



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

Marginalidad e identidad en la obra de Leyla Selman, dramaturga penquista

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Lilian Alejandra Flores Sáez
CONCEPCIÓN-CHILE
JULIO 2014

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

Índice

1- Introducción	4
2- Planteamiento del problema	6
3-Hipótesis	14
3.1- Objetivo general.....	14
3.2 Objetivos específicos.....	14
4- Marco teórico	16
4.1- Postmodernidad teatral.....	16
4.2- Identidad.....	20
4.3- Marginalidad.....	25
5- Crítica precedente	33
6- Capítulo I: Antecedentes sobre dramaturgia en Concepción	39
6.1- Dramaturgias nacionales en el TUC.....	44
6.2- Dramaturgia contemporánea de Concepción a partir del fin de la dictadura.....	49
7- Capítulo II: Marginalidad en la obra de Leyla Selman	58
7.1- Los niveles de la marginalidad: Condición socioeconómica de los personajes.....	63
7.2-Trauma, abandono y marginación.....	69

7.3-Lenguaje poético.....	77
7.4- Relación con el poder, deseo de éxito y reconocimiento.....	81
8- Capítulo III- Identidad.....	84
8.1- Memoria e Identidad.....	84
8.2- Identidad y poder	87
9. Conclusión.....	94
10- Bibliografía y linkografía.....	99



1. Introducción

La siguiente propuesta de trabajo pretende contribuir al análisis reflexivo sobre dramaturgia actual de Concepción, entendiendo ésta como la producción dramática que comienza a desarrollarse a inicios del siglo XXI en esta ciudad. Tomaré como objeto de estudio cuatro obras dramáticas de Leyla Selman, actriz, dramaturga y directora teatral penquista integrante de la compañía Teatro Reconstrucción. Las obras son: *Amador- Ausente* (2003), *Tus dedos* (2009), *El día que un colibrí se posó en mi ventana* (2010) y *El pájaro de Chile* (2010). Utilizaré un marco teórico centrado en la teoría del Teatro Postmoderno, abordando algunas de sus características tales como: apropiación, historicidad, deconstrucción y simulación¹, así como planteamientos teóricos ligados a la marginalidad y la identidad en la literatura².

Leyla Selman es actriz, titulada de la Escuela de Arte Dramático del Sur de Concepción. Comenzó a trabajar en actuación y se inició en el teatro tempranamente, obteniendo el Premio Nacional de Dramaturgia en el año 2003 con la obra *Amador- Ausente* y el segundo premio de dramaturgia del sur el mismo año, con el texto *Los muertos*. Desde allí en adelante ha escrito un gran número de obras de las cuales se han hecho conocidas por su representación las siguientes: *Caos*, *Amador- Ausente*, *Los Out*, *La buena educación*, *Sesos*, *Tus dedos* y *El Pájaro de Chile*, entre otras. Ha participado además en la dirección de algunas de estas obras junto a la compañía Teatro Reconstrucción. En el año 2013 publicó su primer libro *El Pájaro de Chile y otra gente posible* por ediciones Lar de Concepción.

¹ Más adelante, en el marco conceptual, se desarrollarán estos conceptos.

² Más adelante, en el marco conceptual, se desarrollarán estos conceptos.

Selman forma parte de una nueva generación de dramaturgos chilenos, junto a Alexis Moreno, Cristián Figueroa, Manuela Infante, Ana Harcha, Mauricio Barría y Guillermo Calderón, entre otros. Estos dramaturgos han hecho su carrera desde Santiago y sus textos se han publicado por la editorial Cierta Pez. En Concepción destacan como parte de esta generación María José Neira, Juan Pablo Aguilera y Nelson Oyarzúa³. La producción literaria de esta generación se desarrolla en general en un periodo histórico postdictatorial y democrático.



³ Algunos textos de estos dramaturgos penquistas se publicarán en *Antología de dramaturgia de Concepción*, por ediciones Universidad de Concepción (aceptado para su publicación, en prensa 2014).

2. Planteamiento del problema

La obra de Selmán se caracteriza por la constante presencia de la “marginalidad”⁴, tema que se ha considerado recurrente en la creación literaria latinoamericana contemporánea e incluso ha sido catalogado como “un tema obsesivo en el arte chileno contemporáneo” (Hurtado y Piña, 1984: 5) y que ha tenido una fuerte presencia en la obra teatral chilena, desde 1920, manteniéndose vigente en la actualidad.

Según Juan Villegas, la marginalidad teatral y el discurso teatral marginal se da en “aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico” (Villegas, 1997: 124). Villegas considera la marginalidad no solo como una temática dentro de las obras teatrales sino que también como la situación de los tipos de teatro que quedan al margen, pues no son considerados por la crítica dominante.

Al indagar en el tema⁵ de la marginalidad en el teatro chileno no se puede evitar evocar la obra de Juan Radrigán⁶, uno de los máximos exponentes del teatro chileno contemporáneo, cuya amplia creación teatral, que se contextualiza principalmente en la

⁴ Marginalidad entendida como un tema constante en la creación teatral contemporánea latinoamericana que consiste en instalar en escena, la presencia de aquellos seres que viven aislados y excluidos, dada la contraposición que se produce entre lo central (integrado) y lo periférico (marginal) o que formando parte de la centralidad no están o no se sienten integrados a ella, lo que generalmente se debe a factores socioeconómicos. Así como también aquellos seres que por factores distintos a los socioeconómicos, se sienten alejados y viven en hostilidad con la sociedad y la cultura a la cual pertenecen (Concepto profundizado en el marco conceptual, apartado 4.3).

⁵ El concepto “tema” es utilizado como asunto, materia, cuestión, contenido.

⁶ Juan Radrigán (1937-) ha explorado diversos géneros literarios como narrativa, poesía y ensayo. Sin embargo, a partir de 1979, con el estreno de su primera obra teatral, Testimonios de las muertes de Sabina, inició una nueva veta en su producción literaria en la que destaca hasta nuestros días: la dramaturgia. Entre sus obras dramáticas más relevantes se cuenta Hechos consumados (1981), El toro por las astas (1982), Made in Chile (1984), El pueblo de mal amor (1986), La contienda humana (1988), El encuetramiento (1996) y Amores de cantina (2011).

década de 1980, se caracteriza por la presencia constante de marginalidad. Es por esto que al buscar referencias bibliográficas al respecto en el teatro chileno nos encontramos con una gran cantidad de artículos que abordan el tema en la obra de Radrigán, en cuyas obras la marginalidad es esencialmente social, ligada al contexto político, económico y cultural de la dictadura militar chilena.

“La crítica especializada ha comparado la obra de Radrigán con las dramaturgias de Samuel Beckett y Arthur Miller y, en el plano nacional, con el teatro social de Antonio Acevedo Hernández y de Isidora Aguirre; debido a la selección de sus personajes; subproletarios, vagabundos, prostitutas, entre otros- y su atmósfera existencial que evidencia el destino trágico del ser humano y su desesperanza”⁷.

Selman define su obra de la siguiente forma “Me interesa la historia y la marginalidad de las historias que escribo, de los seres humanos que viven en la marginalidad, de los sectores poblacionales por ejemplo... si me hago cargo de algo de mi obra es de eso... comencé escribiendo así, una escritura Radriganiana” (Lilian Flores, comunicación personal, 2011).

La influencia de Radrigán en las nuevas generaciones de dramaturgos ha sido significativa, pues de la misma forma en que Selman menciona esta relación con el autor, la crítica ha señalado que otros dramaturgos como Cristian Figueroa, Alejandro Moreno y Luis Barrales, pertenecientes a la misma generación de Leyla Selman, denotan cierta influencia radriganiana en su dramaturgia. La constancia del tema de la marginalidad en el teatro chileno hace que nos preguntemos por qué se mantiene vigente y cuáles son los factores que determinan esta vigencia.

⁷ Extraído de www.memoriachilena.cl

Villegas plantea que “no hay esencialidad de la marginalidad teatral, por cuanto ésta es una categoría histórica” (Villegas, 1997: 124). Se trata entonces de un tema cuyo tratamiento o forma de ser abordado en la dramaturgia es evolutivo, ya que ha sido planteado de diversas formas y con distintas intencionalidades, a través de la historia del teatro chileno.

Algunos dramaturgos chilenos que se han caracterizado por desarrollar el tema de la marginalidad en sus obras, desde la década de 1930 en adelante, son Antonio Acevedo Hernández, Isidora Aguirre, Jorge Díaz, Egon Wolff, entre otros, cada uno de ellos en periodos históricos distintos con una intencionalidad ligada a los procesos sociales de su época. Cabe entonces preguntarse cuál será la intencionalidad de la presencia de la marginalidad en la obra de Selman, pues su dramaturgia se desarrolla en un periodo postdictatorial y democrático, a partir de la primera década del 2000.

Los estudios sobre el tema de la marginalidad en la obra teatral chilena han sido abordados en profundidad en la obra teatral de los años '80, en donde destacan las investigaciones de Juan Villegas, María de la luz Hurtado y Juan Andrés Piña. A partir de este análisis intentaré determinar cuáles son las características del tema en la obra de Selman y plantear una interpretación de éste en la dramaturgia actual.

Los personajes en la obra de Selman son marginales, por una parte debido a su condición social, así encontramos personajes como mendigos y prostitutas, todos en una situación económica precaria.

Por otra parte, hay personajes en la obra que son marginales, no por una situación económica deficitaria, sino por conflictos internos que provocan en ellos la necesidad de marginarse. En estos personajes, la marginalidad se evidencia a través de rasgos como el

aislamiento, la soledad y el abandono que son características importantes dentro de las obras de Selman, y se manifiestan como una forma de exilio o autoexilio de los personajes, quienes dentro de la sociedad se sienten marginados, tomando la decisión de distanciarse, apartarse.

Esta peculiaridad de la marginalidad se aprecia en algunas de las obras de la dramaturga, como por ejemplo en *Amador- Ausente*, obra en donde el protagonista, Amador, un joven artesano, decide encerrarse en su habitación e incomunicarse.

La marginalidad en esta obra se manifiesta a través del retraimiento y la incomunicación en que viven los personajes, el desgaste de la familia y la soledad. Los personajes en la obra de Selman experimentan la desilusión, el hastío de una existencia que no satisface y no llena sus vacíos interiores. La obra está marcada por la reflexión y la constante búsqueda de los personajes de una explicación a su existencia.

En la obra *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, algunos personajes son de clase media, tienen un rol activo en la sociedad; trabajo, hogar y además constituyen una familia. Un hecho los descoloca y les genera un trauma, producto de lo cual se auto-aíslan invadidos por un sentimiento de exclusión, humillación y frustración por no alcanzar el éxito. Los personajes desean ser reconocidos y sentirse valorados, sin embargo no lo logran, pues no pertenecen a los cánones o estereotipos de belleza y aceptación social.

En la obra *Tus dedos*, la marginalidad se presenta de forma similar, los personajes desean el éxito y el reconocimiento, este deseo se ha desarrollado debido a su condición de subalternos, ambos son empleados de una empresa, uno en una leve jerarquía más baja que el otro, se genera una lucha por alcanzar el poder y la dominación con la intención de liberarse de ese sentimiento de inferioridad y de exclusión.

El abandono y la marginalidad son recurrentes en la obra *El pájaro de Chile*. Por una parte encontramos a los personajes abandonados explícita y literalmente: padre e hijo abandonados por la madre, así como también la vecina de éstos, Ester, madre soltera y su hija discapacitada mental, Ema, todos son personajes sumidos en el aislamiento. Por otra parte, estos personajes son considerados marginales porque pertenecen a una clase social baja, viven en un pequeño pueblo, de manera humilde y modesta, sin educación e ignorantes de lo que ocurre a su alrededor.

Las cuatro obras poseen en común el tema de la marginalidad, allí se hacen recurrentes los rasgos de deseo de poder, éxito y reconocimiento, aislamiento y abandono. Finalmente una vez que los personajes logran ese anhelado objetivo, ya sea el poder y reconocimiento, el éxito o la superación del sentimiento de inferioridad, sus vidas siguen impregnadas de vacío y se mantienen o amplían los conflictos interiores, la obra plantea que el personaje marginal posee conflictos internos, traumas y obsesiones tan fuertes y arraigados que son imposibles de superar.

Ponce de la Fuente (2000) propone en su estudio de la producción teatral chilena de fines de siglo XX e inicios del XXI *La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: Teatro y fin de siglo*, que la creación teatral actual se encuentra íntimamente ligada con la mirada personal y crítica de la sociedad postmoderna y globalizada, asumida desde su polivalencia y ambigüedad.

Para Ponce los límites de lo que antes se consideraba identitario se han ido perdiendo producto de la globalización, lo que llama un proceso de “desterritorialización”. A la vez este proceso presenta como reacción un proceso de reterritorialización, pues el sistema identitario

ya no puede concebirse como un espacio cerrado, y los criterios que definen la pertenencia a un régimen de conductas, tradiciones, valores, etc. Ya no son razonables, por lo que se produce una reintegración y apertura hacia los temas de alteridad, es decir, la consideración de sectores marginales y excluidos.

“Las identidades, entonces, son observadas desde el espacio multicultural que ha llegado a representar la ciudad latinoamericana postmoderna. La gran ciudad se ha transformado así en el escenario por excelencia de la sociedad multicultural y es en ella donde se expresan con mayor evidencia los nuevos parámetros de la identidad” (Ponce, 2000:1).

María de la Luz Hurtado en el prólogo a la *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, sitúa la obra teatral chilena actual (2000-2010) en la postmodernidad, señalando que hay hechos históricos que desencadenan cambios importantes en la cultura y las artes como por ejemplo el fin de la dictadura militar y la vuelta a la democracia, la caída del muro de Berlín, entre otros. Estos cambios venían anunciándose desde 1980 y se observan notoriamente luego de la dictadura militar, pues allí se produce una pérdida de la fe y el arte ya no pretende ser portador de luchas, ni de verdades, se desacreditan los grandes relatos, principalmente las ideologías políticas: “El borroneamiento de los macrorrelatos a su vez desclasificó áreas de lo humano y social que habían sido negadas o subordinadas a la cuestión principal: La heterodoxia política” (Hurtado, 2010: 17).

Sucedee que en la sociedad actual, se presenta de manera persistente la dificultad de definir una identidad, es complejo hablar de identidad fija, ya que aparecen identidades múltiples y variables, “la diversificación de identidades y su estar constituidas desde expresividades multilingüísticas articuladas a variados soportes, va delineando otras modalidades de conformación de los sujetos, muchas veces mediante transversalidades que quiebran los antiguos parámetros” (Hurtado, 2010: 17).

En esta sociedad postdictatorial nacen otros conflictos e inquietudes sociales que no poseen solo una aspiración económica, son problemáticas que van más allá de lo material, ligadas al plano de la existencia y llevan al cuestionamiento de lo que es considerado “marginal”.

“Es un tiempo de querer ser un “otro” y de confrontarse con él y los otros, siendo las otredades definidas por aristas que exceden la clase social, la etnia y el género, aunque las incluyen. En este contexto la problemática del género, por ejemplo, cobra relevancia... la opción sexual... la crítica a las construcciones de género... Similar fenómeno ocurre en relación a la puesta en situación cultural y corporal de lo indígena y lo étnico, área que se tornará acuciante en estas décadas, como también la de la descentralización del poder desde los microcircuitos sociales y culturales, y la emergencia de otra concepción de lo marginal”. (Hurtado, 2010:17)

Una de las características más interesantes de los autores dramáticos que surgen desde 1993 en adelante es la utilización de distintos géneros como el cine, los radioteatros, el comics y su incorporación en diversos formatos a la puesta en escena. Por otra parte, en el plano de las temáticas de las creaciones dramáticas se observa de manera constante el desarrollo de dramaturgias con autorías definidas, con propuestas de lenguaje y de sentido propias “encaminadas a bucear en los traumas e imaginarios no resueltos de nuestra vida colectiva y psíquica” (Hurtado, 2010: 31).

