarquía de los personajes, las relaciones entre ellos y su interacción en la trama. Sanchis sugiere la importancia de tener en cuenta los puntos de vista de los personajes y cómo estos influyen en la narrativa y en la percepción de los hechos, así como también mencionar la presencia de personajes ausentes en la escena, cuya influencia puede ser igualmente significativa.

d) El discurso

El cuarto ámbito de articulación entre fábula y acción dramática se refiere al discurso. Sanchis propone analizar cómo se construye el relato y cómo se presentan los hechos narrados.

e) La figuratividad o verosimilitud

El quinto y último ámbito de articulación entre fábula y acción dramática se refiere a la figuratividad o verosimilitud. En este sentido, es necesario considerar cómo se representan los hechos y los personajes en la obra teatral. La elección de los recursos escénicos, como la iluminación, la música, el vestuario y la puesta en escena, contribuye a crear una atmósfera y a transmitir la verosimilitud de la historia.

1.9.2. Dramaturgia discursiva: singularidades del discurso

La segunda forma de adaptación dramática que señala Sanchis Sinisterra corresponde a la dramaturgia discursiva, es decir, aquella que privilegia el discurso por sobre la fábula en su traslación del texto narrativo a la escena:

Hoy se nos ofrece la posibilidad de aprovecharnos de todas las aportaciones de la narratología para desplegar una actividad dramática que tenga en cuenta la peculiaridad discursiva de los textos; lo cual nos permite abordar unas estructuras dramáticas distintas a las que suele proporcionar la dramatización de las fábulas o de las historias que los relatos contienen (p.111).

A diferencia de la forma fabular de adaptación dramática, en el enfoque discursivo Sinisterra no señala una clasificación interna a priori, sino que habla de las particularidades discursivas que cada texto puede presentar. La tarea del dramaturgo adaptador será encontrar las claves discursivas del texto en cuestión. Uno de los casos se encuentra en los posibles juegos temporales del texto:

Forma parte también de este nivel del discurso, el orden temporal en que son presentados los acontecimientos. [Por ejemplo] cuando el autor salta hacia

atrás en la línea del tiempo, para darnos información sobre un antecedente de un personaje o de un suceso, nos encontramos ante un efecto de anacronismo retrospectivo [...] Todas estas estrategias del narrador definen de un modo preciso la naturaleza misma de la voz narrativa que funda el relato (p.78).

No obstante este ejemplo, como veremos en el análisis, en la mayoría de los casos las características discursivas de Lemebel no tienen relación con la temporalidad porque los textos adaptados en *La ciudad sin ti* no presenta fábula al tratarse de crónicas con un enfoque descriptivo.

2. ANÁLISIS DRAMATÚRGICO¹⁴

A continuación, se analizará el guion teatral de la obra *La ciudad sin ti*, cuya estructura se divide en 9 escenas más un entremés. Primero, cada escena será analizada en función del texto dramático, para lo cual se utilizarán los conceptos propuestos por José Luis García Barrientos en el ensayo *Cómo se analiza una obra de teatro* (2017): tipos de diálogo, estructura dramática, grados de representación, etc. Posteriormente, se analizará el proceso de adaptación de las crónicas a la obra dramática utilizando la propuesta de José Sanchis Sinisterra (2012) en su libro *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*.

2.1. Escena 1: A modo de preludio

¹⁴ Para este análisis dramático se utilizó un guion teatral inédito facilitado por la dramaturga Claudia Pérez en formato borrador sin numeración de páginas.

A partir de la crónica “A modo de sinopsis” del libro *Poco hombre* (2013) se adaptaron las escenas “A modo de prelude” y “Epílogo”, las cuales abren y cierran *La ciudad sin ti*. “A modo de prelude” es la escena más breve de la obra, pues se compone de solo cuatro apelaciones.

Esta escena no presenta una estructura de acción dramática¹⁵, no existe aquí una fábula estructurada en partes. Si bien el nombre de la escena hace alusión a un prelude, esta tampoco cumple la función de prologar¹⁶ la fábula en un esquema dramático historial/fabular, sino que opera como una escena autónoma dentro de la obra.

No obstante, la escena sí introduce al espectador en las dimensiones centrales de la obra de Lemebel, ya que en las cuatro apelaciones se encuentra presente la función ideológica, debido a que en ellas se explora en la posición de Lemebel respecto de su escritura (ver. 1.4), todo lo cual ocurre en un espacio escénico¹⁷ que, aparentemente, no pretende ficcionalizar otro lugar. Así, la escena “A modo de prelude” viene a destacar esa dimensión “parlante” de la escritura de Lemebel, tal como lo advierte Echevarría, cuando señala “se trata más bien de una escritura

¹⁵ En este análisis se utilizará la estructura de la acción dramática propuesta por García Barrientos (2017), quien se refiere a la estructura del drama o al drama en tres partes: prótasis (antecedentes, ambientación, introducción en el conflicto, epítasis (tensión conflictiva, acción que rompe el equilibrio o altera la situación) y catástrofe (solución, feliz o desgraciada, del conflicto, que restaura el equilibrio); tripartición equivalente a la expresada por los términos planteamiento, nudo y desenlace o, lo que es igual, exposición, clímax y solución (p.63).

¹⁶ Patrice Pavis (1998) define prólogo como la “Parte situada antes de la obra de teatro propiamente dicha (y, por lo tanto, distinta a la exposición*- en la que un actor - o a veces el director del teatro o el organizador del espectáculo- se dirige directamente al público para darle la bienvenida y anunciar algunas cuestiones, importantes, como, por ejemplo, el inicio de la función, así como para facilitar las precisiones consideradas necesarias para su buena comprensión” (p.358).

¹⁷ García Barrientos (2017) define espacio escénico como “el espacio real de la escenificación” (p.109).

transida toda ella de voz, empeñada tanto en dar voz como en ser voz ella misma y empeñada también en hacerse oír” (Echevarría, 2013, p.11).

Respecto a la crónica base de esta escena, “A modo de sinopsis”, se considera un “verdadero manifiesto, tan decidor, impresionante y confidencial como... ‘Manifiesto. Hablo por mi diferencia’, que Pedro leyó tanto y tanto, que (casi) se transformó en su documento de identidad” (Bianchi p.21). De igual manera, las cuatro apelaciones que conforman esta escena son enunciadas por cuatro actores diferentes, quienes interpelan a los/as espectadores/as en primera persona, en consonancia con esa característica textual y al mismo tiempo personal de Lemebel, su opción confrontacional y crítica.

En la primera apelación se realiza un ejercicio metaliterario en el que el personaje en escena advierte al espectador cómo no será su escritura, con lo cual, al mismo tiempo, critica las formas literarias “sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil...” La crítica ha caracterizado la prosa de Lemebel como barroca. Poblete (2018) sostiene que “este barroco combinaba una versión fuertemente localizada del español chileno vernáculo de clase trabajadora con un alto grado de estilizada formalización neobarroca” (p.18). Así, la primera apelación apunta a ese rechazo por parte de Lemebel a la homologación del lenguaje.

“Podría escribir clarito, podría escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil. Podría escribir casi telegráfico para la globa y para la homologación simétrica de las lenguas arrodilladas al inglés. Nunca escribiré en inglés, con suerte digo *go home* (s.n).

En la segunda apelación se critica a quienes escriben novelas sin considerar los contextos sociales, desmarcándose de las problemáticas que afectan a las personas: “Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios

simbólicos”. La tercera apelación describe el uso crítico del adjetivo en la escritura: “Podría escribir en el silencio del tao con esa fastuosidad de la letra precisa y guardarme los adjetivos bajo la lengua proscrita”. Por último, la cuarta y última apelación insiste en el carácter crítico de la obra de Lemebel: “Podría escribir sin lengua, como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar”.

Ya que la fábula de esta escena es el manifiesto resumido en “A modo de sinopsis”, el personaje y único protagonista de esta escena representa a Lemebel, quien narra al público sus intenciones literarias y políticas. Así, según los grados de narración de Sinisterra, esta escena estaría en un punto intermedio entre la epicidad pura y la dramatización plena, al tratarse de un narrador épico múltiple que rompe la cuarta pared y se dirige directamente al público.

2.2. Escena 2: Margarito

“Margarito” es adaptación escénica de la crónica “La historia de Margarito” del libro *De perlas y cicatrices* (1998) que trata sobre el acoso que sufre un niño homosexual por parte de la comunidad educativa de una humilde escuela pública. En esta escena participan los personajes Margarito, Compañero 1, Compañero 2, Profesora y Pedro.

Considerando los grados de representación del espacio propuestos por García Barrientos, podríamos afirmar que en esta adaptación el espacio diegético corresponde al patio de una escuela pública llamada “Escuela Ochagavía”, ubicada en la zona sur de Santiago. También es posible situar esta escena en un periodo de

tiempo definido, ya que según la crónica de Lemebel los hechos transcurren “esa mañana del sesenta cuando Caritas-Chile regaló un montón de ropa norteamericana para la escuelita Ochagavía” (p.151). En la propuesta dramática los hechos ocurren en dos jornadas escolares: en la primera, la profesora anuncia que al día siguiente recibirán la visita de Caritas Chile y en la segunda, se lleva a cabo la visita.

La acción dramática de esta escena se estructura de acuerdo al orden del drama clásico, donde se distingue con facilidad la prótasis, epítasis y catástrofe. La prótasis comprende la mayor extensión de la escena, desde el inicio de la misma, con la recreación de la fila escolar en el patio de la escuela, hasta la llegada de Caritas Chile con ropa norteamericana para regalar a los estudiantes. La epítasis es de menor extensión, ya que solo cuenta con diez diálogos: se inicia cuando Compañero 1 y Compañero 2 rodean a Margarito y le ponen un vestido a la fuerza y termina con la lamentación de Margarito. Finalmente, la catástrofe, se desencadena con la entrada del personaje Pedro y la salida del escenario de este junto a Margarito, en ella solo se desarrollan dos diálogos.

Las modalidades empleadas en las interacciones de la acción dramática corresponden al aparte, el diálogo y el trílogo. También se distinguen dos de las funciones del diálogo propuestas por García Barrientos: la función poética en los apartes de Margarito, quien utiliza elementos retóricos como la metáfora para expresarse; y la función caracterizadora en los diálogos de los personajes Profesora y Compañero 1, puesto que se anticipan a la aparición del personaje Margarito y

predisponen la realización de una imagen mental de este personaje antes de su primera aparición en el texto dramático.

La escena que da inicio a la prótasis comienza con acotaciones de tipo espacial y personal¹⁸. Las acotaciones espaciales se suceden a lo largo de la prótasis y se dan indicaciones respecto de la organización de los cuerpos en el espacio, como del gesto que acompaña a cada uno de los intérpretes, “(Los actores salen haciendo distancia, se ordenan en una hilera, se ponen la mano en el corazón)” “(Suenan el timbre, alboroto y gritos de niños...) (p.2).

El discurso del acotador refiere también a lo sonoro: “(Siguen cantando felices)” La canción interpretada se compone de cuatro estrofas, basadas en frases de la crónica de Lemebel. En el marco de esta composición escénica se van manifestando “las normas reguladoras (que) van materializando el sexo a través de su reiteración forzada desde la infancia”, tal como lo plantea Butler (2019, p.18).

Todos: Querida escuela marginal,
En el corazón del tierral
Al pichón amanerado
Lo fletamoh al basural
Sus remilgos nos indignan,
Y las madres se persignan (s.n).

Lo propio ocurre en la crónica “La historia de Margarito”: “Tendría que arremangarme los años para recordar a Margarito, tan frágil como una golondrina crespita en la escuela pública de mi infancia” (p.150), “Margarito era el hazmerreír de

¹⁸ García Barrientos (2017) clasifica las acotaciones atendiendo al elemento extraverbal o paraverbal al que se refieren (p.42). La clasificación se divide en cuatro: 1) personales, 2) espaciales, 3) temporales y 4) sonoras.

la clase, el juego preferido de los cabros grandes que le gritaban «Margarito maricón puso un huevo en el cajón» (p.150). A lo largo de la prótasis se reitera el cuestionamiento a las normas reguladoras por medio de los coros donde se presentan características contradictorias de la escuela: “Querida escuela segunda casa/ donde nadie nos amenaza”.

Así como también se restaura la crítica, planteada por Lemebel en sus crónicas y en cada una de sus acciones de arte, a “los roles y las prácticas sexuales que se le atribuyen a los géneros masculino y femenino (como) un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado, 2020, p.22). Ejemplo de ello es el personaje de la Profesora, la cual, contraviniendo las expectativas respecto del rol de un docente, reitera la hegemonía heteronormativa, “Mírale el pie chanfleado, a este cabro afeminado. Si camina pisando rosas la linda mariposa”; misma situación con uno de los diálogos de un personaje compañero de curso de Margarito: “Pero mira cómo suelta la catarata, al chiste más insignificante”.

A través de un aparte en coloquio¹⁹ el personaje Margarito testimonia, en un aparente fluir de la conciencia, su experiencia de infancia como homosexual. Así, su voz se hace colectiva, “Tímido y liviano yo despreciaba la prepotencia de mis compañeros, esa única forma de comunicarse que practican los hombres”. En relación a las funciones teatrales del diálogo²⁰, en este aparte predomina la función

¹⁹ García Barrientos (2017) define un aparte en coloquio como “aquel en que dos o más personajes hablan sin ser oídos por otros (p.56).

²⁰ García Barrientos (2017) clasifica las funciones teatrales del dialogo en: a) dramática, b) caracterizadora, c) diegética, d) ideológica, e) poética, F) metadramática.

poética. Es a través de la metáfora “niño-pájaro” que el personaje expresa: “me anidaba en un rincón lejos del patio”. El aparte incluye las dos primeras frases del segundo párrafo de la crónica. Los dramaturgos utilizaron prácticamente en su totalidad el siguiente fragmento y solo cambiaron la palabra “vaporoso” por su sinónimo “liviano”:

Y parecía que Margarito, vaporoso, despreciaba profundamente la prepotencia de sus compañeros, esa única forma bruta de comunicarse que practican los hombres. Por eso se aislaba de los grupos en la soledad mocososa de anidarse un rincón lejos del patio (p.150).

La prótasis continúa con la aparición de los personajes Compañero 2 y Compañero 1, quienes incomodan a Margarito, burlándose de él a través de expresiones peyorativas, como la palabra “coliguacho”, expresión eufemística para descalificar a la población homosexual en Chile. Para la construcción del diálogo del personaje Compañero 1, los dramaturgos utilizaron el siguiente extracto de la crónica presente en el segundo párrafo: “Margarito tenía los ojos grandes, siempre anegados a punto de llorar, al borde lagrimero de su penita” (p.150). Así, las burlas a Margarito, enfatizan su llanto, al tiempo que los acosadores cantan a coro la rima “Margarito maricón puso un huevo en el cajón”, haciendo de esta frase un recurso sonoro predominante en toda la obra.

El diálogo de Margarito es un aparte en coloquio que los dramaturgos citan textualmente el tercer párrafo de la crónica de Lemebel, donde la única modificación que se percibe dice relación con el cambio de tercera a primera persona gramatical:

Así era yo, un pétalo fino y lluvioso en medio de la borrasca pioja del piñén estudiantil. A esa edad, cuando la niñez asume la perversión como un

entretenido juego torturando al más débil, al más diferente del colegio, que escapa al modelo masculino impuesto por padres y profesores (s.n).

El personaje de la profesora inicia su intervención con un llamado a la acción para que Margarito se dirija al pizarrón, seguido por los Compañeros 1 y 2 entonando “Margarito maricón puso un huevo en el cajón”, acompañado de una acotación personal corporal que indica que los compañeros ríen después de entonar las rimas. Esta estructura se repite dos veces más con el diálogo de Profesora en el que abunda la rima y desata la respuesta del coro de compañeros. Todo el diálogo entre Profesora, Compañero 1 y Compañero 2 es una adaptación del discurso presente en la crónica original, ya que esos diálogos no son parte de la fábula, sin embargo, funcionan para agregarle dinamismo a la obra e incorporar este juego en el coro de compañeros.

Luego de la opresión ejercida a Margarito, el texto continúa la escena con un aparte en coloquio compuesto por la última oración del tercer párrafo de crónica:

Y ese era el caso de Margarito, nombrado así, burlado así, por los pailones del curso que, groseros, imitaban su caminar de pichón amanerado, sus pasitos coligües cuando tenía que salir a la pizarra transpirando, como pisando huevos en su extraño desplazamiento de cigüeña cachorra rumbo a la patriarcal educación (p.151).

Finalizado el monólogo, el personaje Profesora anuncia que al día siguiente serán visitados por Caritas Chille con ropa americana para regalar. En el texto los dramaturgos incluyeron la fecha exacta de la visita de Caritas Chile: “7 de junio de 1960”, mientras que en la crónica de Lemebel el hecho se contextualiza en una mañana de la década de 1960: “esa mañana del sesenta cuando Caritas-Chile regaló un montón de ropa norteamericana para la escuelita Ochagavía” (p.151).

Por medio de un aparte en coloquio el personaje Margarito relata el momento en el que llegaron los fardos de ropa usada a la Escuela Ochagavía. Al igual que en el aparte anterior, los dramaturgos citaron textualmente la crónica. A través de una acotación de tipo espacial se indica que entran bolsas de ropa al escenario y se señala que los personajes corren a sacar alguna prenda. Luego los dramaturgos agregaron un diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 que no está presente en la crónica de manera textual, sin embargo, se puede desprender de la siguiente oración presente en el cuarto párrafo de la crónica: “Trajos multicolores, que los chiquillos se probaban entre risas y tirones” (p.151).

En el diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 se evidencia la mala situación económica de los alumnos de la escuela cuando estos empiezan a pelearse las prendas de ropa aludiendo a que pasan frío por la precariedad de sus casas. En este fragmento de la obra dramática es posible identificar una dramatización de los fragmentos de la crónica original, creando una adaptación del discurso ya que los acontecimientos no forman parte de la fábula original, tal como ocurre en el siguiente diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2”:

Compañero 1: Yo quiero el jersey cuello largo!

Compañero 2: El cotelé es mío. Es que paso frío en la casa, no ve que no tenemos el radiador.

Compañero 1: ¡Mira una mezclilla, ese lo vi primero!

Compañero 2: Y este paletó, es mío-

Compañero 1: Más fea la güea llévatelo no más. ¡Te vaí a ver rico!

Compañero 2: (Haciéndose el loco) Nooo si es pa' mi papi, que se va caminando temprano a la pega (s.n).

Luego de las peleas entre Compañero 1 y Compañero 2 por las prendas de vestuario se da a conocer, a través de una acotación de tipo espacial en el diálogo de Compañero 1, que este personaje elige un vestido del montículo de ropa,

generando con esta decisión una serie de bromas que hacen visible la imposición de una sexualidad heteronormada en el colegio.

Compañero 1: ¿Pa' tu papi? (Sacando un vestido del montón) Mira cabezón este vestido.

Compañero 2: ¿Qué te pasa con ese vestido?

Compañero 1: Pa' tu hermana poh, pa' sacárselo con dientes. (Ríen)

Compañero 2: ¿Qué te pasa ahueonao? ¿por qué no se lo regalái a la puta de tu mamá mejor? (s.n).

Para la creación del diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 los dramaturgos adaptaron la información presente en el cuarto párrafo de la crónica de Lemebel: “apareció un vestido, un largo y floreado camisón que los cabros sacaron calladamente del bulto. Lo extrajeron mirándose con maldadosa complicidad” (p.151). Este diálogo entre los compañeros es el de mayor extensión de toda la escena y el único que no presenta otros elementos como coros o apartes. La interacción entre los dos personajes termina con una acotación de tipo corporal “(de a poco rodean a Margarito para ponerle el vestido a la fuerza, la escena se vuelve violenta y dramática”), cuyo contenido es citado casi en su totalidad de la crónica de Lemebel.

La epítasis de la historia se manifiesta a través de un coro de compañeros cantando “Margarito con vestido, puso un huevo en el nido, ni siquiera se percató la violencia del complot”. El coro es el único fragmento de la obra que incluye modificaciones léxicas considerables: reemplaza la palabra “cajón” por “nido” y agrega la frase “ni siquiera se percató la violencia del complot”, que a su vez resume de manera eficaz el siguiente extracto de la crónica de Lemebel: “Por eso no se percató cuando lo rodearon sujetándolo entre todos, y a la fuerza le metieron el vestido por la cabeza, vistiéndolo bruscamente con esa prenda de mujer” (p.151).

Una acotación de tipo sonora indica que los niños siguen coreando improperios, los que se escuchan cada vez más distorsionados.

Finalmente, se incluye en el guion teatral un aparte de Margarito conformado por la última oración del cuarto párrafo de la crónica de Lemebel y la primera oración del quinto párrafo. En este aparte el personaje refiere a la lejanía de los acontecimientos sucedidos:

Margarito: Y ahí estaba yo, como una palomita llorona mirando las bocas burlescas de mis compañeros, desfiguradas por el océano inconsolable de mi amargo lagrimal. Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me borró ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en sus pupilas cuando, compartiendo las burlas, me acerqué para ayudarlo a quitarse el vestido (s.n).

Una acotación indica que entra un compañero distinto a los demás y le ayuda a sacarse el vestido a Margarito. Por primera vez en todo el texto dramático Margarito dialoga con otro personaje, dando las gracias y preguntando el nombre de este nuevo personaje, quien responde que su nombre es Pedro. A través de una acotación se señala que ambos personajes se retiran del escenario caminando juntos, concluyendo la escena con una catástrofe resolutive del conflicto de la epítasis, al plantear la reconciliación y el apoyo que brinda el personaje Pedro a Margarito.

Narraturgia

Esta escena está adaptada desde una óptica predominantemente fabular, aunque también posee elementos de adaptación discursiva muy relevantes. El

énfasis en la historia se debe a que la naturaleza de la crónica original es muy narrativa al tratarse básicamente de recuerdos sobre la infancia escolar de Lemebel.

En cuanto al primer ámbito de articulación de la adaptación fabular, la temporalidad, en la acción dramática son incluidos los siguientes siete episodios de la fábula: 1) estudiantes conforman una hilera y entonan el himno escolar; 2) estudiantes juegan a la pelota en el patio de la escuela; 3) estudiantes masculinos ejercen su supremacía sobre a Margarito por sus características “femeninas”; 4) Margarito se aparta de los demás y reflexiona sobre su situación en la escuela; 5) Margarito se dirige a la pizarra en medio de burlas y menosprecios; 6) Caritas-Chile visita la escuela y reparte ropa americana entre los estudiantes; 7) compañeros de curso de Margarito lo rodean y lo visten a la fuerza con un vestido de mujer, excepto Pedro, quien lo ayuda. Los episodios de esta escena conservan el orden secuencial de los acontecimientos, tal como se presentan en la crónica, y son trabajados como ocurrentes²¹. Sinisterra señala que “El dramaturgo puede operar y manipular el nivel de importancia de los episodios en su dramatización” (p.61). En este caso, lo que ocurre es que la acción dramática se concentra en los episodios 5 y 7, los cuales presentan una mayor extensión. En ambos se enfatiza en el acoso heteronormado sufrido por Margarito. En el caso del episodio 5, el personaje, al dirigirse al pizarrón es objeto de burla frente a sus compañeros, mientras que en el episodio 7 es vestido a la fuerza por sus pares.

²¹ Sinisterra define ocurrentes como “Aquellos acontecimientos cuyo desenvolvimiento vemos: cuya dramatización desplegamos a través de la acción dramática: lo que los hace visibles al espectador” (p.61).

En relación a los lugares de la fábula que son representados en esta escena, no se identifica una relación escena/extraescena ya que corresponden a la Escuela Ochagavía, su patio y su sala de clases.

Respecto al tercer ámbito de articulación propuesto por Sinisterra, es decir, los personajes, son cuatro los personajes de la fábula: Margarito, Compañero 1, Compañero 2 y Pedro. En cuanto a este último, la función que cumple en la crónica original es de narrador testigo con una pequeña participación indirecta, mientras que el personaje Profesora se incorpora a la acción dramática sin aparecer en absoluto en la fábula. La jerarquía dramática que se establece entre los personajes situaría a Margarito como personaje principal y a todos los demás, como secundarios. La estructura relacional que organiza la interacción de los personajes está dada por la estructura de poder y dominación dentro del establecimiento educacional. En este contexto, primero se sitúa a la Profesora como una figura de autoridad y disciplina, luego al Compañero 1 y al Compañero 2 como representantes de lo "normativo" dentro del rol y las conductas que se esperan de dos estudiantes hombres en una sociedad heteronormada y, en último lugar, a Margarito como "diferente", "débil" y ajeno a los códigos que establecen los demás estudiantes de la escuela. En un mismo nivel se encuentra el personaje Pedro, quien, si bien tiene una escasa comparecencia escénica, adquiere relevancia en la catástrofe. Los sujetos son presentados desde el punto de vista de Margarito, la víctima del maltrato ejercido por la comunidad escolar; esta situación se evidencia en todos los episodios, pero es en el 4, donde el personaje reflexiona sobre su infortunio al ser marginado por los demás. Todos los sujetos de esta escena son personajes presentes.

Respecto al discurso, el episodio 1 (Estudiantes conforman una hilera y entonan el himno escolar) es el único que integra la acción dramática desde la narración a través del recurso de la canción. Son las estrofas del himno escolar las que van narrando y contextualizando los códigos y valores del establecimiento educacional, mientras que los demás episodios integran la acción dramática desde los diálogos, manteniendo la fábula.

No obstante, la incorporación de esta escena juega con el discurso implícito en la crónica de Lemebel, evocando la disciplina escolar y los rituales típicos de los establecimientos chilenos antes del nuevo milenio, con los rituales patrióticos propios de la herencia del sistema educativo prusiano. Beniscelli, Riedemann & Stang (2019) indican que no es posible encontrar investigaciones sobre este tipo de rituales escolares presentes en la historia pasada reciente de Chile (p.402). Sin embargo, existen ejemplos en la educación argentina. Cristina Guillén (2008) señala que “la instalación de las rutinas y los rituales patrióticos en la escuela favorecen la reproducción de un modelo de obediencia, disciplina y jerarquía” (p.139).

Esta interpretación del discurso se ve reforzada con la incorporación del personaje Profesora en la adaptación: en la crónica de Lemebel no se narra que los docentes molestaran directamente a Margarito, tan solo se menciona la figura de los profesores como actores pasivos, junto a la de los padres: “[Margarito] escapaba al modelo masculino impuesto por padres y profesores (p.151). El guion teatral añade al personaje de la Profesora para escenificar la discriminación ejercida no solo por los pares de Margarito, sino también por una figura de autoridad educativa.

Otro importante elemento discursivo de la adaptación ocurre en el final de la escena, donde en la crónica original, Lemebel cuenta que ayudó a Margarito:

Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me borró ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en sus pupilas cuando, compartiendo las burlas, me acerqué para ayudarlo a quitarse el vestido (p. 151).

Lemebel indica en una entrevista que el personaje Margarito le recuerda un compañero de enseñanza básica al que los demás compañeros le cantaban la canción mencionada:

Hay niños mariquillas y por ahí cuento el caso de Margarito, un compañero de curso que tuve en la básica y que era muy delicado, mucho más que yo. Entonces los otros le gritaban: "Margarito maricón puso un huevo en el cajón". Hasta que al Margarito se le llenaban sus grandes ojos de lágrimas y ese era el deleite del curso (Donoso, 2030, p.3).

