



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte – Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas.



ESPACIO FIGURADO, RECONSTRUCCIÓN DE LA  
REALIDAD Y PROPUESTA POLÍTICA EN LA  
DRAMATURGIA DE BOSCO CAYO

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Carolina Alejandra Vallejos Vallejos

CONCEPCIÓN-CHILE

2020

Profesora guía: Dra. Patricia Henríquez Puentes  
Departamento de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción.

Esta tesis forma parte del proyecto FONDECYT 1170385

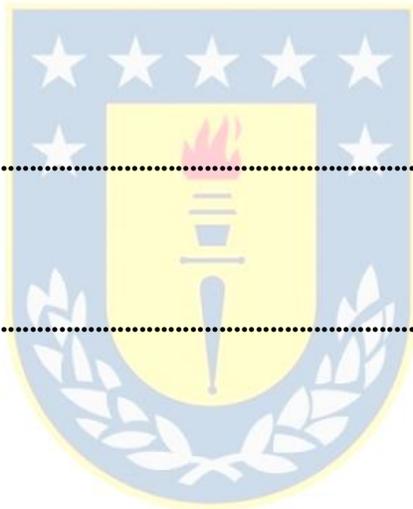
A Mauricio Ostría González, el empampado.



## ÍNDICE

<b>I.</b>	<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
	1.1 Objeto de estudio y análisis.....	8
	1.2 Objetivo general y objetivos específicos.....	9
	1.3 Metodología.....	9
<b>II.</b>	<b>Contexto literario de la dramaturgia chilena contemporánea:</b>	
	<b>Tres momentos de la escena local.....</b>	<b>10</b>
	2.1 Teatro anarquista a comienzos del siglo XX en Chile.....	12
	2.2 Teatro chileno en tiempos de pre y post dictadura.....	16
<b>III.</b>	<b>Crítica Precedente .....</b>	<b>21</b>
	3.1 Limítrofe, la pastora del sol.....	25
	3.2 Negra, la enfermera del general.....	26
	3.3 Taltal.....	28
<b>IV.</b>	<b>Marco teórico.....</b>	<b>30</b>
	4.1 El espacio.....	30
	4.2 Teatro político .....	41
	4.3 Confrontación con la realidad .....	44
	4.4 Teatro postdramático .....	46
	4.5 Teatro documento .....	50

<b>V.</b>	<b>Análisis .....</b>	<b>54</b>
	5.1 Relación texto/espacio .....	54
	5.2 El espacio figurado en las obras de Bosco.....	64
	5.3 La irrepresentabilidad en escenas de la obra de Cayo.....	70
	5.4 Lo político en las obras de Bosco Cayo .....	73
	5.5 El norte como escenario de desapariciones, suicidio y ruralidad .....	79
<b>V.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>82</b>
<b>VII.</b>	<b>Bibliografía .....</b>	<b>85</b>



## I. INTRODUCCIÓN

Esta investigación aborda el estudio de tres obras del dramaturgo y psicólogo chileno Bosco Israel Cayo Álvarez (1984- ), seleccionadas a partir de un espacio literario común: el Norte Grande de Chile. Este extenso territorio, ofrece al menos tres rostros culturales, estrechamente vinculados a las características de su geografía: el de la precordillera andina, el del desierto, y el de la costa (Ostria, 2014). *Limítrofe, la pastora del sol* (2013), *Negra, la enfermera del general* (2013) y *Taltal* (2014) aluden respectivamente a las áreas anteriormente mencionadas. En este medio geográfico, los personajes se relacionan entre sí en un complejo vínculo social, medioambiental e institucional. Tal como ocurre en gran parte de las novelas de temática nortina, aquí también los personajes “comparecen, se mezclan, entrecruzan e invaden perfiles económicos, sociales y culturales muy disímiles, que se conjuntan para producir una historia compleja, contradictoria y agónica” (Henríquez, P. y Ostria, M. 2017).

El proyecto comienza a gestarse desde el quehacer pedagógico, como profesora en ejercicio. El currículum de enseñanza media remite a una enseñanza del género dramático de manera muy desatendida, desactualizada y eurocéntrica. En este marco, la posibilidad de leer, analizar e interpretar dramaturgia chilena de temática nortina es una oportunidad para establecer relaciones entre lo político y el arte y reflexionar sobre la experimentación dramática y escénica actual referida a un territorio muchas veces desconocido para los/as chilenos/as: el Norte Grande.

La dramaturgia de Cayo suele valerse de la presencia de metateatralidad, distancia, narración, evocaciones poéticas y alteración en la disposición de la fábula. El objetivo de ello

ha sido interpelar al lector/espectador y confrontarlo. Estos procedimientos resultan verdaderas herramientas de acceso a miradas de realidad, diseñadas por un colectivo “para quien la teatralidad es simplemente un modo de aumentar la eficacia comunicativa de su acción poética” (Sánchez, 2007: 18).

La creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de confrontación con lo real, lo que ha supuesto un compromiso con lo político y lo social. Bosco Cayo no es la excepción, su dramaturgia es muestra de ello.

Erwin Piscator plantea que el teatro se debe inspirar en el anhelo de lo verdadero, lo que desde su punto de vista no podría ser de otra manera, pues para él este es un arte que está al servicio de la revolución:

“Precisamente el teatro, el arte más fugaz de todos, que pasa sin dejar atrás de sí más que un par de fotografías insuficientes y un vago recuerdo, está llamado más que ningún otro, a ser fijado por la palabra, si es que pretende elevarse hasta alcanzar una significación y progreso histórico” (Piscator, 1963: 37).

Se postula que las obras de Bosco Cayo tienen mucho de teatro político y popular; entre otras cosas, porque tematizan la crisis de las instituciones públicas que han abandonado a los sectores marginalizados de la sociedad. En este sentido, esta dramaturgia podría ser entendida como un medio de emancipación política.

Esta investigación presentará la siguiente estructura: En primer lugar, se planteará el objeto de estudio, la hipótesis, los objetivos y metodología. También, se abordará el contexto literario de producción de las obras en estudio, con una mirada que vincula *el arte de compromiso* (Richards, 2018) y las nuevas tendencias de producción de textos a partir de la crisis del drama moderno; para ello, se presentará una breve contextualización literaria de la

dramaturgia chilena contemporánea. Luego, se abordará la crítica precedente, centrada, principalmente en las poéticas del trabajo colectivo de Compañía Limitada<sup>1</sup> y la cobertura de los medios masivos al trabajo del dramaturgo. La cuarta parte expone el marco teórico referente a los conceptos de arte-política y espacio, principalmente, lo que dará paso al análisis de las obras en un quinto apartado. Finalmente, el estudio culminará con las conclusiones y la bibliografía utilizada en esta investigación.



---

<sup>1</sup> Colectivo teatral creado por Bosco Cayo junto a otros compañeros de generación. En CIA LIMITADA, el dramaturgo expone su propia poética y, a partir de ella, de manera colaborativa trazan una línea investigativa y de trabajo de dirección colectiva.

## **1.1 Objeto de estudio e hipótesis**

Como se mencionó en el apartado anterior, la investigación abordará el estudio de tres obras de la producción dramática de Bosco Israel Cayo Álvarez: *Limítrofe, la pastora del sol* (2013), *Negra la enfermera del general* (2013) y *Taltal* (2014). Se plantea la siguiente hipótesis de trabajo: En estas obras el espacio referido (Alcérreca, Potrerillos y Taltal, respectivamente) es un eje fundamental que tiene total incidencia en las acciones y en la configuración de los personajes. Por una parte, se presenta, en tanto espacio material o sustrato físico (Haesbaert, 2012), como una emanación de un universo hostil y complejo coherente con lo imaginado por gran parte de la literatura de/sobre el Norte Grande. Los antecedentes de esta figuración datan de fines del siglo XIX, específicamente desde la Guerra del Pacífico (1879-1829), en que los procesos de desterritorialización, chilenización y explotación minera constante complejizaron la vida de sus habitantes, lo que, junto a la particular crisis de las instituciones del sistema público y gubernamental, ha generado la atención de la literatura chilena de la última década, especialmente aquella escrita por nortinos formados en Santiago. Por otra parte, el espacio referido en estas obras es también un lugar esencial de unión e innumerables posibilidades de desarrollo. Ejemplo de ello es la figuración de los personajes femeninos que tienen un rol protagónico, empoderado, independiente y de liderazgo en el desenlace de la acción; especialmente a la hora de presentar demandas a los sectores de poder por su condición marginal, poner de manifiesto una evidente crisis medioambiental en sus territorios e intentar infructuosamente de recuperar su vida.

## **1.2 Objetivos**

### **Objetivo general:**

- Analizar la figuración del espacio de las obras en estudio y la forma en que este incide en las acciones y compromisos políticos de los personajes.

### **Objetivos específicos:**

- Reconocer las figuraciones de espacio que conviven y se confrontan en las obras seleccionadas.
- Examinar las relaciones entre arte y política en las obras estudiadas
- Explorar la figuración de los personajes femeninos en las obras analizadas.

## **1.3 Metodología**

La metodología de trabajo consistirá en hacer una lectura crítica de cada una de las obras anteriormente mencionadas, identificando en los textos las distintas figuraciones del espacio del norte grande y las formas en que incide en las acciones de los personajes. Para ello se trabajará con las propuestas teóricas de Peter Szondi, Erwin Piscator, Fernando Aínsa, Ramón Griffero, Fredic Jameson, Bertolt Brech, José Sánchez y Hans-Thies Lehmann.

## II. CONTEXTO LITERARIO DE LA DRAMATURGIA CHILENA CONTEMPORÁNEA: TRES MOMENTOS DE LA ESCENA LOCAL

Elaborar una contextualización de la dramaturgia chilena contemporánea no es una labor fácil; es más, el hecho de abarcar la producción nacional desde el año 2000 en adelante es una tarea compleja. No obstante, hay algunos hitos que marcan la escena teatral en nuestro país, los que van a la par de distintos periodos de convulsión social y de una renovación de la escena dramático teatral en el mundo occidental. En consecuencia, téngase en consideración que la finalidad de este apartado no es hacer una revisión exhaustiva de la dramaturgia nacional, sino vislumbrar cómo desde hace algunas décadas el teatro adquiere una particular relevancia para la construcción de un imaginario crítico.

Peter Szondi plantea que la crisis del drama moderno es coherente con las transformaciones del género literario y del hombre. Victor Viviescas (2013) menciona al respecto:

“La crisis se declinará como diferentes movimientos que afectan el estatuto del arte-- arte como representación--, las coordenadas de la obra dramática—acción, personaje, diálogo, relación escena y platea--, la preeminencia y la pureza de la forma dramática—constelación de puestas en tensión, hibridaciones y desbordamientos de los modos dramáticos, épico, lírico y aun argumentativo o de diálogo filosófico--, la autonomía de la representación escénica respecto del texto dramático y las posibilidades de que el arte tenga todavía algo que decir al espacio de lo real y alguna manera de incidir en su transformación” (2013:16) [El destacado es mío]

Desde fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX se debate la razón del teatro contemporáneo “y las líneas de fuga de su devenir” (Szondi en Viviescas, 2013: 17). En este contexto, pese que el estudio de Szondi resulta eurocéntrico y desde la modernidad colonial de América latina sigue en espera de ser producida una teoría (Viviescas, 2013:18), sus planteamientos constituyen una referencia significativa para entender las propuestas escénico

teatrales de la actualidad. En Chile, dichas transformaciones se ponen de manifiesto precisamente en plena crisis del drama moderno, en el teatro anarquista. Sara Rojo menciona que el siglo XX se inició con una serie de movilizaciones populares que fueron reprimidas violentamente: “Dentro de ese contexto, al teatro popular, según sus creadores, sólo le cupo la tarea de cumplir la función de soporte de la tarea revolucionaria” (Rojo, 2008:87).

La misma autora, en el artículo *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)* (2008) sostiene que el término anarquismo se utilizó en dos vertientes: “el impulso libertario cuando generó, especialmente a comienzos del siglo XX, obras con contenidos subversivos en el teatro y, ese mismo impulso, cuando al actuar sobre la forma, especialmente a partir de las vanguardias, produjo rupturas que transformaron las estructuras tradicionales en dramaturgias complejas y fragmentadas cuyos vacíos potencian un nuevo tipo de subversión” (ibid. 94).

Se tendrá en consideración el estudio de Sara Rojo, quien además de referirse al teatro anarquista, indaga en el impacto del discurso literario durante el periodo dictatorial. Por otra parte, esta investigación hará hincapié en un tercer momento, más actual, marcado por la aparición del teatro documento, cuyas obras remiten a una hibridación de géneros textuales, para dirigir la mirada del espectador hacia problemáticas sociales, políticas y culturales de grupos minoritarios. Sin embargo, éste último concepto se abordará de lleno en el marco teórico (capítulo IV), por lo que en los apartados que suceden a continuación se expondrá sobre el teatro anarquista y teatro de pre y post dictadura.

## 2.1 Teatro anarquista a comienzos del siglo XX en Chile

Aproximarse a la estética anarquista es una paradoja, pues, el anarquismo responde a la “estética de la no estética”, cuyo principio fundamental es la libertad. La estética anarquista pone al desnudo los fundamentos sociales de la creación literaria y artística y define el papel social (revolucionario) del arte. Este estudio no pretende demostrar que la dramaturgia de Bosco Cayo debiese reconocerse como anarquista. Más bien, pretende resaltar el gesto político de su obra.

La obra *Chañarcillo* (1936) de Antonio Acevedo Hernández, padre del teatro social chileno, presenta innovaciones dramatúrgicas que resultan un antecedente para la escritura actual, de la que la obra de Cayo forma parte. Ejemplo de ello es el recurso de la personificación del desierto.

PEDRO EL SUAVE: ¡Chist!... Escucha. Vinimos aquí porque nos llamó el desierto. Nos llama otra vez... El desierto canta otra vez... Nos recuerda que somos hombres. ¡Escucha, alzáte, oye de pie, con el alma levantá al cielo! (Acevedo, 2003: 64).

[La Negra mira por el cerrojo. Se queda en silencio. La puerta se abre. Sale el Hombre de la habitación. La Negra no se mueve. El Hombre la observa. El desierto se detiene una eternidad. Tiempo. Una mesa cae desde el techo. La sangre de la Negra se congela. Pareciera que llora. Pareciera que se ahoga. Pareciera que el desierto entero le quemara la boca.] (Cayo, 2013:92).

Juan Andrés Piña menciona que la dramaturgia de Acevedo Hernández sintetiza las preocupaciones de la sociedad de su tiempo encarnadas por el anarquismo. Entiéndase como parte del arte anarquista lo siguiente:

El anarquista logra, pues, la difícil tarea de confiar al arte una misión política, social o religiosa ineludible, abriéndole al mismo tiempo hacia el momento, hacia la eternidad de las metamorfosis. Liberado de las presiones de la historia, el arte evolucionará libremente, sin ninguna regla que lo limite en adelante” (Rezler, 1974:5).

En la primera década del siglo XX, el teatro era uno de los pocos espectáculos que se ofrecía al público chileno; dominaban las compañías extranjeras, sobre todos españolas cuya puesta en escena se nutría principalmente de la exhibición de zarzuelas, sainetes y comedias. En menor grado, las producciones nacionales seguían la misma corriente predominante; en este sentido, el teatro se concebía como un lugar de diversión y esparcimiento. No obstante, Acevedo tiene una mirada crítica del teatro de su época: “La zarzuela se adueñó del continente de habla hispana. Los ambiciosos que deseaban escribir para el teatro seguían, en la mayoría de los casos, burdamente a sus modelos zarzueleros, y también llamado juguete cómico, siempre absurdo. Se dice que ese género de teatro es digestivo” (Acevedo en Piña, 2003: 97). El autor también es crítico con dramaturgos considerados por él “festivos”, “evasivos” o “pintoresquistas”, quienes no estaban preocupados por los temas contingentes de los cuales la literatura comenzaba a hacerse cargo.

En el Chile de los años 30, crecía la efervescencia por la denominada *cuestión social* (1880-1920). El sitio memoria chilena describe este fenómeno como la conjugación de muchos elementos en pro de transformar los problemas de la ciudadanía en una cuestión social:

Como son, un contexto económico capitalista plenamente consolidado, marcado por una incipiente industrialización y un proceso de urbanización descontrolado que agravaron las malas condiciones de vida del trabajador urbano; una clase dirigente ciega e ineficiente ante los problemas y quejas del mundo popular; y, finalmente, una clase trabajadora que ya no estuvo dispuesta a quedarse de brazos cruzados esperando que el Estado oligárquico llegara a ofrecer alguna solución a sus problemas.<sup>2</sup>

Fue a lo largo de estos años que se pusieron en marcha una serie de movimientos sociales que transformaron la cuestión social en un problema que afectó no sólo a los

---

<sup>2</sup> BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La cuestión social en Chile (1880-1920). Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-679.html> . Accedido en 21/6/

trabajadores sino a todo el país. Gonzalo Vial, ha catalogado a la cuestión social como “el hecho histórico más importante de nuestro cambio de siglo”, y lo expresa en los siguientes términos:

Las clases trabajadoras – campesinos, mineros y salitreros, artesanos, operarios fabriles y elementos medios más modestos – se vieron sometidas a una presión aplastante. Confluyeron sobre ellas innúmeros problemas (económicos, sanitarios y de salud, y especialmente morales y de Imago mundi) que les fueron haciendo insostenible la existencia. Ni la clase dirigente ni el régimen político pudieron hallar solución para estos sufrimientos. (...) Por último, los sufrientes usaron la violencia contra la sociedad y la sociedad les respondió con la represión (Vial, 1981: 496).

En ese contexto, la dramaturgia de Acevedo Hernández “echó mano a los temas que estaban ahí en la calle, y propuso obras que contaran estas historias, no sumándose a la tendencia del teatro más menos ramplón y digerible que por esos años campeaba” (Piña, 2003:98). Personajes campesinos, obreros, mineros, clase baja contrastaban con marqueses, duques, condes, reyes y princesas: Acevedo mostró personajes chilenos, reales, no elementos decorativos. A través de sus obras aparecieron las condiciones de vida de los campesinos y los mineros. “Las relaciones feudales entre patronos y los obreros; la pérdida de las tradiciones, producto de la migración del campo a la ciudad: las precarias condiciones sociales de los suburbios, que convierten en parias o delincuentes a jóvenes ignorantes” (ibid. 99).

Eduardo Guerrero señala que *Chañarcillo* es la obra de madurez del autor, en donde adquieren significancia la problemática social, el juego de planos reales e irreales, el carácter epopéyico y, sobre todo, la presencia de elementos de carácter expresionista. Esta denominada “epopeya de cuatro etapas” toma la realidad de un sector social: los mineros de Juan Godoy “con sus pendencias, juegos, vinculaciones afectivas y todo lo que va conformando una visión de mundo de cuadro costumbrista como crítica”. Por otro lado,

vemos la presencia del desierto como un universo hostil, pero que es capaz de hablar y guardar esperanza de un futuro mejor. Ejemplo de ello es la situación de dos personajes de la obra: “Chicharra” y “El suave”, “quienes se adentran en busca del derrotero<sup>3</sup> que los hará salir de la pobreza y la explotación.” (Acevedo, 2003)

(Cambian los cerros, las grandes rocas parecen huir. Impreso en las rocas: “El fondo del mar tiene poder para el audaz; para el emprendedor, el centro de la tierra guarda sus metales preciosos; para el triunfador son los besos embriagantes y los finos perfumes y los exquisitos manjares. La vida puede beberse de un sorbo; fugaz es la dicha, busquémosla, todos podemos encontrarla; seamos felices ante el morir”. La música es suave como un canto de amor.