Algunos de estos traumas e imaginarios muy recurrentes en la dramaturgia actual son el deseo de éxito, “personajes de personalidades estereotipadas presionados por una sociedad neoliberal, en la cual el exitismo en el sexo, el dinero, la política y el intelecto simbolizan la potencia fálica” (Hurtado, 2010: 31), ligado al deseo de éxito encontramos la búsqueda de reconocimiento y aceptación del otro, como una forma de presión social.

Se reiteran las temáticas en las obras teatrales, sobre la violencia intrafamiliar, violencia en contra de mujeres y niños ejercida por el más fuerte, la indagación en la crueldad y en el sin sentido de la marginalidad del Chile de la sociedad globalizada. Son constantes en las obras “Sensación de menosprecio, de rechazo... Exploración del dolor del cuerpo enfermo, desquiciado, discriminado, etc... Los personajes indagan en su sensación íntima de ser menospreciados por el sistema y por sus seres más cercanos” (Hurtado, 2010:34).

Estos temas recién señalados van unidos a recursos de la puesta en escena y textuales, como por ejemplo la “dramaturgia textual”, en donde el director realiza una recopilación de fragmentos, testimonios, registros textuales, etc. para unir y experimentar en la puesta en escena. Exploración en la corporalidad y otros recursos son elementos que surgen en la dramaturgia de la postmodernidad como “mecanismos constructivo dramáticos que buscan distanciar para re-pensar el trauma histórico” (Hurtado, 2010:34).

Consideraré los planteamientos de Hurtado y los planteamientos de Ponce sobre marginalidad, identidad y trauma, para sustentar mi hipótesis de que la producción dramática de Selman indaga en los conflictos internos, traumas y obsesiones del sujeto marginal de la sociedad chilena actual, evidenciando rasgos identitarios como; deseo de poder y reconocimiento, aislamiento y abandono.

3. Hipótesis

La producción dramática de Selman es representativa del teatro postmoderno e indaga en los conflictos internos, traumas y obsesiones del sujeto marginal de la sociedad chilena actual, evidenciando rasgos identitarios⁸ como deseo de poder y reconocimiento, aislamiento y abandono.

3.1 Objetivo general

Analizar la obra de Selman como representativa de una forma teatral que indaga en el trauma del sujeto marginal, dejando al descubierto rasgos que forman parte de su identidad: deseo de poder y reconocimiento, aislamiento y abandono.

3.2 Objetivos específicos

- 1- Examinar algunos aspectos del teatro postmoderno y aplicarlos en la obra de Selman.
- 2- Analizar teóricamente el tópico de la marginalidad en la obra teatral basándome en los estudios de Hurtado y Piña, Villegas y Ponce.
- 3- Describir el tema de la marginalidad en la obra teatral Chilena del siglo XX al XXI, desde una perspectiva histórica, a partir de los estudios de Hurtado.
- 4- Analizar las características del tema de la marginalidad en la obra de Selman para su análisis e interpretación.

⁸ Más adelante en el marco conceptual abordaré en extenso este concepto.

5- Relacionar los componentes de la marginalidad en la obra teatral con planteamientos ligados al tema de la identidad.

6- Analizar la presencia de rasgos identitarios en la obra de Selman.



4- Marco teórico

4.1 Postmodernidad teatral

Según Fernando de Toro el teatro latinoamericano, a partir de los años '60, centró su discurso en una actividad política y mensajista, movida por una estética realista. Si bien existieron en esta época algunas propuestas modernas o postmodernas, fueron excepciones, como el caso de Pavlovsky en Argentina⁹.

Según De Toro, la modernidad teatral latinoamericana se produce de manera “fragmentada, esporádica, discontinua, particularmente debido a la resistencia, tanto de dramaturgos, directores y grupos teatrales, a abandonar el “realismo” y un teatro mensajista por excelencia” (De Toro, 2008: 303). La modernidad surge como una práctica artística centrada fundamentalmente en el significante, su objetivo es lograr la máxima reflexividad del signo, pero dejando una huella en el significado. Respecto a la postmodernidad señala: “La postmodernidad, precisamente, atacará esta equivalencia, produciendo el acto de simulación cuya expresión máxima resulta de la hiperrealidad baudrilliana, donde el referente desaparece y lo hiperreal reemplaza lo real” (De Toro, 2008: 303).

Una de las características centrales del teatro postmoderno, “es la destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad” (De Toro, 2008, p: 303). El resultado de ello es un

⁹ De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna. Disponible en: http://books.google.es/books?id=vVmPjQiHMioC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

teatro que elabora un lenguaje propio basado en la expresión y no en la imitación y representación gráfica de la realidad.

El teatro postmoderno retoma algunos elementos del teatro moderno, y al mismo tiempo lo cuestiona, lo que De Toro llama un intento deconstructivista “centrado en la simulación, la rizomaticidad y diversas formas de intertextualidad” (De Toro, 2008, p. 303).

Por otro lado, Alfonso de Toro señala que el teatro postmoderno se caracteriza por su ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, deformación, deconstrucción, por ser antimimético y resistirse a la interpretación, celebrar el arte como ficción y el teatro como proceso, por el predominio de la ‘performance’, la no-textualidad, y por su carácter interdisciplinario (pluralidad de códigos), entre otros (De Toro, 1991: 23)¹⁰.

Fernando de Toro propone algunas categorías heurísticas del teatro postmoderno. La primera de ellas es la apropiación o reapropiación de la memoria, que consiste en inscribir estructuras, temas, personajes, materiales y procedimientos retóricos del pasado en un nuevo texto “empleados paródicamente en una doble codificación (Jencks 1989: 10 y 14) articulada en pasado/presente” (De Toro, 2008: 304).

La obra de Selman indaga en el trauma del sujeto marginal, recurriendo a temáticas y materiales del pasado, en un intento de reapropiación de la memoria. Una de las obras en donde se hace más evidente esta característica es en la obra *Amador- Ausente*, pues en ella

¹⁰ De Toro, Alfonso: Los caminos del teatro actual: Hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿El fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la ‘performance’ latinoamericanos). En Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar de la Universidad de Leipzig. Disponible en: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf>

se muestra el trauma de la sociedad chilena actual, ocasionado por la pérdida de familiares desaparecidos en dictadura militar.

Otra característica del teatro postmoderno según Fernando de Toro es la historicidad. Señala De Toro que en la Modernidad, todo fenómeno es una negación de la historia, el pasado no existe y todo se crea desde cero. Ante esto, la postmodernidad rescata la historia integrando el pasado en la obra, no para darlo como hecho concluido sino con la intención de cuestionarlo, repensarlo y reinterpretarlo (De Toro, 2008: 312). De esta manera, el teatro postmoderno se manifiesta como un reconocimiento a que somos el resultado de algo y no el comienzo como en la modernidad, y adquiere una actitud de complicidad/crítica junto a la doble codificación postmoderna pasado/presente.

Otro aspecto del teatro postmoderno es la simulación. Como había mencionado anteriormente, durante la modernidad hubo una resistencia a abandonar el realismo, por lo que en la postmodernidad teatral surge la necesidad de elaborar un lenguaje propio centrado en la teatralidad, destruyendo la mimesis.

En la cultura postmoderna “la holografía, la hiperrealidad y la simulación parecerían constituir la base del conocimiento, siempre fractal, sospechoso y receptivo”... simulación consiste en que “ya no se trata siquiera de ‘imitar’ lo real o lo exterior, sino de producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos” (De Toro, 2008: 312). El teatro postmoderno consiste fundamentalmente en simulaciones, se asume que los textos tratados

producen una realidad desde un falsificado de un signo, esto es, “de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos moralizantes de la realidad”¹¹.

En la obra de Selman la simulación cobra gran relevancia, pues cada uno de los personajes y diálogos no intentan imitar la realidad, al contrario, Selman sitúa en escena a personajes de diversa índole, principalmente personajes marginales, pero no deforma ni exagera su lenguaje, ni su representación visual, es así como un obrero, una prostituta, un mendigo, etc. son citados, es decir, son llevados a escena, pero no son imitados en su manera de hablar o en su gestualidad. El lenguaje poético abarca toda la obra y es producido por cualquiera de los personajes sin distinción, así dejamos de pensar en la imitación de la realidad y nos concentramos en el discurso, en la historia, en la estética, dando pie a diversas posibilidades de interpretación.

Como última característica del teatro postmoderno mencionaré la deconstrucción de la representación del otro. En el teatro postmoderno, así como en la condición humana postmoderna cobra importancia el cuestionamiento de la representación del otro y la valoración de la diferencia y la marginalidad, “en particular vinculado a la cultura feminista y a las etnias” (De Toro, 2008: 317). Ese otro marginal necesita ser escuchado para alcanzar una identidad y una voz, por lo que debe forzosamente autorepresentarse, es decir, representar su existencia, “Así, Yo y el Otro aparecen como marcando la diferencia de lo Mismo. Es la necesidad de no ser lo Mismo, en cuanto someterse a estructuras de dominio

¹¹ Revisar: De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna. Disponible en: http://books.google.es/books?id=vVmPjQiHMioC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

social, esencialmente patriarcal, que este tipo de teatro se radicaliza en performances casi narcisistas e incluso masoquistas” (De Toro, 2008: 317).

En relación a este último punto, la ‘deconstrucción de la representación del otro’, en la obra de Selman se vislumbra lo planteado por De Toro, ese interés de llevar a la escena al sujeto marginal, contar sus historias, incorporar a la escena todo tipo de marginalidades, no solamente aquellas referidas a lo socioeconómico sino que también a aquellos personajes que se sienten marginados, aquellos que se aíslan o marginan más emocional que físicamente.

4.2 Identidad

En la actualidad es complejo hablar de identidad, se hace difícil abordar su significado tradicional, pues éste se fundamentaba en conceptos tales como: unidad y perdurabilidad, imposibles de aplicar a la sociedad actual. Romero López observa que el pensamiento moderno, y en mayor medida, el llamado postmoderno, “han contribuido a la instauración del pensamiento crítico actual, basado en la relativización de la identidad” (Romero, 2000: 546). Puertas Moya subraya:

“resulta imposible que en el ámbito biológico o psicológico se produzca una similitud total que pueda denominarse identidad, entre otros motivos porque la movilidad a que lleva el desarrollo cronológico con sus procesos de crecimiento, acumulación de experiencias, mutaciones, degeneración, etc., somete a una variación constante del individuo” (Puertas, 2004: 112).

García Canclini plantea que ya no se deberían realizar estudios sobre la identidad, sino sobre la heterogeneidad e hibridación cultural. Las alternativas que nos presenta son, según él, la de vivir en conflicto, incluso en guerra, o tomar conciencia del alto nivel de

hibridación en que estamos: “El énfasis en la hibridación, no solo clausura la pretensión de establecer identidades puras o auténticas” (García, 2001:17). Además, pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas, o que intenten afirmarse como “radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización” (2001: 17).

Existen concepciones nuevas que sin llegar a desechar el término de identidad radicalmente, subrayan justamente lo variable y polifacético de las identidades.

Sophie Dorothee Von Werder señala en su libro “Latinoamericanos nómades: Cortázar y Bryce Echenique” (2012) que los procesos de identidad y de autopercepción nacen y se producen por contraste, se cimentan en base a la diferencia, por lo cual se van intensificando con la inmersión en un ambiente ajeno y alienante. “Las diferencias pueden ser reales, pero el individuo las define y las interpreta a su manera, dado que al construir las imágenes propias y del ‘Otro’, pone énfasis en algunos aspectos, muchas veces sin comprenderlos plenamente, y deja de lado otros”.

Según Homi Bhabha las identidades nacionales son, sin embargo, más bien dialógicas, indeterminadas y caracterizadas por la hibridación, lo que expone en sus ensayos reunidos en *El lugar de la cultura* (2002). Bhabha propone una crítica deconstructivista de las dicotomías, centro y periferia, colonizadores y colonizados, opresores y oprimidos, propio de la crítica postcolonial.

Creo que sin el desfase temporal poscolonial, el discurso de la modernidad no puede ser escrito; con el pasado proyectivo, puede ser inscripto como relato histórico de la alteridad que explora formas de antagonismo y contradicción social que aún no están adecuadamente representadas, identidades políticas en proceso de formación, enunciaciones culturales en el acto de hibridez, en el proceso de traducción y transvaluación de las diferencias culturales (Bhabha, 2002:302).

El tema de las identidades es complejo ya que existe una tensión clave detrás de este problema, la tensión entre: lo global y lo local. Esta tensión se produce en la disyuntiva de definir una identidad y reivindicarla, o rechazar una identidad definida. En las sociedades con un pasado colonial o marginalizadas este dilema tiene una gran importancia ya que si estas sociedades insisten en identificarse por ciertos rasgos se les sigue viendo estereotipadamente, lo que siempre ha producido su marginalidad y si adhieren a no-identidades pueden ser asimiladas fácilmente a las imágenes dominantes, que borran su especificidad.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que el hecho de que un grupo se una en torno a determinados rasgos identitarios, no implica que esos rasgos sean esenciales, naturales, ni fijos. Pueden ser formulados conscientemente como estrategia política, “haciendo como si” se tuviera una identidad, o pueden ser formulados para criticar y demostrar lo absurdo o negativo de estos rasgos o modelos identitarios. Y asumirlos como algo provisorio y dinámico o impuesto por la sociedad.

En cuanto a los estudios teatrales, María de la Luz Hurtado señala que los dramaturgos del siglo XXI abordan temas políticos y sus idearios, o también la falta de idearios políticos y las temáticas de sus obras se caracterizan por estar ligadas a la contingencia nacional y a la memoria colectiva, evidenciando los conflictos y traumas que aún no han sido resueltos, los que son expresados por los personajes mediante actos corporales performativos a través de la puesta en escena.

Erika Fischer respecto a la identidad en la escena teatral señala que los actos performativos hay que entenderlos no como algo dado de antemano, o algo interno, ni una sustancia o ser al que el acto debe servir de expresión, pues “no hay identidad estable, fija de

la que pudieran serlo. La expresividad se presenta en este sentido como diametralmente opuesta a la performatividad. Los actos corporales denominados aquí performativos no expresan una identidad preconcebida, sino que más bien generan identidad, y ese es su significado más importante” (Fischer, 2011:54).

Para Fischer, la performatividad de la obra teatral corporiza posibilidades histórico-culturales así también la identidad. “Mediante la estilizada repetición de actos performativos se corporizan determinadas posibilidades histórico- culturales y sólo así se generan el cuerpo, en tanto que marcado histórica y culturalmente, y la identidad” (Fischer, 2011: 54).

En relación a la identidad retomo la propuesta de Ponce de la Fuente mencionada en el planteamiento del problema de esta investigación, quien señala, en un estudio de la producción teatral chilena de fines de siglo XX e inicios del XXI, que la creación teatral actual se encuentra íntimamente ligada con la mirada personal y crítica de la sociedad postmoderna y globalizada, asumida desde su polivalencia y ambigüedad.