Según Lemebel la agresión hacia ese compañero de curso lo impactó tanto que incluso influyó en su personalidad. En la entrevista sostiene: "me empecé a amariconar mucho más. Aflauté todavía más mi voz y estilicé mi paso de niño colibrí como una manera de rechazar la prepotencia del modelo masculino" (Donoso, 2003, p.3). Si se observa, a diferencia de la crónica en la obra en estudio no se incluye a Pedro intercediendo directamente en la escena del agravio, sino que agregan un pequeño diálogo con Margarito, una vez que este se ha apartado de la acción. Este intercambio no es "fiel" a la crónica, pero refleja escénicamente a través de una estructura dialogal la íntima cercanía del narrador hacia el personaje que recuerda en su crónica y del cual nunca más volvió a saber.

A su vez, decisión de que Margarito solo tuviera apartes propone escénicamente la idea de marginación del personaje, la cual es contrastada con el único diálogo que presenta en la propuesta escénica, en el cual se dirige al

personaje Pedro. En relación a cómo se articulan en el texto dramático las acotaciones y las réplicas, predomina lo verbal, por sobre lo no verbal. Así como los apartes de Margarito están contruidos con un lenguaje poético, propio de la prosa de Lemebel, también contienen la reflexión crítica que caracteriza al autor, precisamente es en el cuarto párrafo de la crónica cuando cuestiona la supuesta caridad de la Conferencia Episcopal de Chile:

Eran fardos gigantes de pantalones, poleras, zapatos, camisas y casacas que los curas habían seleccionado para los niños varones. Tiras usadas que el imperio repartía a Sudamérica para tranquilizar su conciencia (p.151).

En el final de la escena, ambos personajes se retiran lentamente, simbolizando el compromiso de Pedro Lemebel con las disidencias sexuales, y el rechazo hacia el patriarcado, tal como Señala Blanco (2020):

La historia de abusos y humillaciones sufrida por su condición de homosexual afeminado lo irán templando en la rabia contra el patriarcado, entrenándolo en sus contradicciones, transformándolo en el más agudo y feroz de sus enemigos (p.15).

El último grado de articulación corresponde a la figuratividad, donde la escena presenta un alto grado de afinidad entre los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de la realidad de los lectores/espectadores de la acción dramática. Por ejemplo, la propuesta de una fila y entonación del himno escolar no está explícita en la crónica de Lemebel, es más bien un recurso utilizado por los dramaturgos para contextualizar la historia en un establecimiento educacional. Es posible suponer que la gran mayoría de los posibles espectadores recuerdan estos momentos de la escena como parte de su propia vida escolar. La mayoría de las referencias a la realidad se transmiten al lector/espectador a través de las canciones, referencias que no se encuentran en la crónica, excepto en las escenas en las que

el personaje es objeto de burla por parte de sus compañeros, asunto sobre el cual se reflexionó anteriormente en esta investigación.

“La escuelita Ochagavía, «nuestro norte luz y guía», voceaba el himno de la mañana escolar” (p.150).

En general, las canciones citan fragmentos de la crónica, sin embargo, también incluyen modificaciones con el propósito de enfatizar en algunas paradojas o sintetizar la mirada de Lemebel respecto de la violencia infantil en sectores precarizados. Ejemplo de lo primero, son los versos “Querida escuela segunda casa/ donde nadie nos amenaza”, que no figuran en la crónica y que fueron incluidos para marcar el contrapunto con la escena de maltrato al personaje de Margarito. Ejemplo de lo planteado en segundo lugar son las siguientes citas.

Donde los niños machos pichangueaban el recreo; los hombrecitos proletarios, jugando juegos de hombres, brusquedades de hombres, palmetazos de hombres. Tan diminutos y ya ejercían las ventajas del machismo burlón, humillando a Margarito, riéndose de él porque no participaba del violento rito de la infancia obrera. Porque se mantenía distante mirando de lejos al cabrerío revoltoso revolcándose en el suelo, mancornados a puñetazos en la competencia matona de esa enana virilidad (p.150).

Querida escuela Ochagavía/ las pichangas en los recreos/ palmetazos y puñetazos/ los enanos bien machos/ y este invertido vaporoso/ no disfruta de la guerra/ de la valiente infancia obrera (s.n).

La estructura de dominación entre los estudiantes agresores con su víctima también presenta una evidente verosimilitud del funcionamiento del acoso escolar en la actualidad.

Los principios de causalidad que rigen el encadenamiento de los hechos en la fábula y la acción dramática están relacionados con el abuso ejercido a Margarito

que viene a partir de creencias y costumbres machistas entre los estudiantes, las que suponen, entre otros, conceptos sobre la virilidad. En relación a ello, Bourdieu (2000) señala que es “un concepto eminentemente relacional construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo de lo femenino, y en primer lugar en sí mismo (p.41). En el caso de Margarito sus características “femeninas” provocaban rechazo entre sus compañeros quienes para demostrar su hombría lo golpeaban y humillaban reiteradamente.

2.1. Escena 3: Del Carmen Bella Flor

Dramaturgia

“Del Carmen Bella Flor” es una reescritura de la crónica “Del Carmen Bella Flor” (o ‘el radiante fulgor de la santidad’), del libro *De perlas y cicatrices* (1998). La crónica y el guion teatral tratan sobre la procesión de la Virgen del Carmen y la relación de esta figura religiosa con la clase alta chilena. El título es una referencia a la canción católica “Del Carmen Bella”,²² en cuya segunda estrofa se encuentra la frase “Dios te salve María, del Carmen Bella Flor”, cumpliéndose una de las constantes en la obra de Lemebel al momento de titular sus crónicas: la utilización de referencias sonoras.

En esta adaptación, caracterizada por una estructura que se aparta de la acción dramática clásica, participan los personajes nombrados en el guion teatral: Antofa,

²² “VIRGEN DEL CARMEN BELLA Virgen del Carmen bella, Madre del Salvador, de tus amantes hijos oye el cantar de amor (bis) Dios te salve María, del Carmen bella flor, Estrella que nos guía hacia el sol del Señor (bis) Junto a ti nos reúnes, nos llamas con tu voz, quieres formar de Chile un pueblo para Dios (bis) Dios te salve María... Somos un pueblo en marcha en busca de tu luz, guíanos, Madre nuestra, llévanos a Jesús (bis) Dios te salve María... Haznos cristianos Madre, cristianos de verdad, Hombres de fe sincera, de viva caridad. Dios te salve María...”

Clau, Tito y Virgen. En el texto original no existe un relato, sino que se trata más bien de la fotografía social de un evento. Dialogando con la crónica, la escena se organiza a partir de una sucesión de enunciados proferidos por los personajes que devienen espectadores de la procesión de la Virgen del Carmen. Así, la escena instala un escenario dentro de otro escenario, por lo tanto, teatro dentro del teatro.

El espacio diegético de esta escena corresponde al centro de Santiago de Chile durante la procesión de la Virgen del Carmen, celebración religiosa que se lleva a cabo el último domingo de septiembre. Considerando que en la crónica de Lemebel se hace una referencia a las mujeres de CEMA-Chile, es posible determinar que la escena se contextualiza en la década de los ochenta durante la dictadura militar.

La obra continúa con la aparición de La Virgen “despertando de improviso” y pronunciando su diálogo. Debido a que se trata de un inédito, funcional tanto para los actores como para los directores, el texto dramático no manifiesta previamente una acotación que nos advierta que La Virgen está en escena, pero luego de leído el texto se entiende que todo lo previo ocurre con La Virgen de fondo, quien no es una figura inerte si no que se trata de una actriz haciendo de estatua. El diálogo de La Virgen es extraído del siguiente fragmento de la crónica:

La madre del Carmelo, la más elegante, la más regia y española de ojos celestes que mira por sobre el hombro a toda esa patota de vírgenes ordinarias; vírgenes de población, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholas de hollín y desteñidas por la intemperie. Vírgenes huasas de Andacollo, Pelequén, Las Rosas, Las Vizcachas, Peña Blanca. Vírgenes que salen como callampas a pedir del populacho. Fíjate tú. Lo único que falta es una virgen de la marihuana para los volados. No te digo. Tanta virgen de medio pelo, aparecidas de última hora. Como esa Tirana del norte, sin apellido, congregando a tanto roto, a tanto punga, que, con la excusa de la manda, se lo pasan tres días borrachos, comiendo a destajo, drogados y felices bailando esas danzas paganas a toda pampa, lo herejes (p. 78).

El diálogo se conforma por exactamente las mismas palabras, aunque curiosamente se suprimieron las marcas textuales que otorgan la característica oralidad en las crónicas de Lemebel: se eliminan las expresiones “fíjate tú” y “no te digo”. La obra continúa con Clau y Antofa mencionando las actividades que realizan como parte del “séquito de camareras” de La Virgen, actividades enumeradas por Lemebel:

Ser camarera de la virgen casi asegura un bungalow celestial, sólo por mantener los terciopelos limpios, desempolvar los rizos de la peluca, ponerles naftalina a los pañales del niño, y una vez al año, desfilan con el escapulario en el pecho (p. 79).

El diálogo se crea utilizando el fragmento citado, dándole a cada personaje una acción e intercalándolo, pero se desordena la enumeración. La adaptación continúa con el siguiente extracto de la crónica:

Escortada por cadetes de la Escuela Militar, la imagen religiosa recorre la ciudad bajo una nevada de pétalos. Antes que ella, ya han pasado otros altares móviles, como el Ángel de Chile que arranca aplausos ataviado con el pabellón nacional, la coraza guerrera y su minifalda recatada. Reflejado en los cristales del Citibank, el arcángel se convierte en el Titán Neoliberal que salvó la economía de la herejía marxista. Se parece a Ultramán, repiten los niños encandilados por sus ojos de vidrio, que miran turnos alguna mosca en el altísimo (p. 79).

La mayor parte de este fragmento forma parte de un nuevo diálogo de La Virgen, donde nuevamente solo se cambia la persona del texto. El extracto “se parece a Ultramán” se atribuye a la voz de Antofa en vez de a un niño, mientras Clau le responde que es debido a “los ojos de vidrio”. Curiosamente, este fragmento ameritaría la entrada de un nuevo personaje, el Ángel de Chile, sobre todo por la caricaturización detallada que se entrega de su imagen y por el diálogo caracterizador que se genera entre los personajes. No obstante, el texto dramático no menciona ninguna aparición, seguramente por la brevedad de la imagen en el

texto. Esta decisión hace que la comparación con el personaje televisivo de la época, Ultramán, cuya lógica tiene de fondo la espectacularidad y el heroísmo sobrecargado tanto del personaje como de la figura religiosa del Ángel de Chile, quede diluida al solo tener una expresión verbal y no una escenificación como tal.

El final de la escena se transpone sin mayores modificaciones a la dramaturgia, donde el personaje narrador enuncia el siguiente fragmento:

Más atrás, meneándose tiesa, la Sagrada Familia reparte la postal doméstica, el tríptico conservador que panfletea la derecha en democracia. A su paso de yeso colorido, la familia chilena se reconcilia con la prédica de los altoparlantes, los Ave Marías y todo el jolgorio de la fe, que rumbea con los acólitos al vaivén fragante de los incensarios [...] los cardenales miden la popularidad en los aplausos del rating callejero. También el alcalde, en tenido sport, reparte cruces a los comerciantes ambulantes que mandó a desalojar de ciudad gótica; solo faltan Gatúbela y El Guasón. / Al final, grita la gente, viene la Virgen del Carmen envuelta en un fognazo de flores amarillas. Tan linda ella, como un cisne blanco. Tan super star, como una miss extranjera que visita Chile, que no pisa el suelo porque sólo viene de paso (p. 79).

Narraturgia

Para el traslado de la crónica “Del Carmen Bella Flor” al guion teatral los dramaturgos utilizaron la dramaturgia discursiva. Sin embargo, el procedimiento que realizaron fue más “simple” debido al carácter expositivo/descriptivo de la crónica, donde no hay historia. Si se reconociera un relato sería simplemente el avance de la estructura textual, en la cual se identifica indirectamente su avance con el recorrido de la procesión hasta llegar a su conclusión: “Al final, grita la gente, viene la Virgen del Carmen envuelta en un fognazo de flores amarillas” (p. 79). Los dramaturgos crearon diálogos con el texto sin mayor modificación que la persona, generando personajes en base a las descripciones y también a las abundantes interjecciones del texto de Lemebel. Frases como “tan divina de café y amarillo

cuando no había tele a color” (p. 78), favorecen mucho la creación de personajes por el simple de hecho de enunciar fragmentos textuales tan expresivos. En ese sentido, al trasladar de forma tan literal la crónica original, los procesos del trabajo de adaptación discursiva no son tan apreciables directamente en la dramaturgia, sino que recaen más en los actores y su interpretación de los diálogos, su intención, dicción, prosodia, etc.

En esta adaptación se respeta la postura ideológica que Lemebel plasma en su crónica, en la cual crítica la ceremonia basada en su asociación a los estratos acomodados, generalmente con una identidad más patriota. Claudio Verdugo (2008) describe el origen y la apropiación patriótica de la celebración de la siguiente manera:

Si bien el 16 de julio, la imagen de la Santísima Virgen María era sacada en procesión por las calles de las ciudades desde la época en que los misioneros agustinos llegaron a Chile, a partir de 1818 comenzó a realizarse el tercer domingo de octubre, como una forma de conmemorar el día en que el General Bernardo O’Higgins colocó la primera piedra del Templo Votivo de Maipú. Sin embargo, el año 1971, la Conferencia Episcopal de Chile instituyó el Día de Oración por Chile, motivo por el cual la procesión se trasladó para el último domingo del mes de septiembre, con la finalidad de adherirse a las celebraciones del Mes de la Patria (p.17).

También se trata de una crítica a la aristocracia militar nacional, de allí la referencia a Bernardo O’Higgins y la Independencia a través de los “soldados patriotas”, representando el vínculo de La Virgen del Carmen con las Fuerzas Armadas y su papel durante la dictadura militar, cuestión que se ve reflejada en la prensa de la época:

Además de ser católico, soy un ferviente admirador y devoto de la Virgen del Carmen, Patrona de Chile, y creo que ella se interpuso entre los extremistas y nuestro Presidente (...) la versión de algunos fue casualidad, para otros fenómenos ópticos, pero la figura grandiosa de la Santísima Virgen con el niño

Dios quedó estampada por las balas en el vidrio donde iba el capitán general don Augusto Pinochet Ugarte (Humberto Lagos, 2001).

En la crónica Lemebel ironiza con el celibato de los seminaristas y el sufrimiento de las religiosas, así mismo deja entrever que el evento católico resulta propicio para que las mujeres de clase alta puedan lucir la moda de la época: “Las mismas señoras de verde, amarillo y rosado; todas teñidas de rubia ceniza, todas de collar de perlas cultivadas, todas respingonas oliendo a polvos Angel Face” (p.78). En esta misma oración el autor realiza una referencia a las mujeres que formaron parte de organizaciones durante la dictadura militar²³. Finalmente, el texto de Lemebel instala el tema del racismo y la autoconcepción eurocéntrica del mundo social representado, cualidades que encarna la Virgen del Carmen, quien más que una entidad religiosa funciona como un prototipo de belleza femenina.

2.2. Escena 4: Mister Piñi

Dramaturgia

“Mister Piñi” es una reescritura de la crónica “Se remata lindo país” del libro *Háblame de amores* (2012) que trata sobre la figura política de Sebastián Piñera. La crónica fue originalmente publicada en el diario *La Nación* con el título “Carta abierta a Sebastián Piñera”, el 18 de diciembre de 2005, cumplida una semana

²³ De acuerdo a Salazar & Pinto (1999) estas se consolidaron después de 1980, recibiendo el nombre oficial de “Organizaciones Gubernamentales de Mujeres (conformado por) Secretaría General de la Mujer, CEMA-Chile, Damas de Azul, Damas de Rojo, Damas de Blanco, de Verde, Lila, Celeste, Rosado y Amarillo), que operaban asociadas al gobierno dictatorial (p.199).

luego de que el político de Renovación Nacional pasara a segunda vuelta en las elecciones presidenciales junto a Michelle Bachelet.

En esta escena participan los personajes: Martillero, Pescador artesanal, Empresario, Fra-Fra, Piñera y Guardia.

La escena comienza con una acotación de tipo espacial que indica que el decorado consiste en un podio y unas sillas, además se menciona que los actores llevan números en sus manos, construyendo así el espacio dramático de un remate o subasta. El personaje Martillero inicia el remate con la venta del litoral central, acción que es interrumpida por el personaje Pescador artesanal.

Los dramaturgos utilizaron la rima en uno de los diálogos de Pescador, sin embargo, esta situación es única y no se repite en los siguientes diálogos del personaje:

Pescador: Usted no puede vender algo que nos pertenece a todos. El lenguado, la corvina, la merluza y el jurel son todos compañeros de la mesa y el mantel. El congrio, la sierra, la albacora y la sardina, nos regalan a diario una rica merendina, para que hablar del chorito, la almeja el erizo y el ostión, si los vendes a tus postores te vamos a sacar la chucha huevón (s.n).

Luego aparecen dos nuevos personajes: Empresario y Fra-Fra, cuyo nombre alude al empresario y exparlamentario chileno Francisco Javier Errázuriz. Estos nuevos personajes funcionan como los postores del remate y entre los dos disputan las zonas del territorio chileno que Martillero va mencionando: Litoral central, Bahía de Coronel, las costas de la cuarta región hasta el extremo austral y la península de Chiloé. Los dramaturgos utilizaron la información que aparece en el primer párrafo de la crónica de Lemebel para crear la situación en la que Sebastián Piñera se

adjudica Chiloé, y por primera vez en la escena el diálogo de un personaje está construido con frases textuales presentes en la crónica:

Martillero: ¡¡¡Vendido!!! Ahora pasamos a un predio en Chiloé 115.000 hectáreas de esta maravillosa isla, también conocido como “El lado salvaje de Chiloé”, de un guaracazo te llevas medio Chiloé, con botes y palafitos incluidos. Con cerros, bosques y ríos, hasta que se pierde la mirada en la distancia le pertenecería a quien se lo lleve, tierras ancestrales Mapuches, muy pintoresco (s.n).

A partir de aquí, todos los diálogos de Pescador están contruidos con elementos textuales de la crónica de Lemebel. El primero está conformado con la primera y la cuarta oración del primer párrafo de la crónica sin la modificación del tiempo verbal. Los dramaturgos eliminaron la segunda y la tercera oración del primer párrafo de la crónica en la construcción del diálogo de pescador porque esta fue incluida en el diálogo mencionado anteriormente de Martillero.

En esta adaptación, el personaje Piñera es ridiculizado en varias oportunidades dando paso a un registro cómico, a excepción de su último diálogo creado con información presente en la primera oración del segundo párrafo de la crónica. Los dramaturgos además le añadieron un emplazamiento a Pescador, quien responde con un monólogo de considerable extensión:

Pescador: Puro arribismo, intentar domesticar con terracitas y botecitos parisinos a nuestro roto Mapocho, quizás lo único rebelde que le va quedando a esta ciudad. Qué delirio, míster Piñi, ¿por qué no se va a Europa si cachas que nunca va a poder blanquear la porfiada cochambre india de nuestra raza? 7Puro show, pura foto tecnicolor de mundo feliz con sus sombreros republicanos en el Crown Plaza. ¡Puro Show!! No hay peso intelectual en su carnavalesco de frases hechas. Nada más que modelos tetudas y parientes de hippismo revenido. Demasiado barato quiere rematar este país. Usted que quiere sacar adherentes de todos lados, como si este país fuera sombrero de mago. Porque usted es pillito, vende su progresismo apelando al olvido, a la memoria enferma de este chilito encandilado con los flashes, usted quiere dar vuelta la página, prefiere hacerse el leso, mirar hacia el futuro hacer como si nada y soñar como que nunca (s.n).

Para la creación de este monólogo los dramaturgos utilizaron la segunda y tercera oración del segundo párrafo de la crónica, el resto del texto está extraído de los párrafos finales de crónica publicada originalmente en el diario La Nación, los cuales fueron eliminados para su publicación en *Háblame de amores* (2012):

Pero le falta la cultura a su centroderecha inmediateista. No hay peso intelectual en su carnavalesco de propaganda. Nada más que modelos tetudas y parientes de hippismo revenido. Demasiado barato quiere rematar este país, Piñito. Ni siquiera basta con su cátedra fantasma en las aulas de Harvard. Tampoco, usar de propaganda la limosna que puso por mi amiga Gladys en sus últimos momentos; eso es muy feo, y de mal gusto. Sobre todo, para usted que es tan humanista cristiano. Porque usted es pillito, Piñín. Quiere sacar adherentes de todos lados, como si este país fuera sombrero de mago (Lemebel, 2005).

Los diálogos del Pescador son de tipo ideológicos, puesto que al estar conformados por extractos textuales de la crónica de Lemebel, estos funcionan como la voz del autor representando su postura política.

Narraturgia

Esta escena también corresponde a una adaptación, sin embargo, al contrario del caso anterior, la reescritura incluye nuevas situaciones dramáticas y tópicos que no aparecen en la crónica original.

En su crónica, Lemebel se dirige directamente a Sebastián Piñera haciendo una serie de alegatos respecto a su posición ideológica, a los valores que promueve con su carrera política y a su ambición material desbordada. Cuestiona el hecho de que además de ser dueño de empresas, acciones y conglomerados en Chile y el extranjero, también quiera acaparar poder político para adquirir parte del territorio chileno:

¿Cómo puede haber gente dueña de tanto horizonte? ¿Cómo puede haber gente tan enguatada de paisaje? Me parece obscena esa glotonería de tanto

tener. Me causa asombro que, más encima, quiera dirigirnos la vida desde La Moneda (p.189).

También cuestiona la personalidad del candidato en relación a la imagen que proyecta mediáticamente. Enfatiza en la desazón que le provoca que la ciudadanía otorgue su voto a políticos de derecha vinculados a la dictadura militar. Finalmente menciona que no existe certeza de que el candidato haya votado por el “No” en el plebiscito de 1988, ya que el régimen lo favoreció en términos económicos.

La adaptación incluye estas dimensiones en una situación dramática nueva, con un espacio dramático nuevo. Los personajes construidos se vuelven arquetípicos, entes colectivos, que representan a las masas del país con posturas enfrentadas respecto no sólo a temas políticos, sino también medioambientales y ecológicos. La decisión de mencionar zonas emblemáticas de conflicto medioambiental, como la bahía de Coronel, actualiza la propuesta ideológica del autor.

2.3. Escena 5: El tsunami de Lindorfo

Dramaturgia

“El tsunami de Lindorfo” es una reescritura de la crónica del mismo nombre del libro *Háblame de amores* (2012), la cual relata los hechos ocurridos a Lindorfo Tapia. Lindorfo es un atractivo joven, conocido por ser el galán de un pueblo costero al sur de Chile, el cual es víctima de una violación grupal efectuada por un grupo de hombres en forma de castigo por haberse involucrado sentimentalmente con sus novias y esposas. Los hechos están contextualizados en la madrugada del 27 de febrero de 2010 en medio del terremoto y tsunami que afectó a varias zonas

costeras de Chile. En esta escena participan los personajes: Vecina 1, Vecina 2, Ricardo, Lindorfo, Polola, Hombre 1 y Hombre 2.

La escena comienza con una acotación operativa²⁴ que indica dos sucesos en distintos espacios diegéticos: una habitación, en la que una pareja tiene relaciones sexuales y la calle principal del pueblo donde dos jóvenes juegan a la pelota.

Los personajes Vecina 1 y Vecina 2 narran los sucesos que ocurren en el pueblo mediante una conversación informal. Las mujeres relatan desde el aullido de los perros hasta las acciones que realizan los habitantes de la zona costera. El guion teatral cita la crónica Lemebel, en la cual se describe la noche del terremoto utilizando un discurso poético: “Esa noche los perros aullaron al cielo, la luna en tajada menguante venía flotando en marejada de nubarrones espesos como una barcaza huyendo del Apocalipsis” (p.165). En la propuesta escénica el discurso poético es extrañado, se hace visible en la voz de otro personaje.

Vecina 2: Oiga y mire... la luna, está en tajada menguante flotando en una marejada de nubarrones espesos.

Vecina 1: Oh que está poética vecina, parece que algo se viene porque hace un calorcillo extraño y sofocante (s.n).

Vecina 1 y Vecina 2 pasan de ser espectadoras a participantes de la acción luego de desencadenarse el terremoto. Mediante una acotación de tipo operacional se indica que Lindorfo escapa por la ventana de la pieza de la pareja de Ricardo. Esta situación es comentada por los personajes, pese a que en el mismo momento

²⁴ Según la clasificación de García Barrientos (2017) las acotaciones personales se dividen en A) Nominativas, B) Paraverbales, C) Corporales, D) Psicológicas y E) Operativas (p.43).

se desata con mayor fuerza el terremoto. De manera progresiva se presenta la desesperación de los personajes por el cataclismo:

Vecina 1: María Virgen!!! La gente corre, se cae, se hinca, se arrastra por la tierra, come tierra. (Van haciendo todo lo que dicen)

Todos: ¿Come tierra?

Vecina 1: Sí, come tierra suplicando piedad.

Vecina 2: María virgen ten piedad de nosotros.

Vecina 1: Mi Dios, ten piedad de nosotros (s.n).

Por medio de acotaciones operativas, temporales y sonoras se indica que existe caos en la escena: los personajes rezan, lloran y gritan. Posteriormente se produce una pausa, que es el primer nexo dramático²⁵ que se identifica en las escenas del guion teatral. Al regreso de la pausa, los personajes pasan de estar sobresaltados a contemplativos, lo que se mantiene solo durante un diálogo por cada uno de los personajes. En este momento también se incorpora Lindorfo, quien repite el diálogo de Vecina 2: “Vecina 2: Por fin un respiro/Lindorfo: Solo un respiro (Todos suspiran)”.

Con la llegada del maremoto los personajes vuelven a estar sobresaltados. En medio de la desesperación también son incluidos diálogos que desencadenarán la desgracia de Lindorfo, ya que Ricardo se entera del engaño protagonizado por el joven:

(Se escuchan las sirenas, todo vuelve a inquietarse)

Lindorfo: ¡¡¡Viene el maremotoooo!!!

Vecina 1: Hay que arrancar a los cerros porque viene la salida del mar.

Vecina 2: ¡¡¡ Vamos a los cerros!!!

Lindorfo: Tengo que ir a buscar ropa porque no alcancé ni a vestirme.

Vecina 2: Si pues mijito mire cómo anda con esos shorts, como pa' la playa

Vecina1: ¿Y esos shorts, Ricardo? Son iguales a los tuyos,

Ricardo: Sí mami.

²⁵ De acuerdo a García Barrientos (2017) “Se distinguen cuatro tipos de nexo: la pausa o interrupción, con detención implícita del tiempo de la fábula, la elipsis o interrupción con salto implícito en el tiempo de la fábula, la suspensión o transición, que supone una detención explícita del tiempo diegético y el resumen o transición, que supone un salto explícito en el tiempo diegético” (p.74).

Vecina1: ¿Y no fueron esos los que se te quedaron en la casa de tu polola?
(Lindorfo se va y Ricardo se da cuenta del engaño) (s.n).