Viento de las riberas.

Sobreviven hoscas tinieblas; el órgano imita la tempestad, y la tempestad envuelve las cimas, ahora tenebrosas.

Impreso en las tinieblas: “Si la tempestad nos aplasta, la muerte nos sorprende; si caemos luchando, habremos cumplido nuestro destino, que es el de morir (...)” (Acevedo, 2003:52)

De igual modo a como ocurre en Chañarillo, en *Negra, la enfermera del general de Bosco Cayo* predomina la forma del *poema dramático* (Sarrazac, 2013) propio de la crisis del drama moderno: “queriendo ser contestatario y escribiéndose contra cierto teatro, va a la búsqueda de otra teatralidad. Su libertad es fecundidad, por la diversidad de formas y del lenguaje y por las posibilidades que ofrece en su paso a la escena” (ibid.177). Por ende, desde el teatro anarquista, tanto forma y contenido dramático se ven vinculados por ser una voz contestataria que irrumpe la escena tradicional y asume un compromiso con lo político en el arte.

[El niño deja de llorar, se desvanece en el arenal. El sol es tan fuerte que se vuelve oscuridad. El Hombre desaparece entre los cerros, cumplió la venganza de tantos otros, de un país.]  
[Tiempo. Todo se ha vuelto negro. Soledad] (Cayo, 2013:119).

---

<sup>3</sup> El derrotero de Chañarillo es uno de los más populares en la Historia de Chile; además, uno de los que ha dado pábulo a más leyendas. Fue la plata la que dio riqueza y progreso a esa región, desde su descubrimiento en 1832 por el mestizo Juan Godoy, minero y leñador que residía entonces en la zona de Pajonales, muy cerca del derrotero de plata. Chañarillo habría de producir una riqueza que jamás nadie imaginó. La plata casi pura y el oro de alta ley se pesaron en grandes romanas y miles de trabajadores laboraron en *La Descubridora*, donde cada día se obtenían más y más minerales de alta ley. (Cantú, Pedro 2008) <https://www.buscadores-tesoros.com/t801-el-derrotero-de-chanarillo->

## 2.2 Teatro Chileno en tiempos de pre y post dictadura

El movimiento teatral chileno anterior al golpe de estado suscitó la aparición de diversas compañías teatrales universitarias a partir de la década del cuarenta. En 1941 se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH) y en 1943, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC); si bien, ambas instituciones no son creadoras del teatro chileno moderno, “es innegable que lo reconstituyen y actualizan incorporando una serie de novedades importantes sobre todo en el orden de la técnica teatral” (Rojo,1983:68). A ello, se suma además el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC), fundado también en 1943. Juntos lideraron por casi tres décadas la formación de actores, directores y técnicos, transformándose en espacios de resonancia cultural para nuevos autores, nuevas poéticas y estéticas teatrales.

Dichas compañías, en sus inicios remitieron más al ámbito del espectáculo, reconstituyendo y actualizando la escena nacional e incorporando una serie de novedades importantes sobre todo en el orden de la técnica teatral, en el marco de la institucionalización y profesionalización de dichas escuelas. En la década del cincuenta se consolida la dramaturgia nacional.

“en el sentido más riguroso de este término, el mismo según el cual venía hablándose desde hacía por lo menos medio siglo de la existencia de una novelística y de una poesía. Algunos de los autores que contribuyen a la constitución de este corpus de textos dramáticos son Isidora Aguirre, Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Egon Wolff, para nombrar sólo a los más sobresalientes, todos ellos presencias inexcusables tanto en las historias como en las antologías del teatro latinoamericano del siglo XX” (Rojo, 1983:69).

Alejandra Costamagna señala que el desarrollo de los teatros universitarios y de otras instituciones culturales (como el Ballet Nacional o la Orquesta Sinfónica) formaron parte de un modelo de sociedad en que la presencia estatal en el ámbito de la cultura cobró gran

relevancia. “Detrás de esa política estuvo el desarrollo de una clase media emergente, que entendía que la educación y la cultura eran elementos fundamentales de su crecimiento como estrato y constituían las vías naturales de ascenso social” (Costamagna 1998:2). No obstante, el estado ve mermada la posibilidad de cargar con aquel gasto económico que significaba la mantención de aquello que le había sido confiado. La misma autora menciona la relevancia que tiene en la década del 60 el teatro independiente y sintetiza que ambos fenómenos colectivos tuvieron gran aceptación entre los creadores y el público, pero, el modo de relacionarse, como los productos que resultaron de ello, abortaron en 1973.

Nelly Richard plantea que existen dos modos ejemplares de configuración histórica de las relaciones entre arte y política: el arte del compromiso y el arte de vanguardia. El arte del compromiso, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, “le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución” (Richard 2008). También propone que el artista no sólo debe luchar contra el capitalismo, sino que, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” los intereses del pueblo. A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad), sino anticiparlo y prefigurarlos, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional.

Sin duda que la dramaturgia chilena de este periodo responde a un “arte del compromiso y de vanguardia” (Richard, 2008). No obstante, un mutis se impuso por el régimen de control de la dictadura en la que, de igual modo, se alzaron algunas voces disidentes como Juan Radrigán, Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, entre otros. Sara Rojo menciona que, el teatro, por estas cerradas vías propias de lo comunitario cumplió un rol de disidencia social, creando una comunidad virtual de resistencia. En este contexto,

Grínor Rojo denomina este periodo como aparición de un “nuevo” teatro en el país a partir de 1975-1976.

Agravio físico, exilio voluntario o forzado, cancelación de espectáculos: Es innegable que dentro de la historia del teatro chileno, las transformaciones teatrales generaron un impacto significativo en los modos de producción teatral a partir del año 1973, “lo que dio origen a un período autoritario en el cual la mayor parte de los dramaturgos y teatristas escribieron o produjeron espectáculos en los cuales la conciencia de un poder autoritario y un sistema económico neoliberal fueron determinantes” (Villegas, 2009:189). Al respecto, Grínor Rojo refiere a la muerte y resurrección del teatro chileno el cual se da con la represión del 73 y la censura artística y cultural. Un segundo momento que calza con lo que Villegas denomina “otra fecha importante” es el año 1990 y el retorno a la democracia.

Como se mencionó anteriormente, Sara Rojo indica que las voces disidentes de la dramaturgia chilena enunciaron un discurso libertario. En esta dinámica, se destaca a Juan Radrigán, quien “dentro del marco de resistencia contra el régimen pinochetista que se convierte en una voz fundamental, pues presenta a nivel temático los tópicos relacionados con la marginalidad y a nivel de la forma coloca en el palco a los excluidos inclusive del discurso militante de la época anterior” (Rojo, 2008:93). Rodrigo Pérez señala que los temas en la obra de Radrigán se inscriben más allá de una marginalidad social o económica, pues, la marginalidad, en las obras de Radrigán, es un tema referido a la condición humana. Por lo demás, manifiesta que la finalidad conmovedora en la obra del dramaturgo, a ratos se contradice con guiños de humor e ironiza la puesta en escena de elementos que aparentan seriedad. Rojo enfatiza además en la figura de Ramón Griffero, destacado dramaturgo, exiliado, fundador del Teatro de fin de Siglo:

Esta experiencia se construyó como resistencia a la dictadura y duró hasta el 89, inclusive como respuesta creativa al teatro políticamente comprometido realizado en las décadas anteriores a la del 80. Podemos dimensionar el teatro de Griffero a través de su propio manifiesto de 1985. Como en los viejos tiempos, donde afirma que «no se puede cambiar el mundo sin cambiar la forma». Este dramaturgo-director, siguiendo a Vicente Huidobro, piensa que el producto artístico transformador de la realidad social no puede realizarse dentro de moldes antiguos (Rojo, 2008: 94).

La galardonada pieza *Cinema Utoppia* (1985), “obra de resistencia cultural al régimen autoritario”, la “creación descarnada que hace de Santiago de Chile un centro del mundo de la dramaturgia contemporánea” (Espinoza, 2000) <sup>4</sup>se estrenó el 15 de julio en la sala *El trolley*. Sin duda alguna remeció la escena nacional tanto por los aspectos escénicos como por una reflexión descarnada del exilio producto de la violencia del golpe de Estado. Juan Andrés Piña es citado en la web de las obras de Griffero y menciona que el innovador teatro del dramaturgo cautivó con su propuesta al espectador chileno y persiste hasta hoy.

Exploradora de espacios teatrales diversos, de las potencialidades de la escenografía y de la iluminación, de nuevos idiomas escénicos que se alejaban del tradicional living de conversaciones, la propuesta de Griffero fue también una ruta que permitió plantear temas de la oculta chilenidad o definitivamente de la marginalidad de aquellos años, exilio, drogadicción, arrasamiento de ideas y de personas y todo aquello que el sistema dejó fuera (Piña, 1999).

El metadrama o “drama sobre otro drama” es una respuesta posible frente a la separación de las dimensiones objetivas y subjetivas de la forma dramática que Szondi señala como el elemento desencadenador de la crisis del drama. Por medio de este procedimiento, la dramaturgia de Griffero problematiza el teatro de la época, cuestionando el mundo de la representación: en este caso, los personajes de la platea que son espectadores del film y la historia de exilio que se desarrolla de manera fragmentada, en la pantalla día tras día. A continuación, se presenta un ejemplo de la descripción del lugar de la acción y el juego de perspectivas del espacio escénico.

---

<sup>4</sup> <https://griffero.cl/obras/1985-cinema-utopia/>

## LA SALA DE CINE

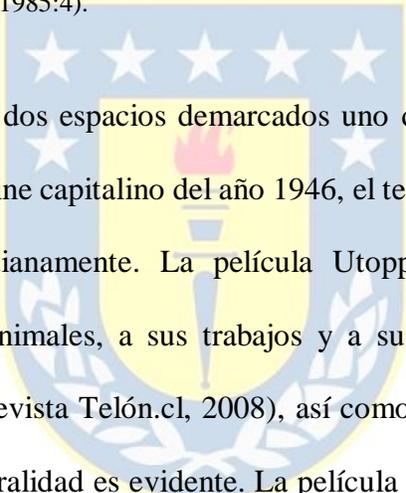
Tiene una entrada al costado izquierdo de la pantalla, desde donde cuelgan cortinas de terciopelo rojo, otra falsa al lado derecho, sobre esta un reloj en mal estado y sobre ambas los letreros rojos “exit”.

Las butacas se encuentran en el centro de la sala, pasillos en ambos costados, y uno tras la última corrida, enfrentando al público. En el suelo, unas alfombras roídas, el piso es de madera. Sobre los muros, pequeñas lámparas de cristal alumbran la sala.

## AL INTERIOR DE LA PANTALLA

Representa una habitación, sus muros son de cemento, en el centro una persiana metálica, al lado izquierdo el baño y al derecho la puerta de entrada vitreada. Como mobiliario, un asiento de automóvil, un armario metálico, un velador de hospital con una lámpara de oficina. Al levantarse la persiana (tras la ventana), nos enfrentamos a otro lugar teatral, que escenifica un callejón con un aviso publicitario de neón luminoso, y un teléfono público.

Actuación, música, tiempos, plástica, luces, “encuadres”. Deben referirse a una estética cinematográfica (Griffero, 1985:4).



La obra transcurre en dos espacios demarcados uno del otro: Santiago - París. El primero de ellos remite a un cine capitalino del año 1946, el teatro Valencia, al que una serie de espectadores asiste cotidianamente. La película *Utopia* los reúne “consternados, soñadores, aferrados a sus animales, a sus trabajos y a sus pequeñas vidas repetitivas, aburridos, desilusionados” (Revista *Telón.cl*, 2008), así como la obra *Cinema Utopia* nos reúne a nosotros. La metateatralidad es evidente. La película presenta la vida de Sebastián, un muchacho exiliado, marginal y homosexual con problemas de drogadicción en el París de los años ochenta.

### III. CRÍTICA PRECEDENTE

Este capítulo se referirá a la crítica precedente sobre la dramaturgia de Bosco Cayo. Cabe señalar que la primera dificultad enfrentada para ello fue el escaso estudio crítico que existe sobre el autor y su dramaturgia, tal vez debido a lo reciente de su propuesta y a los cambios en el contexto de producción de esta, sus obras se encuentran principalmente online.

Cayo es actor y dramaturgo de la Universidad Católica de Chile. También psicólogo de la Universidad de La Serena. Junto a compañeros de generación creó el colectivo *Compañía Limitada*, donde oficia de actor y dramaturgo. Desde esta plataforma, expone su propia poética y el trazado colaborativo del trabajo de grupo, los que han encontrado difusión en medios de comunicación masiva.

En el artículo de la revista *Interperie*, “*Cuatro dramaturgos destacados*”, se reconoce a Bosco como un dramaturgo que define el acontecer chileno contemporáneo<sup>5</sup>. El artículo se organiza en torno a las entrevistas de los dramaturgos, a fin de obtener una aproximación a sus trabajos, influencias y la visión que presentan del Chile actual. En el apartado dedicado a Bosco se menciona que su obra apunta a un teatro social. El dramaturgo señala que sus principales preocupaciones a la hora de hacer teatro están relacionadas con las crisis entre las personas y las instituciones. Los personajes de sus obras -advierte- viven a modo de tragedia la desprotección y el enfrentamiento frente al estado. En el mismo contexto también declara abordar las problemáticas de la clase media y la nueva marginalidad como consecuencia

---

<sup>5</sup><http://www.revistaintemperie.cl/2015/06/21/cuatro-dramaturgos-destacados-bosco-cayo-gerardo-oettinger-tomas-henriquez-isidora-stevenson/>

directa de la dictadura chilena y las políticas económicas manipulativas. Cayo también trabaja con temáticas ligadas al inconsciente y al olvido, “los chilenos tenemos mala memoria y creo que el teatro puede ser el espacio de recordarnos de donde vinimos y quienes somos” (Cayo, 2015). Además de estos asuntos, el dramaturgo problematiza la ausencia de políticas que amparen el trabajo teatral. “El Teatro se ha vuelto una actividad que se hace en la resistencia”. Comenta, “los recursos son escasos y el actor se debate entre hacer o no un proyecto por las lucas que caen o no caen (...) Es un tema complejo que lamentablemente se ha vuelto una condición para la creación artística. Se trata de su propia “tragedia metateatral” (Cayo, 2015).

En el texto *Compañía Limitada- Escritos sobre una investigación escénica*,<sup>6</sup> se explicitan los lineamientos del conjunto sobre el trabajo de dirección, actuación y dramaturgia. Bosco declara explícitamente su propósito político, el que entrelaza con una clara propuesta poética. La sensación colectiva de “sentirse limitados” hace que este colectivo cuestione los límites del arte, y no solo ellos, sino también los roles desempeñados por cada uno de los que participan de una propuesta artística, en este caso, escénica. Como grupo, señala el texto, el trabajo y las creaciones escénicas van dando origen a la obra y no existen jerarquías de roles permanentes. Se plantea, con esto, el funcionamiento de un modelo colaborativo específico que busca el equilibrio entre el engranaje colectivo y el aporte individual, vinculados por el texto. Por lo tanto, la transmisión del texto se constituye en un principio fundamental para la creación de este, el cual se ve sometido a las diferentes voces de quienes forman parte del colectivo.

---

<sup>6</sup> Texto facilitado por el autor. Documento escrito a partir de las reflexiones del elenco de Compañía Limitada, al realizar el re-montaje de tres de sus obras y cuyo objetivo es registrar el proceso de trabajo y profundizar en la metodología de trabajo escénico realizado.

Para Compañía Limitada la actuación se entiende como el trabajo de un colectivo que pone en escena- sin presencia del director- una narración escénica<sup>7</sup> que consta de cuatro pasos:

1. Plantear un objeto de observación
2. Definir un proceso de investigación
3. Crear una dramaturgia en la que Bosco Cayo ocupa el material recabado y su imaginario personal para crear un texto dramático en construcción. “Este texto es puesto en escena y da cuenta de cómo seguirá el trabajo” (Cayo, 2015).
4. Ejecutar los ensayos (proceso basado en acuerdos colectivos).

Otra característica distintiva de Compañía limitada es la propuesta de lo que ellos denominan INTERACCIÓN de las AUTORÍAS<sup>8</sup> en la que “autores, directores y actores son la misma cosa” (Cayo, 2015). El proceso de escritura de las obras en Compañía Limitada se entiende como una incitación para escribir en colectivo, “donde se comparten las ideas de todos, las que sirven de alimento para una dramaturgia o una buena actuación. TODOS SOMOS TODOS, es un lema que nos gusta seguir para volver el teatro un espacio de resistencia, una isla frente al mercado, una lucha con la individualidad y el ego (...) TODOS nos volvemos responsables de la foto que queremos plantear y Todos somos culpables del país que queremos enjuiciar. Por lo tanto, la DEMOCRACIA y la COMUNIDAD serán términos que estarán siempre en nuestra creación y nuestra metodología” (Cayo, 2015).

---

<sup>7</sup> Término que el colectivo define su proceso de actuación, en el que “un grupo de actores acuerdan intereses comunes para exponer a través de una puesta en escena una serie de hechos reales o ficticios enmarcados en un tiempo y espacio”.

<sup>8</sup> Se han respetado las mayúsculas tal y como se enuncian en el texto Compañía Limitada- Escritos sobre una investigación escénica.

En *Compañía Limitada- Escritos sobre una investigación escénica, Limítrofe, la pastora del sol* y *Taltal* son definidas como fotografías de un país de diferencias tanto políticas como económicas. Según el texto, dicha fotografía es un segmento de lo real (de ahí la idea de limitados). Ante este panorama, la realidad no es algo objetivo, más bien se presenta como un listado de versiones entre la historia oficial, que parece ser una verdad, pero que más bien es lo que le conviene contar a la historia o a los discursos hegemónicos. La dramaturgia abordará esa diversidad en que el acercamiento al objeto parte desde una noticia, un discurso, de redes sociales, etc., luego prosigue la invención de otra versión; por ejemplo, en *Limítrofe, la pastora del sol*: el caso de Gabriela Blas Blas y en *Taltal*: “un lugar geográfico” (Cayo, 2015). “La ficción por lo tanto juega a ser un contenedor, es como si las obras fueran un entretejido indescifrable de posibilidades de realidad que se juntan para formar una versión (ficción) que juega a volverse real”. La exploración en distintas versiones de la historia oficial ha llevado a la compañía a identificar una CRISIS INSTITUCIONAL (tal como se señala en el texto) la que se hace evidente en el descontento de los ciudadanos con sus representantes: “El país se ha politizado, hay una lucha propia por exigir justicia e igualdad, por cambios profundos en nuestros políticos ya sea en salud, educación, cultura, etc.” (Cayo, 2015) Según lo expuesto por la Compañía, el Chile postdictadura en lo económico y sus diferencias sociales son emblemas a seguir y los personajes de la obra justamente están en medio de esta problemática de “clase media” donde enjuician sus políticas y reflexionan sobre cómo debería ser el país.