Para Ponce, los límites de lo que antes se consideraba identitario se han ido perdiendo producto de la globalización, lo que llama un proceso de “desterritorialización”. A la vez este proceso presenta como reacción un proceso de reterritorialización, pues el sistema identitario ya no puede concebirse como un espacio cerrado, y los criterios que definen la pertenencia a un régimen de conductas, tradiciones, valores, etc. ya no son razonables, por lo que se produce una reintegración y apertura hacia los temas de alteridad, es decir, la consideración de sectores marginales y excluidos. “Las identidades, entonces, son observadas desde el espacio multicultural que ha llegado a representar la ciudad latinoamericana postmoderna. La gran ciudad se ha transformado así en el escenario por excelencia de la sociedad multicultural y es en ella donde se expresan con mayor evidencia los nuevos parámetros de

la identidad" (Ponce, 2000:1)¹². Estos planteamientos se ajustan a mi hipótesis, pues mi propuesta señala que la dramaturgia actual y en particular la de Leyla Selman intenta llevar a escena al personaje marginal y de esta forma darnos a conocer sus traumas y conflictos, los que evidencian rasgos de su identidad.

La propuesta de Ponce dialoga de alguna manera con los planteamientos de Butler y Spivak, quienes en su ensayo *¿Quién le canta al estado nación?* (2009) plantean que el fenómeno de la globalización ha puesto en crisis al estado-nación, ha debilitado su poder y significación, y por ende el concepto ideal de identidad de éste.

Según Butler "El estado define la estructura legal e institucional que delimita cierto territorio" (Butler, Spivak 2009: 44), por lo que "sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente" (Ibíd.: 44).

Sin embargo, esta vinculación es desigual pues el mismo estado, puede desvincular en nombre de la nación, ya que "también desvincula, suelta, expulsa, destierra" (Ibíd.: 45). Y esta expulsión no es liberadora, porque "el estado expulsa, precisamente, a través de un ejercicio de poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión" (Ibíd.: 45).

El estado entonces, puede expulsar y suspender los medios de protección legal y deberes, causando en las personas un sentimiento de no - pertenencia, de no sentirse identificado, generando "una tensión producida entre los modos de ser o estado de ánimo, constelaciones de conciencia temporarias o provisorias de distinta clase, y complejos

¹² Revisar: Ponce, Héctor. 2000. La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: Teatro y fin de siglo. Revista de literatura y lingüística, 12. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200002

jurídicos y militares que gobiernan cómo y dónde podemos movernos, asociarnos, trabajar y hablar” (Butler, Spivak 2009: 45). Quienes no cumplen con las conductas consideradas como correctas o apropiadas para el ideal de identidad nacional, son expulsados o marginados de la sociedad.

Las problemáticas de la identidad, como ya lo había mencionado anteriormente son complejas y variadas, y no será posible abarcarlas en su totalidad. La presente investigación propone demostrar la presencia de rasgos que pueden ser considerados identitarios y que se presentan de manera constante en las obras de Selman, evidenciando particularidades de la sociedad chilena actual, especialmente del sujeto marginal.

Consideraré para esta investigación los planteamientos de Ponce y Butler en relación al concepto de identidad en la obra de Selman. Identificaré rasgos identitarios nacionales, regionales, sociales y correspondientes a la actividad de la autora y al contexto en que se desenvuelven las historias, para llegar a la interpretación de la presencia de estos en la obra.

4.3 Marginalidad

El término marginal proviene de la sociología. El sociólogo Robert Ezra Park introdujo formalmente en 1928 la concepción del hombre marginal en la literatura sobre ciencia social.

Park planteó como “hombre marginal” al individuo que participaba en dos sociedades y dos culturas, además de distintas, antagónicas. Esta noción de Park se sustentaba en la idea

de “superposición cultural”, es decir, en “la coexistencia de dos configuraciones culturales; una tradicional, marginal, periférica, y otra moderna, integrada, central”¹³.

La migración crea una situación que coloca al individuo ante la alternativa de tratar de vivir de acuerdo a las orientaciones de dos grupos culturales diferentes. El efecto es producir un carácter inestable, un tipo de personalidad con formas características de comportamiento. Este es el hombre marginal (Park, 1928: 5).

Enríquez, desde una perspectiva sociológica, en su estudio *De la marginalidad a la Exclusión Social: Un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos* (2007), señala que en la actualidad existen dos visiones importantes a la hora de definir la marginalidad, la visión no-crítica y la visión crítica, ambas surgen a mediados del siglo XX y siguen vigentes en la actualidad.

Para la perspectiva no-crítica la marginalidad es un fenómeno coyuntural y transitorio de la sociedad, en virtud del cual una parte de la población, no obtiene los beneficios del capitalismo en expansión, porque se niega a incorporarse al sistema de producción vigente, el concepto de marginalidad desde el punto de vista no-crítico es abordado desde la teoría de la modernización, que tuvo gran trascendencia en la década de 1960.

Esta teoría posee una visión dualista de la sociedad, puesto que advierte la existencia de dos sectores sociales; uno, el de los incorporados que es el sector social moderno (vinculados al sector industrial) que ha logrado una posición que les permite disfrutar plenamente de los beneficios del sistema social; y el otro, el de los marginales, que es el sector tradicional (personas sin empleo estable y sin ingreso suficiente) que aún no han asumido ni las normas ni los valores ni la forma de ser de los hombres modernos. Este retraso, no es más que un resabio de sociedades pasadas que conforman personalidades marginales que se resisten a la modernidad. (Germani, 1962, citado por Enríquez, 2007:62)

¹³ Revisar: La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán, de Pedro Olivares Torruella, en Revista intercambio (on line). 2009.

Recuperado en: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>

Desde la visión no crítica se sostenía que la modernización era el modelo a seguir de la sociedad y que los países latinoamericanos que buscaran salir del subdesarrollo debían transformar a la población marginal, para esto el Estado tenía la responsabilidad de actuar en función de lograr la transición desde lo tradicional a lo moderno, integrando a los marginados al sistema y haciéndolos participar de la actividad económica de un país.

El investigador considera estas soluciones a la marginalidad como “ingenuas”, ya que se centran en el cambio de actitud de los sujetos marginales, sin considerar el modelo económico y plantea que “la solución de la “marginalidad”, por ser un problema complejo, no implica simplemente cambiar al sujeto, sino también hay que modificar sustantivamente la estructura socio-económica del sistema social vigente” (Enríquez, 2007:63) por lo que adhiere a la visión crítica de la marginalidad.

La visión crítica de la marginalidad estaría asociada a la corriente de pensamiento “histórico- estructural”, que la considera inserta en la estructura productiva de la sociedad, por lo que esta problemática es comprendida como “un fenómeno estructural y estable de la sociedad capitalista”, por la cual un sector de la población está “al margen o en el margen del sistema social” a causa del capitalismo.

“En efecto, el sistema socio-político vigente es el responsable de que una importante proporción de la población efectúe ciertas actividades económicas de escasa relevancia para el sistema de producción hegemónica o, lisa y llanamente quede fuera de la actividad productiva... Por lo tanto, la “marginalidad” es una consecuencia lógica del sistema capitalista mundial que afecta de manera contundente a los países dependientes, en la medida que favorece la concentración de poder y riqueza en manos del capital y, deja a una parte creciente de la población fuera del empleo estable y la protección social (Enríquez, 2007:63).

Enríquez plantea además que debido a las discusiones teóricas producidas entre los no-críticos y críticos surgen también diversas posiciones respecto a si los marginados están

fuera del sistema social o están incorporados, pero en una posición de desventaja en relación a los demás.

La visión no-crítica, desde una perspectiva dualista considera que existen dos sociedades una central y la otra periférica, la sociedad central es la que está integrada al sistema social y por ende, los que la integran disfrutan de todos los derechos y beneficios que les otorga esa sociedad, la sociedad periférica está formada por todos los sujetos que quedan relegados y fuera del sistema o como se conoce comúnmente, están al margen de la sociedad.

Para la perspectiva crítica la marginalidad es una forma de estar en el sistema social, aunque ocupando un lugar de escasa importancia, “la existencia de los marginados es el resultado del capitalismo, que los obliga a efectuar actividades productivas de escasa importancia, pero ello no implica de modo alguno estar en un mundo aparte, sino que forman parte de él aunque su integración es desigual” (Enríquez, 2007:66).

Es importante señalar el carácter ambiguo del concepto “marginalidad”, ya que ha sido empleado en diversos sentidos a través de la historia. En la actualidad “el concepto pasó a designar los aspectos deficitarios de los sectores sociales relegados en la medida que se lo asociaba a la desintegración social, a la desorganización familiar, a la anomia, entre otros” (Enríquez, 2007:68). Sin embargo, abarca por lo menos cinco dimensiones; ecológica, socio-psicológica, socio-cultural, económica y política, lo que según la perspectiva crítica, le da un carácter multidimensional que permite diversos análisis de acuerdo a la situación y al contexto en que es estudiado.

Enríquez aborda principalmente el concepto de marginalidad desde la perspectiva económica y política, ligado al sistema económico imperante y la situación socio-económica

de los marginados. Sin embargo, el investigador menciona las diversas dimensiones en que se puede abordar, de las cuales me interesa profundizar el concepto de anomia, pues creo que es una característica de la marginalidad que se evidencia en las obras de Selman.

El sociólogo Robert Merton en 1964 “se inclina más hacia el estudio de la condición social de los marginales y los mecanismos de exclusión. Es así como define a los marginales como los que, habiendo roto sus nexos con el grupo de origen, no son aceptados por el colectivo al que aspiran integrarse”¹⁴.

Merton indaga en otras áreas de la marginalidad que no solamente tienen que ver con la condición socio-económica de los individuos, sino que con factores psicológicos que se afectan por la situación social. Merton analiza y define las conductas desviadas de los individuos que se sienten aislados, marginados, disminuidos y que experimentan el no sentirse parte del sistema social en que habitan.

Gracias a los estudios de Merton más adelante se logra separar (para su investigación) la marginalidad desde dos campos diferentes: la teoría de la personalidad marginal y la teoría de la situación social marginal.

De acuerdo a la teoría de personalidad desviada, Merton plantea el concepto de anomia y conducta desviada.

La anomia que significa falta de normas o incapacidad de la estructura social de proveer a ciertos individuos lo que les sería necesario para lograr las metas de la sociedad,

¹⁴ Revisar: La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán, de Pedro Olivares Torruella, en Revista intercambio (on line).
Recuperado en: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>

ha ejercido una gran influencia sobre la teoría sociológica contemporánea. También ha ofrecido una de las explicaciones más importantes de la conducta desviada.

Merton señaló que la teoría funcional intenta determinar cómo la estructura social y cultural engendra una presión hacia la conducta socialmente divergente sobre individuos situados en diferente posición en dicha estructura. De esta manera, se deslindaba de las tendencias que desde el individualismo veían la trasgresión conductual como un fenómeno psicopatológico. (Benbenaste, Etchezahar, Del Río, 2008:9)

Según el mismo estudio citado anteriormente, algunos sociólogos han llegado a utilizar el término alienación en lugar de anomia para denotar el aspecto subjetivo de lo que Merton llamaba anomia, “al individuo alienado se le consideraba como marginal, falto de normas y aislado. Una persona alienada es aquella que ha sido alejada y se halla en hostilidad con la sociedad y la cultura de la cual es portadora” (Benbenaste y otros, 2008:9).

Son importantes para mi estudio estas consideraciones conceptuales, ya que la literatura toma el concepto de marginalidad de la sociología y lo incorpora a la creación e interpretación de textos literarios y críticos y en algunas ocasiones amplía este concepto para darle otras connotaciones.

Juan Villegas señala que “los discursos teatrales marginales vendrían a ser todas aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico” (1997: 124). Según lo anterior, el discurso teatral marginal muestra personajes que están bajo aquellos que ejercen supremacía, y no son parte activa del sistema social establecido, aquellos sectores sociales o personajes que no son considerados de primera importancia o se le asignan criterios estéticos desvalorizados por los códigos dominantes.

Por otra parte, Villegas señala que “no hay esencialidad de la marginalidad teatral, por cuanto ésta es una categoría histórica. Un mismo tipo de teatro puede pertenecer a distintas categorías según sea el espacio y el tiempo histórico en que se produce.” (Villegas, 1997: 124) Por ello, el tema de la marginalidad varía de acuerdo al contexto histórico en que es abordado.

Villegas menciona que la marginalidad en la literatura y el teatro no siempre proviene de la marginalidad socioeconómica de los personajes. “Hay que entender, sin embargo, que las causas de la marginalización pueden ser muy variadas y no siempre se explican por las diferencias de clase social” (Villegas, 1997:127).

Hurtado, en relación a la marginalidad en la obra teatral, plantea que es necesaria una nueva definición del concepto para incluir en la actualidad a aquellos personajes que se sienten disminuidos, aislados, excluidos y que son incorporados frecuentemente a la escena teatral, en donde se indaga en sus traumas e imaginarios.

Es un tiempo de querer ser un “otro” y de confrontarse con él y los otros, siendo las otredades definidas por aristas que exceden la clase social, la etnia y el género, aunque las incluyen. En este contexto, la problemática del género, por ejemplo, cobra relevancia... la opción sexual...la crítica a las construcciones de género...Similar fenómeno ocurre en relación a la puesta en situación cultural y corporal de lo indígena y lo étnico, área que se tornará acuciante en estas décadas, como también la de la descentralización del poder desde los microcircuitos sociales y culturales, y la emergencia de otra concepción de lo marginal.” (Hurtado, 2010:17)

Pino, en un estudio sobre la marginalidad en el trabajo de Nelly Richard señala que desde la dictadura militar en adelante (1973) en la literatura “el marginal ya no será el delincuente de Carlos Droguett o el proletario de Manuel Rojas, sino el lumpen, el travesti, o el artista que participa y se confunde con el dolor de una colectividad” (Pino, 1999:251).

Para esta investigación consideraré los planteamientos de Enríquez, Hurtado, Merton y Pino, por lo que el concepto de marginalidad es entendido como un tema constante en la creación teatral contemporánea latinoamericana que consiste en instalar en escena la presencia de aquellos seres que viven aislados y excluidos, dada la contraposición que se produce entre lo central (integrado) y lo periférico (marginal) o que formando parte de la centralidad no están o no se sienten integrados a ella, lo que generalmente se debe a factores socioeconómicos. Así como también aquellos seres que por factores distintos a los socioeconómicos, se sienten alejados y viven en hostilidad con la sociedad y la cultura a la cual pertenecen.



5. Revisión de la crítica precedente

Leyla Selman es dramaturga, actriz y directora teatral de la compañía Teatro Reconstrucción, elenco con el que suele trabajar sus propias obras. La investigación sobre teatro contemporáneo de la ciudad se ha iniciado en la Universidad de Concepción, en el marco del proyecto de investigación DIUC N°201.062.048-1.0 “Escenas teatrales contemporáneas de Concepción” (2011-2013). Uno de los resultados de esta investigación ha sido la publicación de la *Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción*¹⁵ y la presentación de estudios sobre teatro local en congresos nacionales e internacionales.