La escena siguiente, que anticipa el momento en el que el personaje Lindorfo es violentado sexualmente, se caracteriza por su regreso al monólogo, y a utilizar distintas formas de narratividad (García Barrientos, p.511).

Vecina 1: Así pasaron la noche de réplicas, brindando cuando se estremecía la tierra y gritando.

Chicos: ¡¡¡ Ahí viene otra!!! ¡Otra vez, otra vez! ¡Yujuuuuu!

Vecina 2: Tomaron tanto y con tanto ardor que antes del amanecer se habían consumido todo el trago. Con rabia mezclaron ron, pisco, vino, chicha, cerveza y hasta un chuico de aguardiente que Ricardo sacó de un negocio inundado:

Lindorfo: Mientras quede vida, algo pa' tomar y mujeres...

Mujeres...mujeres...mujeres...mujeres.

Vecina 2: Mujeres, repetía manoseándose el bulto, mientras todos lo veían con sangre en el ojo.

Ricardo: Mientras todos nos acordábamos de las sábanas manchadas de nuestras mujeres. El cataclismo y el alcohol resucitan odios, rencores y pasiones oscuras. Lindorfo maldito, Lindorfo maraco, Lindorfo, culiao, Lindorfo traidor (s.n).

La estructura de la acción dramática de esta escena corresponde al drama clásico. La prótasis comienza con la pareja que aparentemente tiene relaciones sexuales hasta que el personaje Vecina 2 le pregunta a Ricardo si los shorts que viste Lindorfo son los que se le quedaron en casa de su novia. La epítasis abarca la mayor extensión de la escena e inicia con Ricardo percatándose del engaño cometido por Lindorfo y finaliza con Lindorfo quejándose de dolor tras la violación. La catástrofe comienza con la acotación que indica el paso del tiempo y comprende los diálogos de Vecina 1 y Vecina 2, quienes comentan el destino de Lindorfo.

Narraturgia

El proceso de reescritura de la crónica “El tsunami de Lindorfo”, desde su dimensión narrativa a dramática, se realizó a través de la dramaturgia fabular, lo cual fue posible dado el carácter narrativo de la crónica.

En relación a la temporalidad, en la acción dramática son incluidos los siguientes dieciséis episodios de la fábula: 1) Hombres juegan a la pelota. 2) Vecinos preguntan por el paradero de Lindorfo. 3) Se produce un terremoto que causa devastación en el pueblo. 4) Lindorfo arranca en calzoncillos por la ventana de la novia de Ricardo. 5) El terremoto cesa y todo queda en calma. 6) Suenan las sirenas anunciando el maremoto. 7) El maremoto genera más caos en el pueblo. 8) Lindorfo rescata una botella de pisco intacta entre las ruinas de la botillería. 9) Llegan los bomberos y militares a ayudar a los damnificados. 10) Lindorfo les propone a sus amigos hacer una fogata en la playa y tomarse todo el alcohol que habían encontrado. 11) Ricardo se da cuenta que Lindorfo usa los shorts con palmeras que él guardaba en la casa de su novia. 12) Lindorfo brinda por las mujeres y los demás hombres lo miran con recelo y recuerdan los engaños de sus parejas con el joven. 13) Hombres del pueblo violan a Lindorfo. 14) Habitantes del pueblo encuentran a Lindorfo en la playa ebrio y semidesnudo y lo llevan al hospital. 15) Un doctor revisa a Lindorfo, dice en voz alta que está violado y la noticia empieza a esparcirse en el pueblo. 16) Lindorfo no sale de su casa durante meses. Las inclusiones de todos los episodios de la crónica original en la obra confirman un enfoque fabular en la adaptación.

Desde el episodio 1 al episodio 6 la propuesta escénica respeta el orden secuencial de los acontecimientos tal como se presentan en la fábula, luego

adelantaron la aparición del episodio 11 y continuaron con el orden cronológico hasta el último episodio. Los episodios 1, 2, 4, 8,10,12 y 13 son tratados como ocurrientes, los 3, 5, 6, 7, 9, 11, 14 y 15 son tratados como antecedentes y el episodio 16 es el único en ser tratado como inminente. El episodio 13 (hombres del pueblo violan a Lindorfo) es el que presenta una mayor cantidad de diálogos y el que concentra una mayor carga dramática al escenificar una violación grupal. La decisión de desarrollar más este episodio que otros tiene relación con la intención, tanto de la obra como de la crónica, de reflejar la dominación masculina de los hombres descrita por Bourdieu, donde el miedo a la penetración es absoluto, mientras que la acción de penetrar no tiene penalización, incluso cuando es hacia otros hombres. Esto queda claramente demostrado en la crónica, donde los amigos de Lindorfo al verlo ebrio, totalmente vulnerable y con un atractivo innegable, piensan de inmediato en la violación como medio de ajusticiamiento, pese a que pudieron haber optado por otro tipo de castigo.

Respecto a la espacialidad en esta adaptación, los lugares de la fábula que son representados en esta escena corresponden a un pueblo costero (sin nombre), su calle principal, una cancha donde los hombres juegan a la pelota, el sitio donde se emplazaba la botillería antes del terremoto y la playa. Un elemento importante que aparece “fuera” de la narración original, es representado espacialmente en la obra: la habitación de la novia de Ricardo en el momento del terremoto, cuando tenía relaciones sexuales con Lindorfo. La crónica solo describe indirectamente el espacio cuando narra lo sucedido en el momento posterior al terremoto, donde Lindorfo escapa de la casa de la novia de Ricardo en ropa interior, señalando el acto

sexual en retrospectiva y manteniendo la duda respecto de dónde se encontraba Lindorfo.

Respecto de los personajes, son seis: Lindorfo, Margarito, Vecina 1, Vecina 2, Hombre 1 y Hombre 2. En relación a los personajes Vecina 1 y Vecina 2, los dramaturgos le otorgaron una importancia mayor a la que tienen en la fábula, ya que en la crónica de Lemebel sólo son mencionadas en una oportunidad: “todos los chiquillos sabían que Lindorfo era así, que no respetaba joven, casada, novias ni viudas. Si ellas mismas lo llaman cuando quedan solas, decían las vecinas” (p. 168). En la adaptación todos los sujetos de la fábula son presentados a través de los diálogos de estos personajes, cumpliendo la función de narradores/as. Es fundamental notar que los personajes Vecina 1 y Vecina 2 son interpretados por los mismos actores que Hombre 1 y Hombre 2. De este modo se hace evidente el machismo y la homofobia que impera en el pueblo costero, incluyendo a las mujeres testigos del hecho.

La jerarquía dramática que se establece entre los personajes sitúa a Lindorfo como personaje principal y todos los demás personajes como secundarios. La estructura relacional que organiza la interacción de los personajes es la belleza y la galantería, esto destaca a Lindorfo por sobre los demás hombres. Sin embargo, la honra también juega un papel importante, ya que, luego de conocida la violación de Lindorfo, este es relegado a un lugar de marginación.

En cuanto al discurso, todos los antecedentes sobre los personajes, sus deseos, pensamientos, etc. aparecen a través de la relación dialogal, y si bien Vecina 1 y Vecina 2 narran los hechos, lo hacen desde la dialogicidad. Los personajes

masculinos (a excepción de Lindorfo) expresan un constante miedo y rechazo a ser penetrados, pero no a penetrar hombres. Al analizar el diálogo de Ricardo, aparecen frases extraídas de la crónica de Lemebel, tales como: “Lindorfo maldito, Lindorfo maraco, Lindorfo culiao, Lindorfo traidor”. Este tipo de discurso, en palabras de Sáez y Carrascosa (2011) “es un régimen de discursos y prácticas que, simplemente, funciona, se ejerce, se repite continuamente en expresiones cotidianas, desde múltiples lugares y momentos, y que crea realidad (y que hiere) a partir de esa mera repetición” (p.8). En síntesis, se trata de palabras que se dicen para que quien las reciba tenga miedo de convertirse en lo enunciado:

Pero ahí están, es el insulto, y, para el que lo recibe, es el miedo a caer bajo la marca, una marca que crea una identidad, ser señalado como «el que hace eso»: le gusta que se la metan, se lo han follado, y su corolario habitual: es maricón (Sáez y Carrascosa, 2011, p.8).

Al respecto, Bourdieu (2000) indica que “La masculinidad de los hombres se construye de una manera extraña: por un lado, evitando a toda costa la penetración, pero por otro lado con un curioso permiso para penetrar lo que sea, incluyendo los culos de otros varones” (p.8). Es claro que la crónica de Lemebel intenta reflejar esta observación del comportamiento machista, donde los amigos de Lindorfo al verlo ebrio, totalmente vulnerable y con un atractivo innegable, piensan de inmediato en la violación como medio de ajusticiamiento, pese a que pudieron haber optado por otro tipo de castigo: “Podrían haberlo capado ahí mismo. Podrían haberlo matado y tirado al mar como un cuerpo más de los que aparecerían en la mañana expulsados por la marea” (p.169). Al parecer, “el sexo anal aparece inicialmente en el imaginario colectivo como lo peor, lo abyecto, lo que no debe pasar” (Sáez y Carrascosa, 2011, p.8). La idea de la crónica resulta reforzada en su traslado al

texto dramático, tal como se puede apreciar en este fragmento, principalmente en el último diálogo de Ricardo:

Ricardo: Y yo fui el primero en sacarme el cinturón de huaso para amarrarle las manos. (Lo hacen entre todos)

Hombre 1: Y así lo volteamos uno a uno, lo fileteamos lento, rítmicos, cadenciosos, jadeando bajito para no despertarlo.

Ricardo: (Violándolo, hablándole al oído) Lindorfito, guachito, tranquilito, quietito, no se mueva porque se sale.

Hombre 2: El maricón no entendía nada, pero a ratos se quejaba molesto, adolorido por el ensarte.

Lindorfo: ¡Ay, ay! Me duele. ¿Qué me están haciendo cabros? Me duele.

Hombre 1: (Lo agarra del pelo e intenta golpearlo)

Ricardo: Para hueón, espérate no más que despierte con el culo abierto. Nunca más se va a meter con ninguna mina del pueblo (s.n).

En la crónica queda expuesto el machismo que impera en el grupo de amigos de Lindorfo, puesto que luego de la violación no se ejerce más violencia contra el joven, ya que este recibió el mayor de los castigos porque “la prueba definitiva de la hombría, la virilidad, lo masculino y lo heterosexual es que tu culo no sea penetrado jamás; lo contrario supone un deslizamiento de género (hombre a mujer) y de identidad en tu orientación sexual” (Sáez & Carrascosa, 2011, p.12).

El último grado de articulación corresponde a la figuratividad, referido a esto la escena presenta un alto grado de afinidad entre los personajes y acontecimientos de la fábula con la imagen de la realidad de los receptores de la acción dramática. Los principios de causalidad que rigen el encadenamiento de los hechos en la fábula y la acción dramática están relacionados con la violación de los hombres a Lindorfo como un castigo por ser este el más galán del pueblo. La elección de una violación como castigo reafirma la idea de dominación masculina que se ejerce de parte de los hombres del pueblo, esta situación es completamente justificada incluso por los personajes vecina 1 y vecina 2.

2.1. Entremés: Tinta Londa

Dramaturgia

“Tinta Londa” es la adaptación de la crónica “La leva (o ‘la noche fatal para una chica de la moda’)” del libro *De perlas y cicatrices* (1998). En la propuesta dramática no se identifica ninguna forma de diálogo, ya que la crónica se adaptó como una canción dividida en tres partes, donde cada una funciona como un entremés en distintos momentos de la obra teatral: “Tinta Londa I” –entre las escenas 5 y 6–, “Tinta Londa II” –entre 6 y 7– y “Tinta Londa III” –entre 8 y 9. Por otra parte, se observa que, pese a su fragmentación, es posible identificar una estructura dramática clásica, donde la primera parte correspondería a la prótasis, la segunda a la epítasis y la tercera a la catástrofe.

El relato de la canción trata sobre una atractiva joven de una población periférica de Chile, que diariamente debe lidiar con los constantes piropos de sus vecinos. Finalmente, la mujer termina siendo víctima de una violación grupal efectuada por vecinos, y pese a que en el barrio existen testigos del delito, nadie dice nada sobre lo ocurrido. En relación a los grados de representación del espacio, las tres partes están contextualizadas en la calle de una población periférica de Chile.

“Tinta Londa I” está compuesta por dos estrofas, más el coro 1 y 2. Las primeras dos estrofas están creadas a partir de la cita del primer párrafo de la crónica y funcionan como una introducción, en la que se describe a una atractiva joven que forma parte de un estrato social bajo y provoca a los hombres debido a su manera de vestir: “La más bella flor/ Del barrio pobretón/ Su moda destapada/ Y fiebre de

juventud”, “Su atrevida espalda pilucha/ Vestido corto/ Zuecos y mini calzón/
Provocando a la patota del club”.

Tinta Londa II tiene dos estrofas, más el coro 3 y 2. Las estrofas citan fragmentos del segundo y cuarto párrafo de la crónica para fabular cómo, desde una óptima patriarcal, la joven provoca a los hombres por su manera vestir, influenciada por la moda de revistas antiguas: “Insolenta a los hombres/ Con su coqueteo/ De maraca putiflor/ Y zarandajas pop”, “Que se cree la condesa rasca/ Reina torreja/ Copiando los moldes/ De revistas añejas”.

La violación de la joven queda impune, pese a que los/as vecinos son testigos de ello. “Toda la cuadra apagó las luces/ Mirando tras las cortinas/ Anónimos espectadores/ Del juicio a la cochina”, “Si a la chica de la moda/ Le habían dado capote/ Merecido se lo tenía/ Con creerse la muerte en bote”, “Nunca más se vio a la más bella flor/ Bamboleando su hermosura”.

Los coros intercalados y la repetición del título de la escena en registro burlesco, ya que se trata de un juego de palabras con la frase “tonta linda”, se caracterizan por la presencia de adjetivos calificativos que estigmatizan a la joven y dan cuenta del contexto machista en el que se desarrolla la historia (escandalosa, perra babosa, coqueta la tonta, maraca la tonta).

Siguiendo el planteamiento de Bourdieu revisado en nuestro marco teórico, es posible inferir que, en la crónica, el acoso ejercido por el grupo de hombres es una forma de demostrar la dominación masculina, pero no tan solo a la mujer acosada, sino también a los demás hombres presentes para validarse como

“verdaderos hombres”. Pero, el acoso no se detiene hasta que finalmente pueden desatar sus deseos ultrajando a la mujer “que esa noche pasó tan tarde, tan oscura la boca de la calle, tenía sombras de lobo” (Lemebel, 1998, p.36-37). En la crónica Lemebel deja entrever la normalización del acoso callejero, puesto que durante la trágica noche, la joven acostumbrada a esta situación se extraña al no oírlos enunciando las groseras palabras a las que estaba acostumbrada:

Y curiosamente no se veía un alma cuando llegó a la esquina. Cuando extrañada esperó que la barra malandra le gritara algo, pero no escuchó ningún ruido. Y caminó como siempre bordeando el tierral de la cancha, cuando no alcanzó a gritar y unos brazos como tentáculos la agarraron desde las sombras. (Lemebel, 1998, p.37)

El desenlace de “La leva”, es la brutal violación grupal que sufre la joven. Según Bourdieu (2000) las violaciones colectivas son un reforzamiento de las sociedades viriles donde las “prácticas como algunas violaciones colectivas de las bandas de adolescentes son la variante marginal de la visita colectiva al burdel” (p.40). La violencia con la que actúa el grupo de hombres nos remite a la escena de los perros montando a la perra en celo con la que comienza la crónica. Pese a la brutalidad de los hechos, los culpables no sienten remordimiento.

Narraturgia

Esta escena/entremés presenta una adaptación predominantemente discursiva. Los dramaturgos enfatizaron en el lenguaje coloquial presente en la historia al rescatar palabras como “pilucha”, “maraca”, “putiflor”, “torreja” y “capote”.

Desde el punto de vista de la historia, se mantiene la exposición de situaciones violentas contra la mujer, las cuales han sido históricamente normalizadas, como la violación colectiva, la cual se exagera en contextos sociales marginados. No

obstante, pese a que la crónica en la que está basada posee las mismas características que “La historia de Margarito” y que “El tsunami de Lindorfo” –en el sentido de ser más narrativas– la adaptación no traduce en acción dramática ningún acontecimiento o personaje del relato de Lemebel, dado que se elige el recurso de la canción. Podríamos afirmar, entonces, que este recurso, presentado en fragmentos, se orienta hacia la generación de distanciamiento con el espectador, tornando épica la propuesta (ver. 1.8).

2.1. Escena 6: Flores y perros

Dramaturgia

“Flores y perros” es el resultado de la adaptación de las crónicas “Memorias del quiltraje urbano (o ‘el corre que te pillo del terral’)” y “Flores plebeyas (o ‘el entierrado velador del jardín proleta’)”, las cuales forman parte del libro *De perlas y cicatrices* (1998). En esta escena participan personajes que representan flores, o más bien plantas, y perros: “Cardenal”, “Pichintún”, “Alelí” y “Roger”, interpretados por los actores y actrices: José Luis Aguilera, Claudia Vergara, Rodrigo Muñoz y Claudia Pérez. Esta es la única escena de la obra en la cual participan seres no humanos.

La escena comienza con el diálogo entre “Cardenal” (Flores plebeyas) y “Pichintún” (Memorias del quiltraje urbano), al cual, posteriormente, se suma “Alelí” y “Roger”, los dos primeros, representantes del mundo popular, y los dos últimos, de las clases altas.

Roger: (Oliendo el pipí) ¡Ufff que olor! No sé cuál de los dos está más hediondo.
(Se retira y Pichintún lo sigue)

Cardenal: (Le silba) Venga mi perrito choco, no se junte con esos pesados.
(Pichintún sale corriendo a lamerla y moverle la cola)

Roger: Estos quiltros sin raza, al escuchar un silbido, saltan y corren desaforados, besando cualquier mano hedionda, que les soba el lomo pulguiento (s.n).

Así como “Roger” y “Alel” cuestionan a “Pichintún” y “Cardenal” por su falta de aseo, estos últimos también los cuestionan por su falta de naturalidad. De esta manera, se mantiene el tenor de las crónicas, citando textualmente o reescribiendo para sintetizar. En “Memorias del quiltraje urbano”, Lemebel señala que tanto los perros, como las flores de los barrios acomodados de Santiago “Parecen estatuas, educados como adorno en la decoración del riquero” (p.163).

Pero este cuidado invernadero que divide la ciudad en metros de pasto recortado y callejones de tierra seca, pareciera un prado de hojas plásticas y ramas sintéticas, demasiado cuidado, demasiado fumigado por la mano burguesa que encarcela y educa sus bellas flores tristes. Flores que nacieron para competir con la azalea del jardín vecino (Lemebel, 1998, p.166).

Una acotación sonora y una operacional indican que los perros ladran y las plantas saltan a tirarse el pelo. Luego de la pelea continúan los diálogos siguiendo la misma dinámica de menosprecios y comparaciones entre ricos y pobres. Sin embargo, esto es interrumpido luego de que “Pichintún” mencione a un personaje ausente²⁶, el perro Moisés, el cual viene a reconciliar a ambos grupos. Moisés era originalmente del barrio alto, quedó abandonado luego de que sus dueños se cambiarán de hogar, sobreviviendo en base a sobras de comida e integrándose a

²⁶ De acuerdo a García Barrientos (2017) existen tres grados de “entidad” teatral o representativa del personaje; en orden creciente: A) Los ausentes del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes, meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos. B) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente” pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia, llamados latentes y C) Los personajes patentes, que son los que venimos definiendo estrictamente como dramáticos (pp.137-138).

los demás perros callejeros de una población popular. Finalmente, se cuenta que Moisés fue atropellado por una micro, causando pesar entre los vecinos quienes en su lugar de entierro plantan flores como cardenales y rayitos de sol. La obra termina con todos los personajes uniéndose en el lamento por la trágica historia de Moisés.

En esta adaptación se distingue la función dramática en todos los diálogos, a excepción de aquellos donde los personajes “Pichintún” y “Cardenal” hablan de “Moisés”, donde se identifica la función caracterizadora. En los últimos diálogos de “Cardenal” y “Pichintún” se identifica la función poética del diálogo:

Cardenal: Una lluvia de pétalos cayó en el cortejo. Me dio tanta pena. (Llora)
Pichintún: Nadie sabe por qué, pero queda un vacío en el coro de perros que seguimos ladrando en la noche santiaguina. Cuando la ciudad duerme cantamos tristes los aullidos de su quiltraje funeral (s.n).

A su vez, se identifica una estructura clásica del drama, donde prótasis incluye el enfrentamiento entre los personajes “Aleli” y “Roger” y “Pichintún” y “Cardenal”, mientras que la epítasis se produce cuando los personajes hablan de “Moisés”. La catástrofe se desencadena con este último fragmento citado y la tregua entre los personajes tras conmocionarse por el trágico final del personaje ausente.

Narraturgia

El enfoque de la adaptación en esta escena es discursivo, ya que, de manera similar a “Del Carmen Bella Flor”, las dos crónicas originales no poseen una historia, sino que el texto se compone de descripciones sociales. Si bien en la crónica “Memorias del quiltraje...” Lemebel incluye una microhistoria, en el texto predomina la reflexión del autor en torno a las diferencias de clases. En definitiva, tal como lo plantea Bianchi (2018), la adaptación se enfoca en la “urbanidad” de las crónicas de Lemebel:

Estas “crónicas urbanas” resultan de caminatas y recorridos dobles, tanto de los pies como de los ojos. Nada, en ellas, es ajeno ni prohibido ni censurado, ni a la mirada ni al decir: de este modo, podemos contemplar una cartografía de la ciudad –Santiago, en especial– pues los sitios que se nos presentan o no los conocíamos y no los habíamos visto o los veíamos sin verlos o no queríamos verlos (p. 46).

En concreto, en ambas crónicas se presenta una estructura similar donde el autor reflexiona sobre las diferencias entre clases sociales, sectores acomodados versus sectores marginados. Como elemento importante de la discursividad, destaca la descripción de seres vivos que rodean la vida humana y de cómo las diferencias sociales del ser humano afectan su existencia y sus roles.

La crónica “Memorias del quiltraje...” propone una comparación entre los perros de raza y los perros callejeros, en el marco de una sociedad que ha convertido a los primeros en elementos decorativos de los jardines y símbolos de estatus. El autor comienza por mencionar los nombres que reciben los perros de las poblaciones, las piruetas y gracias que los canes realizan con tal de conseguir sobras de alimentos de los vecinos. En las antípodas, Lemebel describe el alimento especial que consumen las mascotas del barrio alto, a las cuales considera una adquisición estratégica para ascender en la escala social: “El complemento perruno de la escalada económica a la que aspiran los chilenos, entonces, raza, color y pelaje deben combinar con la alfombra y el tapiz de los muebles si es un perro de interior (p.162)”. También cuestiona la utilización de razas de perros más agresivos como si fuesen dispositivos de seguridad:

Así, lo más cercano al esencialismo del adjetivo «perro», es el doberman mocho, de cola y orejas cortadas, cercenadas cruelmente para aumentar su imagen de ferocidad, o los ovejeros alemanes, más conocidos como perros policiales, preparados como pacos para perseguir y morder sospechosos (Lemebel, 1998, p.163).

El autor propone la existencia de una dualidad entre amo y perro, a su vez reflexiona en torno a la domesticación y humanización de los animales:

Como esos quiltros pitucos, los galgos afganos, los cocker spaniel, o lo poodles que los bañan, peinan y perfuman en peluquerías especiales para ellos. Y cuando salen de allí, ridículamente recortados, afilados como ikebanas con moños y rosas de cintas (p.163).

Finalmente habla sobre la relación entre la pobreza y los perros y cómo estos animales callejeros encuentran cariño y atenciones entre el sector marginado de la sociedad, que, pese a no tener recursos económicos, siempre encuentra una manera para sobrellevar la pobreza. “Porque la pobreza y los perros son inseparables; entre más pobres hay más perros. Como si en la precariedad siempre hubiera un rincón donde amparar otro quiltro” (p.163). La historia de Moisés, un perro del barrio alto que tras ser abandonado llega hasta una población donde encuentra asilo y cariño, busca “rescatar la figura del fiel “quiltro nacional”, lo compara con la figura de los perros con pedigrí, adquiridos por las clases altas chilenas, a los que describe artificiales como adornos” (Gumas. p.29).

La segunda crónica, “Flores plebeyas”, describe los contextos sociales que rodean los jardines del barrio alto versus los tierraes de la periferia, donde las “plantas pobres” resisten a la sequía, a la precariedad y a la falta de cuidados:

Por allí, por las torres, por la cancha de fútbol, por Carrascal, Pudahuel o La Victoria, la vegetación escasa es apenas algunas manchas de polen plebeyo que pintonea el jardín popular, la reja de tablas coronada por los fieles cardenales, esas plantas carne de perro que alumbran de colores la ranca mal hecha, las barandas de los bloques tiritones, donde cuelgan tarros, bacinicas y ollas rebalsantes de rayitos de sol, la enredadera carnosa que las vecinas se reparten en patillas y ganchos de ramas, multiplicando el fulgor de sus brotes (Lemebel, 1998, p.165).

En esta crónica el autor destaca el rol de las mujeres sencillas quienes realizan almácigos para adornar sus pequeños antejardines. “Apenas un cuadrado de tierra para sembrar el paico, la menta, el toronjil y también la matita de ruda a la entrada de la puerta, para que «salga el mal y entre el bien, como entró Jesús a Jerusalén»” (p.165). Finalmente realiza un contraste entre el “paisaje callampa” y los parques del barrio alto, valorando las plantas que crecen solas en la periferia de Santiago por sobre las “flores de invernadero”.

El uso del lenguaje forma parte importante en la discursividad en ambas crónicas, puesto que mediante este se representa la distinción entre las clases. El traslado de este lenguaje a la acción dramática se da a través de la elección de palabras y expresiones populares para nombrar personajes –por ejemplo, a Pichintún, el perro quiltro.

La contraposición de las funciones que cumplen tanto las plantas como los perros en la sociedad da como resultado la inversión de los valores estéticos concebidos en la sociedad chilena de la transición: El autor le atribuye características negativas a lo acomodado, mientras que destaca los valores y la dignidad de los sectores bajos. Gumas (2010) explica que “se revierten las categorías, y se desmitifica lo bello, embelleciendo lo que caería en la categoría de lo feo” (p.29). Las diferencias recalçadas en ambas crónicas se traducen en la adaptación como una “lucha” social, de ahí la incorporación de los conflictos unidos a la comicidad, lo que asemeja esta adaptación a una especie de sainete protagonizado por animales y plantas. Si bien en las crónicas no existe una conclusión unificadora, el procedimiento de sublimar lo pobre genera en sí una

nivelación respecto a lo pobre-rico, feo-bello, humilde-sofisticado, en la adaptación motivado emotivamente por la historia de Moisés.

2.2. Escena 7: Los funerales de la Candy

Dramaturgia

La crónica “Los funerales de la Candy” del libro *Háblame de amores* (2012) trata sobre el funeral de Candelaria Patricia Manzo Seguel, más conocida como “Candy Dubois”, bailarina transexual chilena que alcanzó popularidad mediática por participar en el “Blue Ballet”. En la *La ciudad sin ti* se recrea una situación en la cual los transformistas, ya enterados del fallecimiento y funeral de Candy Dubois, comienzan a recordar algunas situaciones protagonizadas por la bailarina, especialmente las referidas a su estilo de vestir. En estas conversaciones se deja entrever en todo momento que la figura de Candy fue relevante para las demás transformistas, siendo incluso una figura de autoridad.