En cuanto a *Limítrofe, la pastora del sol*, los escritos de Compañía limitada sugieren tres conceptos elegidos como provocadores que permiten el cimiento de reflexiones escénicas e interpretación: identidad, territorio y geografía. El mismo Bosco en *La dramaturgia como*

*espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una Compañía limitada*<sup>9</sup> plantea que el drama es el reflejo de un contexto presente y urgente. La realidad observable sumerge en su propia teatralidad: “Entonces nos convertimos en los espectadores de la historia que queríamos contar, una obra que ya estaba ocurriendo antes de que la comenzáramos a crear” (Cayo, 2013:142). Para la compañía, el carácter de urgencia en el trato de las problemáticas sociales y crisis institucionales tuvieron su puntapié inicial con un lenguaje escénico que diera cuenta del Chile actual. Bosco trabaja con extractos deconstruidos de una realidad: “El trabajo de creación comenzó con una pregunta: si nosotros como actores nos sentimos inmersos en un sistema político que no nos representa ¿cuál es la sensación de todo un país?” (2013: 142).

### **3.1 *Limítrofe, la pastora del sol.***

*Limítrofe, la pastora del sol*, en palabras de su autor, es el resultado de un proyecto de investigación, en que lo real, es decir, el proceso judicial de Gabriela Blas Blas es un objeto concreto que está en el exterior, pero que no es una verdad, mejor dicho, es una versión de lo que se cree una verdad. De ahí surgen conceptos como “reconstrucción” y “simulacro” (los mismos personajes buscan reconstruir y simular el acontecimiento teatral). El estudio realizado por la compañía se nutrió de una versión expuesta en diarios, revistas, noticias difundidas a través de la web sobre el caso de Gabriela Blas Blas, la cual expresa cómo el país impone soberanía y poder sobre la idiosincrasia de sus habitantes frente a una situación límite<sup>10</sup> y entran en disputa los procesos penales y las creencias culturales de una minoría.

---

<sup>9</sup> Texto del creador en: Revista Apuntes de Teatro N°138 (2013).

<sup>10</sup> La obra se planteó como una investigación en torno al concepto de límite y a las significancias presentes en nuestra sociedad actual, analizando cómo lo límite nos condiciona a relacionarnos en un territorio marcado por las diferencias y las fronteras entre unos y otros: chileno-peruano, chileno-aymara, Santiago-ariqueño, entre otros (Cayo, 2013: 145).

Recientemente se publicó el artículo *Limítrofe, la pastora del sol, de Bosco Cayo. Un drama andino*,<sup>11</sup> en el que se hace hincapié en cómo el Estado chileno implementa “estrategias homogeneizadoras en un espacio geográficamente diverso y culturalmente plural”, dando como resultado el fracaso en el entendimiento y en la resolución de conflictos, por lo que el indígena aimara se ve en la necesidad de explorar formas extremas de comunicación (como la automutilación), basadas en una cultura del espectáculo. “Para ello, la obra integra referencias vinculadas a la realidad con recursos teatrales actuales como: “el predominio de la narratividad por sobre el dialogismo; convivencia de multiplicidad de voces discursivas; reapropiación de diversos códigos funcionales; y privilegio de lo visual” (Henríquez, Ostría & Figueroa, 2017).

En el año 2015, una estudiante del Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción, Elizabeth Figueroa, defendió su grado con una tesis titulada *La figura femenina en la dramaturgia de zonas desérticas*. El estudio de Figueroa se concentró en el análisis de las figuraciones femeninas de *Limítrofe, la pastora del sol*. El objetivo de esta investigación fue el siguiente: analizar la preponderancia de personajes femeninos, su menoscabo y la violencia perpetrada por las instituciones en contra de ellos.

### **3.2 Negra. La enfermera del general.**

Esta propuesta formó parte del Programa de Talleres de Dramaturgia del Royal Court Theatre en Chile, realizado en colaboración entre British Council, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Fundación Teatro a Mil y The Royal Court Theatre of London. En la contraportada de la presentación, Apryl Gregory, compañera de Bosco en Compañía limitada

---

<sup>11</sup> Texto publicado en Anales de Literatura chilena por la Dra. Patricia Henríquez, Mauricio Ostría y Elizabeth Figueroa en Anales de Literatura chilena (2017).

reseña la obra como “parte de la historia de Chile que no le gustaría compartir con el mundo, pues, habla de una realidad cruda, pobre y triste. La negra representa el regreso a la culpa y la condena de un país que desea olvidar (...) Es el intento frustrado de una mujer por recuperar su vida, donde todo jugará en su contra, desde su familia, el desierto del que proviene, el amor, su pasado y su propia naturaleza” (Gregory en Cayo, 2013). La presentación del proyecto se inicia destacando la selección de doce obras que son muestra de la dramaturgia chilena contemporánea, representativas del vivo testimonio, interés y compromiso del prestigioso Royal Court Theatre de Londres con Chile y las artes escénicas.

Roberto Ampuero, Ministro Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de ese entonces, destaca lo siguiente: “El ejemplar que usted tiene en sus manos irá al encuentro de lectoras y lectores a través de la distribución de las obras en bibliotecas y escuelas de teatro en el país, como también en circuitos culturales en el extranjero. Esperamos propiciar de este modo una plataforma que suponga un real aporte para el desarrollo de las artes y de la cultura en Chile” (Ampuero en Cayo, 2013:6).

Elyse Dogson, en el prólogo de la edición a la publicación en que aparece *Negra, la enfermera del general*, agrega que las ideas de las obras que se desarrollaron en el programa fueron escritas tras el impacto del pasado de Chile y el trauma de la dictadura en la actualidad y el proceso de memoria/olvido. Menciona que cuatro de estas obras se basan explícitamente en esta temática. Una de ellas es precisamente la obra en estudio: “*Negra, la enfermera del General*, de Bosco Cayo, habla sobre la venganza de un pueblo contra una persona que sirve a un dictador” (Dogson en Cayo, 2013:9). Más allá de la discusión que puede generar esta propuesta, es necesario precisar que las apreciaciones de la crítica serán parte del marco de análisis de la obra.

### 3.3 *Taltal*.

*Taltal*, según Compañía limitada tiene como objetivo cuestionar y analizar cómo las estrategias de descentralización están enajenando y patologizando las idiosincrasias de los pueblos y regiones, llevando al exterminio tradiciones y culturas. Los conceptos con los que Compañía limitada desarrolló el método de investigación son: regionalización, suicidio y ruralidad. El lenguaje utilizado encuentra una nueva forma de hablar sobre las problemáticas expuestas en *Taltal* (como, por ejemplo: el caso de suicidios adolescentes) y busca en el humor, lo grotesco y la poesía el anclaje que contribuye a la ficcionalización de la historia.

Isabel Babourn Garib, investiga el cruce entre cine y teatro chileno de la última década. En una publicación de crítica de teatro para *El Mostrador*<sup>12</sup> reseña brevemente la obra y aduce que “ubicar la ciudad de Taltal en el mapa después de haber visto la obra de teatro *Taltal* de la Compañía limitada, es como buscar –en el mismo mapa– un pedazo de tierra para situar el dolor”. Señala que *Taltal* es parte del proyecto Trilogía Limitada: dramaturgia de tres paisajes al margen. “El impulso para esta fue, precisamente, el recuerdo de una noticia, y el interés por sociedades marginadas, descentralizadas en medio de la “crisis en la que se encuentran las instituciones del sistema público y rol social del estado” (en palabras del mismo Bosco). Para Babourn, “la tragedia en Taltal es la del reclamo –de la ciudad misma, de los padres, de los niños suicidas– por darle cabida a las emociones en y desde el cuerpo. Compara este concepto de tragedia con Edipo, quien se arranca los ojos para no enfrentar el presente. Los apoderados de Taltal no son capaces de mirar de nuevo los cuerpos fallecidos de sus hijos. “Se resisten a autorizar la exhumación. Se agrupan, aúnan

---

<sup>12</sup> <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/10/22/critica-de-teatro-taltal-la-ubicacion-del-dolor-en-el-mapa/>

fuerzas y deciden “tomarse” la sede en la que practicaban formas para impedir el llanto y exigen que las muertes de sus niños sean investigadas. (...) En otras palabras, productivizar el dolor en la vida cotidiana hacia el olvido” (Babourn, 2014).

Como se ha puesto en evidencia, la crítica que precede al estudio de la obra de Bosco Cayo está conformada en primera instancia por la poética de la propia Compañía limitada, la publicación de artículos en el medio periodístico y en menor grado en el ámbito académico. Es de esperar que se generen más investigaciones sobre la producción artística, literaria y teórica de lo que se podría considerar una nueva forma de hacer teatro.



## IV. MARCO TEÓRICO

Los conceptos claves que guiarán esta investigación y se profundizarán posteriormente en el análisis serán los siguientes: Figuraciones de espacio, teatro político, confrontación con la realidad, teatro posdramático y teatro documento. Es de esperar que dichos términos permitan otras profundizaciones teóricas que se relacionen con el sentido que postula la dramaturgia de Bosco Cayo.

### 4.1 Espacio

Fernando Aínsa en el ensayo “Del topos al logos, “grafías” del espacio en perspectiva” (2002) destaca la función del espacio en la narrativa latinoamericana, lo que podría ampliarse también a la dramaturgia, ya que en esta, de igual modo, la naturaleza, el paisaje y los lugares (topos) también se transforman artísticamente (logos). Aínsa sintetiza la idea principal de su ensayo en la premisa: “todo lo que el hombre hace está vinculado a la experiencia del espacio (Según Hall, E, 1971 en Aínsa, 2002:60) y expone cómo el espacio o lugar físico crea nuevos horizontes, perspectivas y fronteras a partir de un punto de vista que privilegia la naturaleza y el paisaje, en primera instancia. De la multiplicidad de significados y significantes del concepto espacio, considera el de emplazamiento o locus. En este contexto el locus es el norte grande y, a su vez, los personajes son condicionados por este espacio. El “ser-uno” con el espacio supone “habitar el ser”, vivir dentro “que es una esencia donde el hombre se reconoce y arraiga en ese espacio” (ibid. 61).

La correlación entre ser y espacio se ve reflejada en las tres obras en estudio. La interacción se vuelve dinámica y el espacio es parte del proceso formador en que los personajes perciben el mundo. “En este punto el topos y el logos construyen, habitan y

concretan el lugar el topos al describirlo, lo trasciende en logos, por lo que racionaliza y se hace consciente del espacio que lo rodea” (ibid. 62).

Aínsa propone concepto de *espacialismo* el cual refleja la preocupación del “estar ahí” de coexistir en el ámbito natural, cultural y social (ibid. 63). Ya que el espacio no es neutro, lo social definirá las características del asentamiento. Se entiende de esto que las características sociales del entorno determinarán formas de existencia reguladas por condiciones de poder, pues, el estar determina al ser. “el espacio suele estar ligado a la psicología de los personajes y condiciona su carácter” (ibid. 65).

La delimitación del espacio se abre a nuevas relaciones de dominio y de diferenciación espacial. En el caso del Norte Grande, éste ha sido claramente diferenciado del resto del país, sea por la hostilidad de su entorno natural o el arraigo a ese espacio vital. “De algún modo, el resto del país ha levantado fronteras donde no las hay y ha incomunicado entre sí los territorios en nombre de las diferencias y particularismos exaltados y no siempre justificados” (ibid. 65).

En otro ensayo, titulado *Propuestas para una Geopoética Latinoamericana* (2005) del teórico recientemente citado, se alude al espacio latinoamericano como un prodigio que ha resultado ser para occidente un imaginario llamativo de “lugares posibles” que invita al descubrimiento y conquista del espacio vacío. Gracias al proceso que va del topos al logos, la forma de pensar el espacio latinoamericano y su representación se volvió compleja e ininteligible, por lo que se hace necesario fundar una “geopoética latinoamericana”.

En la representación del Nuevo Mundo, “el logos se apropia del topos” para hacerlo inteligible a los propios ojos, pero sobre todo para explicarlo a los demás, los destinatarios

del texto” (Aínsa, 2005:6), pues, el espacio americano ha sido asumido y transformado en sucesivos paisajes literarios que han sido muy diferentes. Si muchos textos reflejan un conflicto y un enfrentamiento con la identidad primordial, con los elementos naturales (selva y altas montañas), otros han reflejado el horror al vacío (pampas y desiertos) (ibid. 7).

Más adelante, el crítico explica el concepto de “novelas de la tierra”, obras que no crean únicamente un paisaje literario, sino que integran personajes colectivos, verdaderos arquetipos de grupos representativos de la sociedad en los que reconocerse. Se produce un arraigo y compenetración entre el ser y el medio en el que se habita, “cuya dimensión más social que individual, completa literariamente el mapa físico de América Latina” (ibid.7).

El norte, en este caso, se convierte en lo que Aínsa describe como el “arquetipo de una geografía simbólica y telúrica cuyos protagonistas se mimetizan con la naturaleza” (ibid. 8) en el que “ciertos grupos humanos van poblando humanamente un territorio hasta entonces inédito” (ibid. 8). Para Aínsa, el predominio de esta literatura radica en el proceso de autoafirmación americanista en que el realismo cumple una función social en el que cuadros de paisajes y otros rasgos del entorno cobran valor testimonial. “En esa lectura del texto/textura el espacio integra conjuntos simbólicos de sentido común, significaciones suficientes para permitir la reconstrucción de espacio de origen, como la recuperación de un lugar privilegiado del “habitar” (ibid. 9).

Finalmente, en relación con el lector: “La propuesta de geopoética para América Latina supone que es en la lectura donde se produce la verdadera dilatación del espacio literario, es decir, donde el texto “da de sí” y “donde el encuentro autor-lector, desencadena en éste una serie de respuestas que no sólo es decodificación, sino ajuste a una realidad verbal

que pide ser completada” (ibid. 10). Por su parte, el lector abre pasajes entre su propio espacio y la obra en las “evidencias” que reconoce y se apoya. La lectura invita a la transgresión de fronteras establecidas en el topos, a la comunicación entre espacios diferenciados y a la creación de esa “comunidad de evidencias” que procura el logos.

Mario Verdugo en *“Chile como paratexto: el espacio regional en los atlas literarios de los años cuarenta”* (2018) plantea que alrededor de 1940 se advierte un extraordinario auge de la tematización literaria con voluntad chilenizante. Llama la atención que el autor refiere a la poesía, a la narrativa y al ensayo, más, no a la dramaturgia. Sin embargo, observa un hecho que puede extrapolarse a este género: “hay una población que es concebida en términos de mano de obra y la naturaleza suele reducirse a depósito de insumos explotables” (Verdugo, 2018:304); es precisamente sobre esto que se discutirá en las obras en estudio.

Verdugo plantea que la nación no termina de consolidarse en los atlas sino a través de una serie de dispositivos auxiliares (títulos, prólogos, elementos icónicos, solapas, índices y encabezados explicativos), insertos desde un centro que administra los espacios textuales y extratextuales, y que puede hacerse o no explícito. Esto se entiende como una forma de visibilización, pues, el centro “rebaso por lo tanto al mero centro lingüístico de la deixis de referencia” (ibid.305). Lo periférico, entonces se transforma en una fuente de aprovisionamiento, los rincones de pequeñas patrias que persisten en la sinécdoque región y nación. Estos rincones que inundan la literatura chilena son vistos por Mariano Latorre como parte del carácter del paisaje nacional. A juicio de Latorre, la nación se resume en el rincón, el todo está en la parte, y la tarea del escritor radica justamente en el conocimiento de esos rincones múltiples. La literatura se asume como deber, se clasifica y se legitima únicamente si se localiza y nacionaliza. Por ende, se le otorga un carácter de importancia especial al

espacio, pues, “el fundamento de la actividad literaria no es otro que el espacio: espacio nacional como manufactura, y espacio regional como materia prima. Tal fundamento posibilita una sistematización retrospectiva del corpus chileno y al mismo tiempo un ejercicio prospectivo para los poetas y narradores del país” (ibid.308). La entrada a un lugar o espacio físico atiende a un quehacer literario en que el artista se dedica a “encaminarnos” por una geografía desconocida y a “noticiarnos” de sus remotas realidades (Guzmán: 1946: 7; 1945: 8 en Verdugo, 2018:309). He aquí otra relevancia en el autor/escritor en la forma en que nos traslada a una geografía muchas veces remota. El espacio que integra la literatura respondería así a una nueva funcionalidad que Mariano Latorre podría considerar como un “acopio de observaciones originales sobre zonas no tocadas anteriormente por los artistas” (Latorre 1953: 52-53 en Verdugo, 2018:309). De acuerdo con el autor recientemente citado, “el país atraviesa un periodo de poblamiento, las selvas desaparecen y se levantan nuevos pueblos, por lo que a la literatura le compete la misión de acompañar y enriquecer el proceso, desflorando en términos simbólicos a las recientes ganancias de la ecúmene” (ibid.309).

Finalmente, Verdugo plantea que, para la literatura nacionalista de los cuarenta, los espacios periféricos sólo cobran valor si califican como mónadas o sinécdoques, como enclaves y como despensas, si pueden ser cosechados como íconos representativos de la chilenidad, si pueden exhibirse, si ayudan a la expansión y si es dable extraer algo beneficioso de ellos.

Para Janus Slawinsky, la fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como

aspecto, particularizaciones o disfraces de ella. Por ende, este elemento es fundamental y determinante en la construcción de la obra literaria.

Slawinsky en *El espacio en la literatura distinciones elementales y evidencias introductorias* (1989) distingue esquemáticamente las perspectivas investigativas del espacio:

1. El espacio es concebido como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, como uno de los principios de organización de su plano temático compositivo.

2. El esquema compositivo del espacio presentado se encuentra en la tradición como tópico espacial literario.

3. Las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje, la problemática de los campos semánticos vinculados a la categoría de espacio usos de las correspondientes unidades lexicales y fraseológicas, expresiones metafóricas, etc.

4. Reflexiones sobre los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado de las obras literarias, los correlatos espaciales de la jerarquía social; los terrenos «propios» y «ajenos», cotidianos y sagrados, vinculados a la práctica social y correspondientes a la inmovilidad y a las aspiraciones fantasmagóricas, los espacios de defensa y los espacios de conquista; las valoraciones morales, cosmovisivas o estéticas establecidas de lugares, zonas, direcciones, puntos cardinales y regiones —que se explican sobre la base de la mitología, la religión, las ideologías sociales, etc. La problemática desborda en general el mundo de los productos verbales, puesto que se alimenta en no menor medida de las manifestaciones rituales, los ceremoniales, las etiquetas, las

diversiones, la arquitectura, la urbanística, y también del dominio diferenciado de las imágenes visibles: pictóricas, del dibujo, fílmicas.

5. Los universos espaciales arquetípicos. Las imágenes o fábulas recurrentes que se urden en torno a las representaciones mentales de la Vertical, la Horizontal, el Centro, la Casa, el Camino, el Abismo, el Subterráneo y el Laberinto son reminiscencias tenaces de yacimientos arcaicos del subconsciente colectivo, variaciones de unos cuantos temas elementales que viven en el más largo tiempo de la historia: en el tiempo antropológico.

6. La naturaleza y forma del espacio literario concebido como copia o peculiar transformación del espacio físico, la disposición de los objetos, la distancia entre ellos, las dimensiones y las formas, la continuidad y el carácter discreto, la finitud y la infinitud; esos exámenes conciernen también a los modos de orientación del espacio presentado, la estabilidad o desplazabilidad del centro de orientación, la relativización del sistema espacial presentado con respecto al punto de vista del observador supuesto.