Existe acuerdo entre los investigadores en que esta dramaturga sitúa a sus personajes en espacios marginales. Camila Contreras¹⁶ señala, en relación a *Tus dedos*, que el espacio en que se sitúa la acción se caracteriza por el aislamiento y la soledad en que se encuentran los personajes, pareciera que éstos se sitúan en un espacio alejado de la civilización, aislados. “La obra de Selman se sustenta en el encuentro de estos dos personajes, un encuentro que se presenta en forma de secuestro, en un espacio donde cae nieve, no hay agua y un perro-hombre guardián-Benji aparece en ocasiones como un monigote sin capacidad de discernimiento” (Contreras, 2014: 45).

La descripción del espacio que realiza Contreras muestra el aislamiento que se menciona en el planteamiento del problema de este proyecto y que se considera una característica constante de la marginalidad de las historias de Selman. En la obra *Tus dedos*

¹⁵ La Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción ha sido aceptado para su publicación y actualmente (2014) se encuentra en espera de su publicación.

¹⁶ Contreras, Camila. 2014. “El deseo como re-conocimiento en *Tus dedos* de Leyla Selman” en Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción.

ocurre que los personajes se encuentran insertos en un espacio que llenan ellos mismos, personajes solitarios, abandonados, ocultos.

Los personajes son de una clase social baja, a pesar de que Julio es jefe de Ana, ambos figuran como subordinados.

Ana y Julio son dos personajes envueltos por sus máscaras e insertos en espacios sociales donde el deber ser los condiciona. Ana, una empleada de aseo, casada y con un hijo se esfuerza por ser buena esposa y madre, responsable en su trabajo, a pesar de no gustarle. Julio, por otro lado, tiene un puesto de trabajo de más alto rango, pero se ve sometido a las metas que lo harían en un tiempo muy lejano ascender de posición.

Ana y Julio trabajan en el mismo lugar y ambos sin ser conscientes pertenecen a la misma clase, esperan lo mismo de la vida y tienen las mismas debilidades. (Contreras, 2014: 48)

La subordinación se extrema en Ana, la que se siente opacada y humillada en su rol de empleada, producto de lo cual opta por el secuestro de Julio para ser reconocida y aceptada por él, por otra parte, Julio siente la necesidad de destacar y sobresalir en su trabajo para alcanzar el ansiado éxito, que desde su punto de vista, lo llevaría a ascender de posición.

Ana desea a Julio y se manifiesta enamorada de él, hace cinco años lo ha observado detenidamente y ha esperado que su mirada se cruce con la de ella, pero él indiferente no constata su presencia, sólo es una empleada más. No obstante, Ana es quien ejerce el rol dominante, dado que es la secuestradora: *Pero ahí tenis el poder y aquí no/ Aquí adentro mando yo* (Tus dedos 2009:5). (Contreras, 2014: 46)

Los personajes de esta obra sienten el peso de ser dominados, mandados, cumplir órdenes y no ser reconocidos por su humanidad, sino que por el rol que desempeñan para mantener una empresa. Surge en ellos el deseo de poder, ambos luchan por tener el dominio de la situación. La marginalidad en esta obra parece ampliarse hacia los subordinados, empleados, clase media, que continúan siendo de una clase inferior, en relación al nivel socioeconómico y que no pertenecen a la clase hegemónica.

En esta obra se indaga en los conflictos internos de los personajes a través del humor negro y las obsesiones. Contreras dice al respecto “La escritura que se presenta en *Tus dedos*, con personajes de caracteres solitarios, ocultos y liminales, propicia ciertas temáticas, como el humor negro y las obsesiones” (2014: 47).

Los personajes de la obra de Selman presentan un deseo de reconocimiento, que se vuelve absurdo en el personaje Julio que intenta humillar y degradar a Ana. “Observamos imágenes de humor negro en la obra, cuando Julio le ofrece visitar su casa en la medida que necesite a alguien que la limpie. Claramente Julio deshumaniza a Ana, y la minimiza sólo a su rol de empleada... Los diálogos entre ambos personajes transitan desde lo sensato a lo absurdo, desde la ironía a la franqueza” (2014: 48). Ana y Julio son personajes que viven en razón de aquello que no tienen y esperan encontrar o restablecer, en esa búsqueda se van reconociendo desde sus propias debilidades. En ese sentido la condición forzada de verse las caras y tener que enfrentarse hace que ambos abandonen sus vidas rutinarias, y de esta forma aparezcan sus más íntimos deseos, aspiraciones y desencantos.

La construcción del deseo que aparece en *Tus dedos* dialoga con las nociones de Jacques Lacan, el deseo es el deseo del otro, bajo esta condición el primer modo que toma el deseo en Lacan es el deseo de reconocimiento. Selman hace que sus personajes se enfrenten, para que desde ahí aparezca ese otro que es uno mismo, Ana y Julio se creen distintos, pero al fin de cuentas ambos esperan algo que los cambie, que los arrebate y saque de esa monótona cotidianidad”. (2014: 49)

La intención de Selman es afectar a los espectadores, provocarlos, en el contexto actual de una sociedad apática e indiferente: “Eso particular se detiene en detalles, como es el caso del título, no es el cuerpo en su totalidad sino una parte de él, un fragmento, una microhistoria que cuestiona y provoca un contexto social indiferente y apático” (2014: 48)

El segundo estudio de la obra de Selman al cual me referiré es: “Lectura alegórica del duelo, la melancolía y la derrota en la ficción postdictatorial de *Amador-Ausente* de Leyla Selman” de Carolina Díaz¹⁷.

“*Amador Ausente* es una obra postdictatorial, en el sentido temporal, en la que, al igual que las obras dramáticas escritas durante el Gobierno Militar, podemos identificar lo alegórico” (Díaz, 2014:23)

La alegoría¹⁸ en la obra *Amador- Ausente* es la presencia de un olor insoportable en el protagonista de la historia, que alude al fin de la vida, en este caso es la muerte del padre de Amador que la madre no quiere asumir “el hedor corporal, al punto de la putrefacción, alude al cese de la vida en general, y por consiguiente, a la figuración de cadáver y muerte. Lo anterior nos permite sostener que el texto evoca, mediante sus personajes, a personas que en época de dictadura fallecieron, o de aquéllos, cuyos paraderos aún se desconocen” (Díaz, 2014: 24)

Díaz señala que una característica importante en la obra de Selman es la melancolía y el duelo, en tanto melancolía es el efecto de una pérdida que no puede ser reconocida y duelo, el proceso de superación del trauma, respectivamente.

A través del discurso de Ramón se desprende que Amador es una alegoría, que es posible comprenderla como la transferencia del recuerdo de su propio padre, en tanto que su madre, en el propio proceso de melancolía no ha decidido admitir que su esposo está muerto. Por lo tanto, no ha llevado a cabo el proceso de duelo y ha hecho de su hijo, su propia melancolía. Desde ese instante fue que el olor del cuerpo muerto del padre fue transferido al hijo (Díaz, 2014:26, en prensa)

¹⁷ Díaz, Carolina. 2014. “Lectura alegórica del duelo, la melancolía y la derrota en la ficción postdictatorial de *Amador-Ausente* de Leyla Selman” en Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción (en prensa).

¹⁸ Figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente.

En la obra de Selman es posible encontrar también según Díaz el concepto de lo monstruoso. El monstruo es un elemento que se presenta en dos de las obras a analizar, tanto en *Amador- Ausente* como en *El pájaro de Chile*. En ambas obras encontramos un personaje monstruoso, repulsivo y despreciable. En *Amador- Ausente* el hijo monstruo es la personificación de la melancolía de la madre por la desaparición del padre.

Siguiendo a Marcos Rosenzvaig sobre el concepto de la enfermedad de lo monstruoso, es el cuerpo del personaje Amador al que su madre lo vuelve abyecto y ajeno, casi monstruoso y peligroso, pues comporta tal poder que no le permite separarse del recuerdo del padre (Díaz, 2014: 27).

En el caso de la obra *El Pájaro de Chile*, es la hija de Ester, Emma, la que representa al ser monstruoso, descrita como babeante y repulsiva.

Recientemente, en el mes de junio de 2014, María Teresa Sanhueza publicó un artículo sobre la obra de Leyla Selman en la revista de investigación teatral *Anagnórisis*. El artículo se titula *Peregrinaje al abandono 'común': El primer ciclo dramático de Leyla Selman*.

En este estudio la investigadora plantea como eje central de las obras *Amador- Ausente* y *El pájaro de Chile* el tema del abandono común, dándole el calificativo de “común”, para señalar que el abandono es una constante que ocurre a toda la humanidad, destacando la particularidad de las historias en las que Selman sitúa este tema. Otro aspecto que destaca en su artículo es el carácter poético del discurso en la obra, mencionando que en ésta se encuentran figuras literarias como la metáfora, las imágenes y los paralelos, ejemplificando con *Amador- Ausente*.

Primero que nada, es una obra teatral poética. Está escrita con un lenguaje lleno de imágenes, metáforas, contrastes, paralelos, etc.; recursos literarios que embellecen la forma y la estructura y crean un contraste con el tema escatológico. La acción sucede en dos lugares paralelos, la casa de Amador y Rogelia, y el cementerio del pueblo. Después de cada conversación poética entre los personajes, se vuelve a la

realidad del cementerio y de la muerte, «un cementerio con una sola tumba», del cual Ramón es el cuidador (Sanhueza, 2014:83).

Asimismo se trata de una obra que presenta episodios traumáticos que condicionan la vida de los protagonistas como es el caso de Amador en *Amador- Ausente* y el trauma de la dictadura militar en Chile.

En *Amador Ausente*, el trauma se expresa en un síntoma del cuerpo, el dolor se extiende a todo, es transversal. La experiencia de Amador no es suya solamente, es de la madre y es de todos, jóvenes, mayores, mujeres, que experimentan esta memoria traumática que trasciende generaciones. En última instancia, todas las víctimas de sistemas políticos dictatoriales (Sanhueza, 2014:90).

Por último subraya el carácter de víctima en los personajes Amador, Luis y Ausente en las obras respectivas, al responsabilizar a los padres por los traumas que transmiten a sus hijos.

Tanto Amador como Luis son pasivos, sobre ellos pasan las cosas, son las acciones de los padres los que les mueven a cualquier lugar. Son personajes-personas víctimas, castrados. Amador termina enajenado, alienado y Luis, muerto; pero a las mujeres no les va mucho mejor, incluso a Ausente, quien al oler se convierte en un ser humano lleno de todos los conflictos de este mundo (Sanhueza, 2014:98).

Las tres investigaciones mencionadas son las únicas publicaciones críticas existentes hasta el momento sobre la obra de Leyla Selman.

6- Capítulo I: Antecedentes sobre dramaturgia en Concepción

“La historia del TUC pertenece a la historia del teatro de Concepción que se ha invisibilizado cuando se hace la historia del teatro de Santiago creyendo que se hace la historia del teatro de Chile. El carácter espacial del teatro incide en la forma como esta forma artística se produce, se expone, e interfiere con las circulaciones habituales de la ciudad. Un grupo de personas se concentran en poner una escena ensayándola y preparándola por un periodo de tiempo que esconde el misterio de la alquimia teatral, para llevarla ante los ojos del público que asiste a un espectáculo hecho ya, terminado pero haciéndose frente a sus ojos y que lo deleita en el juego de luces, gestos, máscaras, vestuarios, discursos, música, a la vez que lo lleva a un lugar que es el mismo en el cual está, pero es otro.” (Contreras, 2003:42)

Los antecedentes de dramaturgia en Concepción datan del año 1959, durante los años gloriosos del Teatro de la Universidad de Concepción. Sobre el TUC es necesario destacar el estudio realizado por Marta Contreras, Patricia Henríquez y Adolfo Albornoz en la publicación del libro *Historias del teatro de la Universidad de Concepción-TUC*, del año 2003, investigación que sistematiza documentos y testimonios sobre el elenco entre los años 1945 y 1973.

“Durante ese periodo el TUC inició su camino con un modesto nacimiento como conjunto aficionado de provincia, llegó a ser reconocido como la mejor compañía profesional del país y una de las principales del continente, se instaló como animador permanente de la vida cultural de Chile y finalmente vio su aventura creativa cercenada por el golpe de Estado.” (Albornoz, 2003:13)

Respecto a las dramaturgias que fueron montadas por el TUC, en la investigación de Contreras, Henríquez y Albornoz se presenta un registro acabado de las obras puestas en escena, de las cuales en su mayoría corresponden a dramaturgias de autores internacionales, según la investigación esto se debió a la escasa producción dramaturgica nacional de la época y a la falta de profesionalización teatral en el país, este asunto generó la motivación para que

una de las metas del proyecto del TUC fuese profesionalizar el teatro en Concepción y así contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la cultura y las artes en la región y a la configuración de dramaturgias nacionales, chilenas y regionales.

Según Contreras, el nacimiento del TUC en su primera etapa acoge las dramaturgias internacionales de autores consagrados en Europa y Norteamérica, como es el caso de la obra *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca (España), estrenada por el TUC el año 1945, primer montaje del Teatro de la Universidad de Concepción. Existía en ese entonces un grupo especialista en teatro dedicado a elegir el repertorio, quienes intentaron llevar a escena obras actuales que habían sido presentadas recientemente en Europa y Norteamérica.

“Las puestas en escena recogieron de allí en adelante lo más vivo del teatro contemporáneo, muchas veces, anticipándose a los teatros de Santiago. Las personas que definieron el repertorio del TUC sabían de teatro, conocían las obras de los autores significativos del momento, por ello, fueron capaces de recoger lo que estaba en el aire haciendo un teatro de gran actualidad. Eso significa que las puestas en escena locales estaban sonando al unísono con las de los grandes centros teatrales internacionales del momento.” (Contreras, 2003: 29-30)

Desde los inicios del TUC en el año 1945 hasta 1953 se montaron solo obras de autores internacionales como *La zapatera prodigiosa* en 1945. En 1946 *La Casa de Bernarda Alba*, *Bodas de Sangre* y *Doña Rosita la Soltera* de Federico García Lorca (España). *La Malquerida* de Jacinto Benavente (España) y *El difunto Sr. Pic* de Charles de Peyret- Chapuis (Francia) también en 1946. Más adelante en el año 1950 *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca (España) y en 1951 *Siempre hay un medio* de Noel Coward (Inglaterra). En 1951 se monta además *Asesinato en la catedral* de T.S. Eliot (Inglaterra- Estados Unidos). En 1952 se llevaron a escena las obras *El Canto del Cisne* y *El aniversario* de Antón Chejov (Rusia).

Como se observa en la secuencia anterior, las obras montadas corresponden a dramaturgias francesas, rusas, inglesas, norteamericanas y españolas. La selección de las obras es realizada por un comité especial de lectura formado por directores de los institutos binacionales además de profesores de la Universidad, algunos de ellos se encargaban de la traducción en los casos lo ameritaban, realizándose así traducciones especiales e inéditas para el TUC.

“La influencia multinacional en la selección de texto se relaciona con la forma de establecerse el repertorio. El comité de lectura en el que participan los directores de los institutos binacionales además de los profesores de la Universidad pone su impronta abierta al mundo teatral europeo en la selección de obras que deben ser traducidas para su representación en Concepción. De este modo ingresan al escenario penquista obras actuales de la dramaturgia europea” (Contreras, 2003: 34-35).

El éxito del Teatro Universitario va consolidando un elenco teatral aficionado con ansias de profesionalización, el público penquista se muestra entusiasta y frecuenta el teatro de manera constante. En 1951 se forma el Consejo de Teatro de la Universidad de Concepción cuyo objetivo fue impulsar el arte dramático y escénico de la ciudad, objetivo que será cumplido al formar una escuela de arte dramático y un conjunto teatral. La función de extensión que la Universidad debe cumplir a través del teatro es realizar actividades que acerquen a la comunidad “crear conjuntos teatrales en colegios, escuelas y sindicatos; mantener un programa de presentaciones económicas para estudiantes y obreros; organizar concursos de obras teatrales” (Contreras, 2003: 34).