En relación a los grados de representación del espacio no está especificado el espacio diegético, ni tampoco se entregan datos que permitan suponer el lugar exacto que se está representando. Sin embargo, en la escena se mencionan espacios ausentes, como por ejemplo el restaurante Le Trianon de Santiago, espacio en el cual, durante la Dictadura, había espectáculos de travestismo.

La escena comienza con el ingreso a escena de tres personajes que contextualizan temporalmente la fábula con la muerte de Candy Dubois.

Antofa: No se acerque nadie mierda, nadie, quiero conversar a solas con la doña, se nos murió la Candy y el mundo sigue andando como dice el tango. Ahí quedaron tus trajes, tus boas, tus plumas lloronas de avestruz africana, de gallo tornasol, de faisán fru-fru, de pavo real holandés, de gallinas de nueva Guinea, de quetzal mexicano, de ganso árabe (Llora) (s.n).

Posteriormente los diálogos se concentran en el personaje, enfatizando en su vestuario.

Tito: (Se levanta) Sí, me da penita dejar mis pieles oye, mis pieles...mis coipos, mis chinchillas, las cebras, las cobras...

Antofa: Las de pantera, las de leopardo, las de mono.

Tito: Y qué me dices de las lycras, de mis cuerinas, los teviniles y los charoles que traje de Francia.

Antofa: Y los zapatos...que manera de tener zapatos: Los reina, los taco agujas, los terraplenes niña...

Tito: Los plataforma, los de corcho, los sin talón.

Antofa: Y las pelucas no podemos olvidar las pelucas...dónde estabas con el pelito ralo te encantaba usar pelucas.

Tito: Chiii, muere de vieja y no de sapa. Pero sí, me encantaban mis pelucas, las de rulitos, las María Antonieta, las con chasquilla...

Antofa: La Cleopatra, la platinada, la Bo Derek (s.n).

Narraturgia

La adaptación de la crónica “Los funerales de la Candy” corresponde a una adaptación discursiva, que recrea la escena de la muerte de Candy Dubois a través de la rememoración de una selección de situaciones protagonizadas por la bailarina, especialmente referidas a su estilo de vestir y al lugar de autoridad que ocupó en el contexto del mundo travesti de la época.

La crónica está contextualizada en mayo de 1995, período en el que un grupo de transformistas lamentan la partida de Candy, al mismo tiempo que, en registro cómico, ponen en duda la autenticidad de sus ropas y joyas. Además de lo interesante de la inclusión de la comicidad en la ceremonia de la muerte, esta escena destaca porque la figura de Candy Dubois es relevada por su entorno. Así, el personaje Candy no es protagonista de la escena, sino los otros personajes que la acompañan.

En la crónica destaca la repetitiva enunciación de objetos valiosos, una manera de recalcar la importancia de los bienes materiales que adquirió durante su vida Candy, lo que permite a Lemebel actualizar antiguos tópicos literarios vinculados al valor de la vida por sobre los bienes.

2.3. Escena 8: El informe Rettig

Dramaturgia

“El informe Rettig” es una reescritura de la crónica “El informe Rettig (o ‘el recado de amor al oído insobornable de la memoria’)” del libro *De perlas y cicatrices* (1998). El título de la escena hace alusión al informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, creada en 1990 bajo el gobierno de Patricio Aylwin, con el fin de esclarecer las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura de Augusto Pinochet.

En esta escena los personajes no tienen nombre, solo se indican los diálogos con los nombres de los actores y sus apodos: José Luis Aguilera (Antofa), Claudia Vergara, Rodrigo Muñoz y Claudia Pérez. En relación a los grados de representación del espacio en esta adaptación, el espacio diegético correspondería a una oficina de algún edificio gubernamental.

La escena comienza con una acotación de tipo espacial que indica que uno de los personajes, Rodrigo, se acerca a una ventanilla para realizar una consulta. De

esta forma, la primera imagen que proyecta la escena construye el imaginario espacial de una oficina de atención al público. Los primeros diálogos presentes en la escena son de Rodrigo y Antofa, el primero representa a un familiar de un detenido desaparecido, y el segundo a un funcionario público:

Antofa: Pero señor, tantas veces nos han preguntado por ellos, una y otra vez. ¿Ya les hemos dicho que no sabemos nada, a ver como se sentiría usted si yo le pregunto por algo que no sabe? Mal pues, mal... o no¡! No me haga pasar por eso... es bien incomodo, sabe. Permiso hora de colación (s.n).

La escena continúa con el aparte de Rodrigo, el cual es cita textual de la crónica de Lemebel.

Antofa: (Con teléfono llama a Claudia Vergara) Aló, te lo mande para allá.

Claudia Vergara: pero porque hiciste eso, que lata, y que querís que le diga.

Antofa: No sé, inventa algo, yo ya no sé qué hacer.

Claudia Vergara: Ya déjame el cachito, algo se me va a ocurrir, por dios que huevean con el temita ya me da hasta sueño la huevadita, como si hubiesen sido santas palomas.

Rodrigo: Disculpe yo he venido otras veces

Claudia Vergara: ¡No me diga, yo soy bien buena fisonomista y no me acuerdo de usted para nada!

Rodrigo: Yo quería saber si usted tiene alguna información...

Claudia Vergara: Esta no es la oficina de informaciones.

Rodrigo: Si, si sé, lo que yo quiero...

Claudia Vergara: No me haga perder el tiempo por favor aquí no tenemos información de nada ni de nadie.

Rodrigo: Busco información de mi familiar.

Claudia Vergara: Ah, ya sé quién es usted, usted es la persona que anda desprestigiando por ahí a nuestras instituciones. Mire le doy un consejo, déjese de traquetear por los tribunales militares, ministerios de justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, señor, olvídense, señor, abúrrase, si no hay ninguna novedad, deben estar fuera del país, se arrancaron. Mire le doy un consejo, solo porque me compadece su cateteo porfiado. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil (s.n).

La particularidad de esta escena recae en que pese a que el espacio diegético es solo uno: una oficina gubernamental, a través de la voz colectiva de los personajes quedan expuestas las complejas situaciones vividas por los familiares de detenidos desaparecidos.

Narraturgia

La escena corresponde a una adaptación discursiva que recrea el discurso del autor. La crónica podría considerarse un manifiesto desde el punto de vista de familiares de víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet.

El autor retrata el dolor y la desazón que vivieron los familiares de los detenidos desaparecidos en la búsqueda de noticias sobre sus seres queridos al enfrentarse a burlas y humillaciones por parte de funcionarios públicos.

A pesar de que Lemebel escribe la crónica a partir del Informe, ésta rápidamente toma distancia del frío registro legalista, entrando en el entramado de los afectos y de los alcances emotivos de la pérdida. No podría ser de otra forma. Asumiendo la voz colectiva de los familiares de detenidos desaparecidos, la crónica recorre distintas facetas del día a día, del vivir con la experiencia cotidiana de la ausencia. El cuerpo ausente se manifiesta en las actividades diarias, en las rutinas, en los rituales del espacio íntimo. No por esto la ausencia deja de ser una lucha constante, no se ha incorporado el duelo en una "normalidad", sino que se asume la pérdida como una forma de vida, como una forma de lucha: (Gonzalo Montero, 2016, p.89).

Pedro Lemebel a través de esta crónica critica el abandono que sufren los familiares de detenidos desaparecidos frente a la impunidad de quienes propiciaron las violaciones a los derechos humanos "Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación" (p.103). En esta crónica se reflexiona en torno a las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura, la impunidad de los culpables y la poca ayuda a los familiares de las víctimas durante el retorno a la democracia.

La crónica tiene un carácter muy monologal, en la cual Lemebel plantea varias preguntas retóricas en cuanto al tema de los detenidos desaparecidos en dictadura, aunque también con el sentido de la incógnita y la correspondiente angustia en la vida real. También el texto presenta recursos retóricos para contextualizar la situación que se describe, con frases como "que pase el siguiente" (p. 102). La

adaptación también recrea el tono poético y épico de la crónica, tomando los fragmentos más intensos para crear un monólogo para el personaje que representa el caso de los familiares de detenidos desaparecidos.

2.4. Escena 9: Epílogo

Dramaturgia

“Epílogo” es la segunda adaptación a partir de la crónica “A modo de sinopsis” y es la crónica que da conclusión a la obra *La ciudad sin ti*. La escena está compuesta por diez apelaciones. Al igual que en “A modo de sinopsis” no existe una estructura clásica y en todas las apelaciones está presente la función ideológica. Tampoco existe plano diegético.

Narraturgia

Como se mencionó en el análisis de la Narraturgia de “A modo de sinopsis”, la escena corresponde a una dramaturgia discursiva, en la cual las actrices y actores rompen la cuarta pared para declarar aspectos de la escritura de Lemebel²⁷. Estas características se ven reflejadas en cada uno de los textos de los personajes:

Clau Vergara: Podría escribir con las piernas juntas, con las nalgas apretadas, con un pujo sufí y una economía oriental del idioma. Podría mejorar el idioma metiéndome en el orto mis metáforas corroídas, mis deseos malolientes y mi

²⁷ Bianchi (2008) utiliza el término "neobarroco" para describir el estilo rumboso y barroco de sus crónicas, mencionando que el término no se limita solo a la forma o estilo de escritura sino está relacionado con un tono, ánimo y dejo propios del barroco y neobarroco (p.328). De acuerdo a la autora las características del barroco y neobarroco en la literatura son: el uso de figuras retóricas y recursos literarios complejos, predilección por la ornamentación y la exuberancia en la escritura, uso de contrastes y oposiciones, tendencia a la ambigüedad y la paradoja, temas como la fugacidad de la vida, la vanidad y la muerte, uso de metáforas y símbolos elaborados, predominio de la forma sobre el contenido, experimentación formal y estilística, uso de lenguaje recargado y excesivo, incorporación de elementos populares y de la cultura de masas, juego con la intertextualidad y la interdiscursividad, reflexión sobre la identidad y la historia latinoamericana y crítica social y política (pp.327-330).

desbaratada cabeza de mariluz o marisombra, sin sombrilla o con el paraguas al revés, a todo sol para que la globa me haga mundial, exportable, traducible hasta el arameo que me canta como un florido peo (s.n).

Estos textos se caracterizan por la rabia e irreverencia que singulariza la escritura de Lemebel, por sus particularidades estilísticas, tales como el uso de la metáfora y del lenguaje recargado; su decisión de resistirse frente a las injusticias sociales a través de una escritura neobarroca, la inclusión de elementos de la cultura de masas y la valoración de las experiencias de vida por sobre los estudios formales o conocimientos de literatura:

Clau Vergara: Yo quería cantar y me daban palos ortográficos. Aprendí a arañazos la onomatopeya, la diéresis, la melopea y la tetona ortografía. Pero olvidé todo enseguida, me hacía mal tanta regla, tanto crucigrama del pensar escrito. Aprendía por hambre, por necesidad, por laburo, de cafiola, pero comenzaba a estar triste.

Claudia Pérez: Pude haber escrito como la gente y tener una letra preciosa, clarita, clarita como el agua que corre por los ríos del sur. Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con hache me escupió el esfínter. Digo podría, pero sé bien que no pude, me faltó rigurosidad y me ganó la farra, el embrujo sórdido del amor mentido (s.n).

La escena termina con un texto publicado por el autor en sus redes sociales a modo de despedida por el estado avanzado de su enfermedad con fecha 31 de diciembre de 2014.

Y el reloj sigue su curso, hacia un florido y cálido futuro. No alcancé a escribir todo lo que quería, pero ustedes se imaginarán cuantos besos, cuantos escupos y cuantas canciones me faltaron. Un abrazo a todos mis amigos y a todos los que compartieron conmigo una turbia y mágica noche, me voy de esta ciudad de la que ya se fueron tantos, nos vemos donde sea (s.n).

Es precisamente esta escena la que le otorga un sentido especial al nombre de la obra de teatro *La ciudad sin ti*, en respuesta a las propias palabras de Lemebel quien utiliza la frase “me voy de esta ciudad”.

3. CONCLUSIONES

La presente investigación buscó analizar la obra de teatro “La ciudad sin ti” de Claudia Pérez y Rodrigo Muñoz, la cual reescribe, a modo de homenaje, parte de la propuesta literaria de Pedro Lemebel. La obra fue estrenada a pocos meses del fallecimiento del artista, por lo tanto, a pocos meses de su irremediable ausencia en la ciudad. Es precisamente a esta dimensión a la que alude el nombre de la obra, a la orfandad de la ciudad sin su presencia. No hay que olvidar que tanto sus trabajos performáticos como literarios expresaron la estrecha relación del artista con la ciudad, materializada en una cartografía urbana, la mayoría de las veces resignificada como un escenario del deseo homosexual, en un contexto económico neoliberal.

“La ciudad sin ti” reescribe diez crónicas publicadas en tres libros de Pedro Lemebel: *Poco hombre*, *De perlas y cicatrices* y *Háblame de amores*. Los textos seleccionados para esta obra fueron los siguientes: “A modo de sinopsis”, “La historia de Margarito”, “Del Carmen Bella Flor”, “Se remata lindo país”, “El tsunami de Lindorfo”, “Memorias del quiltraje urbano”, “Flores plebeyas”, “Los funerales de la Candy”, “El informe Rettig” y “La leva”.

Pedro Lemebel utilizó el género de la crónica para debatir sobre disidencias sexuales y, particularmente, sobre homoerotismo en contexto de marginación. *La ciudad sin ti* de Claudia Pérez y Rodrigo Muñoz restaura, a modo de homenaje, la propuesta de Lemebel. En este estudio se propone que existe una relación directa entre la crónica, como género mixto y ambivalente, marginado y marginal, y el debate planteado por Lemebel en la selección de crónicas que constituyen la obra teatral *La ciudad sin ti*. Así también existe una relación directa entre las crónicas como género y la narrativización que predomina en la obra.

La adaptación de las crónicas de Lemebel a un formato dramático fue un ejercicio complejo que necesitó de una cuidadosa selección y reorganización de los textos originales. Los dramaturgos debieron tomar decisiones creativas para

reescribir y crear diálogos coherentes con la propuesta literaria de Lemebel, en el contexto de la dramaturgia chilena contemporánea en la que, entre otras cosas, predomina la narrativización.

En un estrecho diálogo con la propuesta literaria de Lemebel, “La ciudad sin ti” explora en dimensiones de la realidad aún vigentes en nuestro país, entre otras, la sumisión de las mujeres, la pobreza de la periferia santiaguina en un contexto económico neoliberal, las situaciones de atropellos a los derechos humanos que aún no han sido esclarecidos, la discriminación de las minorías sexuales que se atreven a desafiar los paradigmas heteronormativos, la violencia y la crisis medioambiental y ecológica. Para ello, en esta obra se incluyen escenas que destacan la dimensión “parlante” de la escritura de Lemebel, como “A modo de prelude” (escena 1), la cual opera como una escena autónoma al interior de la obra, cuyo propósito es introducir al espectador en las dimensiones centrales de la obra del autor a través de un ejercicio metaliterario. Lo propio ocurre con la escena “Margarito” (escena 2) en la que se exponen las normas reguladoras que materializan el sexo a través de su reiteración forzada desde la infancia y “los roles y las prácticas sexuales que se le atribuyen a los géneros masculino y femenino (como) un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado 2020, p.22). Algo similar ocurre en la escena 5, “El tsunami de Lindorfo”, en la que se cuestiona una masculinidad construida de acuerdo a un paradigma heteronormativo para el cual “la prueba definitiva de la hombría, la virilidad, lo masculino y lo heterosexual es que tu culo no sea penetrado jamás; lo contrario supone un deslizamiento de género (hombre a mujer) y de identidad en tu orientación sexual” (Sáez & Carrascosa, 2011, p.12). Así también en el Entremés “Tinta Londa”, en la que el personaje femenino es víctima de una violación grupal y se cuestiona la normalización del acoso callejero. Por otra parte, en “Del Carmen Bella Flor” (escena 3) se presenta una crítica ácida a la aristocracia militar chilena y a los vínculos de la Virgen del Carmen con las Fuerzas Armadas en contexto de Dictadura, a través de una escena que instala el teatro dentro del teatro; en “Míster Piñi (escena 4) se cuestiona el sistema económico neoliberal a través de la figura política de Sebastián Piñera y de la

proposición de teatro dentro del teatro, lo cual se materializa en la escena del remate del territorio nacional; en “Flores y perros” (escena 6) se cuestionan las diferencias entre clases sociales, sectores acomodados versus sectores marginados, atribuyendo características negativas a los acomodados, mientras que destaca los valores y la dignidad de los sectores marginales; en “Los funerales de la Candy” (escena 7), se reivindica la figura de Candelaria Patricia Manzo Seguel, bailarina transexual chilena que alcanzó popularidad mediática por participar en el “Blue Ballet”. En “Informe Rettig” (escena 8), a través de la voz colectiva de los personajes, quedan expuestas las complejas situaciones vividas por los familiares de detenidos desaparecidos.

Las categorías de la dramaticidad propuestas por García Barrientos y las diferencias que establece frente a la narratividad fueron útiles para el análisis de una obra construida en fragmentos en la que predomina la autonomización escénica (Jameson), mientras que, al mismo tiempo, se confirma una congruencia no narrativa, sino dramática. Por ejemplo, los personajes de la historia de “El Tsunami de Lindorfo” no tienen ninguna relación con “Los funerales de la Candy”, sin embargo, la cohesión de las escenas se logra por medio del “entremés” (Tinta Londa) y por las similitudes dramáticas de ambas escenas: la representación de la violencia por medio acciones dramáticas, la descripción de un espacio popular cruzado por la discriminación y el maltrato, la representación del hombre como una figura patriarcal que necesita demostrar su dominación.

Para profundizar en la diferencia entre narratividad y dramaticidad, la investigación dio cuenta del potencial dramático de las crónicas de Lemebel, desde la propuesta de Sanchis Sinisterra (2012). El análisis de cada escena reveló que muchas de las crónicas no fueron adaptadas solo desde una perspectiva fabular, sino que gran parte de la adaptación está basada en los elementos discursivos de las crónicas originales. Esto ocurre incluso en las escenas que presentan de forma más literal el texto original, como es el caso “Del Carmen Bella Flor”, “Prólogo” o “Epílogo”. No obstante, donde más destaca este mecanismo de adaptación es en las escenas donde los dramaturgos incluyeron elementos que no derivaron

directamente de las crónicas, sino que adaptaron los recursos discursivos de la obra de Lemebel para reforzar la fábula original, como es el caso de “Informe Rettig”, “Se remata lindo país” y “Flores y perros”. Estas crónicas se caracterizan precisamente por no presentar una estructura narrativa, sino más bien descriptiva o analítica; no obstante, su potencialidad dramática no se ve disminuida, como comprobaron los dramaturgos de *La ciudad sin ti*, debido a las características discursivas representativas presentes en la obra de Lemebel.

Así, la mezcla entre la perspectiva fabular y la discursiva dio como resultado una adaptación coherente con la obra y la figura del autor. Así también, mantiene la intención de Lemebel al escribir las crónicas. Autores como Bianchi (2018) y Blanco (2020) han destacado la importancia de capturar la "urbanidad" de las crónicas de Lemebel, que se caracterizan por su mirada crítica y provocadora sobre la realidad social y política de Chile.

Muchas de estas características forman parte de la discursividad de su obra, más que del contenido como tal, elementos que en *La ciudad sin ti* se adaptan por medio de la incorporación de canciones, referencias a la cultura popular chilena, un lenguaje popular y una ambientación general de violencia. En cada una de las escenas es posible encontrar estas referencias, partiendo por el nombre que lleva la obra. Así, la adaptación teatral de las crónicas de Lemebel en "La ciudad sin ti" pone de manifiesto la irreverencia característica de la escritura de Lemebel, donde se destacan elementos discursivos como la ironía, la escritura barroca, referencias musicales, televisivas, alusión a objetos y prácticas propias del mundo del espectáculo, la exposición del mundo nocturno marginado, como las trabajadoras sexuales y los transformistas, etc. En definitiva, la adaptación da cuenta de la letra recargada de elementos provenientes del mundo popular chileno y de los segmentos más marginados de la sociedad en la obra cronística de Lemebel.

A partir del presente trabajo, se abren varias posibles líneas de investigación, en especial aquellas que se refieren a los procesos de adaptación de las numerosas publicaciones de Pedro Lemebel. Debido a las características que se han mencionado en esta investigación, en especial su potencial escénico, se presumen

nuevas propuestas teatrales, dramatúrgicas e incluso cinematográficas (como la película "Tengo miedo torero", estrenada en 2020). Producciones que ponen en auge la figura del autor ante las nuevas generaciones, lo que se ha evidenciado desde hace algunos años, siendo un ejemplo concreto el uso de los textos y retratos del autor en las manifestaciones durante el "Estallido social", donde se ha reivindicado su legado y se ha validado el "ojo copuchento" del que habla Bianchi, el cual pudo adelantarse al criticar las injusticias económicas y sociales que aún afectan a Chile en la actualidad.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balderstone, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Benadava, Salvador (2001). Pedro Lemebel, apuntes para un estudio. *Mapocho*, (50), 41-74.
- Beniscelli, L., Riedemann, A., & Stang, F. (2019). Multicultural, y sin embargo asimilacionista. Paradojas provocadas por el currículo oculto en una escuela con alto porcentaje de alumnos migrantes. *Calidad en la Educación*, (50), 393-423.
- Bianchi, Soledad (2018). *Lemebel*. Santiago de Chile: Montacerdos Ediciones.
- Blanco, Fernando (2013). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/ con el Sur*. Barcelona: Editorial Egales.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2019). *Cuerpos que importan*. Barcelona: Paidós.
- Casas, Francisco. (marzo de 2014). *La insoportable levedad de (las) disidentes sexuales*. Revista Errata (12), 232-235. https://issuu.com/revistaerrata/docs/errata_12_desobediencias_sexuales_i
- Cornago, Óscar (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- Darrigrandi, Claudia (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 122-143.
- Donoso, Claudia (2000). Lemebel. *Paula*, (821), 82-85.
- Echevarría, Ignacio (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Epps, Brad (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, 74(225), 897-920.
- Figuroa, Tamara (2019). *La resistencia de la loca barroca de Pedro Lemebel. Anomia y militancia corpórea en América Latina*. Barcelona: Egales Editorial.

- Fonseca, Carlos y Quintero, María (2009). La Teoría Queer; la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociológica*, 24(68), 43-60.
- Foucault, Michael (2007). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México D.F: Siglo XXI editores.
- García, José-Luis (2017) *Cómo se analiza una obra de teatro: ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García, José-Luis (2004). Teatro y narrativa. *Arbor* (17), pp. 509-524.
- Garrido, Juan y Barrientos, Claudio (2018). Identidades en transición: Prensa, activismo y disidencia sexual en Chile, 1990-2010. *Psicoperspectivas*, 17(1), 1-9.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gómez, Roxana (2013), *Emergencia y rebase en la pose y puesta en práctica del cuerpo transformista/travesti (trans/trave) en Chile* [Tesis de Magister]. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gomis, Lorenzo (1991). *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.
- Guillen, Cristina (2008) Los rituales en la escuela pública polimodal argentina. *Avá. Revista de Antropología*, (12), 137-154.
- Gumas, Arone-ru (2010). *El narrador como punto de articulación de la memoria personal y colectiva en la ciudad de "Quiltra lunera" en De Perlas y Cicatrices de Pedro Lemebel* [Tesis de Licenciatura]. Universidad de Chile.
- Jameson, Frederic (2013) *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- Lemebel, Pedro (1998). *De perlas y cicatrices*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Lemebel, P. (2005, 18 de diciembre). "Se remata lindo país". *La Nación*. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/pl181205.htm>
- Lemebel, Pedro (2008). *Serenata Cafiola*. Santiago de Chile. Editorial Planeta.
- Lemebel, Pedro (2012). *Háblame de amores*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- Lemebel, Pedro (2013). *Poco Hombre*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Mérida, Rafael (2002). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria editorial.

- Mignolo, Walter (1998). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Monsiváis, Carlos (2006). *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*. México D.F: Ediciones Era.
- Montero, Gonzalo (2016). Desiertos, caminos, cuerpos ausentes: sobre una Performance de Pedro Lemebel. *Textos híbridos (1)*, 75-92.
- Navarrete, Carolina (2017). Pedro Lemebel: un geopolítico socio-textual. *Literatura y lingüística*, (35), 71-94.
- Parrat, Sonia (2008). *Géneros periodísticos en prensa*. Quito: CIESPAL.
- Party, Daniel; Achondo, Luis (2020) Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel. En Fernando A. Blanco (Ed.), *La Vida Imitada: Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Pérez Bowie, José (2004). *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Poblete, Juan (2018). *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Preciado, Paul B. (2020). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima.
- Ramos, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
- Richard, Nelly (2018). *Abismos temporales: Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- Rivas, Felipe (2011). Digan queer con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. En Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Eds.), *Por un feminismo sin mujeres*. Santiago de Chile: Territorios Sexuales editores.
- Rocket, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Salazar, Gabriel; Pinto, Julio. (1999). *Historia Contemporánea de Chile I, Estado, legitimidad y ciudadanía*. Chile: LOM ediciones.
- Sánchez, Sinisterra José (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. México D.F.: Paso de Gato.

Sutherland, Juan Pablo (2001). *A corazón abierto: geografía literaria de la homosexualidad en Chile*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Watkins L., Nancy (2001). El general Pinochet y el mesianismo político. *Revista política*, (40), 203-208.

5. ANEXO

Se adjunta comparación entre cada escena de la obra y la crónica original que le corresponde. Se destaca con colores los fragmentos utilizados de forma textual o casi textual en la adaptación teatral.

5.1. Crónica/Escena 1 y 9

Crónica: A modo de sinopsis

Podría escribir clarito, podría escribir sin tanto recoveco, sin tanto remolino inútil. Podría escribir casi telegráfico para la globa y para la homologación simétrica de las lenguas arrodilladas al inglés. Nunca escribiré en inglés, con suerte digo go home. Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios simbólicos. Podría escribir en el silencio del tao con esa fastuosidad de la letra precisa y guardarme los adjetivos bajo la lengua proscrita. Podría escribir sin lengua, como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar.