7. La obra concebida como un espacio sui generis, refiere a todas las concepciones de morfología que suponen un modelo estereométrico —que introducen en las reflexiones teórico-literarias la terminología de estratos, niveles, disposiciones, zonas. La obra como un peculiar dispositivo, cuyos elementos, planos, cortes, etc. están dispuestos en un territorio que tiene en parte el carácter de espacio en un sentido próximo al matemático, y en parte la naturaleza de una extensión —si así puede decirse— concretizada físicamente, dada «visiblemente».

De este modo, se comprende el mundo ficticio sometido a una espacialización: ya no sólo en la esfera en que abarca los fenómenos literalmente espaciales (las apariencias de las

cosas, los interiores, los paisajes, etc.), sino también en otras esferas. La figura del narrador es aprehendida en categorías de distancias y localizaciones con respecto a la historia contada (cerca, lejos, al lado, encima, dentro, etc.) (Slawinsky, 1989). Por ende, el espacio converge en primera instancia como componente de la morfología de la obra. También en lo que respecta a la tradición genérica, patrones socioculturales relacionados con la experiencia evocada del espacio, las relaciones arquetípicas, etc. La construcción del espacio debe encerrar un mundo y debe ser capaz de verbalizarlo en la obra, los cuales se pueden presentar con una diversidad de tipos de mundos. La obra comunica un espacio natural, en eso no hay duda y junto a ello, expone reflexiones filosóficas, líricas o sentencias de vidas con relación a una geografía.

La constitución del espacio presentado transcurre en tres planos de unidades morfológicas de la obra: 1) el plano de la descripción, 2) el plano del escenario, 3) el plano de los sentidos añadidos. El espacio presentado puede surgir del comunicado sólo en la medida en que fue proyectado en él por los significados de oraciones de determinado tipo que el autor elige en su enunciación ya sea para describir, presentar un escenario por medio de una serie de variadas sintaxis.

El montaje del escenario es el movimiento de integración de esas totalidades el escenario: a) determina (o sea, diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes; b) constituye un conjunto de localizaciones —de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes; c) interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra. Por ende, la presentación del escenario es esencial, pues, determina la relación entre personajes, indica la trama fabular y la variedad de acción de los personajes.

La descripción del espacio produce significados adicionales que se construyen en base a los sentidos añadidos: “Los objetos, las distancias, las direcciones, las escenas y los paisajes pueden actualizar en la realidad presentada de la obra un estrato de nuevas connotaciones” (Slawinsky, 1989). Independiente del equivalente del espacio y los espacios emocionales, el espacio realista o fantástico, de ciudad, bosque, patria lejana, etc., sea cual sea el caso, menciona Slawinsky, “estamos ante connotaciones que pueden ser movilizadas en la medida en que existan en la obra una sistematización perceptible y programática de los atributos y componentes de los espacios presentados y una axiología ligada a ellos” (ibid.).

Pablo Moro, plantea que “la reflexión sobre el espacio no ha dado tantos frutos como la reflexión sobre el tiempo y su incidencia en la literatura, en general, y dramática, en particular” (Moro, 2014); en este sentido, Moro coincide con Verdugo en apuntar a que el estudio del espacio en la literatura está en deuda. De acuerdo con algunos estudios presentados en *El texto en el espacio* (2007), particularmente de Pablo Moro, Magdalena Cueto y Anxo Abuin, se desprende otra arista del estudio del espacio que permite distinguir distintos conceptos de éste: espacio escénico, dramático, teatral o escenográfico. El espacio dramático, finalmente, será el que “designa a todo el espacio imaginario construido a partir del texto, evocado por él, esté o no esté figurado sobre la escena: espacio extra escénico que también forma parte de la representación” (Moro, 2007: 66). En conclusión, el espacio dramático es el espacio de lo literario, un universo de palabras que puede llegar o no a convertirse en espacio escénico.

Magdalena Cueto Pérez (2007) plantea que el espacio es una categoría fundamental del llamado “modo dramático” de representación y, en este sentido, no solo forma parte del universo ficcional de la fábula, como sucede en la narración literaria, sino de la modalidad

específica de “dicción”. Anticipa una idea similar a la de Moro al hablar de los espacios dramáticos (lugares de la ficción dramática); espacios lúdicos (creados por el actor); espacios escenográficos (decorados que simulan en la escena los lugares dramáticos) y espacios escénicos (lugar físico donde se representan los otros espacios). También, Cueto distingue entre el espacio diegético y espacio escénico. Para el análisis que se aproxima es importante tener en claro la distinción del *espacio diegético* como “el espacio del mundo ficcional generado por el texto, independientemente de su modo de representación en el discurso —el modo dramático— y de su realización en una puesta en escena concreta” (Cueto 2007:8). El espacio diegético, así concebido, podría en principio asimilarse al espacio ficcional de una novela o al de un relato fílmico: es el conjunto de lugares en los que se mueven y actúan los personajes, pero también el de los espacios imaginarios que proceden de la memoria, la ensoñación (y en el que se centra el análisis de las obras de Bosco), la locura o incluso la mentira. El *espacio escénico*, por su parte, corresponde al modo específico de presentación del espacio diegético en el discurso: el modo mimético o dramático, no mediatizado por una instancia narrativa (ibid. 8).

Anxo Abuin González (2007) cita a José Luis García Barrientos, quien diferencia entre espacios “diegético, escénico y dramático” y lo define de la siguiente manera:

El *espacio diegético* o argumental recoge el conjunto de lugares ficticios que aparecen en la fábula; se trata de un espacio representado en su integridad mediante cualquier procedimiento dramático o narrativo. Espacio *escénico* es el espacio real de la escenificación, variable según las convenciones y las épocas, que sirve de soporte para la representación. El espacio *dramático* surge de la tensión entre los otros dos, como manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles (Abuin, 2007:21).

Para finalizar este apartado sobre el espacio, se cita las ideas de Anne Ubersfeld en *Semiótica teatral* (1997) quien plantea la siguiente interrogante: *¿De qué es ícono el espacio*

*teatral?* Considera que es una pregunta que obligadamente ha de plantearse desde el momento en que se acepta la idea fundamental de que el espacio teatral está siempre en relación con algo, que es ícono de algo. Y estas serían las respuestas: el espacio teatral puede mantener una relación icónica:

a) con el universo histórico en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada;

b) con las realidades psíquicas (en este sentido, el espacio escénico puede representar a las distintas instancias del Yo con el texto literario.

“En cualquiera de estos casos, el espacio escénico sostiene una relación con el texto-soporte; en los dos primeros, el texto se nos presenta como el elemento que permite la mediación entre el espacio escénico y el universo socio-cultural del que este último se nos muestra como su imagen” (Ubersfeld, 1997: 119).

En tanto a la relación de personajes y espacio, Ubersfeld considera que “si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes. La actividad de los seres humanos se despliega en un determinado lugar y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional” (ibid. 108). Considera que el texto teatral necesita para existir de un lugar en el que se desplieguen las acciones físicas de los personajes.

## 4.2 Teatro Político

. Es evidente que la propuesta dramática de Bosco Cayo, en concordancia con Compañía Limitada, posee un fuerte componente político. Al respecto, el texto *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Ranciere y Nelly Richard para el arte latinoamericano* (Bugnone y Capasso, 2016) reflexiona sobre la relación entre arte y política. Con el objetivo de aproximarse a estas relaciones en la época contemporánea, los autores se refieren al “discurso moderno que vincula ambos términos por una cercanía temática, es decir, por una obra cuyo tema es político o por el grado de “compromiso” asumido por su autor con la realidad social” (Bugnone y Capasso, 2016: 122). Si bien la dramaturgia de Cayo temáticamente cabría dentro de esta definición, no podemos olvidar que sus obras son representativas de la producción dramática de la última década.

De acuerdo con las ideas del texto citado, para Ranciére la política implica una ruptura del orden de dominación, lo que significa un reacomodamiento de los lugares ocupados, una distorsión de la permanencia aparentemente inmutable y, de este modo, evidencia que hay un escenario común: la existencia de una comunidad (2016: 123). El filósofo reconoce tres regímenes de identificación del arte: régimen mimético, la disolución del arte y la sensibilidad. Se destaca el régimen mimético en que “el arte funcionaría como un dispositivo pedagógico a través de las obras que podrían generar un sentimiento de proximidad y transmitir un mensaje propuesto por el artista que llegaría intacto al público. Se espera, además, que la obra genere un impacto que lleve a la acción al espectador y, en consecuencia, a la intervención política” (ibid. 125). “Así, el arte y la política pueden visibilizar lo que no era visto ni escuchado pero que estaba destinado a ser “ruido” o la palabra que expone la distorsión” (Ranciére en Bugnone y Capasso, 2016: 134).

Para Nelly Richard, es necesario que la sociedad siga expresando reclamos por una mayor autonomía participativa para que los “ruidos” que emite ese desorden interfieran con la hegemonización de lo político. La académica destaca el concepto de pulsión crítica del arte como forma de explorar la insatisfacción, disconformidad y el rechazo, que dentro de lo existente aspira a una revolución. De algún modo, la propuesta de ambos autores con relación al quehacer artístico está presente en la dramaturgia de Bosco, donde lo político-crítico se contextualiza en un espacio en particular, la zona norte.

Erwin Piscator profundiza en sus teorías sobre una dramaturgia sociológica y desarrolla elementos de la “estética política” para el teatro. Propone que el arte verdadero y absoluto debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella: Grupos militantes de la vida y el teatro se disponen a tareas transformadoras y revolucionarias del mundo:

“Precisamente el teatro, el arte más fugaz de todos, que pasa sin dejar atrás de sí más que un par de fotografías insuficientes y un vago recuerdo, está llamado más que ningún otro, a ser fijado por la palabra, si es que pretende elevarse hasta alcanzar una significación y progreso histórico” (Piscator, 1963: 38).

Dicho proceso histórico resulta inseparable de la comunidad humana que vive el teatro. En este sentido, Cayo evidencia el interés por una dramaturgia que ayude a entender la situación de dominación y desprotección que ejerce un sector específico de la ciudadanía, mediante un lenguaje escénico que se produce en torno a una crisis. La obra, bajo una perspectiva de lucha y cuestionamiento plantea un cambio de paradigma; de algún modo, Cayo en el siglo XXI materializa las propuestas del proyecto trazado por Piscator en el siglo XX que postula unificar el arte y la política desde un periodo crítico:

Durante mucho tiempo, hasta entrado el año 1919, arte y política eran dos caminos que corrían juntos. Bien es verdad que en el sentimiento se había verificado una inversión de valores. El arte ya no era

capaz de satisfacerme. Pero, por otra parte, no se acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea de arte, activa, luchadora política. Esta crisis del sentimiento tenía necesidad de un conocimiento teórico que formulara de manera clara todos mis vagos presentimientos. Ese conocimiento me lo proporcionó la revolución (1963: 53).

El teatro político es el resultado de un trastorno social, el cual es evidenciado en la dramaturgia de Bosco Cayo ante el escenario social del país. Esta propuesta se condice con la de Bertolt Brecht y su teatro épico en *Breviario de estética teatral* (1957). La dramaturgia de Brecht renueva la finalidad de los espectáculos y la función del goce artístico, el cual se convierte y se vuelve útil en un sentido social.

“Es verdad que el teatro podrá asumir una actitud tal, libre, sólo si se sabe aliar con las tendencias más impetuosas de la sociedad, asociándose a todos aquellos que tienen mayor interés en esa transformación.” (Brecht, 1963: 27)

El teatro épico está dispuesto a ser llevado a la periferia y encontrarse a disposición de las grandes masas dado que su estado actual muestra la estructura de la sociedad. Este teatro pretende lograr el efecto de extrañación en el espectador: “Llamamos así a la representación que, si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño (...) Servían estos medios para romper el ensimismamiento del espectador” (Brecht, 1963: 38).

Para Fredric Jameson, parece posible redefinir el efecto de extrañamiento si se tiene en consideración la sustitución lingüística del teatro épico. Al respecto, Alfonso Sastre aclara que el término épico “no hace de momento ninguna referencia a lo “heroico” ni a lo “colectivo”, ni al “verso”. Así pues, al decir teatro épico no se quiere significar un teatro heroico que se opusiera a un teatro de la vida cotidiana, ni a un teatro colectivo que se

opusiera a un teatro intimista, ni a un teatro en verso épico que se opusiera a un teatro en verso lírico (...) “épico quiere decir narrativo” (Sastre 1963).

La propiedad narrativa de esta dramaturgia permite el primer acercamiento a la extrañación. La narración también permite la posibilidad de cortar el relato en muchas piezas. Este procedimiento, llamado autonomización, consiste en que “los episodios de la narración, así divididos en segmentos más pequeños, tienden a adquirir una independencia y autonomía propias” (Jameson, 2013: 70). El procedimiento opera en la dramaturgia de Bosco Cayo. De hecho, él mismo afirma que la estructura de sus obras se organiza a partir de cuadros o escenas independientes “como fragmentos aislados de un total, como si se contara a partir de la selección o un pedazo de historia que se presenta” (Cayo, 2013: 148). La separación temporal de los momentos resulta crucial para la articulación del mensaje, cuyo fin lo independiza y libera. Para Bosco esta articulación se conjuga con las propias versiones de realidad, mecanismos de defensa nutridos en resistencias personales, negaciones, regresiones, proyecciones, etc.

### **4.3 Confrontación con la realidad**

Sánchez afirma que la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la necesidad de confrontación con lo real (2007:9). De ahí se produce un auge del documentalismo en tanto resurge el activismo, pues, el testimonio pone en ficción un aspecto de la realidad además de las múltiples narraciones de la memoria.

Se produce un retorno de lo real, al igual que en los años treinta, de forma traumática, precedidos por la nueva objetividad y teatro épico. El retorno a la realidad no implica la recuperación del realismo. Se evoca una literatura y arte comprometidos con la restitución

de la realidad de los lectores, una restitución que favorece la comprensión, facilita la acción y activa el diálogo del conflicto con los receptores. La relación historia/memoria constituye el punto de partida recurrente de Compañía limitada.

En el caso del texto dramático frente a la virtualidad de la representación, el tipo de lectura es diferente al propuesto por otro género y resulta más proyectivo. Menciona Silka Freire: “el lector de una obra dramática al leer recibe el discurso dialógico y didascálico, por lo tanto, la fuerza ilocutiva del TD lo convierte en un texto predominantemente imperativo, que supone inevitablemente la proyección de lo codificado hacia un fin representativo” (Freire, 2006). El texto dramático apela directamente a la memoria individual, pero, especialmente, a la colectiva. Lo sucedido establece coordenadas en la información previa aportada por la prensa, la versión histórica, versión oral del tema en cuestión, lo que permite una confrontación de postura mucho más productiva. Este proceso es consecuente con la escritura de Cayo, quien propone un objeto de observación que, mediante la investigación desentraña aristas que ofrecen, por ejemplo, los medios de comunicación masiva. Tanto el teatro documento, como la dramaturgia de Bosco Cayo, tienen como referente la realidad controvertida, sus fisuras y una versión diferente de los hechos. El discurso ficticio puede ser un potente instrumento para acercarse a la verdad o al menos demostrar que la misma no se legitima por la narrativa histórica aceptada tradicionalmente.

#### 4.4 Teatro postdramático

De acuerdo a lo planteado por Cornago (2006) <sup>13</sup>, en el artículo web *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*, esta forma teatral tiene como objetivo:

Contribuir a la reflexión sobre las formas de creación que en cierto modo han marcado la diferencia escénica desde los años setenta, es decir, poner de relieve algunos aspectos que permitan distinguir las prácticas teatrales contemporáneas de aquellas que marcaron la novedad en otros momentos.

El teatro postdramático es el resultado de corrientes de renovación escénica frente a la hegemonía de la representación, del predominio de la palabra, a la que más recientemente se ha unido la imagen. Alude a la revolución de los lenguajes literarios en los que el texto se lleva al límite de la representación lo que no tardó en granjearles el temido apelativo de “irrepresentables” o poco teatrales, fuera de las posibilidades de representación del teatro dominante, con alto componente poético “que avanza por esta vía de problematización de su propia posibilidad de representación”.

De acuerdo con el análisis de Cornago, el teatro postdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión en el plano textual: “Se puede definir como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático”. Se hacen visibles los límites de la representación en tanto reivindica una realidad que escapa igualmente de la posibilidad de ser representada. Cornago cita a Muller, quien expresa lo siguiente: “Pienso que el teatro se hace más vivo cuando un elemento cuestiona siempre al otro. *El movimiento pone en cuestionamiento la inmovilidad, y la inmovilidad al movimiento. El texto cuestiona el silencio, y el silencio al texto; esta es*

---

<sup>13</sup> <http://archivoarte.uclm.es/textos/teatro-postdramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>

*ciertamente la importante función política del teatro.* Independientemente de posiciones ideológicas o algo así” (Muller, citado en Cornago, 2006) [Destacado es mío].

Más adelante, también en palabras de Muller, se agrega que:

“Paradójicamente, los textos que ofrecen mayor resistencia a su representación —y no aquellos que más fácilmente se dejan representar— los que en principio resultan más aptos para el teatro postdramático por el propio funcionamiento de este como sistema de oposiciones y resistencias”.

Para Cornago, este modelo teatral evoluciona hacia estrategias más radicales en cuanto a su desvestimiento poético y frontalidad comunicativa, buscando un teatro político más explícito, confrontando al público. Al igual que la dramaturgia de Bosco: “satisface la necesidad de hacer un teatro políticamente más explícito y socialmente más comprometido” (Cornago, 2006).

Sin embargo, para el investigador, al mismo tiempo, más allá de la novedad que todo ello supuso para el teatro actual, estos movimientos se articulan sobre la reivindicación de unos elementos que nunca han dejado de estar profundamente inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal, como la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra.

Sharon G. Feldan plantea que: “En el dominio del teatro postdramático destaca la proclividad a estructurar el texto teatral en forma de sueño, creando, como apunta Lehmann, un mundo onírico, no jerárquico de “imágenes, movimiento y palabras” con diversos elementos fragmentarios entretejidos a través del empleo del collage. Lo postdramático es el territorio de la llamada poesía escénica (...)” (Feldman, 2010). [Destacado es mío]

Beatriz Trastoy y Miradas críticas sobre el teatro postdramático (2009) menciona:

A diferencia del más tradicional teatro de *representación* que *re-produce* en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí, el teatro de *presentación* del que los espectáculos de narración oral son algunas de sus muchas variantes, ya que en ellos no se ven cosas, ni acciones ni personajes, sino sólo el cuerpo del narrador en el que se inscriben los gestos, la voz los ritmos, los silencios (Trastoy, 2009).

El teatro postdramático nos enfrenta además a la cuestión de la indecidibilidad de la relación entre autenticidad e invención, entre ficción y realidad, propios de la práctica y en la teoría de la escritura del yo, aunque no privativos de ella. De hecho, establecer el estatuto de la ficción en sí misma resulta una tarea sumamente compleja. El modo en que construyó el relato de la *re-construcción* de una puesta en escena, proceso que lo llevó a transitar y a poner en escena, es decir, a “representarlos” casi todos los roles vinculados al hecho teatral: investigador, historiador, autor, director, intérprete, crítico.