Ante los positivos resultados, el TUC se esmera en un proyecto teatral con metas e ideales, la crítica se vuelve cada vez más exigente y se comienzan a cuestionar asuntos de peso respecto a la creación escénica teatral.

Uno de los temas relevantes de discusión es precisamente la dramaturgia y cómo ésta llega al público, es decir, cómo el público recibe la obra de manera significativa, “el drama,

más que cualquier otra forma literaria, se asocia en todas las culturas al hecho de volver a contar una y otra vez historias que conlleven una significación religiosa, social o política particular para el lector” (Carson, 2001:34). Las obras internacionales si bien tratan temáticas que podrían considerarse universales, narran historias ocurridas en contextos ajenos al país y a la ciudad en que el TUC crece.

Una de las metas del TUC será por lo tanto, trabajar con lenguajes propios a partir de una dramaturgia nacional y regional. Las obras seleccionadas hasta el momento como parte del repertorio son el resultado de un grupo culto de lectores, en un periodo en que no hay dramaturgia local.

“La tradición teatral está directamente conectada a la existencia de dramaturgos; un teatro propio se consolida en torno a una escritura dramática viva, rica, necesaria, que surge de una visión crítica que reinterpreta o sintetiza los diferentes aspectos de la vida de la ciudad” (Contreras, 2003:35).

Otra polémica que surge de índole más política y social, ligada a las discusiones anteriores, es lo elitista de las obras montadas, uno de los objetivos del TUC es acercar el teatro al público, no sectorizar sino que realizar un teatro que incluya a todo tipo de 1951, debido a la mala acogida del público y al ser considerada una obra elitista por la crítica periodística de la época. “Se pone en debate cuál fue la forma apropiada de cumplir los objetivos que se han definido para la actividad artística como lo dijimos anteriormente, ya que parecería contradictorio montar una obra que es considerada de elite, o que, por lo menos, no estaba conectada con las necesidades del “alma popular” (Contreras, 2003:35).

En 1953 se consolida la iniciativa de profesionalización teatral, al formarse la Academia de Arte dramático fundada por Brisolia Herrera, ese mismo año se pone en escena la primera obra de un dramaturgo chileno montada por el Teatro de la Universidad de

Concepción *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez (Chile)¹⁹. Ese año a la vez, se presentan obras de dramaturgos internacionales como *Todos son mis hijos* de Arthur Miller (Estados Unidos) y *La fabilla del secreto bien guardado* de Alejandro Casona (España). Han de pasar cuatro años más para que se monte otra obra nacional.

El repertorio internacional continúa en el año 1954 con el estreno de *Marido y mujer* del escritor italiano Hugo Betti y en 1957 *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder (Estados Unidos). En cuanto a teatro de autores latinoamericanos, en 1961 el TUC monta la obra del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún *Historias para ser contadas* y en 1968 *Milagro de Mercado Viejo* del mismo autor. En el año 1968 ingresa al repertorio del TUC la obra *Las tres hermanas* de Antón Chejov (Ruso).

Según Contreras la presencia de un dramaturgo latinoamericano (Dragún) en el repertorio del TUC de alguna manera evidencia la búsqueda de escenas y dramaturgias propias, lo que se desarrolla plenamente en la década del sesenta con la intensa y constante presencia de puestas en escena de dramaturgos nacionales, este movimiento es el resultado de una inquietud que se venía desarrollando desde los años 50 y que tiene relación con la intención de impulsar el crecimiento de dramaturgias nacionales, así también acercar el teatro a lo popular, ese acercamiento a lo popular y a temas de índole político es lo que lleva al TUC a su final.

“Esto indica un camino de búsqueda de la expresión artística propia. Esto combinado con las exigencias de pensar y actuar en una realidad política de grandes cambios y posibilidades precipita la historia del TUC en su final. Dibuja la curva de su extinción” (Contreras, 2003:40).

¹⁹ Daniel Barros Grez (1834-1904) Considerado como uno de los fundadores del teatro chileno, centró su escritura dramática en una aguda observación de los tipos sociales y las costumbres de la vida republicana de fines del siglo XIX. Incursionó en distintos géneros literarios, incluyendo folletines, poesía y ensayo/ Extraído de www.memoriachilena.cl

6.1 Dramaturgias nacionales en el TUC

Como se ha visto hasta el momento, el repertorio de obras elegidas por el TUC en sus inicios es mayoritariamente internacional, especialmente europeo y norteamericano, con el pasar del tiempo surge el interés por un repertorio local de origen nacional y regional, lo que según Contreras se traduce en tres vertientes de interés teatral: “repertorio de tradición clásica occidental, repertorio local de orientación nacional y repertorio regional”, las que buscan un “lenguaje escénico vigente en el momento”, “el reconocimiento de la tradición teatral clásica” y “la investigación de un lenguaje propio local, regional, nacional” (Contreras, 2003:41) en el anhelo de potenciar la constitución de un teatro chileno y fortalecer los valores de la identidad local.

Según Contreras no solo las Universidades se plantean el desarrollo de una cultura teatral nacional, sino que también esto se da en teatros populares de orientación social clara a nivel latinoamericano y a través de proyectos como es el caso de Gabriel Martínez, uno de los directores del TUC, o Augusto Boal en Brasil, artistas como ellos se encontraban en la búsqueda artística teatral local con fines sociales y políticos dentro de un proyecto que iba más allá de la academia.

El TUC en su afán de una activación dramaturgica nacional, va definiendo su estilo propio de hacer teatro, si bien la mayoría de las obras montadas son de autorías extranjeras, hay una preocupación por lo nacional. Como ya lo había mencionado antes, en 1953 se monta la primera obra de un autor chileno *El ensayo de la comedia* de Daniel Barros Grez, dirigida por Brisolia Herrera, actriz penquista, convirtiéndose ésta en la primera mujer chilena en dirigir una obra teatral en nuestro país.

Otro dramaturgo de la tradición teatral chilena del siglo XIX en el repertorio del TUC es Armando Mook²⁰, del cual se montan varias obras como *La srta. Charleston* en 1960, *Pueblecito* en 1961, *Un crimen en mi pueblo* en 1963 y 1968.

Isidora Aguirre²¹ es otra dramaturga chilena cuyas obras fueron parte del repertorio del TUC, en 1957 se monta su obra *Dos y dos son cinco* y en 1959 *Población esperanza*, obra que escribe en conjunto con Manuel Rojas especialmente para el TUC.

Otro importante dramaturgo nacional cuyas obras forman parte del repertorio del TUC es Antonio Acevedo Hernández²² del cual se monta la obra *Canción rota* en 1963 que vuelve a ponerse en escena en 1972. De María Asunción Requena en 1964 se monta la obra *Ayayema*.



²⁰ Armando Mook (1884-1942), nació en Santiago el 9 de enero de 1884. Abandonó sus estudios de arquitectura para dedicarse por completo al teatro. Su primera comedia, *Isabel Sandoval*, modas, fue estrenada en 1915 con gran éxito de público y en la crítica teatral nacional. Su producción dramática supera las cincuenta obras, entre las que destacan *Pueblecito*, *La serpiente*, *Un crimen en mi pueblo*, *Rigoberto* y *Mocosita*. Esta última fue estrenada por Alejandro Flores el 6 de septiembre de 1929. Este destacado dramaturgo estudió con detalle la clase media, la familia y los ambientes de época, lo que en sus obras se tradujo en temáticas amenas y fieles en la interpretación de las costumbres sociales/Extraído de www.memoriachilena.cl

²¹ Isidora Aguirre (1919-2011), nació en Santiago en 1919. Con más de treinta obras estrenadas a lo largo de su vida, Isidora Aguirre fue una de las figuras más sobresalientes del teatro chileno del siglo XX. Su proyecto artístico conjugó la popularidad con una profunda preocupación por los temas sociales y la identidad chilena. Isidora Aguirre escribió además numerosas adaptaciones teatrales y varias novelas, actividad que le ha significado ser considerada entre los candidatos al Premio Nacional de Literatura, en virtud de sus méritos literarios, su trabajo teatral y su posición de mujer pionera en la promoción de la dramaturgia nacional. / Extraído de www.memoriachilena.cl

²² Antonio Acevedo Hernández (1886-1962). Nació en Angol en 1886, pero a los dieciséis años decide trasladarse a Santiago en donde desarrolla su carrera literaria. El precursor del teatro social chileno reflejó en sus obras la cruda realidad de los marginados, a partir de su propia experiencia vital. Aunque se autodefinía solo como "un carpintero muy aficionado a leer", su producción se extendió con éxito al periodismo, la investigación y el cine. Aunque principalmente se le conoció por su teatro, cultivó otros géneros con muy buenos resultados: realizó una historia de la cueca; preparó antologías de canciones populares; colaboró como periodista en numerosos diarios y revistas de Santiago y provincia; volvió sobre la figura picaresca de Pedro Urdemales en una novela homónima. Su variado interés literario le valió ser distinguido en diversas ocasiones: Premio Municipal de Teatro por la obra *Chañarcillo*, el año 1937; Premio Municipal de novela por *Pedro Urdemales*, en 1948; Premio de periodismo *Camilo Henríquez*, en 1950; y Premio Nacional de Arte mención Teatro, en 1954/ Extraído de www.memoriachilena.cl

Un hito para el proyecto de dramaturgia local del TUC es la materialización del trabajo de José Chesta²³, joven penquista cuya producción dramática es apoyada por el mismo grupo de trabajo del TUC que puso en escena sus obras. “*La redes del mar y El umbral* son dos referentes de la cultura local que tienen hasta hoy día carácter emblemático como representaciones del mundo de la caleta de pescadores y del mundo de los mineros del carbón respectivamente” (Contreras, 2003:50).

Marta Contreras en su libro titulado *José Chesta: Textos y contextos*, menciona que la dramaturgia del autor está llena de color local por lo que es representativa de la región. “La obra de Chesta analiza la realidad del pescador y del minero de la provincia de Concepción... su intención es plasmar en su trabajo creativo el abuso y explotación de los trabajadores de esa época, los años '60, a través de sus textos podía denunciar las injusticias del sistema de explotación de la sociedad chilena de ese entonces” (Contreras, 1994:12).

En Chesta existe una preocupación por lo local, especialmente por los sectores marginados, el dramaturgo mediante una poética realista intenta dejar constancia de ciertas realidades, formas de vida y de expresión de los habitantes de la zona, para nutrir de esos elementos sus historias y personajes.

La obra *El umbral* fue escrita en el taller de Escritores de la Universidad de Concepción de 1960 en el cual José Chesta participaba como becario. Fue puesta en escena en Viña del Mar en 1964 por el Taller de Arte dramático de Santiago y estrenada en

²³ José Chesta (1936-1961) Nace en 1936 en Temuco. A los diecinueve años se traslada a Concepción en donde desarrolla su carrera teatral. Chesta fue un escritor importante para la actividad cultural y teatral de los años sesenta en Concepción. La reconstrucción de los escenarios culturales de esa época es una de las tantas tareas de la investigación humanística actual, en su afán de agregar elementos para entender mejor las complejas condiciones del presente/Extraído de José Chesta: Textos y Contextos, 1994.

Concepción en el año 1967, en ese entonces José Chesta ya había fallecido en un accidente de tránsito en el año 1961.

Chesta es en la actualidad un referente de dramaturgia local, reconocido en la escena teatral nacional e internacional. Junto a él, es importante destacar a Roberto Navarrete, músico y actor del TUC, quien escribe cuatro obras: *Su día gris* montada en 1962, *La flor de la laguna* en 1966, *La mariposa en el barbecho* en 1969 y *Hora cero* en 1972. La puesta en escena de *Su día gris* condensa varias circunstancias positivas del proyecto del TUC, ya que incorpora a un dramaturgo local que es actor y músico lo que lo hace un artista completo. Navarrete realiza un trabajo de creación colectiva, contando con el apoyo del elenco del TUC.

“La canción que se canta en la obra, ‘Ay agua’, es compuesta por él. Por otra parte, es una función relevante del TUC ayudar e impulsar a nuestros dramaturgos; finalmente, esta puesta en escena incorpora escenas dramáticas nuevas al teatro local dentro de un concepto artístico que valoriza lo propio, lo inmediato, como material artístico lo que en última instancia influye en la imagen que la ciudad teatral tiene de sí misma” (Contreras, 2003:58).

Otros montajes de dramaturgia nacional llevados a escena por el TUC son *La niña madre* de Egon Wolf y *Entre gallos y medianoche* de Carlos Cariola en el año 1962.

Henríquez señala que en 1965 el Teatro de la Universidad de Concepción entra en receso. Hay poca información de lo que ocurre, solo en una crónica del diario El sur se señaló que “las autoridades de la Universidad autorizaban a la planta de actores del TUC para que desempeñaran sus funciones en otros conjuntos artísticos, prohibiéndoles “montar, por cuenta propia, obras teatrales en Concepción” (Henríquez, 2003:206).

Varios actores y actrices del TUC comienzan a emigrar a Santiago en donde son muy bien acogidos, formando parte de elencos como ICTUS o el Club de teatro de Ana González.

Esta situación se debe a diferencias entre el elenco, la autoridad universitaria y los vecinos de la ciudad, así como a los conflictos políticos de la época y como el teatro se involucraba en estos asuntos.

“Hubo crónicas dedicadas a rechazar los rumores sobre la inminente desaparición del elenco universitario y a reafirmar su pertenencia a Concepción. Por otra parte, también hubo cartas que, justificando en algún sentido el conflicto del TUC, lamentaron el “desprestigio” que significaba para la institución teatral y universitaria la participación de sus miembros en actividades políticas” (Henríquez, 2003:207).

Con la elección de Salvador Allende presidente de la república en 1970 se vencen los temores políticos y el TUC comienza a tener mayor presencia en la prensa de la ciudad. En ese período se presentan las siguientes obras: *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertold Brecht en 1970, en 1971 *Los pequeños burgueses* de Máximo Gorki y en 1972 *El muro* de Efraín Díaz. El TUC comienza a participar abiertamente en actos de celebración por el triunfo de Allende, homenajes a líderes del comunismo y jornadas de análisis y reflexión política en un afán concientizador del teatro.

En 1973 con el Golpe de Estado, el panorama cambia radicalmente, se suprimen las actividades teatrales en la Universidad, los integrantes del DATUC son despedidos y una ola de temor invade a los artistas y gestores culturales de Concepción y el país.

“En octubre de 1973, un mes después del Golpe Militar, el departamento de Artes Teatrales de la Universidad de Concepción, DATUC, fue suprimido y sus integrantes, despedidos. Esta medida, ordenada por el rector delegado de la Universidad, capitán de navío Guillermo González Bastías, según Crónica, no iba dirigida contra el teatro, sino “contra aquellos que se dedicaron mañosamente a utilizar los escenarios para sus mezquinas pasiones políticas” (Henríquez, 265: 2003).