Podría escribir para educar, para entregar conocimiento, para que la babel de mi lengua aprenda a sentarse sin decir palabra. Podría escribir con las piernas juntas, con las nalgas apretadas, con un pujo sufi y una economía oriental del idioma. Podría mejorar el idioma metiéndome en la raja dura mis metáforas inmundas, mis deseos malolientes y mi desbaratada cabeza de mariluz o marisombra, sin sombrilla o con el paraguas al revés, a todo sol para que la globa me haga mundial, exportable, traducible hasta el arameo que me canta como un florido peo. Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelería cursi. Pero no me llamo así, me inventé un nombre con arrastre de tango maricueca, bolero rockerazo o vedette travestonga. Podría ser el cronista del high life y arrepentirme de mis temas gruesos y escabrosos. Dejar a la chusma en la chusma y hacer arqueología en el idioma hispanoparlante. Pero no vine a eso. Y ahora, todo está lleno de cronistas con una flor estilográfica en el ojal mezquino de la solapa. No vine a cantar lady and gentleman, pero igual me canta "señora mía". No sé a lo que vine a este concierto, pero llegué. Y me salió la letra como un estilete. Más bien sin letra, como una prolongación de mi mano el gruñido la llora. Parecen gemidos de hembra cobarde, dijeron por ahí los escritores del culebrón derechista. Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecionista o una india pájara trinándole al crepúsculo (todo rima). Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produjo una jungla de ruidos. No fui musiquera, ni le canté al oído de la trascendencia para que me recordara a la diestra del paraíso neoliberal. Mi padre se preguntaba por qué a mí me pagaban por escribir y a él nadie le remuneró ese esfuerzo. Aprendí a la fuerza, aprendí de grande, como dice Paquita La del Barrio, la letra no me fue fácil. Yo quería cantar y me daban palos ortográficos. Aprendí a arañazos, la onomatopeya, la diéresis, la melopea y la tetona ortografía. Pero olvidé todo enseguida, me hacía mal tanta regla, tanto crucigrama del pensar escrito. Aprendía, por hambre, por necesidad, por laburo, de cafiola, pero comenzaba a estar triste. Pude haber escrito como la gente y tener una letra preciosa, clarita, clarita, como el agua que corre en los ríos del sur. Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con hache me escupió el esfínter. Digo podría, pero sé bien que no pude, me faltó rigurosidad y me ganó la farra, el embrujo sórdido del amor mentido. Y creí como una tonta, como una perra lacia me dejé embaucar por alegorías barrocas y palabreríos que sonaban tan relindos. Pudiste ser otra cosa, me dijeron los maestros con su baba salada mojándoles sus pelos de profetas. A pesar de todo, aprendí, sobre mí caía la tristeza literaria como un manto culto. No fui cantor, les repito, pero la música fue el único technicolor de mi biografía descompuesta. Aquí va este pentagrama donde la historia tambaleó su trágico ritmo. Les guste o no, pulso aquí el play de este cancionero memorial.

Escena: A modo de preludeo

Tito: Podría escribir clarito, podría escribir sin tantos recovecos, sin tanto remolino inútil. Podría escribir casi telegráfico para la globa y para la homologación simétrica de las lenguas arrodilladas al inglés. Nunca escribiré en inglés, con suerte digo go home.

Antofa: Podría escribir novelas y novelones de historias precisas de silencios simbólicos.

Claudia Vergara: Podría escribir en el silencio del tao con esa fastuosidad de la letra precisa y guardarme los adjetivos bajo la lengua proscrita.

Claudia Pérez: Podría escribir sin lengua, como un conductor de CNN, sin acento y sin sal. Pero tengo la lengua salada y las vocales me cantan en vez de educar.

Escena: Epílogo

Antofa: Podría escribir para educar, para entregar conocimiento, para que la babel de mi lengua aprenda a sentarse sin decir palabra.

Clau Vergara: Podría escribir con las piernas juntas, con las nalgas apretadas, con un pujo sufi y una economía oriental del idioma. Podría mejorar el idioma metiéndome en el orto mis metáforas corroídas, mis deseos malolientes y mi desbaratada cabeza de mariluz o marisombra, sin sombrilla o con el paraguas al revés, a todo sol para que la globa me haga mundial, exportable, traducible hasta el arameo que me canta como un florido peo.

Claudia Pérez: Podría guardarme la ira y la rabia emplumada de mis imágenes, la violencia devuelta a la violencia y dormir tranquilo con mi novelería cursi. Pero no me llamo así, me inventé un nombre con arrastre de tango maricueca, bolero rockerazo, o vedette travestonga. Podría ser el cronista del high life y arrepentirme de mis temas gruesos y escabrosos. Dejar a la chusma en la chusma y hacer arqueología en el idioma hispanoparlante. Pero no vine a eso.

Antofa: Está lleno de cronistas con una flor estilográfica en el ojal mezquino de la solapa. No vine a cantar ladies and gentlemen.

Clau Vergara: No sé a lo que vine a este concierto, pero llegué. Y me salió la letra como un estilete. Más bien sin letra, como una prolongación de mi mano el gruñido la llora. Parecen gemidos de hembra cobarde, dijeron por ahí los escritores del culebrón derechista.

Antofa: Llegué a la escritura sin quererlo, iba para otro lado, quería ser cantora, trapecionista o una india pájara trinándole al ocaso. Pero la lengua se me enroscó de impotencia y en vez de claridad o emoción letrada produce una jungla de ruidos.

Tito: No fui musiquera, ni le canté al oído de la trascendencia para que me recordara a la diestra del paraíso neoliberal. Mi padre se preguntaba por qué a mí me pagaban por escribir y a él nadie le remuneró ese esfuerzo. Aprendí a la fuerza, aprendí de grande, como dice Paquita La del Barrio; la letra no me fue fácil.

Clau Vergara: Yo quería cantar y me daban palos ortográficos. Aprendí a arañazos la onomatopeya, la diéresis, la melopea y la tetona ortografía. Pero olvidé todo enseguida, me hacía mal tanta regla, tanto crucigrama del pensar escrito. Aprendía por hambre, por necesidad, por laburo, de cafiola, pero comenzaba a estar triste.

Claudia Pérez: Pude haber escrito como la gente y tener una letra preciosa, clarita, clarita como el agua que corre por los ríos del sur. Pero la urbe me hizo mal, la calle me maltrató, y el sexo con hache me escupió el esfínter. Digo podría, pero sé bien que no pude, me faltó rigurosidad y me ganó la farra, el embrujo sórdido del amor mentido.

Tito: Y creí como una tonta, como una perra lacia me dejé embaucar por alegorías barrocas y palabreríos que sonaban tan relindos. Pudiste ser otro, me dijeron los maestros con sus babas mojándoles los pelos de profetas. A pesar de todo aprendí. Y el reloj sigue su curso, hacia un florido y cálido futuro. No alcancé a escribir todo lo que quería, pero ustedes se imaginarán cuantos besos, cuantos escupos y cuantas canciones me faltaron. Un abrazo a todos mis amigos y a todos los que compartieron conmigo una turbia y mágica noche, me voy de esta ciudad de la que ya se fueron tantos, nos vemos donde sea.

5.2. Crónica/Escena 2

Crónica: La historia de Margarito

Tendría que arremangarme los años para recordar a Margarito, tan frágil como una golondrina crepsa en la escuela pública de mi infancia. La escuelita Ochagavía, «nuestro norte luz y guía», voceaba el himno de la mañana escolar, ya borroso por los tierraes secos en la zona sur de Santiago, en esas nubes de polvo donde los niños machos pichangueaban el recreo; los hombrecitos proletarios, jugando juegos de hombres, brusquedades de hombres, palmetazos de hombres. Tan diminutos y ya ejercían la ventaja del machismo burlón, humillando a Margarito, riéndose de él porque no participaba del violento rito de la infancia obrera. Porque se mantenía distante mirando de lejos al cabrerío revoltoso revolcándose en el suelo, mancornados a puñetazos en la competencia matona de esa enana virilidad.

Y parecía que Margarito, vaporoso, despreciaba profundamente la prepotencia de sus compañeros, esa única forma bruta de comunicarse que practican los hombres. Por eso se aislaba de los grupos en la soledad mocosa de anidarse un rincón lejos del patio. Margarito nunca reía en la bandada jilguera que animaba la mañana. Margarito no era feliz, como todos los niños a esa edad cuando el mundo es una pelota de barro azul. Margarito tenía los ojos grandes, siempre anegados a punto de llorar, al borde lagrimero de su penita; por cualquier cosa, por el chiste más insignificante soltaba la muda catarata de su llanto. Margarito era así, un pajarillo sentimental que regaba la tierra seca de mi escuela pobre. Margarito era el hazmerreír de la clase, el juego preferido de los cabros grandes que le gritaban «Margarito maricón puso un huevo en el cajón». No lo dejaban en paz con la letanía cruel de ese coro que no paraba hasta hacerlo llorar. Hasta que sus ojazos nerviosos se vidriaban con el amargo suero que hería sus mejillas.

Margarito era así, un pétalo fino y lluvioso en medio de la borrasca pioja del piñén estudiantil. A esa edad, cuando la niñez asume la perversión como un entretenido juego torturando al más débil, al más diferente del colegio, que escapaba al modelo masculino impuesto por padres y profesores. Y ese era el caso de Margarito, nombrado así, burlado así, por los pailones del curso que, groseros, imitaban su caminar de pichón amanerado, sus pasitos coligües cuando tenía que salir a la pizarra transpirando, como pisando huevos en su extraño desplazamiento de cigüeña cachorra rumbo a la patriarcal educación.

Lo recuerdo tan solo, en ese tristísimo exilio de princesita traspapelada en un cuento equivocado. Lo veo así, al borde de la crisis esa mañana del sesenta cuando Caritas-Chile regaló un montón de ropa norteamericana para la escuelita Ochagavía. Eran fardos gigantes de pantalones, poleras, zapatos, camisas y casacas que los curas habían seleccionado para los niños varones. Tiras usadas que el imperio repartía a Sudamérica para tranquilizar su conciencia. Trapos multicolores, que los chiquillos se probaban entre risas y tirones. Y en medio de esa alegre selección, apareció un vestido, un largo y floreado camisón que los cabros sacaron calladamente del bulto. Lo extrajeron mirándose con maldadosa complicidad. Margarito, como siempre, flotaba más allá del bullicio en la balsa expatriada de su lejano navegar. Por eso no se percató cuando lo rodearon sujetándolo entre todos, y a la fuerza le metieron el vestido por la cabeza, vistiéndolo bruscamente con esa prenda de mujer. Creo que nunca olvidaré esa escena de Margarito con los ojos empañados, envuelto en la percala floral de su triste primavera. Lo veo a pesar de los años, interrogando al mundo que se cerraba para él en una ronda de carcajadas. Lo sigo viendo acurrucado, como una palomita llorona mirando las bocas burlescas de los niños, desfiguradas por el océano inconsolable de su amargo lagrimal.

Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me forró ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en sus pupilas cuando, compartiendo las burlas, me acerqué para ayudarlo a quitarse el vestido. Nunca más vi a Margarito desde ese final de curso, tampoco supe que pasó con él desde esa violenta infancia que compartimos los niños raros, como una preparatoria frente al mundo para asumir la adolescencia y luego la adultez en el caracoleante escupitajo de los días que vinieron coronados de crueldad. Es posible que su pasar de alondra empapada haya naufragado en esa travesía de intolerancia, donde el trote brusco del más fuerte, estampó en sus suelas el celofán estropeado de un ala colibrí.

Escena: Margarito

(Los actores salen haciendo distancia, se ordenan en una hilera, se ponen la mano en el corazón)
Todos: Querida escuela Ochagavía/ Nuestro norte luz y guía/ Querida escuela segunda casa/
Donde nadie nos amenaza.

Compañero 1: Uyyy Margarito, la golondrina crespa de la escuela pública, Margarito maricón,
puso un huevo en el cajón. (Siguen cantando felices)

Todos: Querida escuela Ochagavía/ Hoy te hacemos los honores/ Son nuestros padres los
profesores/ Nos defienden de los horrores.

Profesor: Mírale el pie chanfleado, a este cabro afeminado... si camina pisando rosas la linda
mariposa.

Todos: Querida escuela marginal/ en el corazón del tierral/ al pichón amanerado/ lo fletamoh al
basural/ sus remilgos nos indignan/ y las madres se persignan.

Querida escuela Ochagavía/ las pichangas en los recreos/ palmetazos y puñetazos/ los enanos
son bien machos/ y este invertido vaporoso/ no disfruta de la guerra/ de la valiente infancia
obrero.

(Suena el timbre, alboroto y gritos de niños, se desarma la fila, pasan los actores corriendo con
una pelota y queda Margarito solo).

Margarito: Tímido y liviano yo despreciaba la prepotencia de mis compañeros, esa única forma
de comunicarse que practican los hombres. Por eso me anidaba en un rincón lejos del patio.

Compañero 1: Ríete poh coliguacho amargao.

Compañero 2: (En tono de burla) Uyyy sus ojitos grandes, siempre anegados, a punto de llorar,
al borde lagrimero de su penita.

Compañeros: ¡Margarito maricón puso un huevo en el cajón!

(Margarito llora)

Compañero 1: Pero mira como suelta la catarata, al chiste más insignificante.

Compañero 2: Pajarillo sentimental, tení todo mojado el tierral.

(Ríen)

Margarito: Así era yo, un pétalo fino y lluvioso en medio de la borrasca pioja del piñén estudiantil.
A esa edad, cuando la niñez asume la perversión como un entretenido juego torturando al más
débil, al más diferente del colegio, que escapa al modelo masculino impuesto por padres y
profesores.

Profesora: Margarito al pizarrón.

Compañeros: Margarito maricón, puso un huevo en el cajón. (Risas)

Profesora: Ya no lo molesten, Margarito pon atención.

Compañeros: Margarito maricón, puso un huevo en el cajón. (Risas)

Profesora: ¡Basta! ¿Es que acaso no tienen corazón?

Compañeros: Margarito maricón puso un huevo en el cajón.

Profesora: A la próxima les pongo una anotación

Compañeros: Margarito maricón puso un huevo en el cajón (Todos ríen)

Margarito: Y transpiraba, nervioso delante el pizarrón. Como pisando huevos con mis pasitos
de cigüeña tratando de levitar, de no sonar, de no estar, de no ser. Siempre solo, en el tristísimo
exilio de princesita traspapelada en un cuento equivocado.

Profesora: Ya pues mijito no se quede ahí cazando moscas, por eso después sus compañeros
lo molestan. Escriba la fecha, 7 de junio 1960. Mañana 8, a las 9.00AM viene Caritas Chile con
ropa norteamericana para regalar.

Margarito: Y llegaron los fardos gigantes de pantalones, poleras, zapatos, camisas y casacas
que los curas habían seleccionado para los niños varones. Tiras usadas que el imperio repartía
a Sudamérica para tranquilizar su conciencia. Trapos multicolores, que los chiquillos se
probaban entre risas y tirones.

(Entran una bolsa de ropa al escenario. Todos corren a sacar alguna prenda)

Compañero 1: Yo quiero el jersey cuello largo!

Compañero 2: El cotelé es mío. Es que paso frío en la casa, no ve que no tenemos el radier.

Compañero 1: ¡Mira una mezcillita, ese lo vi primero!

Compañero 2: Y este paletó, es mío.

Compañero 1: Más fea la güea llévatelo no más. ¡Te vaí a ver rico! (Ríe)

Compañero 2: (Haciéndose el loco) Nooo si es pa' mi papi, que se va caminando temprano a la pega.

Compañero 1: ¿Pa tu papi? Seguro, lo queríai pa ti, mentiroso.

Compañero 2: Nooo si es pa' mi papi.

Compañero 1: Seguro pa' tu papi, (Sacando un vestido del montón) Mira cabezón este vestido.

Compañero 2: ¿Qué te pasa con ese vestido?

Compañero 1: Pa' tu hermana poh, pa' sacárselo con los dientes (Ríen)

Compañero 2: Qué te pasa ahueonao, por qué no se lo regalaí a la puta de tu mamá mejor.

Compañero 1: Ya, tranquilo cabezón, tengo una idea... (de a poco rodean a Margarito, para ponerle el vestido a la fuerza, la escena se vuelve violenta y dramática)

Todos: Margarito con vestido, puso un huevo en el nido/ Ni siquiera percató, la violencia del complot.

(Los niños siguen coreando improperios que se escuchan cada vez más distorsionados y más lejanos)

Margarito: Y ahí estaba yo, como una palomita llorona mirando las bocas burlescas de mis compañeros, desfiguradas por el océano inconsolable de mi amargo lagrimal. Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me borró ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en mis pupilas cuando, compartiendo las burlas, un compañero se acercó a quitarme el vestido.

(Se acerca un compañero distinto a los demás y le ayuda a sacárselo).

Margarito: Gracias, ¿Cómo te llamas?

Pedro: Pedro

Margarito: Gracias Pedro. (Se van caminando juntos).

5.3. Crónica/Escena 3

Crónica: Del Carmen Bella Flor (o "el radiante fulgor de la santidad")

Año a año, el rito carreteado de las procesiones congrega la misma turba de fieles que, desde temprano, espera el paso glamoroso de la Virgen del Carmen. La Patrona de Chile, la bella aparición que corona el largo desfile de colegios, bandas de scout, seminaristas de ojos lacios por el celibato, bomberos en traje de gala, monjas sufrientes y toda la alegoría religiosa que cruza el centro de Santiago en el ondear de los pañuelos.

Al compás de pitos y redobles de tambores, aleluyas y marimbas de orfeón; la arqueología aristócrata desfila cargando rosarios, estandartes, pendones dorados y heráldicas de alcurnia. Señores grises del Opus Dei y damas enjutas, torcidas por el servicio social y la caridad conservadora. Las mismas señoras de verde, amarillo y rosado; todas teñidas de rubio ceniza, todas de collar de perlas cultivadas, todas respingonas oliendo a polvos Angel Face. Casi todas con su empleada mapuche caminando dos pasos más atrás, arrastrándola a la fuerza para evangelizarle las mechales tiesas. A ver si la india cabizbaja, se conmueve con el radiante fulgor de la santidad. A ver si la convence la virgen en persona. La reina del ejército, que le salvó la vida al general Pinochet en el atentado extremista. La inmaculada que se apareció a los soldados patriotas en plena batalla, por allá en la Independencia. Tan divina de café y amarillo cuando no había tele a color. La madre del Carmelo, la más elegante, la más regia y española de ojos celestes que mira sobre el hombro a toda esa patota de vírgenes ordinarias; vírgenes de población, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholitas de hollín y desteñidas por la intemperie. Vírgenes huasas de Andacollo, Pelequén, Las Rosas, Las Vizcachas, Peña Blanca. Vírgenes que salen como callampas a pedir del populacho. Fíjate tú. Lo único que falta es una virgen de la marihuana para los volados. No te digo. Tanta virgen de medio pelo, aparecida de última hora. Como esa Tirana del norte, sin apellido, congregando a tanto roto, a tanto punga, que con la excusa de la manda, se lo pasan tres días borrachos, comiendo a destajo, drogados y felices bailando esas danzas paganas a toda pampa, los herejes.

Así, para Chile, la madre de Cristo tiene variadas representaciones de todas las categorías; siendo la Señora del Carmen la patrona oficial que cuenta con un séquito de camareras. Algo así como un fans-club de señoras pitucas encargadas del ajuar sagrado. Ser camarera de la virgen casi

asegura un bungalow celestial, sólo por mantener los terciopelos limpios, desempolvar los rizos de la peluca, ponerle naftalina a los pañales del niño, y una vez al año, desfilar con el escapulario en el pecho, que las distinguen como siervas de la imagen que se tambalea en los andamios floridos.

Escortada por cadetes de la Escuela Militar, la imagen religiosa recorre la ciudad bajo una nevada de pétalos. Antes que ella, ya han pasado otros altares móviles, como el Angel de Chile que arranca aplausos ataviado con el pabellón nacional, la coraza guerrera y su minifalda recatada. Reflejado en los cristales del Citibank, el arcángel se convierte en el Titán Neoliberal que salvó la economía de la herejía marxista. Se parece a Ultramán, repiten los niños encandilados por sus ojos de vidrio, que miran turnos alguna mosca en el altísimo. Más atrás, meneándose tiesa, la Sagrada Familia reparte la postal doméstica, el tríptico conservador que panfletea la derecha en democracia. A su paso de yeso colorido, la familia chilena se reconcilia con la prédica de los altoparlantes, los Ave Marías y todo el jolgorio de la fe, que rumbea con los acólitos al vaivén fragante de los incensarios. Las estatuas milagrosas opacan a los maniquíes de las vitrinas, la piedad contrasta con la policía conteniendo a la multitud, y los saludos de los cardenales miden popularidad en los aplausos del rating callejero. También el alcalde, en tenuta sport, reparte cruces a los comerciantes ambulantes que mandó desalojar de ciudad gótica; sólo faltan Gatúbela y El Guasón.

Al final, grita la gente, viene la Virgen del Carmen envuelta en un fagonazo de flores amarillas. Tan linda ella, como un cisne blanco. Tan super star, como una miss extranjera que visita Chile, que no pisa el suelo porque sólo viene de paso.

Escena: Del Carmen Bella Flor

Tito: Año a año el rito carreteado de las procesiones, congrega la misma turba de fieles que, desde temprano, espera el paso glamoroso de la virgen del Carmen.

Antofa: ¡Viva la virgen del Carmen!

Clau: ¡Viva la patrona de Chile!

Tito: La bella aparición que corona el largo desfiles de colegios, bandas de scout, seminaristas de ojos lacios por el celibato, bomberos en traje de gala, monjas sufrientes y toda la alegoría religiosa que cruza el centro de Santiago en el ondear de los pañuelos. La arqueología aristócrata, desfila cargando rosarios, estandartes, pendones dorados y heráldicas de alcurnia. Señores grises del opus Dei y damas enjutas torcidas por el servicio social. Las mismas señoras de verde, rosado, amarillo, todas teñidas de rubio ceniza, todas de collar de perlas cultivadas, todas respingonas, oliendo a polvos Angel Face.

Antofa: A esta india hay que arrastrarla a la fuerza para evangelizarle esas mechas tiesas que tiene.

Clau: A ver si esta china cabizbaja, se conmueve con el radiante fulgor de la santidad.

Antofa: A ver si la convence la virgen en persona.

Clau: La reina del ejército que le salvó la vida al general Pinochet, en el atentado extremista.

Antofa: La inmaculada que se apareció a los soldados patriotas en plena batalla. Por allá en la independencia.

Clau: Tan divina de café y amarillo, cuando no había tele a color ¿Te acuerdas?

Tito: ¡Viva la virgen del Carmen! ¡Viva la patrona de Chile!

Virgen: (Despierta de improviso) Yo soy la madre del Carmelo, la más elegante, las más regia y española y de ojos celestes. No cómo toda esa patota de vírgenes ordinarias, vírgenes de población, vírgenes de gruta, vírgenes de animita, cholas de hollín y desteñidas por la intemperie. Vírgenes huasas, de Andacollo, Pelequén, Las Rosas, Las Vizcachas, Peñablanca, todas vírgenes que salen como callampas a pedir del populacho. Si lo único que falta, es una virgen de la marihuana para los volados, tanta virgen de medio pelo y aparecida a última hora, cómo esa tirana del norte, congregando a tanto roto, tanto punga que con la excusa de la manda, se lo pasan tres días borrachos, comiendo y tomando a destajo, drogados y felices bailando esas danzas paganas a toda pampa los herejes.

Tito: Así para Chile, la madre de Cristo tiene variadas representaciones de todas las categorías, siendo la Señora del Carmen la patrona oficial que cuenta con un séquito de camareras. Algo así como un fans club de señoras pitucas encargadas del ajuar sagrado.

Clau: Yo me encargo de mantener los terciopelos limpios.

Antofa: Yo me encargo de desempolvar los rizos de la peluca.

Clau: Yo le pongo naftalina a los pañales del niño, una vez al año.

Antofa: Yo desfilo con el escapulario en el pecho.

Clau: Yo también.

Antofa: Ya tenemos asegurado nuestro bungalow en el cielo.

Virgen: Entonces, escoltada por los cadetes de la escuela militar, mi imagen religiosa recorre la ciudad bajo una nevada de pétalos. Antes que yo ya han pasado otros altares móviles, como el Ángel de Chile que arranca aplausos, ataviado con el pabellón nacional, su coraza guerrera y su minifalda recatada. Reflejado sobre los cristales del Citibank, el arcángel se convierte en el titán neoliberal, que salvó la economía de la herejía Marxista.

Antofa: Mira, se parece a Ultramán el ángel.

Clau: Son los ojos de vidrio, que miran turnios alguna mosca en el altísimo.

Antofa: Ahhhh.

Tito: Más atrás meneándose tiesa, la Sagrada Familia reparte la postal doméstica, el tríptico conservador que panfletea la derecha en democracia. A su paso de yeso colorido la familia chilena se reconcilia con la prédica de los altos parlantes, los Ave Marías y todo el jolgorio de la fé, que rumbea con los acólitos al vaivén fragante de los incensarios. Los cardenales miden popularidad en los aplausos del rating callejero. El alcalde en tenuta sport, reparte cruces a los comerciantes ambulantes, que mandó a desalojar de ciudad gótica. Solo faltan Gatúbela y el Guasón. Al final la gente grita. ¡Viva la virgen del Carmen!

Clau y Antofa: ¡VIVA!

Tito: ¡Viva la patrona de Chile!

Clau y Antofa: ¡VIVA!

Virgen: (Despierta) Y envuelta en un fagonazo de flores amarillas. Hago mi aparición, tan linda como un cisne blanco, tan super star como una miss extranjera que visita Chile. Y no piso el suelo, porque solo vengo...de paso.

5.4. Crónica/Escena 4

Crónica: Se remata lindo país

Demasiado barato quiere comprar este paisito don Piñi, usted que va por la vida tasando y preguntando cuánto vale todo. Y de un guaracazo se compra medio Chiloé con botes y palafitos incluidos. Con cerros, bosques y ríos hasta que se pierde la mirada en el horizonte y le pertenece a usted. ¿Cómo puede haber gente dueña de tanto horizonte? ¿Cómo puede haber gente tan enguatada de paisaje? Me parece obscena esa glotonería de tanto tener. Me causa asombro que más encima quiera dirigirnos la vida desde La Moneda. Muy barata quiere rematar esta patria, don Piñi, y solo con un discurso evangélico o de boy scout buena onda. Pura buena onda ofrece usted, don Piñi, como si estuviera conquistando al populacho con maní. Nada más. El resto pura plata, empapado de money, quiere pasar a la posteridad solo por eso. Porque cuando cita mal a Neruda se nota que a usted le dio solo para los números y no para la letra. Es decir usted es puro número, don Piñi, poca reflexión, poco verbo, poca idea, aunque esa es la única palabra que usa entre sus contadas palabras efectivas. Buena onda y futurismo. Las heridas se parchan con dólares. «Sin vacilar, marchar», el futuro es nuestro (parece himno de la juventud nazi). Así arenga usted a este pueblo embelesado con los adelantos urbanos. Nadie sabe para quién trabaja y usted la encontró lista. O sea, usted se pasa de listo, don Piñi, quiere hacernos creer que siempre fue demócrata, pero le recordamos clarito sobándole el lomo a la dictadura, amigote de la misma patota facha que ahora le anima su campaña. Los peores, la gorilada del terror. Nunca aprendió entre suelo, ni siquiera a golpes, y con facilidad se traba el sermón de la derecha pinochetista, ahora remasterizada con piel de oveja. Pero son los mismos de entonces, soberbiamente gozando los privilegios de la democracia que conseguimos nosotros, y solo nosotros, porque no existe la certeza que en el plebiscito usted votara por el no, simpatizando con la derecha. Mire usted, qué fácil le resulta tratar de transformar el Mapocho en el Sena. Puro arribismo colonialista, intentar domesticar con terracitas y botecitos parisinos a nuestro roto Mapocho, quizás lo único rebelde que le va quedando a esta ciudad. Qué delirio, Mister Piñi, ¿por qué no se va a Europa si ve que nunca va a poder blanquear la porfiada cochambre india de nuestra raza? Creo que todo el país se acuerda de usted formando parte de la nata panzona del derecho empresarial.