Para Trastoy, el director elige cierto texto dramático y lo pone en escena con un determinado criterio estético ideológico; el actor que encara un personaje de una cierta manera; el escenógrafo que construye el espacio escénico de tal o cual modo, responden a una similar necesidad de llenar en términos teatrales un vacío individual y socio-cultural que sienten intransferiblemente propio. Esto es lo que hace que el trabajo de Compañía Limitada se apropie de su puesta en escena y no necesite “traducción” y no “se pierda nada”.

Esta metodología supone la idea rectora de que la realidad existía fuera de la escena y, por lo tanto, era representable y modificable. Por el contrario, a través de una lectura crítica a partir de nuevos «dobles», de nuevas mediaciones interpretativas, los cuestionamientos metaescénicos postdramático ya no podrán considerarse un ademán narcisista, un estéril ejercicio de autorreferencialidad sobre la propia creación, sino, fundamentalmente, una eficaz estrategia política que, al plantear desde perspectivas inhabituales ideologemas

sociales y culturales, nos permitan seguir reflexionando críticamente sobre nosotros mismos como comunidad y como individuos inmersos en los atribulados tiempos posmodernos.

Trastoy ejemplifica con el quehacer del teatro argentino el cual denomina como político en sentido amplio y complejo, que de algún modo colmó y quizás aún colma, vacíos y necesidades participativas, en especial los de la clase media (el sector más vinculado a lo teatral, como productor y como consumidor). Se trata, sin embargo, de una politicidad claramente diferenciable de la planteada por el teatro en décadas anteriores y que también coincide con la escena contemporánea chilena.

En el prólogo de *Teatro postdramático* de Hans Lehmann, José Sánchez refiere a una lectura postteatral que “exigirá tener en cuenta el campo expandido de la teatralidad, el cruce de teatro con otras disciplinas en las prácticas contemporáneas, la revitalización de lo dramático en ámbitos extra-estéticos y la relación de la creación artística y/o escénica con otras prácticas sociales y políticas” (2013:25). El teatro postdramático permite una ampliación del concepto de teatro. Sin embargo, una vez que la posmodernidad rompió y abrió la modernidad, la primera perdió también sentido: se privó a sí misma de aquello que la definía. Algo similar se podría afirmar respecto de lo postdramático la quiebra del concepto de drama y la apertura de su sentido, más allá de las definiciones aristotélica y hegeliana, permite repensar y practicar la teatralidad sin recurrir a categorías, o bien añadiendo tantas categorías como las distintas tradiciones culturales requieran (ibid. 22).

El teatro postdramático implica una correlación entre el teatro documental, temas populares y de urgencia política. Ante ello, “el conceptualismo latinoamericano tuvo una dimensión política forzada por las dictaduras y la violencia de los setenta y ochenta que dio

lugar también a activismos artísticos y teatrales, que requerirían un capítulo aparte en un estudio de teatro postdramático (ibid. 24). Por lo demás, el nuevo texto teatral, que refleja repetidamente su condición de estructura lingüística, ha dejado de ser dramático. El título teatro postdramático- que tanto alude a un género literario del drama- señala la permanente interrelación e intercambio entre teatro y texto (ibid. 29).

Como señala Poschman, en “el texto teatral no dramático” de la actualidad desaparecen los “principios de narración y figuración”, así como el orden de una “fábula”, alcanzándose una “autonomía del lenguaje” (Lehmann, 2013: 30). También, el término teatro posmoderno ha sido ampliamente utilizado y se puede clasificar de diversos modos: teatro de la deconstrucción, teatro multimedia, teatro de reinstauración tradicional/convencional y teatro de gestos y movimiento (ibid. 41). El teatro postdramático se reconoce como un tipo especialmente arriesgado; ya que rompe con muchas convenciones porque sus textos no se corresponden con las expectativas con las que se abordan los textos dramáticos. Muchas veces es difícil distinguir un único sentido, un significado coherente en su realización escénica ya que, se desdibujan fronteras entre géneros.

#### **4.5 Teatro documento**

Los primeros antecedentes del teatro documento datan del año 1925, con la puesta en escena de *A pesar de todo* de Erwin Piscator, para el que el teatro debe proponer una concepción de la cultura y convertirse en un arte de “intervención” de la realidad y del hombre, como mecanismo de lucha y de transformación social.

Peter Weiss, quien prologa los postulados de Piscator y también el teatro didáctico de Brecht, plantea que el teatro realista contemporáneo ha adoptado numerosas formas tales

como: *teatro documento*, *teatro político*, *teatro de protesta* o *antiteatro*, por ejemplo. “Es un teatro de información” que se basa en una investigación y recopilación a través de diversos soportes, tales como: “Expedientes, actas, cartas, cuadros estadísticos, partes de la bolsa, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente” (Weiss, 1976). El teatro documento se concentra en un tema determinado, generalmente de carácter social o político. Por su parte, Sarrazac define el teatro documento de la siguiente manera:

El teatro documental se basa en la puesta en tensión dialéctica de elementos fragmentarios tomados directamente de la realidad política. Contrariamente al proyecto naturalista, sin embargo, no aspira a reproducir exactamente un pedazo de lo real, sino a someter los acontecimientos históricos y actuales a una explicación estructural, para lo que recurre a una formalización radical (Sarrazac, 2013: 224).

Mauricio Barría, investigador y dramaturgo, afirma que lo documental en el teatro es, entre otras cosas, una posibilidad para ya no solamente re-construir una memoria, sino que al contrario, cuestionarla en el modo que organiza y crea sentido. En nuestro país, la creación escénica contemporánea no ha sido ajena a la renovada necesidad de reconstrucción de la memoria. Destaca en esta línea de proyectos la compañía KIMEN, cuya propuesta está centrada en generar proyectos de investigación y reflexión en torno a la teatralidad y la puesta en escena desde una mirada crítica y contemporánea, teniendo como punto de partida problemáticas sociales políticas y culturales que se ven inscritas desde la marginalidad de la capital y del pueblo mapuche hoy: “La superposición de historia y memoria, paralela a la superposición de lo público y lo privado, constituye el punto de partida recurrente en el trabajo escénico de numerosos colectivos latinoamericanos” (Sánchez, 2007:18). Dentro de los trabajos de la compañía se encuentra el montaje documental *Ñi pu tremen. Mis*

*antepasados* (2009), *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo* (2011) y lo que se conoce como Documental ficcionado: *Galvarino* (2012), *Ñuke* (2018) y *Trewa* (2019).

Según Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia y el olvido* (2013), “El testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (47). El filósofo añade que el testimonio conduce de las condiciones formales al contenido de las cosas pasadas y de las condiciones de posibilidad al proceso efectivo de investigación historiográfica, en el cual la memoria de un pueblo pasa por el archivo y los documentos y termina en la prueba documental: el teatro.

El teatro documental está marcado por las nuevas tendencias en producción de textos dramáticos, a saber: narrativización, utilización de cartas/monólogos e intertextualidad. En las obras en estudio, estos procedimientos proponen una mirada crítica de las relaciones entre estado/nación y cuestionan el silencio de las autoridades e instituciones. En este marco, el testimonio pone en ficción un aspecto de la realidad, junto a múltiples narraciones de la memoria. “Se produce en retorno de lo real, al igual que los años treinta, de forma traumática, precedidos por la nueva objetividad y teatro épico” (Sánchez, 2007:14). En síntesis, el retorno a lo real implica la opción de una práctica artística comprometida con lo político y lo social. Dicho compromiso es el que precisamente materializa en escena la compañía KIMEN, por ejemplo, o el trabajo de Bosco Cayo en Compañía Limitada.

El teatro popular es un teatro político en un doble sentido, es político en tanto se quiere autónomo y desea elaborar “su propia política”, como lo explica Ramón Griffero y, además, es político en tanto contribuye a los grandes debates de la actualidad, negándose a las ideas de su tiempo sobre las clases políticas y a sus dudosos funcionarios. El teatro tendría así el deber de desconfiar de las instituciones externas y su rol sería guiar a los hombres en el camino de la libertad y de la felicidad. El teatro popular aboga a favor del pueblo y propone un “teatro elitista para todos.” El teatro popular puede influenciar al pueblo, transformar sus representaciones y cambiar la sociedad he ahí la idea del teatro popular. Sin embargo ¿Qué es el pueblo? ¿Qué categoría social se esconde tras el objetivo “popular” en la expresión “teatro popular”? Se puede escoger entre dos acepciones, o bien el “teatro popular” se dirige a un público obrero, pobre y no muy culto, o bien está destinado a la sociedad en su conjunto, sin voluntad de ostracismo social. La primera acepción nos conduce a dos caminos posibles;

el de Piscator y el de “subordinación del arte a la política”, o el de Brecht, que concibe a un espectador “capaz de pensar {su} propia situación histórica y de entenderla para cambiarla”. En ambos casos, el teatro se entiende “como un medio de emancipación política”. En cambio, la segunda acepción de “teatro popular” convierte el arte dramático en un servicio público y en un “medio pedagógico.” (Jérôme Stéphan, 2011: 9 y 10) [Destacado es mío]

En el caso de Kimvn Teatro, su trabajo se inscribe en el marco de un teatro político y popular: contribuye a uno de los debates de actualidad más relevantes de las últimas décadas, el conflicto chileno-mapuche y propone el diálogo intercultural como vía de emancipación política.



## V. ANÁLISIS

En este apartado, de acuerdo con las obras leídas y los conceptos mencionados en el marco teórico se analizarán las tres obras reseñadas con ejemplificaciones de extractos de éstas.

### 5.1 Relación texto/espacio

Para Ramón Griffero, el hecho escénico se constituye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio “Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final” (Griffero, 2001). De ahí que la continua reelaboración de texto y espacio va elaborando construcciones escénicas que remiten a planos inesperados de percepciones emotivas. “Así la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial genera a su vez un texto”. Si bien, esta perspectiva hace hincapié en el espacio teatral, de igual modo dicha conformación texto/espacio incidirá en la configuración social, política y emotiva de los personajes en general y en particular, en los personajes femeninos. Para efectos de la investigación, será necesario pesquisar elementos del imaginario nortino en relación con el lugar geográfico. Por lo pronto, se expondrán algunos datos sobre los espacios reseñados en la obra: Alcérreca (se incluirá una breve reseña sobre la cosmovisión aimara), Potrerillos y Taltal.

#### **5.1.1. Alcérreca, emplazamiento de *Limítrofe. La pastora del sol***

En este apartado, se considera pertinente incluir algunos antecedentes de la cultura aimara, pues en esta obra la problemática de incomunicación se da precisamente con esta cultura. El pueblo aimara es uno de los nueve pueblos originarios reconocidos por el Estado de Chile, cuyo territorio habita desde tiempos precolombinos. En el norte de Chile tanto los

aimaras, quechuas y atacameños conservan elementos en común: rinden culto a la Pachamama, utilizan terrazas de cultivo con un complejo sistema de regadío y elaboran finas prendas textiles de gran colorido (Gleisner y Montt 2014:12).

Actualmente, un 12,8% de la población chilena se declara perteneciente a un pueblo originario, según los datos obtenidos en el censo del año 2017. Frente a la diversidad cultural del país, desde hace algún tiempo, el Estado de Chile ha intentado diseñar e implementar políticas orientadas a lograr un mejor entendimiento con los pueblos originarios. Si bien la historia ha demostrado que este propósito ha estado marcado por más desaciertos que aciertos, “visto en una perspectiva de larga duración, se pueden constatar algunos avances” (Gleisner y Montt 2014:12). Pero ¿qué tan lejos estamos del entendimiento y cómo la dramaturgia de Bosco Cayo aborda esta problemática?

Si nos remontamos a la Guerra del Pacífico (1879-1883), también conocida como “del guano y del salitre”, en la que se enfrentaron Perú y Bolivia contra Chile, las regiones de Arica y Parinacota, Tarapacá y Antofagasta se anexaron a este último país. En ese entonces, los aimaras quedaron divididos en tres países: Perú, Bolivia y Chile. Debido a la gran concentración de población aimara (principalmente peruana), que constituía el 50% de la población local de las regiones de Arica y Parinacota y de Tarapacá, el Estado Chileno inició una fuerte política de chilenización conocida también como “*desaymarización*”, que se tradujo en un “proceso de violencia, intolerancia, amedrentamiento e imposición de costumbres ajenas” (Gleisner y Montt 2014:22). Se ofreció la condición de ciudadano chileno a todos los aimaras que residían en Tacna y Arica, y en 1900 se instauró el servicio militar obligatorio en Chile (ibid).

Según resultados del Censo 2017, 156.754 personas se identifican como aimaras en nuestro país, siendo el segundo grupo indígena más numeroso luego del mapuche. La mayor parte de la población aimara es urbana y reside principalmente en las ciudades de Arica e Iquique. Un porcentaje menor de la población es rural, y se ubica en los valles y en las tierras altas de la cordillera. Téngase en consideración que, pese a haberse establecido en ciudades, muchos aimaras no abandonaron sus antiguos lugares de residencia ni sus costumbres.

Existen fuertes diferencias entre las comunidades aimaras ubicadas en los valles y quebradas de la precordillera y aquellos que habitan en las tierras altas o el altiplano. Las primeras, principalmente agricultoras, debido a su ubicación, estuvieron más expuestas a la influencia española, primero, y luego a la chilena. Los pastores del altiplano, en cambio, aunque en constante comunicación con sus pares de los valles, lograron mantener con mayor fuerza sus tradiciones y costumbres. Esto se ve reflejado en la mantención de su lengua: en las tierras altas predomina el uso de la lengua aimara, mientras que, en los valles, y también en las ciudades, la mayor parte de la población habla español, y, sobre todo las nuevas generaciones, no hablan aimara. No obstante, aún con estas diferencias geográficas existe una conexión entre el aimara, la naturaleza y lo sobrenatural mediatizado por su cosmovisión y sistema de creencias.

Un conflicto evidente en la obra de Cayo emplazada en Alcérreca, *Limítrofe, la pastora del sol*, es la discrepancia de cosmovisión entre lo andino y lo occidental, lo que provoca que en distintas escenas de la obra se visibilice la incomunicación entre las instituciones públicas y el pueblo aimara, en particular, con sus creencias y visión mítica del mundo en relación con los animales.

Una explicación frente a esta discrepancia se puede encontrar en la narrativa aimara, cuyas historias transcurren en tiempos “en los que no había sol y habitaban antepasados precolombinos llamados gentiles o chullpas” (Grebe, 1989:47). En la época “gentiliana”, que en algunos relatos es también descrita como anterior a Jesucristo, los animales se transformaban en personas: “El quirquincho, el cóndor, el lagarto y el zorro se convertían en jóvenes apuestos que por las noches visitaban a las jóvenes” (Gleisner y Montt 2014:22).

De acuerdo con lo planteado por Grebe en la etnotaxonomía de animales andinos, el cóndor es un animal sagrado de comercio. Esto remite a que en “los tributos y ritos se valida y legitima la relación entre los mallkus y las actividades productivas, puesto que se cree que estos espíritus de la montaña y tierra son quienes controlan la producción agropecuaria y favorecen las reciprocidades que condicionan el bienestar de la comunidad” (Grebe, 1989:41).

Además de esta importancia social, existe la creencia mítica sobre la existencia remota de hombres-animales que solían aparecer, ya sea en su forma humana o animal, interactuando con los seres humanos. Así, se cree que en un período prehispánico remoto había hombres-cóndores, hombres-lagartos, hombres quirquinchos, los cuales aparecían, ya sea en su forma humana o animal, interactuando con los seres humanos. Varias narrativas, recogidas por María Ester Grebe, refieren a “la interacción del hombre-animal con una mujer humana, con la cual hace vida común, se casa y procrea hijos... Uno de estos relatos narra las relaciones amorosas de una mujer con un hombre-cóndor. Otro narra las relaciones amorosas de una mujer con un hombre quirquincho, un hombre-lagarto y un hombre-zorro; y los problemas para adjudicar paternidad a uno de los tres” (ibid.47).

Millones señala que “La sacralización de los animales es un proceso que los humaniza, al convertirse en un camino diferente, pero igualmente necesario, para conocer a las sociedades que encontraron en ellos la forma de expresar sus anhelos y pasiones” (Millones&Mayer, 2012: 114).

El cóndor es un animal sagrado emblemático en la cultura andina. Los andinos no podían ignorarlo, pues su presencia cubría el territorio de su imperio cuya imponencia sobrepasa en talla y envergadura a varias aves cazadoras (Millones&Mayer 2012: 12). En la tradición oral aimara, se repiten hasta el día de hoy diferentes cuentos en los que la figura del cóndor se incluye una y otra vez, tomando un rol predominante, sobre todo si consideramos que en esa cultura es concebido como mallku. Esto implica que posea diferentes habilidades y que sea capaz de disfrazarse y traspasar los límites entre un espacio natural a otro cultural. En el siglo XIX se resignifica la figura del cóndor como símbolo nacional de algunos países andinos, este era más bien una importación europea que arrastraba valencias coloniales.

Luis Millones señala que, si bien, “el documento de Huarochirí no abunda en referencias al cóndor, hecho que se refleja también en los papeles del siglo XVI, en contraste con la frondosa mención y relatos milagrosos del ave en el folclor contemporáneo. Pareciera haber tomado una nueva vida en el siglo XIX, tanto es así que pertenece de manera explícita al imaginario criollo” (ibid. 92). En otras investigaciones, Millones cita a Bolin quien menciona que “El cóndor es un ave sagrada que representa a los apus, ellos son aves de la naturaleza que viven en las altas punas donde hay nevados, donde hay fuerte correntada de viento, en nuestra puna brava (ibid. 102).

El espacio particular aimara no es cualquier espacio. Es, ante todo, un espacio lleno de sentido, en el que se liberan diálogos, conflictos, acuerdos, se conversa con la muerte y la

vida. Para “entender” su cosmovisión, habría que iniciar considerando que ésta obedece a una compleja red de relaciones que se superponen tanto en lo material como en lo cósmico, que, sin duda, operan distinto de la cosmovisión occidental.

### **5.1.2 Potrerillos, emplazamiento de *Negra, La enfermera del General***

Potrerillos es una antigua localidad minera, ubicada en el sector de la Precordillera en la región de Atacama. La ciudad cuprífera fue explotada artesanalmente en el siglo XIX, y desde 1929 la empresa norteamericana *Andes Copper Mining Company* industrializó las faenas.

La explotación de la minera de Potrerillos se organizó en torno a un complejo sistema de instalaciones desde la costa en Chañaral, hasta el salar de la Maricumba, en plena cordillera de Los Andes. En el sitio Museo de Atacama se destaca que las primeras referencias a este yacimiento datan de mediados del siglo XIX, cuando un grupo de cateadores y baqueanos encabezados por Pedro Luján, descubrieron vetas de cobre en la zona que después denominaron *La Mina*. Ellos fueron guiados por coyas, grupos nómades de la cordillera de Los Andes que vivían repartidos en las quebradas de la zona y prestaban servicios ocasionales a los viajeros.

A inicios de la década del 20' el complejo cuprífero creció exponencialmente. Se construyeron grandes plantas industriales, el ferrocarril entre Pueblo Hundido y Potrerillos, las instalaciones portuarias, el tranque, la planta eléctrica y los campamentos. Los trabajos fueron tremendamente lentos, costosos y presentaron enormes desafíos técnicos; solo en

diciembre de 1926 se logró enviar el primer cargamento de mineral a la chancadora y finalmente en enero de 1927 salió la primera producción de cobre blíster (Vergara, 2001).