6.2- Dramaturgia Contemporánea en Concepción, a partir del fin de la dictadura

Durante los primeros meses de la Dictadura Militar, la actividad teatral fue silenciada, en el sentido literal de la palabra. Los Teatros Universitarios en Santiago, Valparaíso, Concepción, El Teatro del Desierto, en Antofagasta, todos ellos fueron intervenidos, se canceló su actividad teatral y fueron puestos bajo vigilancia. Actores, directores, técnicos, personal administrativo fueron todos despedidos. Desde las primeras semanas, después del Golpe Militar, actores y gente de teatro fueron perseguidos, allanadas sus casas, detenidos y muchos de ellos torturados. Sin embargo, al cabo ya de un año, se pudo constatar que la actividad teatral seguía vigente en muchos grupos independientes, la mayoría de ellos nacidos de los teatros universitarios. Y empezó a desarrollarse un sorprendente movimiento teatral de amplia convocatoria que produjo, en brevísimo tiempo, una contundente obra dramática alternativa y crítica²⁴.

Luego del cierre del TUC decae la actividad teatral penquista. Pese a los temores por la represión de la dictadura, en 1976, Brisolia Herrera funda el Teatro Caracol y en 1978 se inicia la compañía Teatro El Rostro. A pesar de las dificultades para desarrollar actividades culturales en dictadura, estas compañías se esforzaron por seguir trabajando montando obras como *Las Brutas* en 1982 y *Testimonio de las muertes de Sabina* en 1985, ambas obras de Juan Radrigán.

²⁴ El teatro chileno en dictadura. Extraído de <http://www.victorjara.se/articulo.php?art=3877>

En 1994 la Universidad Católica de la Santísima Concepción comienza a realizar actividad teatral abriendo un taller para alumnos que con el tiempo fue tomando mayor importancia al ser guiado por integrantes de la Compañía de Teatro El Rostro. La Universidad de Concepción y la Universidad del Bío-Bío también realizan actividad teatral con talleres para sus estudiantes y en el año 2000 se forma el colectivo de teatro El Oráculo.

En el año 2000 se abre la Escuela de Arte Dramático del Sur, en el instituto Barros Arana y más adelante en el año 2002 la carrera de Teatro en la Universidad del Desarrollo, sede Concepción. De estas escuelas profesionales surgen actores que en la actualidad se dedican al quehacer teatral de Concepción, algunos de los cuales han mostrado grandes logros a nivel regional.

Leyla Selman egresa de la Escuela de Arte Dramático del Sur el año 2005 y forma la compañía Teatro Reconstrucción junto a algunos de sus compañeros de escuela. Del 2006 al 2009 egresan varias generaciones de actores de la Universidad del Desarrollo, quienes ahora conforman elencos como La Otra zapatilla y Teatr hoy. Lamentablemente estas carreras cierran sus matrículas en el año 2005 y 2006, respectivamente.

Actualmente en Concepción existen aproximadamente 18 elencos aficionados y profesionales, entre ellos 2 elencos universitarios: Teatro de la Universidad Católica de la Santísima Concepción y Teatro de la Universidad del Bío-Bío. Entre los elencos independientes tenemos: Teatro Reconstrucción, Teatro del Oráculo, La otra zapatilla, Santobordell, Teatr hoy, Teatro El Rostro, Teatro Uno, Teatro pendiente y Escarabajo teatro, entre otros.

Sobre las dramaturgias actuales de la ciudad, en el artículo *Teatro de Concepción: Dramaturgia y escenificación actual*²⁵, se señala que la dramaturgia de Concepción no ha sido mencionada de forma detallada en las historias de la literatura nacional, pues la espectacularidad de las obras teatrales penquistas posee solo algunas pequeñas menciones en crónicas periodísticas. Otro problema no solo de las dramaturgias y el teatro sino que de las literaturas nacionales en Latinoamérica, radica en el centralismo, que de alguna manera incide en la creación a partir del canon e historias de la metrópolis, debido a su administración política y económica, lo que genera la invisibilización de las literaturas de regiones o de sectores tradicionalmente marginados como las mujeres, o las minorías indígenas y homosexuales, entre otras.

Según el mismo artículo el teatro de Concepción actual presenta una coexistencia de propuestas estéticas, reveladoras de una espesura escénica difícil de definir. Por un lado existen obras en las que predomina la función mimética, el concepto de representación y la concepción de la escena como ilustración del texto; y por otro, obras en las que se evidencia la renuncia a dicha función, “lo que implica además, el predominio de la “presentación” por sobre la representación, es decir, de la atenuación al máximo de la intención de crear la ilusión de realidad y de concebir la escena como ilustración de un texto” (Henríquez et. al., 2012: 66).

²⁵ Como resultado del proyecto DIUC se publicó el artículo en la revista ALZAPRIMA de la Facultad de Humanidades y Arte de la Universidad de Concepción por miembros del grupo de investigación Lenguajes escénicos: teatro. Henríquez, P. Amaya, J. Contreras, C. Díaz, C. Jofré, A. 2012. Teatro de Concepción: Dramaturgia y escenificación actual. ALZAPRIMA. Revista de Investigación y Creación Departamento de Artes Plásticas Facultad de Humanidades y Arte. Y se encuentra en proceso de publicación el libro “Antología del teatro contemporáneo de Concepción” (2014, en prensa).

Otro aspecto que destaca este estudio en cuanto a la escenificación del teatro penquista es que tiende a disociar palabra y cuerpo, e insiste en la narración, la reflexión o el monólogo. “Ejemplo de ello es la dramaturgia de Selman y en general, el teatro identificado como postdramático (Hurtado y Martínez, 2009:10): *Rey Planta* de Manuel Infante, *Porque solo tengo este cuerpo para defender este coto* de Juan Pablo Burgos o *Déjala sangrar* de Benjamín Galemiri” (Henríquez et. al., 2012: 66).

De las compañías actuales mencionadas anteriormente me referiré a tres de ellas que en la actualidad realizan un constante y productivo trabajo en Concepción.

Teatro El Rostro es una de las compañías actuales de más larga trayectoria en Concepción, se caracteriza por el predominio de la función mimética en sus montajes, es una compañía que nació a la vida escénica penquista el 27 de noviembre de 1978, en el Teatro Concepción, con el estreno de *Amor a la Africana*, texto de la dramaturga nacional Isidora Aguirre, “en la búsqueda de un teatro que nos identifique como chilenos y latinoamericanos”. Aguirre también escribe *Retablo de Yumbel*, otro de los éxitos que la compañía ha montado en Chile y el extranjero.

Teatro el Rostro junto a Juan Radrigán, monta *Las Brutas* en 1982 y *Testimonios sobre las muertes de Sabina*, esta última obra fue invitada a representar a Chile en el Festival de Manizales (Colombia), en 1985.

Teatro el Rostro también ha incursionado en la dramaturgia latinoamericana con Dalmiro Sáenz y la obra *Hip, Hip, Ufa* y Juan Rivera *Sinchico, el protegedor*. Para el año Internacional del Niño, realizaron *El hermanito*, de Augusto Pescador y *En pañales*, de Thorton Wilder. De Raúl Ruiz montaron *El niño que quiere hacer las tareas*. Del binomio

Oscar Castro-Carlos Genovese, *Había una vez un rey* y *Sálvese quien pueda*. Pero también han abordado a dramaturgos universales como Samuel Beckett *Acto sin palabras* y Edward Albee con *Quien le tiene miedo al lobo*. *Cita a ciegas*, de Mario Diament, estrenada en varios países simultáneamente.

Una de las grandes preocupaciones de la compañía han sido los niños, para quienes han preparado versiones propias para los clásicos como *Caperucita* (2008), *Pinocho*, *El gato con botas*, *Hansel y Gretel*, *La Cenicienta* (2008) reestrenada el 2012, *El mago de Oz* (2009) entre otros.

En el año 2011, *Don Quijote de la Mancha* y *Don Juan Tenorio*, en el año 2013 *El enfermo imaginario* de Moliere y *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

La compañía de teatro *La otra zapatilla* nace en el año 2007. Sus integrantes son actores profesionales egresados de la carrera de teatro de la Universidad del Desarrollo. La compañía ha participado en variados festivales nacionales e internacionales y ha contado con el apoyo de FONDART en cuatro oportunidades.

La otra zapatilla destaca por una opción teatral constituida a partir de una dirección colectiva. Rememora en este sentido una práctica escénica que tuvo su momento de mayor desarrollo en la década de 1960 en Chile, Argentina y Colombia. “Así como en ese entonces, esta compañía local contemporánea busca temas entre las problemáticas cotidianas e históricas, dialoga con sectores sociales vulnerables, investiga en terreno y propone lecturas de realidad en las que el elenco en su conjunto aporta miradas hasta construir un todo escénico basado en la memoria y el testimonio” (Henríquez et. al., 2012: 70).

Entre sus obras destacan: *Memorias de la Concepción*, creación colectiva, dirigida por Andrés Céspedes, 2010; *Louta*, creación colectiva, egreso dirigido por Andrés Céspedes; *Marat/Sade* de Peter Weiss, egreso dirigido por Andrés Céspedes; *El Ganso*, creación colectiva, dirigida por Cristóbal Troncoso, 2011. *Amador Ausente* de Leyla Selman, dirigida por Cristóbal Troncoso; *A lo mejor ahora está lloviendo* creación colectiva, dirigida por Carolina Henríquez, 2011; *Te-evito* de Carolina Henríquez, quien también dirigió su puesta en escena; *Robertita y Pajaritos en la cabeza*, creación colectiva, dirigida por Orly Pradena, 2011; *Mi fiesta patria*, creación colectiva, dirigida por Carolina Henríquez, 2010; *El día que la tierra se enfermó*, creación colectiva, dirigida por Orly Pradena; *Rojoberto y Don Quijote de la Mancha*, creación colectiva; y *Titiloco*, creación colectiva, dirigida por Orly Pradena²⁶.

La compañía Teatro Reconstrucción opta por una dramaturgia propia, la mayoría de las obras montadas corresponden a textos escritos por Leyla Selman, salvo excepciones.

“en teatro Reconstrucción se hace patente esa densidad de la vida, ese cuestionamiento constante al individuo y a la sociedad, puesto en escena a través de voces, referencias a lugares, contextos sociales y culturales de un país truncado, torturado y mutilado. El cuerpo aparece en estas escenas desde un inconsciente que intenta doblar esa aparente quietud de la realidad” (Henríquez et. al., 2012: 67).

La primera obra montada por la compañía fue *Crispacio*²⁷ en el año 2002, cuya dirección y dramaturgia corresponde a Leyla Selman. *Caos*²⁸ año 2006, dirección y

²⁶ Información facilitada por la compañía La otra zapatilla.

²⁷ *Crispacio*, elenco Leslie Sandoval, Alejandra Moffat, Leyla Selman, dirección y dramaturgia Leyla Selman, estreno en Sala Andes, 2002.

²⁸ *Caos*, 24 de noviembre de 2006, elenco: Mauricio Agüero, Cristián Fierro, Leslie Sandoval, Antonieta Inostroza, Cristian Winter, Dayar Rodríguez, Hugo Opazo. Dirección y dramaturgia Leyla Selman, arte Cristian Sottolichio, asistencia de dirección Tania Ortiz técnico Enzo Pulido, lugar de estreno, Gimnasio Escuela de Teatro Valle Central, Barros Arana #160.

dramaturgia de Leyla Selman. *Los Out*²⁹, dramaturgia de Leyla Selman, año 2007. *La buena educación*³⁰, dramaturgia y dirección Leyla Selman en el año 2007. *Virgenes negras*³¹ en el año 2007, Lectura dramatizada, autores: Feridun Zaimoglu / Günther Senkel, Alemania, dirigida por Leyla Selman. *Sesos*³² Fondart 2008, dramaturgia de Leyla Selman. *Amador Ausente*³³ en la dramaturgia de Leyla Selman fue montada en el año 2008. *Cabeza Partida*³⁴ en la dramaturgia y dirección de Nery Valenzuela, fue montada en el año 2008. En el año 2009 fue montada la obra *Tus dedos*³⁵, dramaturgia de Leyla Selman. “*Hamlet Máquina*”³⁶ del dramaturgo alemán Heiner Müller, fue montada en el 2011, dirigida por Francisco Albornoz. *El pájaro de Chile*³⁷ obra escrita por Leyla Selman, fue montada en el año 2012,

²⁹ Los Out, elenco Nelson Olate, Carlos Valenzuela, Leyla Selman, Dirección Cristián Fierro, Asistencia de dirección Leslie Sandoval, dramaturgia Leyla Selman, estreno Sala Andes 25 de enero de 2007.

³⁰ La buena Educación, elenco: Cristián Fierro, Leslie Sandoval, Nery Valenzuela, Alejandra Moffat, Mauricio Agüero, dramaturgia y dirección Leyla Selman, arte Víctor Zenteno, estreno 27 de julio de 2007 en espacio creativo 1199.

³¹ Virgenes negras, Lectura dramatizada, autores: Feridun Zaimoglu / Günther Senkel, Alemania, Traducción: Claudia S. Sierich, Dirección: Leyla Selman, Elenco: Leslie Sandoval, Nery Valenzuela, Alejandra Moffat, Barbara Jarpa, Tania Ortiz y Cristián Fierro. Asistente: Mauricio Agüero, Diseño: Gabriel Delgado, 2007.

³² Sesos, Fondart 2008, elenco: Leslie Sandoval, Nery Valenzuela, Fredy Flores, Mauricio Agüero, Carla Godoy, Hugo Opazo, Claudio Aguayo, Claudio López, estreno 11 de diciembre sala dos, asistencia de dirección María José Neira, arte: Jairo Moraga, dramaturgia y dirección Leyla Selman.

³³ Amador Ausente, elenco: Cristián Fierro, Jessica Ortiz, Hugo Opazo, Dayar Rodríguez, Claudio López, dirección Mauricio Agüero, dramaturgia Leyla Selman, estreno en Sala Lessing, estreno 25 de abril de 2008.

³⁴ Cabeza Partida, dramaturgia y dirección Nery Valenzuela, elenco, Leslie Sandoval, Gabriel Delgado, Leyla Selman, Jessica Ortiz, asistente dirección María José Neira, estreno espacio creativo 1199, 14 de marzo de 2008.

³⁵ Tus Dedos, dirección y Dramaturgia Leyla Selman, elenco: Mauricio Agüero, Leslie Sandoval, Claudio Aguayo, Marco Camus, arte (...) estreno sala Artistas del Acero, 2009.

³⁶ “Hamlet Máquina” del dramaturgo alemán Heiner Müller, fue montada en el 2011, dirigida por Francisco Albornoz. Elenco: María Francisca Díaz, Leslie Sandoval, Leyla Selman, Sebastián Torres y Carolina Aguilera. Corporación sinfónica de Concepción (subterráneo), San Martín 1177, Concepción.

³⁷ El Pájaro de Chile, dramaturgia de Leyla Selman. Elenco: Patricio Ruiz, Francisca Díaz, Maiza Czischke, Patricia Cabrera, Leslie Sandoval, Sebastián Torres, Cristóbal Troncoso, Marco Camus, Romina Bazaes, Priscila Barba, George Swaneck, Enzo D’Arcangeli, Daniel Espinosa. Dirección: Rodrigo Pérez, Música: Cristóbal Troncoso, Equipo de producción: Juan Ríos y Coté Mendoza, Iluminación y audio: Enzo D’Arcangeli y Daniel Espinosa, Fotografía y diseño: Juan Ríos. Obra presentada en la corporación cultural artistas del acero, 2012.

dirigida por Rodrigo Pérez. El año 2013 la compañía estrenó *Querida, vagabunda y torcida*³⁸ dramaturgia de Leslie Sandoval, con Leyla Selman como asistente de dirección y este año 2014 la compañía estrenó su montaje más reciente *El día que un colibrí se posó en mi ventana*.