Por entonces, en aquella época de terror, quien hacía fortuna, de alguna manera, era a costa de las garantías de la represión. Usted llenaba sus arcas, don Piñi y nosotros sudábamos la gota gorda, o la gota de sangre. Fíjese que no se nos ha olvidado y nunca se nos olvidará, aunque a usted le reviente que el pasado aflore cuando menos se lo espera. A usted ni a sus yuntas de pacto les conviene el pasado, por eso miran turnos y amnésicos al futuro. Su discurso Disneyworld, mister Piñi, no resiste análisis y solo el facilismo miamista de algunos chilenos le compra su receta de vida fácil, su filosofía banal de texano petrolero. Su discurso remasterizado de la derecha, titiritesco y farandulón. Puro show.

Escena: Mister Piñi

(Un pódium en el escenario y unas sillas, los actores están con números en la mano)

Martillero: Y que tenemos aquí. (Abre un sobre) Una fértil propiedad con vista al ancho mar. Comenzaremos con el litoral central.

Pescador artesanal: Caballero, el litoral central ya tiene dueño, donde los pescadores artesanales por generaciones hemos trabajado.

Martillero: (Interrumpiendo) Perdón, ¿Cuántos metros de eslora tiene su embarcación?

Pescador: ¿Y eso que tiene que ver?

Martillero: Conteste mi pregunta ¿Cuánta eslora?

Pescador: Usted no puede vender algo que nos pertenece a todos. El lenguado, la corvina, la merluza y el jurel son todos compañeros de la mesa y el mantel. El congrio, la sierra, la albacora y la sardina, nos regalan a diario una rica merendina, para que hablar del chorito, la almeja el erizo y el ostión, si los vendes a tus postores te vamos a sacar la chucha huevón.

Martillero: (Pausa) Menos de 12 metros me imagino...

Pescador: Bueno si, mide 10 de hecho.

Martillero: ¡OK! Vaya a jugar con los barquitos de la laguna del parque O' Higgins o juegue a la pesca milagrosa en la Quinta Normal, esta subasta es para peces gordos, no para jureles desnutridos. ¡Sigamos! Y para que no desordenen el gallinero los "compañeros" de pequeña eslora, vamos a empezar con la bahía de Coronel, con sus deliciosos y nutritivos salmones. ¿Quién dijo yo?

Empresario: Francisco Javier, despierta, tú querías esa bahía o atinas al tiro o la compro yo, mira que a mí me encanta esa zona.

Fra-Fra: Ya poh huevón no te ponga ambicioso (Levanta el número) Yo mijo, yo la llevo, ya le puse hasta nombre.

Martillero: Vendida a don Francisco Javier

Pescador: Oiga pero si ni siquiera dijo el piso.

Martillero: Y para qué quieres piso si tienes peso. ¡Vendida! Ahora rematamos desde el límite norte de la cuarta región hasta el extremo sur de Chile.

Pescador: ¿¿De Chile??

Martillero: No mijo de Eslovenia...Obvio que de Chile, si estamos en Chile.

Pescador: Pero esos son muchos kilómetros.

Martillero: Si hartos, pero ojo, solo se pueden pescar, congrio dorado, merluza austral, merluza de cola, merluza común, sardina española y anchoveta. ¿El Jurel de la orilla se los dejamos a los botes, ya? No hay que ser egoístas.

Pescador: Pero si jurel casi ya no queda, no ve que no hay centímetro cubico de mar que no hayan explotado, el pobre jurel se achicó no ve que lo sobre explotaron.

Martillero: ¡No sea alarmista! su jurel está en muy buen estado, siempre satanizando a los productores que dan trabajo a los trabajadores, uy me salió verso. ¡Ya! Entonces las costas desde la cuarta región hasta el extremo ¿¿Austral??

Empresarios: Yooooooooo.

Martillero: ¿Bueno, ¿cuál de los dos?

Empresarios: (Se miran) Yooooooooo.

Martillero: Ya pues pónganse de acuerdo.

Empresarios: Miti y mota.

Martillero: !!!Vendido!!! Ahora pasamos a un predio en Chiloé 115.000 hectáreas de esta maravillosa isla, también conocido como “El lado salvaje de Chiloé”, de un guaracazo te llevas medio Chiloé, con botes y palafitos incluidos. Con cerros, bosques y ríos, hasta que se pierde la mirada en la distancia le pertenecería a quien se lo lleve, tierras ancestrales Mapuches, muy pintoresco.

Pescador: Mapuche señor

Martillero: ¿Cómo?

Pescador: Que se dice mapuche, no mapuches.

Martillero: Oiga es plural, TIERRASSSSSS, ANCESTRALESSSSSS, MAPUCHESSSSSS, las tierrassss ancestralessss de lossss mapuchessss. Se entiende.

Pescador: A eso me refiero a que la palabra mapuche...

Martillero: Oiga no me venga a enseñar a mi gramática, no sea latero. ¡¡Ya!!! ¿¿Quién dijo yo??

Piñera: ¡Yo!

Martillero: ¡Vendido!!!! Y como este señor se llevó todo se acabó la subasta. Mañana pasamos al norte grande y sus minerales y los glaciares del extremo austral. (Martillazo)

Pescador: Demasiado barato, quiere comprar este paisito, don Piñi; usted que va por la vida tasando y preguntando cuánto vale todo. ¿Cómo puede haber gente dueña de tanto horizonte? ¿Cómo puede haber gente tan enguatada de paisaje? Me parece obscena esa glotonería de tanto tener.

Piñera: Tener...tener, tienes razón compañero de pequeña eslorá, yo no quiero tener. ¡Quiero poder!!! Poder dirigir este país.

Pescador: Me causa asombro que, más encima, quiera dirigirnos la vida desde La Moneda.

Piñera: Es mala onda usted, yo siempre fui un demócrata, incluso voté por el no, y con mi hermano tocábamos el bongó. Filo, filo, filo contigo.

Guardia: Esa no es de su hermano, es de Miguelo.

Piñera: ¡AH! Miguelo, buena onda. Pero yo tocaba el bongó.

Pescador: Usted y sus amigotes son puro número y cálculo, señor Piñi, poca reflexión, poca verbo, poca idea. Porque cuando cita mal a Neruda se nota que solo le dio para los números y no para las letras.

Pescador: Ustedes la gorilada del terror. Parece que este suelo nunca aprendió la lección, ni siquiera a golpes, y con facilidad se traga el sermón de la derecha pinochetista, ahora remasterizada con piel de oveja neoliberal tocando bongó. Pero son los mismos de entonces, soberbiamente gozando los privilegios de la democracia que conseguimos nosotros, y sólo nosotros.

Piñera: Mire usted mal agradecido debería aplaudir mis propuestas de campaña, por ejemplo, transformar el Mapocho en un Sena con saucos y todo.

Pescador: Puro arribismo, intentar domesticar con terracitas y botecitos parisinos a nuestro roto Mapocho, quizás lo único rebelde que le va quedando a esta ciudad. Qué delirio, mister Piñi, ¿por qué no se va a Europa si cacha que nunca va a poder blanquear la porfiada cochambre india de nuestra raza? Puro show, pura foto tecnicolor de mundo feliz con sus sombreros republicanos en el Crown Plaza. ¡Puro Show!! No hay peso intelectual en su carnavalesco de frases hechas. Nada más que modelos tetudas y parientes de hippysmo revenido. Demasiado barato quiere rematar este país. Usted que quiere sacar adherentes de todos lados, como si este país fuera sombrero de mago. Porque usted es pillito, vende su progresismo apelando al olvido, a la memoria enferma de este chilito encandilado con los flashes, usted quiere dar vuelta la página, prefiere hacerse el leso, mirar hacia el futuro hacer como si nada y soñar como que nunca.

5.5. Crónica/Escena 5

Crónica: El tsunami de Lindorfo

Esa noche los perros aullaron al cielo, la luna en tajada menguante venía flotando en marejada de nubarrones espesos como una barcaza huyendo del Apocalipsis. Pero aún era verano en ese pueblo con playa donde iban los veraneantes sureños a remojar sus machucones. Un calorcillo

sofocante tenía a los muchachos campesinos en mangas de camisa peloteando en la plaza frente a la iglesia. Alguien preguntó por Lindorfo Tapia, quien nunca se perdía una pichanga, y fue en ese momento que comenzó a temblar. Primero despacito, casi un leve vaivén que mecía la cancha como silla de abuela. Hasta se rieron nerviosos los chiquillos porque no podían patear la pelota. Y entonces bramó el terremoto bajo la tierra decapitando la torre de la iglesia que cayó en la cancha como un sombrero. Y por las esquinas, las calles eran un culebreo de adobes polvorientos en el desmoroneo de murallas y cataratas de tejas rodando, quebrándose en los rebencazos crujientes de portales que caían al estruendo de vidrios reventados en astillas y terrones humeantes.

Los chiquillos se tiraron al suelo sin poder mantenerse en pie sobre la tierra gelatinosa. En las casas, la quebrazón de platos mezclada con gritos de mujeres y críos era el infierno de remezones que pilló a Lindorfo Tapia arrancando en calzoncillos por la ventana de la novia del Ricardo. Total, el Ricardo estaba pichangueando en la plaza cuando empezó el temblor, y la cama de la novia crujió un poco y ellos pensaron que eran los tiritones de la pasión, pero siguió moviéndose despacito como si la tierra cuncuneara un vaivén rumoroso. Y ahí mismo vino el terremoto, dejando la mierda de cataclismo que no paraba nunca, señor. Y pasó un minuto y seguía temblando, y otro minuto eterno que parecía calmarse un poco, santo cielo, pero volvía más fuerte, arrancando los postes de la luz y los árboles, María Virgen. La gente corría, se caía, se hincaba, se arrastraba por la tierra, comía tierra, suplicando piedad, mi Dios, hasta cuándo. Y cuando quedó todo en el suelo, cuando el pueblo sin luz se aquietó ciego en el tierral, solamente ahí pudieron dar un respiro de calma, solo un respiro, porque inmediatamente aullaron las sirenas del maremoto para arrancar a los cerros porque venía la salida del mar. Y no pasaron ni quince minutos cuando llegó el tsunami como una mancha de aceite que cubrió la mitad del pueblo con su melcocha espesa de palos y destrozos. Y luego, se replegó con la fuerza de una boca colosal tragándose todo lo que encontró parado bajo la luna sangrienta que enrojecía la catástrofe.

Lindorfo Tapia, ahora con los muchachos, miraba todo esto desde la cima del cerro donde estaban a salvo junto con familiares que se abrazaban buscando y preguntando por otros chupados por la corriente diabólica. Ricardo abrazaba a su novia en enagua y la cubría del frío con su chaqueta de mezclilla. Lindorfo de alguna parte había rescatado un short que le quedaba estrecho y una polera embarrada para vestirse. Pero aun así, aun chascón y con pedazos de barro en el pelo castaño, aun así, con rasmillones en sus piernas de huaso enrojecidas por el verano, aún con los ojos verde botella, vidriosos por el aire irrespirable, Lindorfo Tapia era lo más lindo que tenía aquel pueblo costeño arrasado por el aletazo divino. Era un bello sol de dieciocho veranos que había entibiado las sábanas de casi todas las novias del pueblo. Por eso, por lindo, ellas le habían puesto Lindorfo. Y así le decían sus amigos que jugaban al fútbol y tomaban y fumaban con él en los potreros y en la playa de arena negruzca, ahora cubierta por las ruinas de lo que había quedado del pueblo.

Ahí en la cúspide del cerro, las abuelas y madres lloraban viendo que la marea infernal se había llevado todo. Todo, todo, repetía un anciano tartamudo, limpiándose las manos temblorosas. Casi todo, dijo Lindorfo, rescatando una botella de pisco intacta entre las ruinas de la botillería, y más allá, Ricardo encontró otra de pisco intacta entre las ruinas de la botillería, y más allá, Ricardo encontró otra de pisco y otra y otra de vino y otra de ron que aun flotaba impecable en la corriente. Nada era tan terrible si todavía tenían algo que tomar los muchachones de la plaza, siempre dispuestos a saciar la sed para no bajonearse con el desastre.

Y después que hubo pasado todo, cuando la tierra se calmó lentamente tiritando a ratos con las réplicas. Cuando llegaron los bomberos y la policía y los milicos a rescatar sobrevivientes, apilar cadáveres y organizar la ayuda para los damnificados. Cuando todos se agruparon en un improvisado galpón juntando lo poco que encontraban para taparse. Lindorfo Tapia, después de constatar que su familia estaba viva, les propuso a sus amigos hacer una fogata en la playa y tomarse todo el alcohol que habían encontrado, algo así como un rito para matar la mala suerte. Total, aún tenemos vida, cabros, grito empinándose la botella. Y luego se la pasó a Ricardo, que por primera vez se daba cuenta que Lindorfo usaba los shorts con palmeras que él guardaba en la casa de su novia. Pero Ricardo se hizo el tonto, no dijo nada y siguió tomando; total, todos los chiquillos sabían que Lindorfo era así, que no respetaba joven, casada, novias ni viudas. Si ellas mismas lo llaman cuando quedan solas, decían las vecinas.

Lindorfo Tapia esa noche quería tomarse el mar, por la tremenda desgracia. Y por eso brindaba con la mirada quebrada, pero no iba a llorar. Mejor seguir tomando con los locos de la plaza, sus amigos, sus compañeros de farra, ayudando a prender la fogata en la playa negra. Recogiendo palos

en la arena grafito. Fumando, tomando y mirando el fuego crepitar con la madera mojada. Así pasaron la noche de réplicas, brindando cuando se estremecía la tierra y gritando: ¡Otra! ¡Otra! ¡Otra vez! ¡Yujuuuuu!

Tomaron tanto y con tanto ardor, que antes del amanecer habían consumido todo el trago; como con rabia mezclaron ron, pisco, vino, chicha, cerveza y hasta un chuico de aguardiente que Ricardo sacó de un negocio inundado. Solo que Lindorfo ya ni veía lo que se empinaba, riendo y llorando por la desgracia. Mientras quede algo que tomar y mujeres para... musitó babeándose el pecho. Mujeres, mujeres, se repitió casi en secreto, manoseándose el bulto. Mientras todos lo miraban con cierto recelo, mientras todos lo veían con sangre en el ojo, mientras todos lo veían con sangre en el ojo, mientras todos se acordaban de las sábanas manchadas de sus mujeres. Lentamente, a lo largo de esa eterna noche, el violento cataclismo y el torrente de alcohol habían resucitado odios, rencores y pasiones oscuras, las más oscuras, las más tremendas olas de venganza con el Lindorfo maldito, el Lindorfo maraco, el Lindorfo culiao, el Lindorfo traidor, que se había acostado con todas las minas de sus amigos que rodeaban la aureola naranja de la fogata. Podrían haberlo capado ahí mismo. Podrían haberlo matado y tirado al mar como un cuerpo más de los que aparecerían en la mañana expulsados por la marea. Podrían haberle marcado la cara con una botella y dejarle ese recuerdo para siempre. Pero el resplandor del fuego en su pelito dorado no permitía tanto salvajismo con el Lindorfo. Ahora que la borrachera lo había tumbado, se veía tan lindo el maricón durmiendo de guatita en la arena con su cabecita de oro soñando como un niño. Y fue casi instantánea la ojeada colectiva de lujuria en la abertura anal de Lindorfo asomándose en la pretina del shorcito, el comienzo de ese pliegue oscuro, de su culito lampiño incitando al ultraje. Entonces empezaron con el juego de tirarle piedritas achuntándole al tajo. Después, riéndose, desde lejos, con un palo bajaron el shorcito con palmeras y quedó raja al aire. Y fue Ricardo el primero en sacarse el cinturón de huaso para amarrarle las manos. Los otros apagaron la fogata para que nadie los viera. Y en esa media luz sucia, en esa claridad lechosa, rosada carne de cielo que precede al alba, se lo voltearon de a uno en uno. En completo orden se lo fueron cachando con cierto rigor. Casi con cuidado, le mojaron el potito con escupo para no dañarlo. Casi con ternura, antes de penetrarlo, le pasaban la mano con saliva en el ojete anal, y con delicadeza, trataban de no zamarrearlo tanto, fileteándose los lentos, rítmicos, cadenciosos, jadeando bajito para no despertarlo, diciéndole al oído: Lindorfito, Guachito, tranquilito, quietito, no se mueva porque se sale. El Lindorfo, muerto de borracho no sabía de nada, pero a ratos se quejaba molesto, adolorido por el enfilado ensarte. Pero ni un grito, ni un escándolo, apenas unos gemidos de ardor que balbuceaba quejándose entre babas: ¡Ay, ay!, me duele. Qué me están haciendo, cabros. Ayayaicito, decía mientras se lo fornicaban. Uno de ellos lo agarró del pelo e intentó golpearlo, pero Ricardo le contuvo el golpe diciendo: Espérate que despierte con el culo abierto. Nunca más se meterá con ninguna mina del pueblo. Lindorfo a ratos se quejaba, Ay, Ayayay... sáquenme eso que me duele...pero igual dormía profundamente, refunfuñando abusado como un angelito.

A la mañana lo encontraron en la playa, tan ebrio que el alcohol le salía por las orejas; estaba tirado en la arena semi desnudo e inconsciente. Y los vecinos lo llevaron al hospital de campaña que habían instalado los militares en la plaza. Ahí, un doctor lo revisó y preguntó por la familia. Le contestaron que irían a avisarle. Está violado, dijo en voz alta con el estetoscopio en la mano, y al instante una señora enfermera lo repitió en la calle a otra vecina que venía pasando. Se violaron al Lindorfo, y la noticia se esparció como otro maremoto por toda la gente que se tapaba la boca repitiendo: se violaron al Lindorfo. La copucha le llegó al cura del pueblo que se santiguó, y mirando las ruinas del templo dijo ecuménico: era previsible, algo así tenía que ocurrir, con alguien tenían que desquitarse.

Como al mes, ya nadie se acordaba del asunto. Todos tenían otros problemas más urgentes que resolver. Venían las lluvias y había que levantar la escuela, rehacer el hospital, construir muchas mediaguas para soportar el frío del invierno. Así pasaron varios meses que nadie vio a Lindorfo, nadie supo de él escondido en los escombros de su hogar, mirando a través de los vidrios rotos el pelotear de sus amigos evaporados el polvo de la plaza.

Escena: El tsunami de Lindorfo

(Una pareja hace el amor, se mueve la cama y comienza a moverse todo, un grupo de jóvenes juegan a la pelota)

Vecina 1: Vecina, ya se hizo de noche y los perros siguen aullando al cielo. Me estoy poniendo nerviosa.

Vecina 2: Oiga y mire... la luna, está en tajada menguante flotando en una marejada de nubarrones espesos.

Vecina 1: Oh que está poética vecina, parece que algo se viene porque hace un calorcillo extraño y sofocante.

Vecina 2: Si pues mire están todos los muchachos en manga de camisa peloteando al frente de la iglesia.

Vecina 1: Pero falta uno

Vecina 2: Siii ¿Oiga y dónde estará el Lindorfo Tapia?

Vecina 1: Qué raro, si nunca se pierde una pichanga. Está temblando vecina...oiga es fuerte parece.

Vecina 2: Nooo es despacito se mece como silla de abuela.

Vecina 1: Cómo se ríen los cabros si no pueden patear la pelota, parece que es fuerte y viene con sonido subterráneo.

Vecina 2: (Nerviosa, rezando) Ave María Purísima.

Vecina 1: Sin pecado concebida, conchatumadre esta huevá es terremotooooo.

Ricardo: (Llega corriendo con la pelota en la mano) Vieja, el terremoto decapitó la torre de la iglesia.

Vecina 1: Anda a cortar el gas que yo voy a agarrar la tele. (Se escuchan gritos y quebrazón de platos)

Vecina 2: Quédese aquí vecina, en el umbral de la puerta que es más seguro, mire cómo se están desmoronando las murallas y las cataratas de tejas que caen.

Ricardo: Los vidrios se reventaron en astillas y caen terrones adentro de la casa.

(De una esquina vemos a Lindorfo Tapia escapando de una ventana en calzoncillos, la ventana es la de la novia de Ricardo)

Vecina 2: Mire este cabro de mierda de a dónde venía, pero que no es la casa de la polola del Ricardo.

Vecina 1: Shhhht no diga ná vecina que ya basta con la cagaíta que está quedando, oiga esta huevá no para. Señor mío si parece cataclismo.

Vecina 2: Ahí parece que se está calmando un poco... (Pausa) Noooooo viene más fuerte.

(Salen todos los personajes y hacen como una coreografía de terremoto)

Ricardo: Se están cayendo los postes de luz y los árboles cuidadoooo. (Hacen como que esquivan un árbol)

Vecina 1: María Virgen!!! La gente corre, se cae, se hinca, se arrastra por la tierra, come tierra. (Van haciendo todo lo que dicen)

Todos: ¿Come tierra?

Vecina 1: Sí, come tierra suplicando piedad.

Vecina 2: María virgen ten piedad de nosotros.

Vecina 1: Mi Dios, ten piedad de nosotros.

(Todos rezan , se escuchan ruidos llantos, gritos y de repente todo queda en silencio)

(Pausa)

Vecina 1: (Sottovoce) Ahí paró, quedó todo en el suelo.

Ricardo: El pueblo sin luz, se quietó ciego en el tierral.

Vecina 2: Por fin un respiro

Lindorfo: Solo un respiro (Todos suspiran)

(Se escuchan las sirenas, todo vuelve a inquietarse)

Lindorfo: ¡¡¡Viene el maremotooooo!!!

Vecina 1: Hay que arrancar a los cerros porque viene la salida del mar.

Vecina 2: ¡¡¡ Vamos a los cerros!!!

Lindorfo: Tengo que ir a buscar ropa porque no alcancé ni a vestirme.

Vecina 2: Si pues mijito mire cómo anda con esos short, como pa la playa

Vecina 1: ¿Y esos short, Ricardo? Son iguales a los tuyos,

Ricardo: Sí mami.

Vecina 1: ¿Y no fueron esos los que se te quedaron en la casa de tu polola?

(Lindorfo se va y Ricardo se da cuenta del engaño)

Vecina 2: Si pues mijito mire cómo anda con esos short, como pa la playa

Vecina 1: ¿Y esos short, Ricardo? Son iguales a los tuyos,

Ricardo: Sí mami.

Vecina 1: ¿Y no fueron esos los que se te quedaron en la casa de tu polola?
(Lindorfo se va y Ricardo se da cuenta del engaño)

Vecina 2: Si pues mijito mire cómo anda con esos short, como pa la playa

Vecina 1: ¿Y esos short, Ricardo? Son iguales a los tuyos,

Ricardo: Sí mami.

Vecina 1: ¿Y no fueron esos los que se te quedaron en la casa de tu polola?
(Lindorfo se va y Ricardo se da cuenta del engaño)

Vecina 2: Y no pasaron ni quince minutos cuando llegó el tsunami. Como una mancha de aceite que cubrió la mitad del pueblo con su melcocha espesa de palos y destrozos.

Vecina 1: Y luego se replegó con la fuerza de una boca, tragándose todo lo que encontró parado.
(Llega Lindorfo Tapia y se sienta junto a Ricardo)

Polola: Lindorfo había rescatado una polera embarrada para vestirse, pero aún así chascón y con pedazos de barro en su pelito castaño, con ramillones en sus piernas de huaso enrojecidas por el verano, aún con los ojos verdes de botella, vidriosos por el aire irrespirable. Aún así, el Lindorfo Tapia era lo más lindo que tenía este pueblo costero arrasado por el aletazo divino.

Vecina 1: Era un bello sol de dieciocho veranos que había entibiado las sábanas de casi todas las novias del pueblo.

Vecina 1: Por lindo

Vecina 2: Por lindo, le habíamos puesto Lindorfo.

Ricardo: (Como despertando a las mujeres) ¡¡¡Se llevó todo!!! La marea infernal se llevó todo.

Lindorfo: Casi todo. (Saca de los escombros dos botellas de pisco), por aquí estaba la botillería.

Ricardo: Aquí hay una de vino y una de ron.

Lindorfo: Y otra de pisco. Nada es tan terrible si todavía tenemos algo que tomar.

Ricardo: Hay que saciar la sed para no bajonearse con el desastre.

Lindorfo: Ahora que pasó todo y llegaron los bomberos y la policía y los milicos. Por qué no vamos a hacer una fogata en la playa y tomarnos todo el alcohol para matar la mala suerte. Total, todavía tenemos vida cabros. (Se empuja la botella y se la pasa a Ricardo, quien lo mira con recelo)

Ricardo: ¡Están lindos tus shorts! (Se empuja la botella)
(Lindorfo no escucha y se sienta a festejar)

Vecina 2: El Lindorfo era así, no respetaba joven, casadas, novias ni viudas. Si yo misma lo llamé un día cuando me quedé sola.

Vecina 1: ¡ Vieja caliente!

Vecina 2: ¡Mejor caliente que amargá!

Vecina 1: Verdad, vieja sabia.

Vecina 2: Esa noche el Lindorfo quería tomarse el mar por la desgracia, y por eso brindaba con la mirada quebrada. (Se ven los chicos a los lejos y se escuchan cantos y risas de carrete).

Vecina 1: Así pasaron la noche de réplicas, brindando cuando se estremecía la tierra y gritando.

Chicos: ¡¡¡ Ahí viene otra!!! ¡Otra vez, otra vez! ¡Yujuuuuu!

Vecina 2: Tomaron tanto y con tanto ardor que antes del amanecer se habían consumido todo el trago. Con rabia mezclaron ron, pisco, vino, chicha, cerveza y hasta un chuico de aguardiente que Ricardo sacó de un negocio inundado:

Lindorfo: Mientras quede vida, algo pa tomar y mujeres...mujeres...mujeres...mujeres.

Vecina 2: Mujeres, repetía manoseándose el bulto, mientras todos lo veían con sangre en el ojo.

Ricardo: Mientras todos nos acordábamos de las sábanas manchadas de nuestras mujeres. El cataclismo y el alcohol resucitan odios, rencores y pasiones oscuras. Lindorfo maldito, Lindorfo maraco, Lindorfo, culiao, Lindorfo traidor.
(Lo empuja y Lindorfo cae borracho al suelo inconsciente)

Vecina 1: Podrían haberlo capado ahí mismo.

Vecina 2: Podrían haberlo matado y tirado al mar como un cuerpo más de los que aparecerían mañana expulsados por la marea.

Vecina 1: Podrían haberle marcado la cara con una botella y dejarle ese recuerdo para siempre.

Ricardo: (Con rabia) Pero el resplandor del fuego en su pelito dorado no permitía tanto salvajismo. Ahora que la borrachera lo había botado, se veía tan lindo el maricón, durmiendo el maricón, de guatita el maricón, en la arena el maricón, con su cabecita de oro soñando como un niño el maricón. (Se pone de espalda y se abre el cierre).

(Vecina 1 y 2 se paran y se suman a Ricardo como hombres)

Ricardo: Y fue casi instantánea la ojeada colectiva de la lujuria en la abertura anal de Lindorfo asomándose en la pretina del shorcito, el comienzo de ese pliegue oscuro de su culito lampiño incitando el ultraje.