La historia de Potrerillos se asemeja a la mayoría de los yacimientos mineros más importantes de inicio del siglo XX, que, junto al trabajo de la extracción del mineral y posterior producción industrial del mismo, construyeron campamentos para cobijar la mano de obra y sus familias. Dada la magnitud de la empresa minera, los trabajos necesitaron de una abundante mano de obra y de un equipo técnico especializado. La compañía buscó en Estados Unidos, preferentemente en las instalaciones que la Anaconda Company tenía en el estado de Montana, el personal técnico y de confianza. Vergara señala al respecto:

Aunque en estos años la población del mineral, tanto la norteamericana como la chilena, estaba constituida mayoritariamente por hombres, solteros y relativamente jóvenes, las mujeres y niños no estuvieron ausentes de esta epopeya minera. Familias completas cruzaron el continente para instalarse en los recién construidos chalés tipo californianos y sentaron las bases de lo que sería la vida en el llamado Campamento Americano en los próximos cincuenta años. Hablar del Campamento Americano de Potrerillos significa referirse a este pequeño submundo que se instaló en esta parte de la cordillera de los Andes; un verdadero enclave, con sus propias escuelas, hospitales, productos importados, celebraciones y canchas de golf, que intentaba reproducir y mantener un ambiente estadounidense. Con la nacionalización se marcharon los habitantes norteamericanos, pero su influencia se mantuvo en los nombres de las calles, en las celebraciones y en los deportes que se practicaban (Vergara, 2001).

No obstante, de la mano de esta nueva vida, muchas de las familias que albergó el campamento recuerdan con nostalgia su paso por esta pequeña ciudad que contaba con teatro, clubes sociales, escuela, pulpería, y que tuvo que ser deshabitada a finales de los 90' por un dictamen de la CONAMA (Comisión Nacional de Medio Ambiente) que declaraba a Potrerillos zona saturada de contaminación (Esquivel, 2017).

Betzabé Esquivel, en el reportaje *La deuda pendiente del Estado con la historia y patrimonio de Potrerillos* (2017) advierte que Potrerillos, declarada ícono Bicentenario representativo de la región de Atacama, aún es “un lugar lleno de historia que sufrió el

traslado de sus habitantes el año 1997 a causa del decreto de zona saturada que hizo la autoridad ambiental de ese momento, obligando la reubicación forzosa de sus habitantes que fueron instalados en otros puntos del país” (Esquivel, 2017:1).

El destierro de sus habitantes trajo consigo el abandono del casco histórico, el cual, prometió conservar la empresa CODELCO. Sin embargo, en la actualidad, el paso del tiempo y la chatarra industrial de la fundición están deteriorando lo último que queda en pie de lo que fue el célebre campamento. A raíz de estos acontecimientos, un grupo de Potrerillanos postularon el año 2019 al Fondart Regional con el proyecto “Memorias del habitar en Potrerillos. Vivencias y valoraciones de sus ex habitantes”, trabajo de rescate de memoria que culminará con un documental. Dentro del equipo, que cuenta con dos historiadores y un documentalista, resalta la figura de Pablo González historiador, quien vivió su infancia en El Salvador y sus ascendientes habitaron Potrerillos.

### **5.1.3 Taltal, de la ficción a la realidad**

La historia del puerto de Taltal no difiere de lo que han sido las vivencias de todo el Norte Grande desde su época de esplendor con la explotación minera, hasta el abandono y marginalización del territorio. Alrededor de 1850 José Antonio Moreno inicia las exploraciones mineras por la costa de norte de Chile y descubre la denominada *Caleta El cobre*, estableciendo ahí un muelle en favor de una mejora del comercio extranjero. Ya en 1855 Moreno expande sus operaciones a Taltal. De inmediato la ciudad se convierte en un puerto exclusivo y de alta demanda de barcos de carga de mineral.

La ciudad portuaria, en su momento, vivió todo el fervor del salitre y el ferrocarril. Sus 21 oficinas fueron desmanteladas en 1970. No obstante, la prosperidad que el salitre dio

a Taltal se mantuvo solo hasta 1930. Durante este periodo quienes le dieron vida fueron pirquineros, baqueanos, empresarios, trabajadores, en sus más complejas relaciones políticas, sociales y económicas.

Por otro lado, las problemáticas medioambientales aún son un conflicto latente. Recientemente, en mayo de 2019, se publicó en el diario *regionalista.cl* una noticia que muestra la denuncia del Colegio médico ante la corte suprema por contaminación de concentrados en Antofagasta, debido al transporte de polimetálicos en plena ciudad. La medida busca revertir ante la Corte Suprema la autorización entregada por el Servicio de Evaluación Ambiental (SEA) al transporte diario de concentrado polimetálico, realizado por Minera Sierra Gorda y el Grupo Luksic, siendo este último un poderoso grupo económico en el país. La actividad industrial a gran escala en la región de Antofagasta deja en un grave peligro a sus habitantes. Históricamente, “la región posee una alta susceptibilidad a cáncer, reconocida por las estadísticas oficiales del Ministerio de Salud y según un reciente estudio de la Universidad Católica, aproximadamente un 9% de la población de la comuna posee arsénico inorgánico en su organismo” (p.1) Según indica *el regionalista*. Así mismo, el medio indica que “la población antofagastina se vio afectada en el pasado por la alta ingesta de arsénico en agua potable entre 1958 y 1970, posteriormente mediante la contaminación con plomo y zinc en 1998 y de 2015 a la actualidad, por la exposición a polvo de concentrado polimetálico”. El problema en la actualidad son los concentrados de las mineras transportados por zonas urbanas que poseen metales peligrosos para la salud ya sea en tren o camión, desprovistos de la hermeticidad eficaz

En noviembre de 2019 el gobierno dio a conocer la propuesta de remediación concluida de un estudio de riesgo ambiental en suelos con presencia de contaminantes en la

región de Antofagasta “de manera tal de establecer acciones para prevenir, mitigar, controlar o corregir la exposición y los efectos o impactos negativos en la salud de la población y ecosistemas”, según señala el Ministerio de medio ambiente. El estudio determinó:

Los resultados permitieron determinar mayores concentraciones de Arsénico (As); Cromo (Cr); Molibdeno (Mo); Plomo (Pb); Cobre (Cu) y Hierro (Fe) en las comunas de Antofagasta, Tocopilla y Mejillones, relacionadas principalmente a rocas volcánicas. En tanto, se estableció que en las comunas de Calama y Sierra Gorda, la presencia de metales como As, Pb y Fe están relacionados a los procesos aluviales en la cuenca del Río Loa.

La consultora a cargo del estudio, si bien, consideró la salud de las personas, recomendó alternativas para un total de once sitios y se propuso intervenir con acciones piloto en cuatro de ellas, de las cuales, sólo se menciona la playa Las petroleras de Antofagasta. De todos modos, la propuesta de remediación o intervención no es clara y, sin duda, no considera “atacar” el problema de raíz que son las mineras.

Previa a estas poco claras propuestas de remediación, en octubre de 2020 se invitó a organizaciones sociales de la región de Antofagasta a postular al Fondo de Protección Ambiental 2021. Vecinos de la población Salitreras Unidas de Antofagasta, el Intendente Regional, y el seremi del Medio Ambiente, dieron inicio al proceso de postulación al Fondo de Protección Ambiental –FPA- 2021, que permitirá financiar iniciativas ambientales presentadas por juntas de vecinos, centro de padres, fundaciones, corporaciones, clubes deportivos y otras agrupaciones sin fines de lucro. Dichas agrupaciones pueden postular a fondos de mejora de su entorno en un denominado “trabajo colaborativo”: “Tal como el proyecto que hoy estamos inaugurando, el cual partió hace tres años aquí en las Salitreras Unidas, que muestra el trabajo colaborativo, principalmente, entre la junta de vecinos, sus dirigentes, los mismos vecinos y con apoyo de la empresa privada. Este trabajo colaborativo permitió mejorar tres sitios eriazos que estaban perdidos, poder transformarlos en plazas y

para que no solamente sean más amistosos y amigables al vecindario, sino que los mismos vecinos los utilicen y puedan también los niños venir a jugar” señala el intendente de la región de Antofagasta, Sr, Edgar Blanco.

Sin duda alguna, el norte de nuestro país ha estado en constante crisis medioambiental y al parecer las soluciones siempre remiten a un trabajo comunitario y colaborativo que subsana, muy superficialmente, un problema en la calidad de vida de su gente.

## **5.2 El espacio figurado en las obras de Bosco.**

El espacio físico en el que se desarrolla la acción de las obras seleccionadas para la investigación se encuentra ubicado en el Norte Grande de Chile, como se mencionó: Alcérreca, Taltal y Potrerillos, a su vez, espacios que serán prototipo de sectores marginalizados. En los textos, se observa la relación en las acciones e interacciones de los personajes y como ésta se vincula con la experiencia del espacio. Téngase en consideración que este análisis se basa en el espacio dramático evocado por un texto- espacio diegético (generado por el texto).

En el artículo, *Poéticas del desierto* (2014) se explicitan los tres rostros culturales que ofrece el Norte Grande: la precordillera andina, el desierto y la costa. Dos de esos tres espacios (precordillera y costa), son los aludidos en las obras estudiadas (*Limítrofe, la pastora del sol- Negra, la enfermera del general y Taltal*, respectivamente). “El desierto impone dificultades a la vida humana y una paradoja entre la riqueza encerrada o por los conflictos sociales en las nostalgias de un paisaje polvoriento” (Ostria, 2014). Así, desde la conquista, el desierto fue visto como un espacio inhabitado, hostil e inminentemente trágico.

Este territorio ha sido largamente explotado como lugar de situaciones límite dada la serie de imágenes simbólicas que representa.

“Desde el principio, desde los cronistas de la conquista y la colonia, el desierto fue visto como un espacio inhabitado, hostil a toda forma de vida, cuya fuerza telúrica se ejerce trágicamente con quienes se atreven a adentrarse en él” (Ostria, 2014).

La atmósfera que envuelve la obra de Cayo se asocia a esta hostilidad, aridez, tristeza y angustia (exceptuando *Limítrofe, la pastora del sol*, donde esta figuración del desierto contrasta con la cosmovisión aimara pero vuelve a la hostilidad al compararlo con una cárcel). La figuración del Norte como un lugar ominoso es en estas obras el resultado de una política de Estado ineficiente, como en el caso de Potrerillos, escenario de *Negra, la enfermera del general*, actualmente a la deriva y en abandono. El espacio en esta obra representa el olvido propio de la sequedad del desierto o la decadencia de la salud mental que se representa en la obra *Taltal*. Los espacios aquí mencionados son parte del proceso formador en que los personajes perciben el mundo y que, a su vez, se mimetizan con la naturaleza. “En este punto el topos y el logos construyen, habitan y concretan el lugar: el topos. Al describirlo, lo trasciende en logos, por lo que racionaliza y se hace consciente del espacio que lo rodea” (Aínsa).

Observemos un ejemplo de *Taltal*. Los personajes constantemente cuestionan el fruto de la terapia (que consiste en subsanar las dolencias de la pérdida de un ser querido), pues consideran que la ayuda no está contextualizada a sus necesidades. Se hace presente, a lo largo de la ficción dramática de *Taltal* la lluvia y barro. La terapeuta necesita información que le dé algún indicio del paradero de su hijo, el Heineken, por lo que incita a actividades grupales que permitan generar algún vínculo afectivo entre los participantes de la terapia y

que esto permita acceder a obtener un beneficio personal (o informativo). El grupo de apoyo se mofa de la terapia propuesta, de los abrazos grupales y los test bajo la lluvia. Esta escena evidencia la ruralidad del territorio:

La madre encintada: Aprovechemos ahora que está lloviendo, no ve que ese test no sirve en el norte.

El cesante: siempre salimos todos psicóticos con ese test.

El bombero: Yo no sé ni dibujar paraguas.

El cesante: No ve que los mandan de Santiago.

El bombero: Yo siempre dibujaba la lluvia como cuchillos que caían.

El cesante: ¿eso parece que es ideación suicida?

El bombero: me tuvieron en terapia como 5 años. Los compañeros bomberos pensaban que estaba loco (Cayo, 2014. 37).

El espacio figurado en las obras de Bosco (Alcérreca, Potrerillos y Taltal) genera en los personajes sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que les otorgan su propia densidad, creando un espacio estético. Es precisamente este espacio el que determina la vida de los personajes. Ejemplo de ello es el monólogo de una de las mujeres aimaras al comienzo de la obra *Limítrofe, la pastoral del sol*.

La Gisela: me van a disculpare, me van a disculpare. Yo no me le siento agradecida. No po. Claro que no. Las cuestiones son problemas que se nos vienen acarreado desde hace años. No nos podemos contentar con tan poco. Nuestra lucha es ancestral, nuestros propios maríos han tenido que vivir el abuso, nuestros hijos el hambre, nosotras mismas la desigualdad (...) Porque yo me la he visto como le ofrecen ponerle una “butique” en el pueblo y usté le pone a hacerle el carnaval al tiro al alcalde. No po, si la cuestión no es así no ma. Nosotras tenimos que estar unidas, tener claro nuestros objetivos como agrupación vecinal. Porque aunque hagan ese concurso de la miss pueblo indígena, esa cuestión no va a hacer que nos deguelvan el agua, que nos den los papeles de las tierras o que suelten a su prima. Hay que ser más inteligentes, no ponernos a comer la alcachofa, cuando no tenemos pasto para nuestros guanacos (Cayo, 2013:12).

En cuanto a la construcción del territorio, los personajes femeninos se reconocen como participantes activas de la sociedad (conflicto dramático), reconocedoras de las

problemáticas particulares que las afectan. Como mencionó Verdugo: hay una población que es concebida en términos de mano de obra y la naturaleza suele reducirse a depósito de insumos explotables. Cayo ha puesto en escena la remota realidad del norte y de este modo se produce una confrontación con la realidad.

En el caso de *Limítrofe, la pastoral del sol*, hay una demarcada lucha de las mujeres aimaras por exigir justicia. En este sentido, Bosco evidencia el interés por una dramaturgia que ayude a entender la situación de dominación y desprotección que ejerce un sector específico de la ciudadanía, mediante un lenguaje escénico que se produce en torno a una crisis. En tanto al sentir y al comportamiento de los personajes de Bosco, éstos gravitan, precipitan y cristalizan sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en lo que es la continuidad exterior del espacio mental.

“Entonces estaba sola yo. Me puse a gritar libertad, libertad, libertad. Pero en la lengua de nosotros. Yo. No solté ná el cuchillo. Yo seguí gritando. Después llegaron unos hombres donde mí. Me dijeron que no podía estar haciendo comida afuera del cuartel. Yo les dije que la calle es libre. Que una puede hacer lo que quiera. Y que no nos íbamos a ir hasta que soltaran a la prima.

Ellos me dijeron que no era ná mi prima. Yo les dije que es mi prima, mi hermana, mi mamá, todos somos todos”. (Cayo, 2013:16)

En tanto al espacio, éste será determinante en la conformación de los personajes femeninos, los que tienen un rol protagónico, empoderado, independiente y de liderazgo en el desarrollo de la acción; especialmente a la hora de presentar demandas a los sectores de poder por su condición marginal y manifestar una evidente crisis medioambiental en sus territorios e intentar infructuosamente de recuperar su vida;

“Después uno de los hombres dio vuelta la olla. Con la sopa. Ahí me dio toda la india que se dice. Unos cabros me decían que me calmara que no era pa tanto. Yo dije. Que como no iba a ser pa tanto. Me acordé de las tierras, de los pozos de agua contaminá, de la plata que nos deben por las artesanías, de mi prima que debía estar encerrá y me volví como loca yo. Y ahí fue.

La Jennifer: ahí fue qué.

La Jazmín: ahí jue que me corté la pierna yo” (ibid. 17).

El mecanismo que utiliza el dramaturgo remite a visibilizar una problemática entre lo occidental y el mundo andino. Las mujeres aimaras remiten a una conciencia ecológica, que es una responsabilidad colectiva y de percepción de ordenamiento cósmico. El territorio se consolida en una estrecha relación de la mujer andina capaz de establecer una relación armónica con los animales, los cerros, el agua y la tierra. En este marco, los seres animados e inanimados, que constituyen su idiosincrasia, tienen una significación particular.

Los movimientos indígenas tienen en común la noción del “buen vivir”, llamada Suma Qamaña en Aimara. En palabras de Fernando Huanacuni Mamani, “Vivir bien es vivir en comunidad, en hermandad y especialmente en complementariedad. Es una vida comunal, armónica y autosuficiente. Vivir bien significa complementarnos y compartir sin competir, vivir en armonía entre las personas y con la naturaleza. Es la base para la defensa de la naturaleza, de la vida y de la humanidad toda” (Huanacuni en Hirsch, Paula, 2015).

En América Latina, la institucionalización del género y la paulatina incorporación de políticas orientadas hacia las mujeres desde el Estado, comienza a partir de los años noventa de la mano de dos fenómenos: el fin de la dictadura y la ratificación de las convenciones internacionales de la mujer. Este proceso coincide con el surgimiento de varios movimientos indígenas en diversos países del continente, como es el caso del levantamiento indígena nacional del Ecuador, México y Bolivia. Las mujeres indígenas han estado inmersas en los movimientos de liberación de sus pueblos y dieron origen a un fuerte cuestionamiento a los procesos de inclusión de la mujer en políticas públicas estatales. Se evidencia cómo se han construido formas autónomas de organización de mujeres que miran, intervienen y

transforman sus propias comunidades; por lo demás, existe un estrecho vínculo entre identidad y territorio (sustento material de su cultura, valores y saberes). Las imágenes evocadas en las obras son reminiscencias del subconsciente colectivo, variaciones de unos cuantos temas elementales que viven en el más largo tiempo de la historia: en el tiempo antropológico como señala Slawinsky.

Se suma a este enfrentamiento con los estamentos de poder la recriminación ante las malas prácticas medioambientales. Lo mismo sucede con otros discursos como el de la abuela dirigente y la hermana en la obra *Negra, la enfermera del general*, quienes denuncian la arremetida del empresariado en búsqueda de sus recursos naturales, menoscabando a su comunidad. Se presenta un fragmento de la obra mencionada en el que la hermana de la protagonista critica a la minera por contaminar las aguas del pueblo. En la segunda cita se alude a la cantidad de muertos en el pueblo y se ironiza además con una solución poco efectiva que acostumbran a ofrecer las instituciones públicas.

NEGRA: ¿Hay un televisor en la plaza?

HERMANA: Sí, lo puso la minera de regalo al pueblo, cuando se enfermó.

NEGRA: ¿Quién se enfermó?

HERMANA: La gente.

NEGRA: ¿Qué gente?

HERMANA: La que se murió por tomar agua con plomo, con cobre...

NEGRA: Pobres...

HERMANA: Por el suelo guaguas, niños, mujeres, hombres, todos envueltos en vómito negro como barro.

NEGRA: Qué horrible.

HERMANA: No es tan horrible. Hai visto cosas peore (Cayo, 2013:36).