He destacado estas tres compañías, porque son aquellas que en la actualidad poseen mayor trayectoria en Concepción, Teatro el Rostro, es sin duda la más antigua con más de treinta años de teatro independiente en la región. La compañía “La otra zapatilla” es una compañía más reciente, se forma el año 2007, sin embargo, han logrado realizar un amplio trabajo y hoy es reconocida a nivel regional y nacional. Por último, Teatro Reconstrucción, compañía de amplia trayectoria, elenco en el cual la dramaturga Leyla Selman se ha desarrollado como dramaturga, actriz y directora teatral.

Al revisar el panorama de las dramaturgias en Concepción a través de la historia del teatro local, podemos observar que uno de los factores más importantes para la creación dramática es la profesionalización teatral, las principales dramaturgias que han tenido origen en la región han surgido de la cercanía o la participación directa de los autores en la experiencia teatral profesional, como es el caso de José Chesta en el elenco del TUC y de Leyla Selman en la Escuela de Arte Dramático del Sur y la compañía Teatro Reconstrucción.

Observamos además como la dictadura militar cercenó la creación teatral penquista y a pesar de esto se continuó realizando actividad teatral durante ese periodo. Los mismos integrantes del elenco del TUC que lograron sobrevivir a la represión cultural de la época,

³⁸ “Querida, vagabunda y torcida” dramaturgia de Lelie Sandoval, asistente de dirección Leyla Selman, diseño Juan Ríos, elenco Francisca Díaz, Ingrid Fierro, Marco Camus, George Swaneck, 2013.

junto a las nuevas generaciones de personas ligadas al teatro, son quienes han impulsado la creación teatral actual de Concepción.



7- Capítulo II: Marginalidad

En el planteamiento del problema se señaló que uno de los temas más importantes de esta investigación es la marginalidad en la escena teatral actual. Marginalidad entendida como un tema constante en la creación teatral contemporánea latinoamericana que consiste en instalar en escena, la presencia de aquellos seres que viven aislados y excluidos, dada la contraposición que se produce entre lo central (integrado) y lo periférico (marginal) o que formando parte de la centralidad no están o no se sienten integrados a ella, lo que generalmente se debe a factores socioeconómicos. Así como también aquellos seres que por factores distintos a los socioeconómicos, se sienten alejados y viven en hostilidad con la sociedad y la cultura a la cual pertenecen.

Es relevante hacer la aclaración anterior, pues el concepto marginalidad es comúnmente utilizado para referirse a aquellos sectores sociales que viven en la pobreza y la miseria. En cuanto a los estudios literarios el concepto se amplía a otras formas de marginalidad que van más allá de lo socioeconómico y cuyas variables veremos expresadas en este análisis.

Selman ha señalado en algunas de sus entrevistas personales su interés en la marginalidad de las historias que escribe y de los seres humanos que viven en la marginalidad, haciendo referencia a una relación de su escritura con un estilo radrigiano, aludiendo con este término al destacado dramaturgo chileno Juan Radrigán, quien se ha caracterizado por una dramaturgia de marginalidad social, ligada al contexto político, económico y cultural de la dictadura militar chilena.

María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña en su estudio “Los niveles de la marginalidad en Radrigán” (1984) afirman que existe una evolución en la forma de concebir la marginalidad desde la década de 1930 en adelante hasta la década de 1980. Los autores en su estudio describen la siguiente evolución del tema en el teatro chileno.

Según Hurtado y Piña en las décadas de 1930 y 1940 la marginalidad se podía apreciar en el teatro social o político, como el de Acevedo Hernández³⁹. De la misma forma existió una primacía del tema en los años 1960, periodo en el que destaca la obra de Isidora Aguirre⁴⁰ y donde podemos situar al dramaturgo penquista antes mencionado en este estudio José Chesta. Hasta allí se define la marginalidad fundamentalmente en términos económicos, en cuanto a carencia de beneficios sociales y de bienes materiales como: hogar, abrigo, salud, educación, que constituyen las reivindicaciones básicas de las luchas sociales desde los años 1920 en adelante. Hurtado y Piña (1984) plantean que en Aguirre y Acevedo la marginalidad tiene un fin pedagógico hacia la toma de conciencia política y de organización, en donde el marginado es un héroe combativo, físicamente derrotado pero moralmente enaltecido.

En los años 1960, la obra de Jorge Díaz⁴¹ muestra a la clase dominante como alienada, desintegrada y deshumanizada. “El sujeto marginado es arrasado y destruido por los grupos dominantes, aun cuando representa lo más rescatable de la sociedad. Los marginados son los que se proyectan en sus ansias de plenitud, desarrollo humano y conciencia solidaria” (Hurtado y Piña, 1984: 6).

³⁹ Ejemplos de obras de Acevedo Hernández son *Canción Rota* (1921) o *Chañarcillo* (1937).

⁴⁰ Ejemplos de obras de Isidora Aguirre son *La dama del canasto* (1955), *Los papeleros* (1963) o *Los que van quedando en el camino* (1969).

⁴¹ Obras de Díaz como *Topografía de un desnudo* (1966) o *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963).

Entre los años 1960 y 1970, la dramaturgia de Egon Wolff⁴² busca comprender y explorar los temores, limitaciones e inconsecuencias morales de la clase burguesa, mostrando como contrapunto las figuras marginales que irrumpen en el orden existente proponiendo uno nuevo, basado en la proyección espiritual, el compartir igualitariamente una propuesta de utopía, una alternativa de relaciones humanas. No privilegiando ni a uno ni a otro sector social, tanto la clase alta como la clase baja es protagonista y antagonista a la vez. Hasta este periodo el teatro chileno proyecta la esperanza de una transformación social, las obras apuntan hacia el cambio del ser humano en la búsqueda de un futuro mejor.

En 1980, Radrigán propone la posibilidad de convertir a los marginados sociales en los personajes no solo centrales sino únicos dentro del espacio dramático. “La situación de casi todos ellos es miserable, o pertenecen al mundo de los oficios informales; sin profesión, estudios o especialización. O se encuentran a la deriva; alimentándose de basurales o sobras, sumidos en el aislamiento y la soledad” (Hurtado y Piña, 1984: 8).

Según Hurtado y Piña (1984), Radrigán profundiza en la creación de una cosmovisión de estos personajes marginados, trascendiendo su problemática socio-económica. Los marginados abarcan problemáticas existenciales más allá de lo económico y esta atmósfera existencial de la representación evidencia el destino trágico del ser humano y la desesperanza social, característica que marca la diferencia con los autores anteriores, ya que la obra de Radrigán no proyecta la esperanza de una transformación social.

La obra de Selman se sitúa en la actualidad, entre los años 2003 y 2014, y aborda la marginalidad en un contexto histórico distinto al de los dramaturgos antes mencionados,

⁴² Obras como *Los invasores* (1964) y *Flores de papel* (1970).

notamos en sus obras algunas similitudes con la obra de Radrigán, lo que pareciera deberse a cierta influencia del autor en su dramaturgia, sin embargo, es interesante cómo la obra devela características propias que demuestran la riqueza creativa de la autora, así como también evidencia rasgos de la nueva dramaturgia chilena, dados por el contexto en que se desarrolla.

La dramaturgia postdictadura posee características de un contexto histórico que marca profundamente la diferencia con la dramaturgia anterior.

“La llamada nueva dramaturgia, revisada como una realidad autoral que coincide con una época, no necesariamente constituye una escuela estilística o un colectivo ideológico... En efecto, la generación de dramaturgos inmediatamente anterior, surgidos entre las décadas de 1970 y 1990, deben cargar con el peso de la situación política y social, respondiendo a esa realidad en forma directa o mediante el ejercicio de la metáfora o la ironía, teniendo que responder a una demanda ética e ideológica (feliz o lamentable en algunos casos)” (Figueroa, 2008:126).

Los personajes en la obra de Selman son marginales, por una parte debido a su condición social, así encontramos personajes como, obreros, mendigos y prostitutas, todos en una situación económica precaria, pero también la obra presenta personajes que no pertenecen a una clase social baja, sino más bien corresponden a lo que hoy llamamos clase media, o personajes que han logrado alcanzar un estatus social, y que de igual forma viven en el abandono, en el aislamiento y en la marginación, en una especie de sentimiento de exclusión, de no sentirse parte de algo, la mayoría de ellos ha experimentado un episodio traumático que los ha llevado a este estado de marginalidad.

En estos personajes la marginalidad se evidencia a través de rasgos como el abandono, el aislamiento, la soledad y el olvido, que son características importantes dentro de las obras,

lo que se manifiesta como una forma de exilio o autoexilio de los personajes, quienes a pesar de tener un rol social se sienten marginados, tomando la decisión de distanciarse, apartarse.

El lenguaje de los marginales en la obra de Selman se vuelve en ocasiones un lenguaje poético y no intenta imitar el lenguaje marginal y coloquial de la sociedad de la época, lo que se relaciona con el concepto de simulación como característica del teatro postmoderno. La obra no se centra en la mimesis, sino que busca la construcción de un lenguaje propio centrado en la teatralidad. Así la importancia radica en el discurso mismo, en su estructura, predomina en él la incorporación de la metáfora y de otras figuras literarias que acompañan las profundas reflexiones de los personajes. Así se logra en el lector y espectador de las obras una mayor atención en la historia y no en el realismo de la escena.

Por otra parte, está la relación de los marginados con el poder, este cobra gran relevancia en la obra en diversos sentidos, por un lado encontramos el deseo de poder y reconocimiento de los personajes, deseo de éxito en todas las áreas de la vida cotidiana, y por otra hallamos el poder máximo representado por el Estado “lugar de poder” o “matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (Butler, 2009: 44). Ese Estado encargado de regular los derechos y obligaciones de la ciudadanía es el que a la vez los ha aislado y marginado.

En la obra de Selman los personajes experimentan la desilusión, el hastío de una existencia que no satisface y no llena sus vacíos interiores. La obra está marcada por la reflexión y la constante búsqueda de los personajes de una explicación a su existencia.

7.1- Los niveles de la marginalidad: Condición socioeconómica de los personajes

He considerado definir la condición socioeconómica de los personajes en las obras de Selman, ya que es importante para esta investigación, pues una particularidad de la dramaturgia de esta autora es cómo aborda el concepto de marginalidad llevándolo hacia aristas que van más allá de lo socioeconómico.

La marginalidad en la obra de Selman, a diferencia de la dramaturgia anterior⁴³, se hace evidente en la presencia de personajes de diversos estratos sociales que viven en la marginalidad. Los estratos o clases sociales⁴⁴ son definidos por el estado a través de estudios económicos y sociológicos y presentados a la ciudadanía. La clasificación socioeconómica en Chile corresponde a un análisis estadístico de estratificación social que considera diversos

⁴³ El criterio para la denominación de dramaturgia anterior a la de Selman, está marcado por el fin de la dictadura militar y el cambio de siglo. Mencionamos a autores anteriores como Acevedo Hernández, Isidora Aguirre, José Chesta, Jorge Díaz y Juan Radrigán, entre otros.

⁴⁴ El sistema tradicional de clasificación socioeconómica utilizada en Chile se divide en seis grupos. Estos grupos se caracterizan de la siguiente forma, teniendo en consideración los datos del censo de 2002:1

ABC1: Comprenden a la clase alta y está integrada por familias con alto nivel de ingresos, estudios terciarios (en su mayoría, universitarios) y una gran cantidad de bienes (en promedio, 9,2 de los 10 mencionados). El salario familiar ronda entre los \$ 1.700.000 y los \$ 3.200.000 de pesos chilenos.

C2: Corresponde a la clase media alta, integrada en su mayoría por familias de ingresos sustentables, profesionales en su mayoría con estudios superiores (técnicos y universitarios) y un promedio de 7,2 bienes de la canasta. Los ingresos van entre los \$ 600.000 y los \$ 1.200.000.

C3: Es la clase media tradicional. El jefe de hogar suele haber terminado la enseñanza media y también muchos han realizado algunos estudios superiores. Si bien el sueldo no es muy alto (\$ 400.000 a \$ 500.000), es sustentable para una familia y permite tener unos 5 de los 10 bienes mencionados.

D: Corresponde a la clase media baja. En este grupo, el jefe de hogar suele haber llegado a la enseñanza media, sin necesariamente terminarla. El sueldo se eleva levemente sobre los \$ 200.000 y tiene al menos de los 4 bienes, usualmente los de mayor necesidad.

E: Alude a la clase baja que integra a familias, en su mayoría, pobres y con ingresos cercanos al salario mínimo. Pocos han terminado sus estudios. La cantidad de bienes no es sustentable y la necesaria escasea.

F: Pobreza máxima. Familias sin estudios en su mayoría y sueldos que no alcanzan para lo básico. Este grupo suele no ser incluido debido al bajo porcentaje de individuos en esta condición./ Extraído de http://www.adimark.cl/medios/estudios/Mapa_Socioeconomico_de_Chile.pdf

criterios, principalmente nivel de estudios alcanzado y nivel de riqueza (tanto respecto a salarios, como de bienes). Los resultados permiten caracterizar grupos sociales y asociarlos a preferencias y comportamientos, especialmente para disciplinas ligadas a la economía como el marketing.

Miseria

En las obras de Selman, encontramos personajes que están sumidos en la miseria como lo es Kimberly en *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, una joven que vive en un basural sobreviviendo a través de limosnas y de la prostitución. En ella la miseria se hace visible a través de la descripción que realizan los mismos personajes de su entorno y forma de vida, como por ejemplo su casa, construida con escombros en medio de la suciedad y la basura, así también el consumo de diversas drogas como LSD, cocaína, alcohol, etc.

Kimberly es huérfana y se las ha arreglado para vivir sola desde los diez años, época en que su madre se suicidó, en la siguiente cita vemos cómo ofrece sus servicios (ligados al sexo) a Manuel, otro personaje de la obra.

Kimberly: Pero no intento ser amable y no me importas y si no tienes plata más vale que me lo digas porque no te voy a llevar a mi casa por nada... si quieres comer son \$15.000, el arroz con huevo me queda bien, con carne ya son \$20.000 no puedo ofrecerte una ducha caliente pero sí sexo en la ducha fría, son \$25.000, y en la cama mando yo, si quieres hacerlo tú son \$35.000, eso te da derecho a casi todo, menos a golpearme eso vale \$70.000, puedes hacerlo hasta que yo te diga para, si yo te digo para, tienes que parar, si tú no paras, eres hombre muerto, no tengo nada más que vender... (Selman, 2013:84)

Kimberly es un personaje llevado al extremo de lo que conocemos como miseria, las moscas y la suciedad abundan en su casa, es un personaje que vive abandonado a su suerte,

que ha perdido la dignidad, no tiene sueños, ni metas, solo vive el momento, o más bien lucha por sobrevivir.

“Manuel da vuelta la basura sobre él, esperan, pausa, nada. Kimberly: Tienes que esparcirla, refregarla en ti, impregnarte, ya no aguanto más, voy a mearme aquí mismo ¡me meo! ¡Me meo! Manuel refriega la basura en él, las moscas abandonan a Kimberly, ella corre al baño a orinar. Manuel tiene las moscas encima, Kimberly vuelve” (Selman, 2013:96).

Pobreza

Otro tipo de personaje en las obras en estudio, son aquellos que viven de manera humilde, son de clase baja, es decir, integran familias, en su mayoría, pobres y con ingresos mínimos, no han terminado sus estudios y la cantidad de bienes que poseen no es sustentable.