(Van a buscar un palo y le bajaron el shorcito con palmeras)

Ricardo: Y yo fui el primero en sacarme el cinturón de huaso para amarrarle las manos. (Lo hacen entre todos)

Hombre 1: Y así lo volteamos uno a uno, lo fileteamos lento, rítmicos, cadenciosos, jadeando bajito para no despertarlo.

Ricardo: (Violándolo, hablándole al oído) Lindorfito, guachito, tranquilito, quietito, no se mueva porque se sale.

Hombre 2: El maricón no entendía nada pero a ratos se quejaba molesto, adolorido por el ensarte.

Lindorfo: ¡Ay, ay! Me duele. ¿Qué me están haciendo cabros? Me duele.

Hombre 1: (lo agarra del pelo e intenta golpearlo)

Ricardo: Para hueón, espérate no más que despierte con el culo abierto. Nunca más se va a meter con ninguna mina del pueblo.

Lindorfo: Ay, Ayayayay, sáquenme eso que me duele. Ay ay (se van los hombres y queda solo Lindorfo quejándose en el suelo).

(Paso de tiempo, cambio de luz, aparecen las vecinas sentadas en sus sillas)

Vecina 1: Supo!

Vecina 2: Si supe, si la noticia se esparció como otro maremoto, por toda la gente que se tapaba la boca repitiendo, se violaron al Lindorfo.

Vecina 1: Lo encontraron tirado en la playa inconsciente y semidesnudo. Los vecinos lo llevaron al hospital de campaña que instalaron los militares en la plaza, está violado dijo el doctor y le preguntó por la familia.

Vecina 2: La copucha le llegó al cura que se santiguó y mirando las ruinas del templo... dijo ecuménico. Algo así tenía que ocurrir, con alguien tenían que desquitarse.

Vecina 1: Al mes ya nadie se acordó del asunto, había que levantar la escuela, rehacer el hospital, construir las casuchas para el frío.

Vecina 1: Solo unos pocos veían al Lindorfo escondido, mirando a través de los vidrios rotos de su mediagua el pelotear de sus amigotes en el polvo de la plaza, después de haber sido ajusticiado por fuente ovejuna.

Vecina 2: Sentenciado y castigado por el juicio popular, machista homofóbico y homosexual a la vez, quienes se habían fornicado al galán.

Vecina 1: Reduciendo al cachero de las pampas a una gacela, a un avergonzado ratoncito cola pelada, que reptaba triste y temeroso por entre los escombros de su casa.

5.6. Crónica/Entremés

Crónica: La leva (o "la noche fatal para una chica de la moda")

Al mirar la leva de perros babosos encaramándose una y otra vez sobre la perra cansada, la quiltra flaca y acezante, que ya no puede más, que se acurruca en un rincón para que la deje tranquila la jauría de hocicos y patas que la montan sin respiro; al captar esta escena, me acuerdo vagamente de aquella chica fresca que pasaba cada tarde con su cimbreado caminar. Era la más bella flor del barrio pobretón, que la veía pasar con sus minifaldas a lunares fucsia y calipso, cuando los sesenta contagiaban su moda destapada y fiebres de juventud. Ella era la única que se aventuraba con los escotes atrevidos y las espaldas piluchas y esos vestidos cortísimos, como de muñeca, que le alargaban sus piernas del tobillo con zuecos hasta el mini calzón.

En aquellas tardes de calor, las viejas sentadas en las puertas se escandalizaban con su paseo, con su ingenua provocación a la patota de la esquina, siempre donde mismo, siempre hilando sus babas de machos burlescos. La patota del club deportivo, siempre dispuesta al chiflido, al "mijita rica", al rosario de piropos groseros que la hacían sonrojarse, tropezar o apurar el paso, temerosa de esa calentura violenta que se protegía en el grupo. Por eso la chica de la moda no los miraba, ni siquiera les hacía caso con su **porte de reina-rasca, de condesa-torreja que copiaba moldes y figurines de revistas** para engalanar su juventud pobladora con trapos coloridos **y zarandajas pop.**

Tan creída la tonta, decían las cabras del barrio, picadas con la chica de la moda que provocaba tanta envidiosa admiración. Parece puta, murmuraban, riéndose cuando el grupo de la esquina la tapaba con besos y tallas de grueso calibre. Y puede haber sido el calor de ese verano, el detonante culpable de todo lo que pasó. Pudo ser un castigo social sobre alguien que sobresale de su medio, sobre la chica inocente que esa noche pasó tan tarde, tan oscura la boca de la calle, tenía sombras de lobo. Y curiosamente no se veía un alma cuando llegó a la esquina. Cuando extrañada esperó que la barra malandra le gritara algo, pero no escuchó ningún ruido. Y caminó como siempre bordeando el terral de la cancha, cuando no alcanzó a gritar y unos brazos como tentáculos la agarraron desde las sombras. Y ahí mismo el golpe en la cabeza, ahí mismo el peso de varios cuerpos revoleándola en el suelo, rajándole la blusa, desnudándola entre todos, querían despedazarla con manoseos y agarrones desesperados. Ahí mismo se turnaban para amordazarla y sujetarle los brazos, abriéndole las piernas, montándola epilépticos en el apuro del capote poblacional.

Ahí mismo los tirones de pelo, los arañazos de las piedras en su espalda, en su vientre toda esa leche sucia inundándola a mansalva. Y en un momento gritó, pidió auxilio mordiendo las manos que le tapaban la boca. Pero eran tantos, y era tanta la violencia sobre su cuerpo tiritando. Eran tantas fauces que la mordían, la chupaban, como hienas de fiesta; la noche sin luna fue compinche de su vejación en el eriazó. Y ella sabe que aulló pidiendo ayuda, está segura que los vecinos escucharon **mirando detrás de las cortinas,** cobardes, cómplices, silenciosos. **Ella sabe que toda la cuadra apagó las luces** para no comprometerse. Más bien, para ser **anónimos espectadores de un juicio colectivo.** Y ella supo también, cuando el último violador se marchó subiéndose el cierre, que tenía que levantarse como pudiera, y juntar los pedazos de ropa y taparse la carne desnuda, violácea de moretones. La chica de la moda supo que tenía que llegar arrastrándose hasta su casa y entrar sin hacer ruido para no decir nada. Supo que debía lavarse en el baño, esconder los trapos humillados de su moda preferida, y fingir que dormía despierta crispada por la pesadilla. La chica de la moda estaba segura que nadie serviría de testigo si denunciaba a los culpables. Sabía que toda la cuadra iba a decir que no habían escuchado nada. Y que si a **la creída de la pobla le habían dado capote los chiquillos del club, bien merecido se lo tenía,** porque pasaba todas las tardes provocándolos con sus pedazos de falda. Qué quería, **si insolentaba a los hombres con su coqueteo de maraca putiflor.**

Nunca más vi pasar a la chica de la moda bamboleando su hermosura, y hoy **que miro la leva de quiltros babeantes alejándose tras la perra,** pienso que la brutalidad de estas agresiones se repite impune mente en el calendario social. Cierta juicio moralizante avala el crimen y la vejación de las mujeres, que alteran la hipocresía barrial con el perfume azuceno de su emancipado destape.

Entremés (entre escena 5 y 6): Tinta Londa I

I

La más bella flor
del barrio pobretón
su moda destapada
y fiebre de juventud

II

Su atrevida espalda pilucha
vestido corto
zuecos y mini calzón
provocando a la patota del club

Coro 1 (BIS)

Mijita rica
Mijita rica
Creída la tonta
Coquetona la tonta

Coro 2

La Tinta Londa (x4)

Entremés (entre escena 6 y 7): Tinta Londa II

I

Insolenta a los hombres
con su coqueteo
de maraca putiflor
y zarandajas pop

II

Que se cree la condesa rasca
reina torreja
copiando los moldes
de revistas añejas

Coro 3

Escandalosa
Perra babosa
Coqueta la tonta
Maraca la tonta

Coro 2

La Tinta Londa (x4)

Entremés (entre escena 8 y 9): Tinta Londa III

I

Toda la cuadra apagó las luces
mirando tras las cortinas
anónimos espectadores
del juicio a la cochina

II

Si a la chica de la moda
le habían dado capote
merecido se lo tenía
con creerse la muerte en bote

III

Nunca más se vio a la más bella flor
bamboleando su hermosura
con una leva de quiltros
babeando detrás

Coro1

Mijita rica
Mijita rica
Creída la tonta

Coquetona la tonta

Coro 3

Escandalosa

Perra babosa

Coqueta la tonta

Maraca la tonta

Coro 2

La Tinta Londa (x 4)

5.7. Crónica/Escena 6

Crónica: Memorias del quiltraje urbano (o "el corre que te pillo del tierral")

Y se llaman Bobby, Cholo, Terry, Duke, Rin-tín-tín-Campeón o Pichintún, y al escuchar su nombre, ladran, corren y saltan desaforados lengüeteando la mano cariñosa que les soba el lomo pulguiento de quiltros sin raza, de perros callejeros, nacidos a pesar del frío y la escarcha que entume su guarida de trapos y cartón. Y ya de cachorros, aprenden a menear la cola choca para ganarse el hueso descarnado, los restos de la porotada familiar, o el trozo de pan añejo, que mascan sonriendo, agradecidos de poder compartir la dieta obrera. Porque para ellos no existen esos alimentos químicos del mercado canino, esas galletas y cereales sintéticos que venden los mall, junto con collares, cadenas y cepillos especiales para perros de clase. Esas comidas para perros etiquetadas con nombre de caricatura gringa; los Dogo, Dogi, Dogat, Masterdog, Champion o Pedigree con forma de hueso comprimido y vitaminizado como si fuera comida para astronautas. Y vaya a saber el perro qué mierda está comiendo, si lo único que le queda claro es el tufo a pescado molido y la sed insaciable que los tiene todo el día con la lengua afuera.

Al parecer, la ciencia veterinaria por fin puso en marcha la sociología animal que educa y distribuye por status el mercado de las mascotas. Y este kárdex pulguero que existía desde los galgos egipcios de Cleopatra, dejó de ser un exotismo de la realeza, y pasó a formar parte del arribismo colectivo que invierte parte del presupuesto en la adquisición de un perro hecho a la medida. El complemento perruno de la escalada económica que aspiran los chilenos, entonces, raza, color y pelaje deben combinar con la alfombra y el tapiz de los muebles si es un perro de interior, por cierto un animalito fino y valioso, que se puede conseguir a precio de huevo, si es robado, en las ofertas del mercado persa. Ahora, si la propaganda de la seguridad ciudadana aconseja una fiera, doberman para el jardín, un lustroso guardia para las casitas de villas o condominios, adiestrados «sólo como perros», para mostrarle los dientes y destripar a los mal vestidos que se acercan a la reja. Así, lo más cercano al esencialismo del adjetivo «perro», es el doberman mocho, de cola y orejas cortadas, cercenadas cruelmente para aumentar su imagen de ferocidad, o los ovejeros alemanes, más conocidos como perros policiales, preparados como pacos para perseguir y morder sospechosos.

Tal vez, la dualidad amo y perro es el espejo perverso donde el animal duplica mañas y modales. Como esos quiltros pitucos, los galgos afganos, los cocker spaniel, o lo poodles que los bañan, peinan y perfuman en peluquerías especiales para ellos. Y cuando salen de allí, ridículamente recortados, afirulados como ikebanas con moños y rosas de cintas, con la nariz bien parada sin mirar a nadie, igual que las viejas cuicas que los adoran y gastan fortunas en veterinario, bálsamos y manicure para la Fify, el Chofy, la Luly, el Puchy, el Pompy, animales con heráldica que no juegan ni ladran, y parecen estatuas, educados como adorno en la decoración del riquero. Son las mascotas de sangre azul, que miran sobre el hombro al perraje suelto que vaga por las calles, los otros, los quiltros sin ley que hacen suya la ciudad en el patiperreo de la sobrevivencia. Perros que hurguetean la basura y comen lo que encuentran, adaptándose fácilmente al calor humilde del ranchal obrero. Porque la pobreza y los perros son inseparables; entre más pobres hay más perros. Como si en la precariedad siempre hubiera un rincón donde amparar otro quiltro. Uno más, como el Moisés que llegó cojeando, medio pelado de arestín y con la oreja ensangrentada por alguna mocha canina. Llegó así, patuleco de hambre y con esos ojazos de huacha soledad. Y al mes parecía otro, sanado

y alimentado por la generosidad de una mano amiga. Le pusieron Moisés por sobreviviente, y a puras sobras de comida recuperó el pelo y su ladrido infantil de peluche juguetón. En poco tiempo el Moisés se había integrado a la patota perruna del campamento, **y corría libre con los cabros chicos alborotando el corre que te pilla del tierral.** Perseguía a las micros ladrándole a las ruedas, hasta que un violento rechinar apagó para siempre el bullicio de su fiesta. Y allí quedó patas pa' arriba en la cuneta, hasta que los niños lo enterraron en un hoyo cercano al basural. Quién sabe por qué los pobres lloran a sus perros con esa amargura, como si sus Bobys, Terrys, Mononas, Pirulines y Cholas, fueran una parte única de la familia, y ningún otro perro que llegue podrá reemplazar la memoria optimista de sus gracias. Nadie sabe por qué queda un vacío en el coro de perros que siguen ladrando en la noche santiaguina, cuando la ciudad duerme y cantan tristes los aullidos de su quiltraje funeral.

Crónica: Flores plebeyas (o "el enterrado verdor del jardín proleta")

Entre piedras, gangochos y basuras, las plantas pobres resisten la impiedad del territorio suburbano que empalidece su aridez de paisaje desolado. Por allí, por las torres, **por la cancha de fútbol,** por Carrascal, Pudahuel o La Victoria, la vegetación escasa es apenas algunas manchas de polen plebeyo que pintonea el jardín popular, **la reja de tablas** coronada por los fieles cardenales, esas plantas **carne de perro** que alumbran de colores la ranchara mal hecha, las barandas de los bloques tiritones, donde cuelgan tarros, **bacinicas** y ollas rebalsantes de **rayitos de sol,** la enredadera carnosa que las vecinas se reparten en patillas y ganchos de ramas, multiplicando el fulgor de sus brotes.

Así, los tierraes desérticos que rodean Santiago parecieran alérgicos a la fiebre ecológica y a su propaganda de naturaleza fértil y bosque feliz. Difícilmente sobreviven los **yuyos,** las chinitas **o los mantos de Eva en el eriazó polvoriento.** A pesar que los alcaldes instalan plazas y siembran árboles durante su campaña a la reelección, la poblada arrasa con la botánica ordenada del jardín municipal, los cabros chicos quiebran los endebles arbustos, los volados se mean en las ligustrinas y las viejas terminan de secar el verde de la plaza pública tirando la lavaza mugrienta en los maltratados ciruelos que nunca verán flor. Solamente resisten esta fobia a lo natural, algunas plantas espinudas que se agarran de las piedras salvajes y hostiles, extrayendo la gota húmeda de alguna cañería rota, o del canal hediondo que pasa cerca. Aun así, hay manos de mujeres sencillas que insisten con trasplantar el aroma para que la pichanga callejera no lo destruya. Señoras a las que todo les florece al encanto de sus dedos hacedores de almácigos y huertas caseras donde chispea el ají verde y el tomate oloroso. Apenas un cuadrado de tierra para sembrar el paico, la menta, el toronjil y también la matita de ruda a la entrada de la puerta, para que <<salga el mal y entre el bien, como entró Jesús a Jerusalén>>.

Tal vez, este paisaje callampa, poco generoso con la vegetación, contrasta con los parques y arboledas que refrescan el barrio alto de la capital, donde los jardineros cuidan los heliotropos, las camelias y magnolias **que decoran con clase el vergel húmedo de las terrazas** y pérgolas en que se enreda orgullosa la flor de la pluma, donde campaneaba fragante el jazmín del cabo, y toda la gama de flores finas cultivadas con abonos y tierras especiales para verdear la jungla tropical del dominio privado.

Pero este cuidado invernadero que divide la ciudad en metros de pasto recortado y callejones de tierra seca, pareciera un prado de hojas plásticas y ramas sintéticas, demasiado cuidado, **demasiado fumigado** por la mano burguesa que encarcela y educa sus bellas **flores tristes.** Flores que nacieron para competir con la azalea del jardín vecino. **Flores obligadas a ser bellas y orgullo del palacete donde crecen y se multiplican con el permiso del jardinero.** En cambio, las otras, las que crecen porque sí en el piedral inhóspito de la pobla, plantuchas que parecen reptiles agarradas al polvo, ramas que trepan por los andamios de la pobreza, para producir el milagro que acuarela de color el horizonte blanco y negro del margen, con sus porfiadas flores de fango.

Escena: Flores y perros

Cardenal: ¡Venga mi perrito lindo! ¿Quién es el perrito más lindo del mundo ¿ah? ¿Quién? No, no, no te vayas a mear en mi tallo.

Pichintún: Ay es que no me aguanto la felicidad, no me aguanto.(saca la lengua, gime)

Cardenal: NO, no, no, Aguántate no más, aguántate que después se me quema el tallo y me puedo secar. Aguántate.

Pichintún: No puedo, no pueeeeeeahhhhhh ahhhh que ricoooo. (Se hace pipí)

Cardenal: Pero siempre lo mismo, mira que voy a quedar toda hedionda.

Alelí: (Riéndose) Y que te importa si tu naciste hedionda, a diez cuabras ya se siente ese olor a cementerio pobre, a lápida mohosa.

Cardenal: Ahhhh tenía que ser ella pues, Alelí y su ácido olor fifí. En realidad ya no te queda ni olor de tanto que te han fumigado. (Pichintún rie)

Alelí: ¿Y de que te ríes tú garrapatoso? Que te andas meando en cuanto tallo encuentras. (Va a mearse donde el alelí) Ni se te ocurra, mira que te tiro al Roger.

Cardenal: Venga mi perrito choco, (Pichintún va, le hace cariño) por lo menos estos perros muestran sus sentimientos, no como tu estatua de jardín pituco.

(Entra Roger un perro muy elegante y encopetado, casi no se mueve)

Cardenal: Hablando de la reina de Egipto.

Roger: ¿Perdón me llamaban?

Pichintún: (Lo huele entero) ¿Cuál es su gracia?

Roger: ¿Qué?

Cardenal: ¿Que cómo te llamaí?

Alelí: Tu nombre lindo.

Roger: Roger (le da la mano a Pichintún)

Pichintún: Pichintún, mucho gusto.

Cardenal: Cardenal, un placer.

Roger: (Oliendo el pipí) ¡Ufff que olor! No sé cuál de los dos está más hediondo. (Se retira y Pichintún lo sigue)

Cardenal: (Le silba) Venga mi perrito choco, no se junte con esos pesados. (Pichintún sale corriendo a lamerla y moverle la cola)

Roger: Estos quiltros sin raza, al escuchar un silbido, saltan y corren desaforados, besando cualquier mano hedionda, que les soba el lomo pulguiento.

Cardenal: ¡No me tiznis le dijo el sartén a la olla!

Roger: ¿Perdón?

Cardenal: Que acá somos todos iguales.

Alelí: Ahhhh no eso si que no, perdóname cardenal pero yo soy una alelí, conmigo se decoran los vergeles húmedos y las terrazas elegantes del barrio alto y no ando a patadas con las piedras y ganchos tratando de sobrevivir al lado de la cancha de fútbol, haciéndole el quite a los pelotazos de los cabros chicos en algún jardín plebeyo, afirmándome como carne de perro a la reja de madera ... con mi amigo el rayito de sol... jajajaja, imagínate quién se puede llamar así.

Roger: Jajajajaja como nombre de bronceador. (Ríen)

Alelí: O el otro, como se llama ahhhh... el Yuyo.

Roger: ¡Yuyo! que gracioso.

Alelí: O el otro el picante... el manto de Eva, que se las da de elegante y aparece adonde haya una cañería rota o en cualquier eriazito polvoriento.

Cardenal: No te metaí con mi familia.

(Pichintún va donde Roger y Alelí a gruñirles)

Roger: Podría correrse más allá que me va a apegar las pulgas, por favor.

Pichintún: Ella el mojón con más choco.

Roger: Perdón.

Pichintún: Es un dicho

Roger: No entiendo. ¿Y qué dice el dicho?

Pichintún: ¡Que todos tenemos pulgas!

Roger: Ustedes los rotos tendrán esos bicharracos, pero nosotros tenemos collar para evitar el contagio.

Cardenal: A que te refieres con "Nosotros"

Roger: Nosotros los perros de raza.

Alelí: Eso mi cachorro mastín, marcar distancia y categoría.

Pichintún: Ahhh ustedes los animales con heráldicas, que no juegan, ni ladran, ni mueven la cola.

Cardenal: Ni siquiera se mean de felicidad.

Alelí: ¡Gracias a Dios!

Roger: Esos son gestos fanáticos, típicos del populacho.

Cardenal: ¡Parecen estatuas! Como tú flor de invernadero, si parecen de plástico se ven totalmente sintéticas, flores tristes y amargadas que nacieron para competir en la sala, o con el jardín del vecino.

Pichintún: Ustedes no tienen personalidad propia, chihuahuas con cara de laucha vestidos con capitas cuadrillé.

Roger: Bueno por lo menos tengo la espalda calentita. Venga perrito, perrito, perrito (se acerca Pichintún feliz, Roger se ríe) Mira si son patéticos, aprenden a menear la cola choca, para ganarse los huesos sin carne o el resto de la porotada familiar.

Pichintún: Cómo se nota que no has probado lo rico de esos platos. Aquí al ladito en la Vega.

Cardenal: Tomaticán con orégano, papas con mote, con chuchoca, con harina de garbanzo. Mmmmmmmmm

Pichintún: Charquicán aromado o pantrucas con osobuco o huesito de chancho. Mmmmmmmmm

Cardenal: O el hueso carnoso, que quedó del asado familiar del fin de semana. (Se miran con Pichintún) Mmmmmmm, ese arcoiris de sabores que solo te da la comida casera.

Roger: Y ese arcoiris de olores putrefactos que sólo te da la comida casera, porque tu cagas desordenado y pegajoso, en cambio nosotros, en bolitas y sin olor.

Pichintún: Ahhhh verdad que ustedes comen esos alimentos químicos, típicos del mercado canino, esas galletas sintéticas.

Cardenal: Con nombre de caricatura gringa.

Roger: Ahhhh Tú te refieres a los Dogo o Doggis.

Alelí: O Masterdog o quizás los Champions.

Roger: Con forma de hueso comprimido y vitaminizado. Mmmmmmm

Cardenal: Pero no tienes idea que mierda estás comiendo, lo único que queda claro es ese tufo a pescado molido que tienes.

Roger: ¿En serio?

Pichintún: Y esa sed insaciable, que te tiene todo el día con la lengua afuera. (Roger entra la lengua).

Roger: Es mejor que ese trozo de pan añejo que ustedes mascan sonrientes.

Alelí: Ustedes no saben nada de clase, nosotros somos de savia azul, somos el complemento de la escalada económica que aspiran los chilenos.

Cardenal: Entiendo, raza, pétalos, pistilo y pelaje. Tienen que combinar con el tapiz de los muebles, la ropa y el linaje. Perros y plantas de interior. Que por cierto se pueden conseguir a precio de huevo en las ofertas de la feria libre. (Ríen)

Alelí: Ayy La resentida, la plantucha que de suerte no fue maleza porque quizás de que bidé adornado o quizás de que bacinica o almacigo viene tu ascendencia, si pareces reptil agarrada al polvo.

Cardenal: Con mi familia sí que no te metes oye, porque soy capaz de sacarte de raíz. Por lo menos yo nací libre, no teniendo que acomodarme siempre al gusto del jardinero.

Roger: Ustedes no entienden nada, es la ciencia que puso en marcha la sociología animal y vegetal, que educa y distribuye por status, el mercado de las mascotas.

Alelí: Y los jardines.

Pichintún: Como un kardex de pulgas.

Cardenal: Una vitrina de semillas (Ríen a carcajadas)

Roger: No hay caso, la dualidad amo y perro

Alelí: El animal duplica mañas y modales.

Pichintún: Ustedes no son perros son adornos en la decoración del riquerío.

Cardenal: Parecen de plástico, amigas del enano de yeso del jardín.

Pichintún: Si ya no les echan ni agua, unas bolas de gel les dan vuelta en los jarrones de la dinastía ming. ¡Mustia!

Roger: ¡No te ponga insolente y resentido, animal!

Pichintún: ¡Tú empezaste, mascota con aires de grandeza.!

Roger: ¡Córtala quiltro indecente!

Pichintún: ¡Córtala tú hijo de perra!

Roger: ¡No me vengas a sacar la madre, que a ella no la toca nadie, me entendiste! (Gruñidos, ladridos y empujones, las plantas saltan a tirarse el pelo).

Alelí: Quiltro sin ley, voy a llamar a un perro policial que conozco.

Cardenal: Llama a quien quieras, flor putifrunci. Parecí cala de lo pálida que está.

Alelí: Cállate hedionda, roja comunacha, mientras más pobres más hediondas, mientras más pobres más maleza. Hierba mala nunca muere.

Roger: La pobreza y los perros también son inseparables, mientras más pobres más perros, siempre hay un rincón para amparar otro quiltro.

Alelí: Siempre hay un pedazo de botella o una pelela rota que sirva de macetero, para un vástago almacigo.

Roger: Esa es la lógica del roto, siempre más, todo exacerbado, emperifollado, barroco, no saben acaso que menos es más.

Pichintún: Si nos gusta uno más y otro más.

Cardenal: Porque donde caben 5 caben 10, somos generosos.

Pichintún: Como el Moisés. (Hace una pausa y se emociona, sigue el cardenal).

Roger: ¿Quién es ese?

Cardenal: El Moisés, un perro del barrio alto que quedó botado en la calle, porque sus dueños decidieron cambiarse a un lujoso departamento dónde no aceptaban animales, porque desordenaba el jardín.

Pichintún: Cuando llegó cojeaba, patuleco de hambre con sus ojazos de huacha soledad... al mes parecía otro.

Cardenal: Le pusieron Moisés por sobreviviente.

Pichintún: A puras sobras de comida, recuperé el pelo y su ladrido infantil de peluche juguetero.

Cardenal: Estaba tan agradecido que no se comía ni los brotes. En poco tiempo se había integrado a la patota perruna del campamento y corría libre cual manto de Eva con los cabros chicos, alborotando el corre que te pillo del tierral.

Pichintún: Perseguía las micros, ladrándole a las ruedas. Hasta que un violento rechinar lo dejó patas pa' arriba en la cuneta, los niños lo enterraron en un hoyo al lado del basural.

Cardenal: Y le plantaron, cardenales, yuyos y rayitos de sol, para recordar su tumba. Todas fuimos a su funeral, hasta un par de rosas llegaron.

Pichintún: Lo lloraban con tanta amargura, como si fuera parte única de la familia.

Cardenal: Una lluvia de pétalos cayó en el cortejo. Me dio tanta pena. (Llora)

Pichintún: Nadie sabe por qué, pero queda un vacío en el coro de perros que seguimos ladrando en la noche santiaguina. Cuando la ciudad duerme cantamos tristes los aullidos de su quiltraje funeral.
(Los dos perros aúllan y las flores se sacan una flor de sus pelucas y las tiran al medio del escenario).