NEGRA Esta casa está igual, tú estás igual. Los colores son los mismos. ¿Cuánta gente del pueblo ha muerto ya? ¿Cuántos se han tirado al barranco? ¿Cuántos niños se han caído al mineral? Acá falta una enfermera que los pueda ayudar, abrazar, cuidar, yo... ¿No crees? Podríamos poner un hospital, una sala de atención... un grupo folclórico... todos los hospitales tienen grupos folclóricos... Entre nosotros... tú... yo. (ibid. 47).

Por su parte, en *Taltal*, la abuela dirigente y la madre encintada manifiestan constantemente su descontento con el Estado y la desprotección hacia un territorio en conflicto, ante la noticia de que las autoridades ordenaran la exhumación de los niños fallecidos. El dolor se repite, “sería como volver a sufrir la muerte dos veces”

Coral cuestiona las instituciones públicas aludiendo que llevan dos meses obligados ahí

Nos obligan a tomar este taller de duelo sano, nos hacen sacarnos la chucha para poder olvidar el sufrimiento y dolor ¿y ahora estos conchas de su madre se ponen a jugar con los cuerpos de nuestros angelitos? Miren compañeros, podemos aguantar que nos contaminen la playa, que nos pongan políticos corruptos de alcalde, que nos olviden cuando dan el clima. Pero no vamos a aguantar que estos cabrones maricones del gobierno hagan lo que quieran con nuestro dolor (...) han sido años de dar la pelea por nuestros terrenos, por el derecho a tener casa propia, por el agua potable. Ahora vamos a luchar por el derecho a la dignidad de nuestros angelitos. Vamos a hacer un mitin. Una asamblea. Una olla común. Una huelga de hambre. Nos vamos a tomar esta sede social. Nos vamos a encadenar a estas sillas, nos vamos a quemar en la posta si es necesario. Despierta Taltal despierta (Cayo, 2014: 26).

### 5.3 La irrepresentabilidad en escenas de la obra de Cayo

La dramaturgia de Cayo suele valerse de la presencia de metateatralidad, distancia, narración, evocaciones poéticas y alteración en la disposición de la fábula, con el objetivo de interpelar al lector/espectador y confrontarlo, alejándose por completo del modelo clásico.

Parte de lo anteriormente mencionado, se evidencia desde el comienzo de la obra *Limítrofe, la pastora del sol*:

“¿De qué color son los ojos del sol? Negros mi niño como el corazón de un gorrión. En el desierto no hay gorriones, ni zorzales, ni pichones. Los pichones se caen del cielo. Se caen del universo. Como las puntas de las flechas de los indios. Se pierden en el arenal. Tengo el corazón lleno de flechas de indios. Como el corazón de un Jesús doliente. De un Jesús sangrante. Te salgo a buscar. Te salgo a buscar. Te salgo a buscar. El desierto se ha vuelto una constelación. La constelación es un polvo que no me deja respirar. No me deja mirar. Mirarte. Mirarnos. El desierto se quema como un campo de espigas prendidas” (Cayo, 2013: 3).

Los siguientes fragmentos corresponden a la obra *Negra, la enfermera del general*.

En ambos textos lo irrepresentable se muestra en las didascalias o discurso del acotador:

[Cada micrófono, cámara y periodista ha desaparecido. La mesa se quiebra en dos. El suelo se abre y deja salir arena. Años y años de arena. Ahora el desierto de Chile, una carretera doce años después.] (Cayo, 2014:19).

Se da paso abruptamente a la segunda escena: Carretera; aquí, entre la oscuridad y hostilidad de un bus en medio del desierto, se encuentra la Negra y un minero. El hombre conoce el pasado de la mujer y la encara:

[El bus se desarma, como si fuera hecho de papel. Ahora la carretera, el viento. Luego el pueblo, Potrerillos, precordillera, a unos 2800 metros sobre el nivel del mar. El viento armó una pared, otra y otra más. Ahora la casa de la mujer.] (íbid 34).

El quehacer dramático de Bosco, se basa precisamente en el “despertar de conciencia en cuanto a las posibilidades de erosionar, sacudir o reconfigurar los contornos del drama contemporáneo” (Feldman, 2010). Por su parte, el efecto de extrañación en el espectador: es un medio que sirve para romper su ensimismamiento:

[Arena dentro de la casa, primero un polvillo amarillo, luego una tempestad, luego un cerro sobre los muebles. El cerro crece como una montaña dentro de la habitación. La Negra escala hasta el final, se cae un par de veces, en su camino pierde un zapato, se devuelve a buscarlo. La montaña no para de crecer, la mujer no para de escalar. Un temblor arma una zanja de tierra, la Negra lucha por no caerse. Desde arriba le habla a alguien. El Padre en el fondo del acantilado.] (íbid, 34).

Posterior a este discurso, se da paso a la escena del padre. Dicha escena en su totalidad desmantela la obra dramática, pues se compone del discurso del acotador y un monólogo en que La Negra se dirige a su padre, dándole a entender las razones de su regreso a Potrerillos. Algo similar ocurre en la escena final.

¿Dónde está?  
¿Dónde estoy?  
¿Cuánto tiempo ha pasado ya?  
Me perdí.  
Lo perdí.

Corrí y nunca lo alcancé.

¿Esta es la muerte?  
¿O es la vida?  
No hay diferencia.  
Es la misma infelicidad nomás.  
Me dijo que iba a poder olvidar.  
Me lo dijo.  
Me lo juró.  
No puedo olvidar yo.  
Nunca aprendí yo.  
No puedo olvidar yo.  
En este desierto  
No puedo olvidar yo.

[Viento. Una tormenta de sal. Una mujer deambula.  
Por siempre. La arena la traga.] (120)

Por su parte, en la obra *Taltal* el desenlace se ve marcado por la ensoñación de un mundo onírico e irrepresentable. La abuela dirigente tiene una visión del cuerpo de su nieta que es relatada de la siguiente manera:

“La niña cae por un acantilado hasta el mar. Se hunde. Nadie la rescata. Los hombres miran a la abuela dirigente que llora. Le tiran parafina a todo el lugar. El fuego del lugar es inmenso. Se comienza a quemar la sede social. Luego unos pastizales que están en el cerro. Luego la ex estación de trenes. Luego el hospital. El cementerio. La población. El cuerpo de bomberos. La iglesia. La plaza. Todo Taltal arde.

Ultima escena: su nombre lo dice todo “como se explica lo que no se puede explicar” en ella, la terapeuta y su hijo perdido, ya mayor. La mujer tiene la mano rayada para no olvidar a su hijo, él hizo lo mismo.

Finalmente no se sabe quién se perdió, la terapeuta o el hijo. El hombre no recuerda porqué se fue, solo alude que había que hacerlo y sobre la fragilidad de la memoria. “Si nos olvidó todo un país. Como no me voy a olvidar yo. Como no voy a desaparecer yo.

Cinco chincoles entran por una ventana.  
La luz es tan fuerte que se vuelve oscuridad.  
Negro. (Cayo, 2014:53)

Por otro lado, la propiedad narrativa de esta dramaturgia permite el primer acercamiento a la extrañación. La narración también permite la posibilidad de cortar el relato en muchas piezas. Este procedimiento, llamado autonomización, consiste en que los episodios de la narración, divididos en segmentos más pequeños, tienden a adquirir independencia y autonomía propia. El ejemplo que se expone a continuación corresponde a la escena VIII titulada “*La pastora*” (*la cárcel también puede ser un desierto*).

Yo nunca me había preguntado si un Dios existe, o una virgen. O la vida más allá. O el cielo. O el infierno. Yo nunca me había preguntado na, no era necesario. Uno no lo hace, no lo necesita na. yo camino no ma. Derecho no ma. Como las oveja, como las cabra. Las llama. Caminan derecho. Hasta el fondo. Hasta el final. Como si el suelo no se fuera a acabar. Las preguntas quedaban pa los otros. Pa los que tienen tiempo. Pa los que no tienen que caminar. Yo ahora tengo tiempo. No tengo na que caminar. No me gusta na. No me gusta na a mí. Prefiero pensar que tengo que recorrer, que tengo que caminar, kilómetros y kilómetros para llegar. A donde sea, no me importa na. ¿Eso es un cerro?. ¿ Es un arenal? ¿ Una duna? Camino y por primera vez me comienzo a preguntar: ¿De dónde es que sale el sol?, o ¿quien creó los caminos? ¿Las nubes son de mar? ¿Las nubes son de la espuma del mar?. A veces pa no pensar. Me pongo a contar. Cuento del uno al diez. Uno. dos. tres. cuatro. cinco, después del cinco viene el seis, después del seis el siete. Son como si fueran pasos que se dan. Pasos en el camino. En la arena, en el desierto. ¿Después del siete?El ocho...eso el ocho... un paso. Otro paso. Un paso. Más. El nueve. Un paso más y otro más. Me detengo y me pregunto cómo se verá el mar desde este lugar. Se escucha. Se escucha muy lejos. En el desierto nunca había visto el mar. Debe ser un desierto pero de mar, de agua. ¿Después del nueve?... un paso más...el diez...y otro más...vuelvo empezar. ¿Después del diez viene otro número? No sé...nunca me lo enseñaron...para no ponerme a pensar vuelvo de nuevo al uno. uno. dos. El dos, dos...me gusta decirlo dos... nosotros somos dos. Ahora somos dos en el cuerpo de uno. La señora que me habla de Dios, me dice que ahora vives en el cielo. Yo le digo siempre que no, que ahora vives conmigo. No me entiende. No me importa. Me gusta que hable de un Dios, de una virgen que nos salva de este infierno. Me hace pensar que algún día te voy a encontrar en este desierto. Aunque sea mentira, aunque sea un invento. Uno y uno es dos. Vuelvo atrás. Uno y uno es dos. Somos uno, somos dos. Somos dos con el cuerpo de uno. Somos tres con tu hermana. Dos y tres con tu hermana. Los pasos en el desierto se han vuelto números. ¿Cuántos pasos se dan para encontrarte y no soltarte más? a veces me lo pregunto. (...) (Cayo, 2013: 34-35)

Según Sastre, épico quiere decir *narrativo*. Sin duda alguna esta escena provoca un efecto de extrañación al presentar un monólogo de carácter narrativo, previo clímax de la historia en la que por primera vez conocemos lo que siente la protagonista.

#### **5.4 Lo político en las obras de Bosco Cayo y la línea de fuga del autor.**

Las obras de Bosco buscan visibilizar aquello que no era visto y escuchado, pero que estaba destinado a hacer ruido. Se trata de una dramaturgia que espera generar un impacto en el espectador que lo conduzca a la acción.

El primer acto de *Negra, la enfermera del general* se inicia con una extensa “carta abierta” que resulta una especie de conferencia de prensa en forma monologal, la cual ejemplifica el concepto de autonomización.

Soy chilena. Chilena... en Chile. Soy... enfermera. Enfermera en... Chile. Soy mujer. Mujer en Chile. Soy la enfermera del General. Soy la que se para frente a ustedes para contar. Para abrir su corazón y

dejar salir tanta verdad. Que ninguna persona pueda dudar, pueda sospechar, pueda enjuiciar. En nuestro país, se quiere al amigo cuando es extranjero, se le dan presentes, regalos, se le componen canciones. Se les invita a conocer el norte, el sur, la nieve... el cajón del Maipo. Les preparamos comidas, platos típicos, empanadas... la empanada es... Les bailamos trote nortino. Ese es otro baile típico, les invitamos a recorrer el zoológico, a conocer al puma. Al puma chileno y al pudú... No quiero ofender, ni armar controversia ni escándalos en el noticiario local e internacional. ¿Pero tan dura es la recepción? ¿Tan duro es el encuentro? ¿Encerrar? ¿Enjuiciar?... ¿Llevar a la cárcel a un... abuelo? ¿Tienen... abuelos?... ¿Abuelitos?... (Cayo, 2014:18, 19)

Otro ejemplo de autonomización es la intervención del personaje de *La madre encintada* en *Taltal*, texto que bien podría considerarse como una prosa poética/monologal.

La madre encintada: El báltica me hizo feliz. Ahí fui feliz yo. Siendo mamá fui feliz yo. Pero cuando la Maibeling se desapareció. Todo cambió. El báltica se enojó. El báltica cambió. Lleno de pena se quedó. Cuando encontró a la niña. Callado se quedó. Quietito se quedó. No dijo nada. Sólo un combo me pegó. El combo más desolado que he recibido yo. Me dio tanta pena que en el hielo se quedó. En el hielo me quedé. Y en un hielo el báltica se fue. Cuando le hicimos el funeral a la Maibeling pude llorar yo. Aunque estuviera sola yo. Por eso es bueno que lllore Coral. Que no ve que el llanto que no sale se vuelve mala cuea. Eso nos pasó al báltica y a yo. La sombra del llanto nos mató (Cayo, 2014: 11)

En estas obras se propone el cambio de la posición del lector/espectador pasivo, por el experimentado. Se espera que éste observe el fenómeno, indague en las causas y tenga una participación más activa en la búsqueda de solución. Plantea Rancière que:

“El espectador debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posición de sus energías vitales integrales. (Rancière, 2010: 12)

El teatro constantemente oscila entre estos dos polos, su restauración aludirá entonces a las leyes sensibles de la experiencia humana, del sujeto que se vuelca por completo a una realidad problemática que crea un nuevo tejido “de una realidad que creemos y creamos como nuestra propia verdad para existir” (Cayo, 2013: 149). En otras palabras, la dramaturgia de Bosco pretende que el espectador observe, compare e interprete su propia realidad, por medio de un espacio comunitario de reflexión que es el teatro.

El interés de esta interrelación entre arte y política se abre en líneas de fuga. Se observa que el interés del dramaturgo está en lo que sucede en el margen “con personajes que no tienen el poder de decidir su vida propia vida” (Cayo, 2014) y que son víctimas de una tragedia inmersa en un sistema de adoctrinamiento. Ante este punto, resulta interesante el análisis de Cecilia Azócar y Fabián Flores en *El funcionario como soporte de la crítica institucional* (2014) respecto de la necesidad que tiene la sociedad de establecer el orden mediante el sentido que otorgan los habitantes de una ciudad a sus roles y en particular a la figura del funcionario público. A éstos se les concede el carácter de autoridad dentro de sus pares, pero no dejan de verse envueltos en constantes crisis y situaciones de vulnerabilidad:

Este rol de jerarquía placebo, incluso el anhelo de tenerlo, impide al individuo anclarse simbólicamente en su espacio social, llevándolo a vivir en crisis permanente en función de lo que desea. El deseo de ser otro, reemplaza así, al extinto deseo de otra sociedad (...) Es simple sintomatología capitalista. Un individuo en contradicción, institucionalizado, sin nombre y que obedece aun cuando exponga a un desequilibrio el bienestar de la masa a la que pertenece. Él es quien ofrece una estructura sólida para generar crítica (Azócar y Flores, 2014).

En lo que respecta a esta figuración y crítica del funcionario público, se ejemplifica dicha visión con el personaje principal de la obra *Negra, la enfermera del general* “quien revela los aprensivos límites morales y éticos de la sociedad chilena” (Azócar y Flores, 2014). En la tercera escena de la obra se evidencia el enjuiciamiento familiar y del pueblo, la vergüenza por esta enfermera que ha servido pulcramente a su general.

NEGRA Yo pensé que acá nadie lo iba a saber.

HERMANA ¿Qué cosa?

NEGRA Esas cosas que dicen que hice, pero que no hice.

HERMANA Claro, que dicen que hiciste, pero que no hiciste.

NEGRA Que no hice.

HERMANA Que no hiciste.

NEGRA Que quiero olvidar.

HERMANA Olvidar lo que no hiciste (Cayo, 2014: 40)

Sin embargo, la enfermera cree que debe cumplir con el deber de servir a un pueblo inexistente:

NEGRA Esta casa está igual, tú estás igual. Los colores son los mismos. ¿Cuánta gente del pueblo ha muerto ya? ¿Cuántos se han tirado al barranco? ¿Cuántos niños se han caído al mineral? Aquí falta una enfermera que los pueda ayudar, abrazar, cuidar, yo... ¿No crees? Podríamos poner un hospital, una sala de atención... un grupo folclórico... todos los hospitales tienen grupos folclóricos... Entre nosotros... tú... yo (Cayo, 2014:47).

En la obra *Taltal*, la crisis del funcionario público llega a su máximo esplendor en lo que se denominó “terapias del duelo sano”. Una propuesta por parte del ministerio para asistir a un grupo de taltalinos en crisis que comparten un duelo en común: el suicidio de sus hijos adolescentes. La terapeuta es la responsable de las actividades de sanación de la abuela dirigente, el cesante, la madre encintada y el bombero. También aparece otro funcionario en crisis que es un carabinero.

La terapeuta, que cuenta con escasos conocimientos, de pronto se verá envuelta en la misma vorágine de quienes comparten este grupo de ayuda: su hijo, el Heineken, también desaparece misteriosamente en circunstancias de crisis máxima. La muerte de estos adolescentes trae consigo un misterio que es necesario resolver, pues en sus manos están los nombres de los “angelitos” que se irán prontamente. El Estado, debe hacerse responsable de esta investigación, por lo que requiere exhumar los cuerpos de los pequeños.

El primer reto de la terapeuta es hacer llorar a la abuela dirigente de modo que ésta pueda subsanar su pena. Téngase en consideración que el cuerpo de la nieta de Coralita lleva dos años sin ser entregada para sus funerales. Según el documento de apoyo de la Terapeuta, el *Manual del ministerio del duelo sano*, mediante insultos de puede evocar el llanto, indicación que, por cierto, no da ningún resultado.

Al igual que en *Limítrofe. La Pastora del sol*, en esta obra también se plantean experiencias corporales extremas. En *Taltal* se propone violentar físicamente a la Coralita, “pegarle un combo o una patá” (p.12) para que lllore por la pérdida de la Nielsen. Más adelante, el bombero sugiere quemarla:

Bombero: ¿y si le quemamos la cara?

La abuela dirigente: me gusta eso de quemarme, yo cuando chica me quemaba siempre los pelos de los brazos, no ve que antes no había gilet. (Cayo, 2014: 12)

Al final de la escena interviene el carabinero, quien avisa que el cuerpo no podrá ser entregado pues encontraron algo en la autopsia, una pista esencial: en las manos de la niña había un mensaje. Entre tanto, la abuela “hace una mueca de llanto, su cara se desarma y queda en nada. El viento hace volar una calamina del centro de salud. Nadie se mueve” (Cayo, 2014:13).

La representación del funcionario no es algo lejano para Bosco Cayo. Nació y creció en un hospital. Su madre, la enfermera, la funcionaria, criaba a sus hijos bajo escritorios, en bodegas de cirugía y sótanos hospitalarios, señala el autor.

“El teatro en regiones es político. Punto. Nunca me cuestioné qué decir, sino quién es el indicado para darle potencia a ese discurso... La vida de los funcionarios públicos es bien patética... En Chile la historia se ha contado muchas veces y de muchas formas y maneras. Yo le invento una historia a Chile, contada a través de la vida de un chileno institucionalizado por Chile” (Cayo en Azócar y Flores, 2014).

Cabe señalar que esta representación del funcionario público está presente permanentemente en su dramaturgia. Lo propio ocurre con la Carabinera, personaje de la obra *Limítrofe, la pastora del sol*; con la Terapeuta, personaje de *Taltal*; y con el personaje

La Negra de la obra homónima. La representación de funcionarios públicos deja en evidencia la falencia de un sistema de orden.