5.8. Crónica/Escena 7

Crónica: Los funerales de la Candy

Se nos fue la Candy, dijo una loca parlanchina que se ahogaba contando el suceso, el inolvidable sepelio de la vedette operada, el último vestigio de La Carlina quien formó parte del Blue Ballet, aquel inolvidable clan travesti que hizo gloria en los tablados tiritones del setenta. Se murió la Candy, niña, repiqueteaban a duelo las campanilleras del burdel, las travas esquineras del Santiago viejo. Se murió la Candy, oye, lo decían como en secreto, medio maliciosas, como si fuera increíble que ella, la más reconocida de todas, la que salió en la tele de escenografía o coreografía del grupo

La Ley en el Festival de Viña. La doña trava, dueña del bar Pompadour, donde no entraban maricones pobres, ella, la dama ope, la señora operática, la miss openmain, la lady operada era inverosímil que se fuera a morir. Para no creerlo, si hace poco la vimos con el abanico de avestruz en el mesón atendiendo a su regia clientela. Se murió la Candy, niña, murmuraban para callado las veleidosas que envidiaban tanto su ropero fastuoso que trajo de París y:

Las sedas
Las felpas
Las organzas
Los terciopelos
Los chiflones
Los tules
Los velos
Los rasos
Los satines
Los ducheses
Los brocados
Los broderies
Los macramés
Los bordados
Los encajes
Los linos
Los paietes
Los lameses
Los tafetanes
Los crepés
Las muselinas
Los nylones,

Oye, dijo la rota, Porque se fue a toda pompa, la linda, yo lo sé, porque estuve ahí, fui a darle el último adiós a la Madam Candy, y lo juro con la mano en el alma. Habíamos varias emocionadas de ver a la diosa en su caja perpetua, oye. Y me pregunto ¿para qué le compraron ese ataúd de faraona si la iban a incinerar? ¿Ah? Puro gasto de plata, pero ella se lo merecía, tan vedette, tan súper star, tan divina, tan regia, tan perfecta, tan operada, tan cirugiada que nadie podía imaginar que alguna vez había sido hombre. Nadie lo podía creer de verla allí sumergida bajo el cristal, con esa piel tan tersa, con esa leve risita en su boca de ciruela, como despidiéndose de todas, oye. Ahí en el velorio del bar Pompadour, en el escenario, con velones de cera, oye, con cirios de obispo prendidos sobre su cara, oye, velas gordas, grandes derritiéndose al pasar el rato, oye. Al tropezar una loca con el candelabro le salpicó cera hirviendo en su carix Cuidado, niña gritamos todas. Pero qué iba a sentir ella, oye, qué le iba a doler, qué le iba a arder la quemazón, si estaba inmune como momia en viaje.

Se nos fue la Candy, niña, repiqueteaban a duelo las matronas colas del barrio Puerto. Cómo era posible, si ella se cuidaba tanto del chiste, pero dicen que no fue sida, que se le desató un cáncer en una pechuga, pero si tampoco tenía pechos propios, y por lo mismo, viste que la silicona hace estragos en la carne operada. La güeá es que se murió la Candy, sollozaba una trava borracha la noche del funeral. Y nadie la pudo sacar del lado del ataúd, porque amenazó con dejar la cagada si la tocaban, si la echaban llorando, gimiendo, lamentándose.

Ahí quedaron las boas de plumas lloronas:

De avestruz africana
De gallo tornasol
De faisán fru fru
De pavo real holandés
De gallinas de Nueva Guinea
De gallinácea polaca
De quetzal mexicano
De cisne austriaco
De ave de paraíso

De flamenco andino
De garza celeste
De ganso árabe
De papagayo colombiano
De marabú etíope, oye
Y las pieles, qué me dices de las pieles:
Los coipos
Los caracoles
Los visones
Los pink plateados
Las chinchillas
Las cebras
Las cobras
Las focas
Las pieles de potro
Las pieles de mono
Los leopardos
Las panteras
Las lycras
Los vinílicos
Los lurex
Las cuerinas
Los teviniles
Los charoles
Que trajo la doña de Francia.

A quién le van a servir ahora si ella tenía un cuerpo de cisne, oye. Le quedaban como un guante a la finada ahora tiesa y media hinchada en ese cajón de mierda que no le servirá a nadie después de usado.

Se nos murió la Candy y parece que el mundo sigue andando, como dice el tango. Ya desfilaron las colas chicas, las carrozas de la plaza, las trolas gay, las patines del centro, las maracas de Vicaceta, las travestongas callejeras, las otras a medio operar y las veteranas operadas que vinieron de Europa y Estambul a despedir a la misia. Ahí vimos llegar a la Lucía Pinochet, que se puso el nombre de la tirana en plena dictadura. Para no tener problemas con la policía, declaro ante las cámaras. Llegó rodeada de perros y arrugas con un carretón de claveles podridos. Olía a fermento de maricón pobre. Como esos perfumes que usaban las chiquillas en La Carlina, cuando no había colonias finas. Agua de rosa, de clavel, de violeta, de jazmín, tan hediondas las mugres. Tenían olor a muerto, decía madame Candy que nunca se puso esa fetidez de olor. Pero no importa, a esta hora roda flor se agradece, decía la trava curada encargada de ordenar las coronas del sepelio.

Tenía tantos trajes con zapatos haciéndole juego como la Imelda Marcos, cientos de zapatos que ahí quedaron:

Las zapatillas japonesas
Las chalas
Las sandalias
Los reina
Los tacoaguas
Los tacones
Los taquito rock and roll
Los terraplenes
Las plataformas
Los de corcho
Las tapillas de aluminio
Los de Celia Cruz
Los sin talón
Los de pulsera

Los de strass
Las botas bucaneras
Los de cabritilla
Los de reno
Los de petate
Los de cocodrilo
Los de charol
Los de taco chino
Las chinelas
Las zapatillas de levantarse
Los de punta cuadrada
Los sin punta
Los de tiritas
Los botines
Los de novia,
Viste que de blanco parecía novia.

Pero igual paró la chalupa la misia, aunque hicieron lo posible por recuperarla. Se nos fue y punto, sollozaban las compañeras de ruta. Las chicas del Blue que vinieron de Europa a despedirla, y llegaron toditas, en la mano. Con el tiempo justo para ponerse luto y acompañarla en el sepelio. Y estuvimos toda la noche recordando los años del Blue. Si esta era niñita cuando llegó haciéndose la colegiala extraviada. Que dónde hacían clases de ballet, preguntó la diabla, cuando lo único que quería era ponerse el conchero y el tocado de avestruz. Mírenla ahora.

Hasta el pelo se le estaba releando, por eso mandó traer pelucas de todas partes, oye. Y ahí quedaron todas empolvadas, apolillándose. Cuando ahora las chinas valen un moco, mírenlas ahí quedaron:

la de rulos
La María Antonieta
La de pelo natural
La con chasquilla
La Cleopatra
La platinada
La lisa
La crespa
La rucia
La castaña
La azabache
La colorina
La punky
La hippie
La con visos
La con rayitos de luna
La con permanente
La afro
La corte garçon
La simii
La negro azulado
La caoba
La de moño
La de plumas
La canosa
La Mia Farrow
La Bo Derek
La moño de cuete
La de chauchas

La de chapas
La cola de caballo
La globo
La gatito
La de mil trenzas
La Jackie O
Los cientos de postizos
Los peinetones de maja,

Quien los va a lucir como ella, oye. Tendríamos que hacerle un remate o un museo a la diabla. Quién lo iba a pensar que se nos iba a ir así de un día a otro, casi sin aviso. Nos pilló desprevenidas a todas, oye, ahí en el velorio toda la santa noche conversando y acordándonos de tanta payasada, tomándonos unos vinitos a su salud. Hasta la mañana, hasta el otro día que la llevamos al cementerio medio mareadas agarramos el cajón y lo paramos como las mafiosas colombianas. Pero la muerta se pegó en el vidrio de la tapa y tuvimos que abrir el cajón para volver a acomodarla, oye. Como si se quisiera salir del ataúd, se pegó en la frente y la tiramos adentro de nuevo. No pues, guachita, usted ya está muerta. Así que quédese ahí tranquilita, le decía la traba curada que no dejó de joder todo el trayecto al cementerio. Se nos fue la Candy, vociferaba la loca todo el camino de la carroza, abriéndole paso entre la gente. Qué vamos a hacer con tanto traje de fiesta que dejó la finadita:

El bordado de mostacillas
El hindú recamado de perlas
El Dior con placas de acrílico
El sarí de seda virgen
La minifalda de pelo humano de la Yoko Ono
El Versace rosado y oro
La mini Twiggy
La mini a la cadera
La maxi falda de la UP
El midi a la pantorrilla
La falda tanguera
La falda plato
La enagua can can
El pareo metálico
El traje chanel a cuadritos
El de flecos de la Belle Époque
El sin espalda a lo Marilyn
El de escote Loren
El sesentero Bardot
El sesentero de Dinastía
El ochentero Madonna
El noventero Tina Turner

Qué vamos a hacer, oye, con tanta pilcha, no será mala suerte ponerse la ropa de la muerta, decía la curadita, empinándose la botella cuando entramos al cementerio rumbo al crematorio, y cuando llegamos eructó un rugido diciendo que había olor a asado.

Y así fue que entre todas bajamos a doña Candy de la carroza como una pluma más de la inmensa capa de marabú egipcia que cubría el sarcófago dorado.

Y qué van a hacer con el cajón, gritaba la borracha cuando lo pusieron en una cinta corrediza y lentamente vimos desaparecer los despejos de nuestra amiga tras una cortina del crematorio.

Es como el gran final del show, lloriqueaba la loca. Y sin que nadie se diera cuenta se camufló entre los plisados del cortejo, infiltrándose en la cámara mortuoria aunque estaba absolutamente prohibido. Nadie se dio cuenta cómo la diabla, oye, se introdujo como una lombriz debajo del ataúd. Y como a la hora después vimos cómo la diabla, oye, se introdujo como una lombriz debajo del ataúd. Y como a la hora después vimos cómo la sacaron a empujones, rajándose en chorros de lágrimas que la brotaban como payaso. Lo vi todo, decía...lo vi todo, y no se los voy a contar, se reía llorando la loca.

Y todas ahí encima de ella, extorsionándola con trago para sacarle palabra. Todas suplicándole: niña, por Dios, cómo no vamos a conocer los últimos minutos de nuestra amiga antes del chispazo... Porque así mismo fue, como un gran chispazo que me dejó media turnia, oye, con el alumbrón. Pero cuenta, niña, desde el principio...

Miren... pero sírvame un trago primero y préndanme un cigarro. Ahí, después del primer sorbo se relajó, dio una pitada eterna y soltando un humo gris comenzó: Estaba tan nerviosa, oye, cuando me asomé por debajo de la cortina y vi cómo la desvistieron con mucho cuidado y respeto. La dejaron desnudita, desnudita, acostada en una bandeja de lata. Después abrieron una puerta como de un microondas gigante...no sé po', niña... como una vitrina con un vidrio muy grueso. Y ahí metieron la bandeja con la Candy desnudita, desnudita. Y cerraron la puerta herméticamente, ¡plam!

Se veía tan linda detrás de la vitrina, parecía una santa o una virgen, oye, con una luz de acero que le llegaba desde arriba, no sé...de alguna parte. Una luz como del cielo que le recortaba su perfil con un vapor celeste. Ay...se veía divina con las manos cruzadas en el pecho tapándose tímida sus pechitos de gata. Por suerte le habíamos rasurado el pubis, porque con esa luz sagrada, la entrepierna se oscurecía levemente azul de neón, levantó su manito como despidiéndose, oye, snif...Pero solo fue su momento, apenas un segundo, porque después se deshizo en una lluvia de cenizas.

Ahí no pude contener el llanto y me pilló el viejo de overol y me sacó a empujones para afuera...dicen que lo único que no se pulveriza son los dientes. Yo me hubiera hecho un collar con aros y pulsera para tenerla siempre conmigo...snif. Se me habían olvidado las joyas...dónde irán a dar:

Los diamantes

Los rubiés

Los zafitos

Los brillantes

Las esmeraldas

Las amatistas

Las turquesas

Los lapislázulis

Las perlas de río

Las madreperlas

Los cristales de roca

Los cristales de azabache

La bijouterie francesa,

Las fantasías taiwanesas, esas perlas de acrílico... que parecían auténticas... que eran de plástico... pero ella las sabía lucir.. y aunque fueran falsas... se le veían tan bonitas, oye.

Escena: Los funerales de la Candy

Clau Vergara: Y hubo personas que formaban parte del zoológico pseudo- glamoroso de nuestra bohemia chilensis, y fue una de ellas Candy Dubois, aquel inolvidable travesti que hizo gloria en los tablonés tiritones de los sesenta.

Antofa: (Entrando)se murió la Candy... se murió la Candy..

Claudia Pérez: Si es para no creerlo, si hace nada que la vi atendiendo en su local, echándose viento con su abanico de avestruz.

Clau Vergara: ¿Y entraste niña?

Claudia Pérez: Sí, pero no me tome ni un copete, no tenía plata, si ese lugar no era para locas pobres.

Antofa: Bueno, por eso mismo yo sí estuve, varias veces, incluso le vi el ropero...

Claudia Pérez: Ah... yo también loca envidiosa, casi se me calló la baba cuando vi tanta fastuosidad. Las sedas, las felpas, las gasas, las organzas, los terciopelos, los chiflonés, las tulas.

Antofa: ¿Las tulas?

Claudia: Los tules niña, ay que me enredo... los velos

Antofa: ¿Con velo o sin velo?

Clau Vergara: Y Los rasos, los satines, los ducheses, los brocados, los broderíes, los bordados, los encajes

Antofa: ¿Que te encaje qué?

Claudia Pérez: Los linos, los lameses

Antofa: Y te lameses

Claudia: Ya pos concha de tu madre, loca ordinaria, tan caliente por dios santo, déjame relatar... retomo...

Antofa: Re toma no más (gesto).

Claudia Pérez: Te vas a ir de cachuchaso, si me sigues aportillando el cuento mierda... los tafetanes, los crepes, los nilones.

Clau Vergara: Si era fina, fina, la madame Candy, se veía tan digna en su ataúd de faraona.

Antofa: ¿Y para que le habrán comprado un ataúd si la incineraron?... Puro gasto, no más.

Claudia: Pero ella se lo merecía ... Tan vedette... Tan divina.

Clau Vergara: Tan regia

Antofa: Tan operada.

Claudia: En eso tienes razón, tan cirujada, que nadie podía imaginar que una vez había sido hombre... y no sabes lo que paso después.

Clau Vergara: ¿Qué pasó?

Claudia: Ahí estaba ella, en el escenario de su restaurante, entre unos velones grandes gordos, que se derretían a su alrededor.

Antofa: Ya loca descriptiva. ¿Que pasó?

Claudia: No faltó la loca que llegó maquillada por dentro (por la pena quizás) y pateó un velón dejándole a la finada un manchón de esperma en la carita oye...

Antofa: Uy pero si estaba acostumbrada.

Claudia: Ya cagaste weona, sale de acá si no querís irte de charchaso conchetumadre.

Antofa: (Loca ríe) Ya no seá mal genio niña... me voy, me voy. (Antofa sale)

Clau Vergara: ¿Y de que murió oye... de Sida?

Claudia: No, fue un cáncer, a una pechuga.

Clau Vergara: Pero si no tenía pechuga, era pura silicona.

Claudia: Bueno ya, la weá es que se murió... y después, la loca borracha de la esperma, se le puso al lado y lloraba como una magdalena, si nadie más se le pudo acercar por un rato porque prometió dejar la cagada si alguien se le aproximaba, si era adoración lo que sentía oye. (Imagen al fondo de Antofa con Tito)

Antofa: No se acerque nadie mierda, nadie, quiero conversar a solas con la doña, se nos murió la Candy y el mundo sigue andando como dice el tango. Ahí quedaron tus trajes, tus boas, tus plumas lloronas de avestruz africana, de gallo tornasol, de faisán fru- fru, de pavo real holandés, de gallinas de nueva Guinea, de quetzal mexicano, de ganso árabe. (Llora)

Tito: (Se levanta) Sí, me da penita dejar mis pieles oye, mis pieles... mis coipos, mis chinchillas, las cebras, las cobras...

Antofa: Las de pantera, las de leopardo, las de mono.

Tito: Y qué me dices de las lycras, de mis cuerinas, los teviniles y los charoles que traje de Francia.

Antofa: Y los zapatos... que manera de tener zapatos: Los reina, los taco agujas, los terraplens niña...

Tito: Los plataforma, los de corcho, los sin talón.

Antofa: Y las pelucas no podemos olvidar las pelucas... dónde estabas con el pelito ralo te encantaba usar pelucas.

Tito: Chiii, muere de vieja y no de sapa. Pero sí, me encantaban mis pelucas, las de rulitos, las María Antonieta, las con chasquilla...

Antofa: La Cleopatra, la platinada, la Bo Derek...

Antofa: Tito: Adiós trava loca y borracha, tu verás que haces con todo los cachivaches, yo parto ahora para el patio de los callados (Uy que fome) no me puedo llevar nada. Me esperan mis

amigas travas esquineras del Santiago viejo, las campanilleras de burdel y las artistas del "Blue Ballet" "Au revoir ma chérie".

Antofa: Y se nos fue la Candy, se nos fue y parece que ahora me hablara...desde el más allá para que le cuide tanta pilcha... cosas elegantes, no ven que tenía gusto...**el traje Dior con placas de acrílico, el sari de seda virgen...**

(La luz cambia a las que están adelante)

Claudia: **El Versace rosado y oro, la mini Twiggi, la mini a la cadera, la maxi falda de la up.**

Clau Vergara: **La midi a la pantorrilla, la falda tanguera, la enagua cancán.**

Claudia: **El traje Chanel a cuadritos, el sin espalda estilo Marilyn.**

Clau Vergara: **Y el sesentero Bardot.**

Claudia: **Y el setentero dinastía.**

Clau Vergara: **El ochentero Madonna**

Claudia: **El noventero Tina Turner.**

(Antofa se integra)

Antofa : Y se nos fue la Candy... y yo la vi, la vi... se distrajeron los guardias y pasé para adentro. **La metieron desnudita en una bandeja y después cerraron la puerta, como de un microondas gigante, se veía tan linda detrás del vidrio, por suerte la habíamos rasurado, porque el pubis se le veía azulito con el afeitte. Empezó el calor y se retorció levantando una manito como despidiéndose, pero fue un segundo porque después se deshizo en una lluvia de cenizas...** (Mira al cielo)

Claudia: Sí, eso dicen, que se transforman en una brasa. A veces se sientan en la bandeja, como mirando para afuera, como un churrasco.

Antofa: **Ahí no aguanté el llanto y me pillaron los guardias , de una patada en la raja me echaron para afuera , dicen que lo único que quedó de ella fueron los dientes,** me habría hecho un collar con esas perlas.

Clau: **Se me habían olvidado las joyas, dónde irán a parar... los rubíes, los diamantes, los zafiros...**

Clau Vergara: **Las esmeraldas, las amatistas, los lapislázuli.**

Antofa: **Las turquesas,** las perlas cultivadas.

Claudia: ¡Todas de plástico!

Todas: ¿De plástico?

Clau: Sí pues que se creían, eran todas de plástico, **prendas taiwanesas,** las telas de fantasías.

Antofa: **Sí, eran falsas, todas falsas, pero a la Candy se le veían tan bien.**

Claudia: Me acuerdo que era una niñita cuando llego preguntando por clases de Ballet, haciéndose la colegiala extraviada. Cuando lo único que quería era ponerse el conchero y el tocado de plumas.

Clau Vergara: ¿Todo falso?

Antofa: Todo falso.

Claudia: Pero ella le daba glamour a la noche santiaguina, aunque no era de mi onda no puedo negar que era bastante atrevida.

Antofa: En este país tan compuestito y adecuado ella se atrevía a ser como ella quería.

Claudia: En este país de doble estándares donde la verdadera reina es la intolerancia, ella se atrevía a vivir como ella quería.

Clau Vergara: ¿Todas las cosas que usaba eran falsas?

Antofa: Llena de brillantes y prendas todas falsas...pero que se le veían tan bien... por que las llevaba con propiedad.

Claudia: Al usarlas con ese garbo con esa valentía las convertía en realidad.

5.9. Crónica/Escena 8

Crónica: El informe Rettig (o "recado de amor al oído insobornable de la memoria")

Tantas veces nos preguntaron por ellos, una y otra vez, como si nos devolvieran la pregunta, como haciéndose los lesos, como haciendo risa, como si no supieran el sitio exacto donde los

hicieron desaparecer. Donde juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelarían el secreto. Nunca dirían en qué lugar de la pampa, en qué pliegue de la cordillera, en qué oleaje verde extraviaron sus pálidos huesos.

Por eso, a la larga, después de tanto traquetear la pena por los tribunales militares, ministerios de justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, donde nos decían: otra vez estas viejas con su cuento de los detenidos desaparecidos, donde nos hacían esperar horas tramitando la misma respuesta, el mismo: señora, olvídese, señora, abúrrase, que no hay ninguna novedad. Deben estar fuera del país, se arrancaron con otros terroristas. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil.

Que pase el siguiente.

Por eso, para que la ola turbia de la depresión no nos hiciera desertar, tuvimos que aprender a sobrevivir llevando de la mano a nuestros Juanes, Marías, Anselmos, Cármenes, Luchos y Rosas. Tuvimos que cogerlos de sus manos crispadas y apachugar con su frágil carga, caminando el presente por el salar amargo de su búsqueda. No podíamos dejarlos descalzos, con ese frío, a toda intemperie bajo la lluvia tiritando. No podíamos dejarlos solos, tan muertos en esa tierra de nadie, en ese piedral baldío, destrozados bajo la tierra de esa ninguna parte. No podíamos dejarlos detenidos, amarrados, bajo el planchón de ese cielo metálico. En ese silencio, en esa hora, en ese minuto infinito con las balas quemando. Con sus bellas bocas abiertas en una pregunta sorda, en una pregunta clavada en el verdugo que apunta. No podíamos dejar esos ojos queridos tan huertanos. Quizas aterrados bajo la oscuridad de la venda. Tal vez temblorosos, como niños encandilados que entran por primera vez a un cine, y en la oscuridad tropiezan, y en el minuto final buscan una mano en el vacío para sujetarse. No pudimos dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol. Como un retrato que se hace eterno lavado por la lluvia de su despedida.

Tuvimos que rearmar noche a noche sus rostros, sus bromas, sus gestos, sus tics nerviosos, sus enojos, sus risas. Nos obligamos a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo. Nos obligamos a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de un paisaje invisible. Como quien regresa a la niñez y se esfuerza por rearmar continuamente un rompecabezas, un puzzle facial desbaratado en la última pieza por el golpetazo de la balacera.

Y aun así, a pesar del viento frío que entra sin permiso por la puerta de par en par abierta, nos gusta dormirnos acunados por la tibieza terciopela de su recuerdo. Nos gusta saber que cada noche los exhumaremos de ese pantano sin dirección, ni número, ni sur, ni nombre. No podría ser de otra manera, no podríamos vivir sin tocar en cada sueño la seda escarchada de sus cejas. No podríamos nunca mirar de frente si dejamos evaporar el perfume sangrado de su aliento.

Por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón.

Con nosotros viven y van plateando lunares nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación.

Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo que los canta, en una canción de amor que los renace, en un temblor de abrazos y sudor de manos, donde no se seca la humedad Porfiada de su recuerdo.

Escena: El Informe Rettig

(Rodrigo se acerca a la ventanilla y Antofa le contesta)

Antofa: Pero señor, tantas veces nos han preguntado por ellos, una y otra vez. Ya les hemos dicho que no sabemos nada, a ver como se sentiría usted si yo le pregunto por algo que no sabe? Mal pues, mal... o no ¡! No me haga pasar por eso... es bien incomodo sabe. Permiso hora de colación

Rodrigo: Como si nos devolvieran la pregunta, como haciéndose los lesos, como haciendo risa, como si no supieran el sitio exacto donde los hicieron desaparecer. Donde juraron por el honor sucio de la patria que nunca revelaría el secreto.

Antofa: (Con teléfono llama a Claudia Vergara) Aló, te lo mande para allá.

Claudia Vergara: pero porque hiciste eso, que lata, y que querís que le diga.

Antofa: No sé, inventa algo, yo ya no sé qué hacer.

Claudia Vergara: Ya déjame el cachito, algo se me va a ocurrir, por dios que huevean con el temita ya me da hasta sueño la huevadita, como si hubiesen sido santas palomas.

Rodrigo: Disculpe yo he venido otras veces

Claudia Vergara: No me diga, yo soy bien buena fisonomista y no me acuerdo de usted para nada !

Rodrigo : Yo quería saber si usted tiene alguna información...

Claudia Vergara: Esta no es la oficina de informaciones.

Rodrigo: Si, si se lo que yo quiero...

Claudia Vergara: No me haga perder el tiempo por favor aquí no tenemos información de nada ni de nadie

Rodrigo: Busco información de mi familiar.

Claudia V: Ah, ya sé quién es usted, usted es la persona que anda desprestigiando por ahí a nuestras instituciones. Mire le doy un consejo, **déjese de traquetear por los tribunales militares, ministerios de justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, señor, olvídese, señor, abúrrase, si no hay ninguna novedad, deben estar fuera del país, se arrancaron. Mire le doy un consejo, solo porque me compadece su cateteo porfiado. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil.**

Rodrigo: Nos hacían esperar horas tramitando la misma respuesta, el mismo:

Clau: ¡Que pase el siguiente!

(Se acerca Rodrigo)

Clau : Señora hasta cuando cresta quiere que le diga que no sabemos nada de sus familiares, nada, eso que usted tiene es una fijación o una depresión. **Va a tener que aprender a vivir sin su Juan, María, Anselmo, Carmen, Lucho a como se llamen.** Ya basta con tanta obsesión, de vuelta la página. Si estuvieran vivos no la quieren ver a usted, y si están muertos que saca con hueviar tanto. Déjelos descansar, se le van a quedar dando vueltas por acá en la tierra como almas en pena, mejor déjelos ir...déjelos ir.

Antofa: Déjelos ir

Claudia V: Déjelos ir

Claudia P: Déjelos ir

Rodrigo : No!!! No puedo, no puedo dejarlos descalzos, con frío, bajo la lluvia tiritando. No puedo dejarlos solos, en esa tierra de nadie, no puedo dejarlos en ese silencio,. Quizás aterrados bajo la oscuridad de la venda. Tal vez temblorosos, como niños encandilados que entran por primera vez a un cine, y en la oscuridad tropiezan, y en el minuto final buscan una mano con su manito de niño para sujetarse. No puedo dejarlos allí tan muertos, tan borrados, tan quemados como una foto que se evapora al sol, no puedo... me obligo a soñarlos porfiadamente, a recordar una y otra vez su manera de caminar, su especial forma de golpear la puerta o de sentarse cansados cuando llegaban de la calle, el trabajo, la universidad o el liceo. Me obligo a soñarlos, como quien dibuja el rostro amado en el aire de un paisaje invisible.. Con nosotros viven y van plateando lunares en nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación. Nuestros muertos están cada día más vivos, cada día más jóvenes, cada día más frescos, como si rejuvenecieran siempre en un eco subterráneo, en una canción de amor que los renace, en un sudor de manos, donde no se seca la humedad Porfiada de su recuerdo.