“Haciendo una selección - basada en la necesidad de reinventar el modo en que se cuenta la historia de Chile - Bosco habla de asuntos que tocan los fundamentos de la ideología chilena, y al mismo tiempo, tiene cuidado de no ser acusado de promover agendas imposibles, la dramaturgia de Cayo se atreve; se detiene y piensa. No se deja atrapar por esa presión pseudo activista de ese arte recalcitrantemente político. En ese lugar de exposición marginal y contrariado, el ícono revela la fragilidad de la institución que representa” (Azócar y Flores, 2014).

Para ejemplificar lo anteriormente mencionado, el siguiente fragmento de la obra

*Limítrofe, la pastora del sol.*

La carabinera: ¿ahora?

La pastora: ahora qué...

La carabinera: que si ahora me entiende.

La pastora: no...

La carabinera: ¿cómo no?

La pastora: no le entiendo lo que dice, no hablo su idioma.

La carabinera: cómo no. Le estoy hablando el lenguaje de su etnia.

La pastora: no, quizás se equivocó. No le entiendo.

La carabinera: estudié años. Me fui a vivir un tiempo con gente como ustedes.

La pastora: si... pero no le entiendo.

La carabinera: estuve cinco años viviendo en una tribu.

La pastora: no se dice tribu.

La carabinera: le decía que estuve en una tribu, igual que en la que vive usted.

Dormí con personas de su misma etnia, sí, etnia se dice. Aprendí los juegos, la comida, los observaba, me compenetré en su cultura. Me hice unos peinados con trenzas. Me hicieron hasta un poncho de esos de colores. Aprendí a usar la greda, el barro. Hice monitos de llamas, conejos, no o sea liebres, no o sea chinchillas, eso chinchillas de greda. Las pintábamos con témpera. Yo incorporé la plasticina.

Ahora los indios hacen monitos de plasticina. Lástima que se les derrite con el calor y les llegaban hecho sopas a las ferias artesanales. Les hubiera enseñado las gracias de la goma eva, pero me tuve que venir. Me dieron este puesto en la comisaria. Me llamaron desde el ministerio, necesitaban gente preparada, que tuviera experiencia con las etnias. (Cayo, 2013:13)

La dramaturgia de Bosco visibiliza cómo la racionalidad andina confronta la estructura lógica de las instituciones públicas, en que la predominancia de la razón institucionalizada genera la incomprensión y desvalorización de otras formas de percibir la realidad.

“Abogado: su hija dijo que le contó que vino un ave de rapiña, se lo llevó de los hombros y que desde el cielo se despidió de usted.

La pastora: sí.

Abogado: que el menor se transformó en una llama, salió corriendo por el desierto, vino un puma, le mordió el cuello, se desangró y de su sangre brotó una flor en su recuerdo”. (Cayo, 2013:22).

“La carabinera: después se me ocurrió preguntarle si sabía dónde estaba su hermano.

La niña: está muerto, se lo comió un cóndor

(Tiempo)

La carabinera: y no te da pena.

La niña: no.

La carabinera: es tu hermano.

La Niña: ya no.

La carabinera: como no.

La niña: está muerto. Se lo llevó un cóndor.

La carabinera: entonces pensé, es obvio que esta niña está disociada emocionalmente, eso es una prueba clara de que la menor sufría violencia y maltrato por parte de la progenitora señor abogado”

(ibid, 30).

## 5.5 El norte como escenario de desapariciones, suicidio y ruralidad

La obra *Taltal* aborda el tema del suicidio adolescente en trágicas y complejas circunstancias de desapariciones en que la hostilidad del espacio incide en los personajes. En la investigación titulada: *Prevalencia del Suicidio en la Región de Tarapacá, años 1990-2008* (Madariaga A, Carlos et al, 2010) se da cuenta de la magnitud de las tasas de prevalencia de suicidio en la región y de su comportamiento histórico en las últimas décadas. Los trastornos mentales asociados a fenómenos propios de su “condición de zona extrema con alta inmigración transfronteriza de poblaciones pobres, una alta diversidad sociocultural dada por inmigraciones asiáticas asociadas al comercio y latinas originadas en conflictos sociales, nos permiten sospechar que la tasa de suicidios está en aumento” (Madariaga et al, 2010).

Las tasas de suicidio en el norte han experimentado un incremento a lo largo de los últimos años, se considera que dicho incremento se produce a expensas del suicidio en el género masculino, particularmente en jóvenes. Por ende, no resulta curioso que la dramaturgia de Cayo haya decidido abordar dicha problemática dirigida a cuestionar las determinantes biopsicosociales que den cuenta de esta dramática situación.

El artículo "Alto Hospicio: el Estado y la violencia de género en Chile" de Celina Tuozzo plantea varios aspectos referidos a la hegemonía cultural del Estado en la forma de abordar el caso de desapariciones como en el caso de Alto Hospicio.

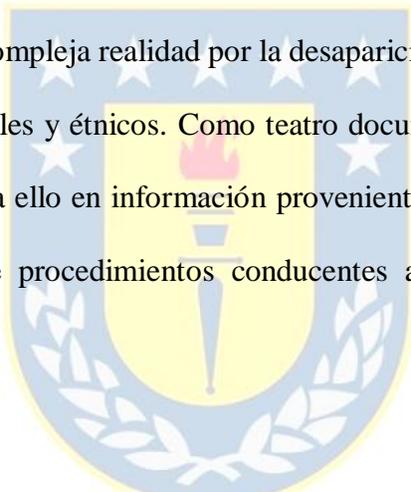
“En esta villa miseria, cerca de la nortina ciudad de Iquique, desaparecieron adolescentes, una tras otra. Los familiares se movilizaron para activar las perezosas pesquisas policiales que no avanzaban ya que las autoridades judiciales y policiales afirmaban que esas niñas habían abandonado sus casas por ciudades vecinas donde ejercían la prostitución” (Tuozzo, 2003).

Las desapariciones de Alto Hospicio marcaron a todo un país y no dejaron además de ser polémicas producto de la discriminación disfrazada en cuestionamientos judicialmente válidos. Tuozzo señala que “las autoridades policiales y judiciales afirmaban que las seis escolares adolescentes del lugar... pudieran haber abandonado sus hogares debido a conflictos familiares y a lo poco atractivo de su situación socioeconómica” (Tuozzo, 2003). En otras declaraciones, desde los más altos cargos de carabineros se cuestiona la probidad de sus habitantes y se les atribuía características negativas como grupos *antisociales*, *perdedores* o una *población espontánea y forzosa* que congregó a todas las personas que fracasaron en su aventura de buscar fortuna, por lo tanto: "Ante la pobreza y la falta de afecto, para los adolescentes el huir de sus casas se presenta como una especie de solución" (Tuozzo, 2003).

En la obra, uno de los personajes que pierde a su hijo y se encuentra en terapia de duelo sano por encargo del ministerio, deja reflejado lo anteriormente expuesto en la siguiente intervención:

El bombero: Si te compré todo lo que quisiste... digo... si traté de dar lo que nunca tuve... digo... si hicimos marchas para tener agua potable... digo... si luchamos contra el alcalde... digo... si pavimentamos la calle... digo... si yo mismo te construí hasta un colegio en la playa... digo... si te dejé tomar vino desde chico... digo... si te compré un auto a los 13... digo... si protestamos hasta cansarnos por tu futuro... digo... si fuimos comunistas... Miristas... Lautaristas... digo... porque chucha... digo... que mierda queriai... digo... porque chucha me tení hací... digo... porqué chucha me queriai hacer sufrir. (46)

Lo ejemplificado en este apartado evidencia el interés de esta dramaturgia por visibilizar un territorio y su compleja realidad por la desaparición de personas y , entre otros, los conflictos medioambientales y étnicos. Como teatro documento, estas obras confrontan esa realidad, apoyándose para ello en información proveniente de medios de comunicación y en la puesta en juego de procedimientos conducentes a generar un diálogo con el espectador.



## VI. CONCLUSIONES

La hipótesis que se propuso en esta investigación consistió en evidenciar, mediante un análisis crítico, que en las obras *Taltal*, *Negra, la enfermera del general* y *Limítrofe, la pastora del sol* el espacio físico referido: Alcérreca, Potrerillos y Taltal, es un eje fundamental que tiene total incidencia en las acciones y en la configuración de los personajes.

Los espacios en los que se emplazan estas obras abarcan dos de las tres zonas geográficas que definen culturalmente el Norte Grande: costa y precordillera, ambas condicionadas por el abandono, el desastre medioambiental, la incomprensión y ahora último, por el aumento exponencial de los índices de suicidio adolescente. En *Taltal*, los personajes, integrantes de un grupo de terapia de “duelo sano”, requieren que el sistema público los trate de un modo distinto a como lo ha hecho con la ciudad portuaria y su gente. Aquí, las acciones propuestas para sanar el dolor de padres, madres y abuelas de adolescentes suicidas fracasan. En *Negra, la enfermera del general*, un pueblo casi extinto se venga de sus personajes ominosos vinculados con la dictadura, mientras se extravía en el desierto. En *Limítrofe, la pastora del sol*, la cultura indígena aimara, encarnada en el personaje de la Pastora, explora en infructuosas formas de hacer visible su cosmovisión ante una carabinera chilena, representante del Estado.

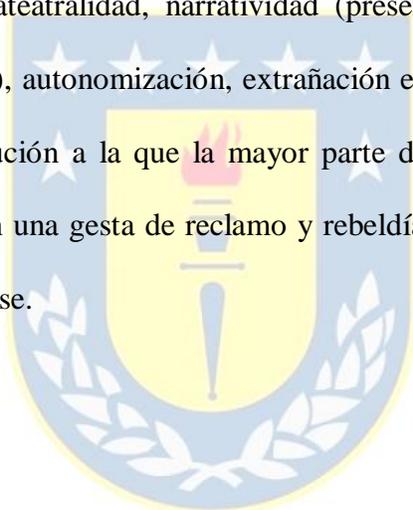
El Norte Grande, en tanto espacio material o sustrato físico (Haesbaert, 2012), se presenta como una emanación de un universo hostil y complejo, coherente con lo imaginado por gran parte de la literatura de/sobre el Norte Grande y como se vislumbra en obras como *Taltal* y *Negra, la enfermera del general*. Los antecedentes de esta figuración datan de fines del siglo XIX, específicamente desde la Guerra del Pacífico (1879-1829), en que los procesos

de desterritorialización, chilenización y explotación minera constante complejizaron la vida de sus habitantes, lo que, junto a la particular crisis de las instituciones del sistema público y gubernamental, ha generado la atención de la literatura chilena de la última década, especialmente aquella escrita por nortinos formados en Santiago. En las tres obras en estudio hay una marcada crisis social y medioambiental resistida y denunciada por los personajes que dan vida a las obras.

El espacio referido en esta dramaturgia es también un lugar esencial de unión y de posibilidades de desarrollo. Ejemplo de ello es la figuración de los personajes femeninos que tienen un rol protagónico, empoderado, independiente y de liderazgo en el desenlace de la acción; especialmente a la hora de presentar demandas a los sectores de poder por su condición marginal, poner de manifiesto una evidente crisis medioambiental en sus territorios e intentar infructuosamente de recuperar sus vidas. Este es precisamente el perfil de personajes como la abuela dirigente de *Taltal*, la hermana del personaje protagónico en *Negra, la enfermera del general* y las tres mujeres aimaras capaces de toda revuelta popular, las entrañables Jasmín, Gisela y Jennifer.

El Norte de Chile se convierte, en las obras de Bosco Cayo, en lo que Aínsa describe como el “arquetipo de una geografía simbólica y telúrica cuyos protagonistas se mimetizan con la naturaleza” (Aínsa 2005: 8), como es el caso de las mujeres aimaras en *Limítrofe, la pastora del sol*. Se convierte, además, en el lugar en el que “ciertos grupos humanos van poblando humanamente un territorio hasta entonces inédito”, como se puede observar en el dolor que comparten los personajes de *Taltal*. En esta dramaturgia las historias contadas renuevan la necesidad de confrontación con lo real, lo que deja en evidencia el compromiso político y social del autor.

Verdugo plantea que, para la literatura nacionalista de los cuarenta, los espacios periféricos sólo cobran valor si califican como mónadas o sinécdoques, como enclaves y como despensas, si pueden ser cosechados como íconos representativos de la chilenidad, si pueden exhibirse, si ayudan a la expansión y si es dable extraer algo beneficioso de ellos. La dramaturgia de Cayo se distancia de esta literatura, sus obras cuestionan que el Norte del país siga siendo considerado una “despensa” e interpelan a las instituciones públicas que han abandonado a los sectores marginalizados de la sociedad. En este sentido, esta dramaturgia podría ser entendida como un medio de emancipación política. Los recursos utilizados por el dramaturgo tales como metateatralidad, narratividad (presentada por medio de amplios monólogos de los personajes), autonomización, extrañación etc.: sin duda, están al servicio de la revolución. Una revolución a la que la mayor parte del país quiere sumarse y que comenzó hace muy poco con una gesta de reclamo y rebeldía. Tal vez, el teatro es eso, la rebeldía misma manifestándose.



## VI. BIBLIOGRAFÍA

Acevedo, Antonio. (2003). *Chañarcillo Versión Íntegra*. Biblioteca virtual universal.

Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70137.pdf>

Aínsa, Fernando. (2002). *Del topos al logos, "Grafías" del espacio en perspectiva*. Revista Todas as letras n°4. P.59-67.

----- 2005. *Propuestas para una geopoética latinoamericana*. México. Revista Archipiélago, vol 30 n°50.

Braidotti, Rossi (1994). *„Sujetos Nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Ed Paidós.

Brecht, Bertolt (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: Ediciones La rosa blindada.

Bugnone Ana & Capasso Verónica. (2013). *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*. Bogotá, D.C. Universidad Santo Tomás.

Cayo, Bosco. *Limítrofe, la pastora del sol*. Texto facilitado por el autor.

----- 2013a. *Limítrofe, la pastora del sol*. en Revista Apuntes de Teatro 138 pp 103-140.

----- 2013b. *La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una compañía Limitada* en Revista Apuntes de Teatro 138 pp 141-149.

-----2013c. *Negra, la enfermera del general*. Santiago: Andros.

----- 2014. *Taltal*. Texto facilitado por el autor

-----2015. *Escritos sobre una investigación escénica*. Texto facilitado por el autor.

Chavez, Nicolle. (2018). *Entrevista. Nancy Yáñez sobre el caso Gabriela Blas*. En ANUARIO DE DERECHOS HUMANOS NÚM. 14. PÁGS. 211-221. Universidad de Chile.

Cornago, Óscar. (2006). *Teatro postdramático: Las resistencias de la representación*. Artea. Investigación y creación escénica [en línea, sin paginación]. Recuperado Julio 9, 2017:[www.arte-a.org](http://www.arte-a.org).

Costamagna, Alejandra.(1997) *Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60, testimonios de cuatro protagonistas*. Anuario de Postgrado no. p. 371-382 .

Espinosa S, Victoria. (2003). El español hablado por niños aymaras chilenos. *Literatura y lingüística*, (14), 159-171. Disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112003001400010>

Freire, Silka. (2006). *Teatro documental: el referente como inductor de lectura*. *Revista de Teoría y crítica teatral telon de fondo*. Disponible en:

<http://www.telondelfondo.org/download.php?f=YXJjMi82MC5wZGY=&tipo=articulo&id=60>.

Feldman, Sharon. (2010). *El perfil postdramático del teatro Catalán contemporáneo*. Disponible en <http://www.ucm.es/data/cont/docs/615-2014-03-0206.%20PROSCENIO1%20Feldman.pdf>

Gleisner &Montt (2014). *AYMARA SERIE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA Y RELATOS DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE CHILE*. Santiago de Chile

Grebe, María Ester. (1986). El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura Aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología* NO 8, 1989-1990. 35-51

Guattari Félix y Rolnil Suely. (1996). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Disponible en <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>

Henríquez P, Ostría M, Figueroa E (2017). Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo. Un drama andino. *ANALES DE LITERATURA CHILENA*. Año 18, n° 28, 95-111.

Hirsch, Paula (2015). *Las mujeres y los movimientos indígenas en América Latina y el Caribe: Propuestas alternativas a la modernidad occidental*. Mat de curso “Nuevas miradas de género y etnicidad”, Universidad de Chile.

Jameson, Fredric (2013). *Brecht y el método*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Lage, Susana (2013). El teatro y el tiempo no mimético. *Revista de teoría y crítica teatral Telón de fondo* n°17.

Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, España.

Madariaga A, Carlos, Gómez V, Ana-Genoveva, Iriondo C, Pedro, Savarese T, Vanessa, Taylor A, Bonnie, & Ríos T, Gabriela. (2010). *Prevalencia del Suicidio en la Región de Tarapacá, años 1990-2008*. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 48(3), 197-206. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-92272010000400004>.

Merma, Gladys (2007). *Contacto lingüístico entre el español y el quechua: un enfoque cognitivo- pragmático de las transferencias morfosintácticas en el español andino peruano*. Universidad de Alicante, España.

Moro, Pablo (2014) “Del espacio dramático al espacio escénico”. Algunas reflexiones sobre el espacio en el teatro. Escena Uno | Escenografía, dirección de arte y puesta en escena.

Ostria, Mauricio (2014). *Poéticas del desierto: dos voces*. Nueva revista del Pacífico N°60.

Disponible en: <http://www.nuevarevistadelpacifico.cl/index.php/NRP/article/view/7/13>

Piscator, Erwin. 2001. *El teatro político*. Hondarribia: Editorial Hiru.

Ranciére, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Rojo, Grinor. (1983). *Muerte y resurrección del teatro chileno: observaciones preliminares*.

In: Cahiers du monde hispanique et lusobrésilien, n°40. Le théâtre en Amérique latine. pp. 67-81; doi : <https://doi.org/10.3406/carav.1983.1638>

Rojo, Sara. (2008). *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)*. Aisthesis, (44), 83-96. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812008000100005>

Sánchez, José. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros.

Sastre, Alfonso. (1963). “*Teatro épico, Teatro dramático, Teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro*”. Índice, 169, pp.7-8.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-epico-teatro-dramatico-teatro-de-vanguardia-discurso-didactico-sobre-la-triple-raiz-de-un-teatro-futuro--0/>

Torero, Alfredo. (1974). *El quechua y la historia social andina*. Universidad Ricardo Palma, Dirección Universitaria de Investigación.

Trastoy, Beatriz (2009). *Miradas críticas sobre el teatro posdramático*. AISTHESIS N° 46.

Slawinsky, Janusz. (1989). *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*. Cuba. Textos y contextos, sel. y trad. por Desiderio Navarro, t. II. pp. 265-287.

Tuozzo, Celina (2003). *Alto Hospicio: el Estado y la violencia de género en Chile*. En: *Confluencia*, Año 1, no. 2, p. 145-156. Dirección URL del artículo: <https://bdigital.uncu.edu.ar/268>. Fecha de consulta del artículo: 20/02/20

Vergara, Ángela. (2001). *Norteamericanos en el mineral de Potrerillos*. *Historia* (Santiago), 34, 227-237. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-7194200100>

Verdugo, Mario. (2018). *Chile como paratexto: el espacio regional en los atlas literarios de los años cuarenta*. *Chile*. *Estudios filológicos* n°61.