En la obra *Amador- Ausente* todos los personajes trabajan en labores humildes. Ramón es el cuidador de un cementerio, recibe un sueldo muy bajo y su jefe se atrasa en los pagos, Rogelia madre de Amador, es vendedora ambulante de artesanías, todos los días sale a trabajar para vender en las afueras de un cementerio. Amador, es artesano, confecciona las artesanías que luego su mamá sale a vender y Ausente es una joven que busca empleo. Los personajes de la obra en su totalidad corresponden a la clase baja, viven humildemente, con lo justo, pero afrontan el día a día con esfuerzo y dignidad, ubicando sus valores por sobre los inconvenientes económicos que puedan tener.

RAMON: Señora, ya le dije que no tengo ni uno. ¿Por qué no se espera a que llegue el patrón? Aunque no creo que le vaya a ir na´ muy bien con él porque es así con la plata, con decirle que hace un mes que no me paga. Yo tuviera... le compraría.

ROGELIA: Ya, está bien. La cosa está mal para todos, qué le vamos a hacer (Selman, 2003:4).

En cuanto a este aspecto los personajes de *Amador- Ausente* son similares a los de la obra *El pájaro de Chile*, en esta obra encontramos a Jobundo quien trabaja elaborando pequeños muebles de madera en su casa, Luis, su hijo lo ayuda en el trabajo.

Jobundo: ... Reincidí después de diez años, lo hago nuevamente, es tan fácil reincidir hijo, es tan fácil, quisiera explicártelo, pero no estás aquí, yo no le he tenido miedo a la pobreza, ni al pan, ni al frío, ni al techo roto, ¿Qué es el agua caliente en la piel de un hombre? pero solo, solo me pierdo, me acuerdo y no me gusta recordar, aparecen fantasmas ¡Luis! ¡Luis! ¡Vuelve! ¡Hazlo! La casa es muy grande, no quiero volver a la náusea... (Selman, 2013:31)

Ester, vecina de Jobundo y Emma su hija, viven precariamente, gracias al trabajo de Ester que ya es una mujer de edad avanzada y está preocupada por el futuro que les espera a ella y a su hija que es deficiente mental.

Ester: Hace unos meses, di vuelta una olla hirviendo, estaba preparando una cazuela, mis manos están bien estúpidas, no me hacen caso, quisiera que fueran las de antes, pero cada vez se alejan más de ese deseo. ¡No las mire!

Jobundo: No las estoy mirando.

Ester: Yo no tengo un hijo como el que usted tiene, no. Tengo una hija que se hace caca en los calzones, ¿Cuántos años tiene su hijo? (Selman, 2013:19).

En la obra *Tus dedos*, Ana, la protagonista, trabaja haciendo el aseo en una empresa de ventas, y sirviendo el café a Julio, un personaje de un rango más alto, que forma parte de la clase media tradicional chilena y se dedica a las ventas.

“Ana: ...nadie puede reemplazarte, menos ahora que me miras, esperé tanto tiempo, soñé tantos días, fueron cinco años sirviéndote café con los ojos pegados a los tuyos y nada, ni una sola vez me miraste, pero tengo mucha paciencia y soy una mujer decidida” (Selman, 2009:3).

Clase media tradicional

Finalmente, están los personajes de una situación más acomodada. Es la clase media tradicional. En estas familias el jefe de hogar suele haber terminado la enseñanza media y también muchos han realizado algunos estudios superiores. Si bien el sueldo no es muy alto, es sustentable para una familia y permite tener algunos bienes materiales.

En *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, Manuel y Carla son un matrimonio de buena situación económica, Manuel trabaja en una empresa ligada al agua y mantiene a Carla, quien se dedica a las labores domésticas. Manuel tras sorprender a Carla en una infidelidad deja ver todas sus frustraciones y temores.

En *Tus dedos*, el personaje Julio, trabaja como encargado de ventas en una empresa, en un cargo más alto que el de Ana, es un trabajo de oficina que le ha permitido darse algunos lujos y llevar una vida cómoda, no exenta de deudas y de la exigencia de la competitividad, ya que su puesto está sujeto al éxito de ventas, si le va mal puede perderlo. Al inicio de las historia, Julio en su afán de superioridad frente a Ana, la maltrata con palabras groseras y humillaciones, dejándole claro que ella es una persona inferior por su pobreza y que él nunca se fijaría en ella.

Julio: Creo que me castigas por no haberte mirado, es el clásico problema que tienen los pobres, son tan sensibles, tan predecibles, monotemáticos, como puedes perder el tiempo así, la vida tiene cosas específicas que si valen la pena, deberías preocuparte de limpiar bien el piso, de servir bien el café, así como yo me preocupo de conseguir clientes, eso es específico, eso es vivir por algo concreto (Selman, 2009:3).

Con el avance de la historia, Julio deja ver que no es aquella persona exitosa que aparenta, sino que su trabajo le da muchas angustias, en especial en lo económico, como por ejemplo tener que endeudarse para comprar un auto que le dé cierta imagen y estatus “Julio: A ti te importa una mierda, es mi auto, yo lo compre y todavía no termino de pagarlo”. O realizar deportes que no le agradan pero son bien vistos en su entorno laboral, como por ejemplo el tenis.

Julio Quisiera hablar, nacer otra vez y aprovechar de reírme más, ¿sabes que me gusta hacer?, me gusta jugar rayuela, ¿sabes hace cuanto que no lo hago? No tengo idea, lo único que hago es jugar tenis y odio el tenis, lo detesto, además soy tan malo y cuando me preguntan que me gusta hacer, lo primero que digo es que me gusta el tenis y es mentira, me aburre y odio al tipo al que se le ocurrió, pero es importante en mi trabajo, así que tendré que vivir con eso (Selman, 2009: 21).

En *El pájaro de Chile*, el personaje Catalina, una animadora de un programa de farándula chileno, representa a este segmento social, la clase media tradicional.

Los personajes de este segmento social en las obras de Selman, a pesar de tener una buena situación económica recurren al aislamiento y la marginación como una vía de escape a las exigencias de la vida cotidiana, son personajes que están sometidos a una alta competitividad y cuyas metas son el éxito y el estatus social, pero se ven frustrados ante las dificultades para alcanzarlo.

¿Por qué es importante esta clasificación? Pues porque la dramaturgia anterior a la de Selman considera marginales a aquellos que viven en la miseria y la pobreza. En la actualidad el concepto de marginalidad se amplía a aquellos que se sienten marginados dentro de la sociedad, no solo por factores socioeconómicos. Como lo mencionaba Pino, respecto a los planteamientos de Nelly Richard “El marginal ya no será el delincuente de Carlos Droguett o el proletario de Manuel Rojas, sino el lumpen, el travesti, o el artista que participa y se confunde con el dolor de una colectividad” (Pino, 1999:251).

Según la clasificación anterior podemos apreciar que los personajes en las obras de Selman se encuentran en diversos niveles socioeconómicos. Los personajes que viven en la miseria y la pobreza son aquellos que comúnmente conocemos como marginales, por su situación económica difícil o precaria. Además están los personajes de situación más acomodada, que no pertenecen a la clase hegemónica ni a la marginalidad económica, pero que de alguna manera sienten el peso de la marginación.

En una entrevista, Selman señala respecto al tema de la marginalidad en sus obras:

La marginalidad para mi es darle voz a los que no la tienen, es darle un espacio a las personas que no son escuchadas, que no son queridas, a aquellos que están en

un lugar en el que nadie quiere estar. En el escenario esto se transforma en algo sublime (...)

Es tal la conmoción que me provoca el sujeto marginado y aunque sí existe en los textos una marginación socioeconómica me interesa el sujeto marginado del centro que no necesariamente tiene que ser una marginación socioeconómica, uno puede estar en el centro y estar marginado⁴⁵ (Lilian Flores, comunicación personal, 2013).

Todos los personajes de las obras mencionados anteriormente, tienen en común el haber vivido un trauma que los hace distanciarse, excluirse o marginarse, son personajes que viven en hostilidad con la sociedad y la cultura a la que pertenecen, son marginales o marginados sociales, en el segundo punto desarrollaré estas ideas.

7.2- Trauma, abandono, aislamiento y marginación

Los personajes de todas las obras en este estudio: *Amador - Ausente*, *Tus Dedos*, *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, *El pájaro de Chile*, tienen en común que un hecho traumático los ha dejado en el estado de marginalidad y marginación en que se encuentran, esta es una característica constante en la dramaturgia chilena actual. Figueroa al referirse a la dramaturgia chilena actual señala:

“En cuanto a los personajes, conviene señalar, el carácter de seres devastados, traumatizados, solitarios e impotentes presente en estos autores. En estos personajes, las heridas son marcas presentes en el cuerpo, el gesto, en su habla. Son presentados en lo que podría ser el día después de la tragedia, o en la rutina constante” (Figueroa, 2008:128).

⁴⁵ Entrevista a Leyla Selman y Rodrigo Pérez en el marco del proyecto Fondart N° 7461 “Procesos creativos del teatro contemporáneo de Concepción: espacio y memoria”, proyecto adjudicado al grupo de investigación Lenguajes Escénicos: Teatro, de la Universidad de Concepción, 2013.

Como señalé en el marco teórico el concepto de marginalidad viene de la sociología, el sociólogo Park lo asocia a la condición social de los marginales, quienes han roto sus nexos con el grupo social al que pertenecen relegándose a la marginalidad.

Park en 1928 planteó como “hombre marginal” al individuo que participaba en dos sociedades y dos culturas, además de distintas, antagónicas. Esta noción de Park se sustentaba en la idea de “superposición cultural”, es decir, en “la coexistencia de dos configuraciones culturales; una tradicional, marginal, periférica, y otra moderna, integrada, central”⁴⁶.

La concepción del concepto de marginalidad de Park de 1928, plantea una visión dualista de la sociedad, advirtiendo la existencia de dos sectores sociales; uno, el de los incorporados que es el sector social moderno (vinculados al sector industrial) que ha logrado una posición que les permite disfrutar plenamente de los beneficios del sistema social; y el otro, el de los marginales, que es el sector tradicional (personas sin empleo estable y sin ingreso suficiente) que aún no han asumido ni las normas ni los valores ni la forma de ser de los hombres modernos. Esta visión se mantiene vigente en la actualidad, no obstante, según Enríquez ya no debería considerarse a los marginados de manera segmentada, ubicándolos fuera de la sociedad o en la periferia, pues los marginados están dentro de la sociedad, son parte de ella.

Para Enríquez la marginalidad vista desde una perspectiva crítica es una forma de estar en el sistema social, aunque ocupando un lugar de escasa importancia ya que “la existencia de los marginados es el resultado del capitalismo, que los obliga a efectuar

⁴⁶ Revisar: La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán, de Pedro Olivares Torruella, en Revista intercambio (on line). 2009.
Recuperado en: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>

actividades productivas de escasa importancia, pero ello no implica de modo alguno estar en un mundo aparte, sino que forman parte de él aunque su integración es desigual” (Enríquez, 2007:66).

Por otro lado, Merton (1964), analiza y define las conductas desviadas de los individuos que se sienten aislados, marginados, disminuidos, sin que esta marginación esté ligada a la marginalidad socioeconómica.

La anomia que significa falta de normas o incapacidad de la estructura social de proveer a ciertos individuos lo que les sería necesario para lograr las metas de la sociedad, ha ejercido una gran influencia sobre la teoría sociológica contemporánea. También ha ofrecido una de las explicaciones más importantes de la conducta desviada. Merton señaló que la teoría funcional intenta determinar cómo la estructura social y cultural engendra una presión hacia la conducta socialmente divergente sobre individuos situados en diferente posición en dicha estructura. De esta manera, se deslindaba de las tendencias que desde el individualismo veían la trasgresión conductual como un fenómeno psicopatológico (Benbenaste, Etchezahar, Del Río, 2008:9).

En literatura el concepto de marginalidad se extiende a parámetros que van más allá de lo socioeconómico, como por ejemplo, la literatura de la marginalidad que considera a aquellas obras que están fuera del canon.

En cuanto a dramaturgia la consideración de la marginalidad como un tema que va más allá de lo socioeconómico ha ido en evolución. Hasta la dramaturgia de Radrigán en la década de 1980 el tema de la marginalidad era abordado desde la perspectiva de la pobreza y la miseria. Con Radrigán, el tema de la marginalidad no está ligado específicamente a lo

socioeconómico sino que a veces se presenta como un tema simbólico. “Tras la catástrofe, la marginalidad no es solo material sino también simbólica; luego de haber sido apartados o expulsados del mundo, aquellos ya casi muertos en vida están cercanos a quedar al margen incluso de su propia humanidad” (Albornoz, 2005:104).

Las características de la obra de Selman ligadas a la marginalidad son el trauma, el abandono, el aislamiento y la marginación. A continuación veremos cómo se dan estas características en las diversas obras de la dramaturga.

En la obra de Selman, *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, Kimberly, uno de los personajes, narra el hecho que desencadenó su abandono, su madre se suicidó cuando ella era una niña, la pareja de su madre a quien Kimberly recuerda como el hombre rana, la abandonó cuando supo que estaba embarazada, antes de irse la golpeó y maltrató verbalmente, luego la madre de Kimberly se fue al río y se lanzó en él suicidándose, nunca nadie vino a hacerse cargo de ella, nadie la ayudó, vivió sola desde ese entonces.

KIMBERLY: GOLPE EN LA CARA DE MI MAMÁ, CAE, EL HOMBRE RANA SALE, VUELVE A ENTRAR EL HOMBRE RANA LE DA UNA PATADA EN LA GUATA A MI MAMÁ, SALE, NO VUELVE MAS, YO ME ACERCO A MI MAMÁ, LE COLOCO LOS ZAPATOS MIENTRAS ELLA LLORA, SE LEVANTA Y SALE YO LA SIGO, ATRÁS, LLEGAMOS AL RIO, ELLA SE COLOCA EN LA ORILLA, SE DA VUELTA, ME MIRA, ME TOMA, ME ALEJA, ME DICE QUE VUELVA A LA CASA, ME PASA SUS ZAPATOS, ME DEJA, SE VA A LA ORILLA, YO ME QUEDO AHÍ, SE TIRA⁴⁷ (Selman, 2013:110).

Es este personaje una sobreviviente al trauma del abandono de la madre, sin duda ese episodio marcó su vida de manera tal que es insensible al dolor ajeno, no tiene sueños ni ambiciones, solo se dedica a sobrevivir.

“Kimberly: ¿te vas a tirar o no?
Manuel: ¿mmm?

⁴⁷ El texto original está escrito con mayúscula.

Kimberly: Aquí la gente viene a tirarse, se quieren morir y vienen para acá.
Manuel: No sé, qué te pasa, ¿quieres que me tire?
Kimberly: A mí me da lo mismo, pero si lo haces, ¿puedes dejarme tu maletín?”
(Selman, 2013: 80)

Manuel, quien conoce a Kimberly a orillas del “río donde la gente va a suicidarse” (llamado así por Kimberly), vivía cómodamente desde hace años con su esposa, un día fuera de la rutina común, llega temprano a casa y encuentra a Carla, su esposa, con otro hombre teniendo relaciones sexuales. Este hecho hace que Manuel abandone su hogar, su trabajo y a sí mismo. El personaje se aísla, se margina recurriendo a Kimberly, quien le ofrece compañía a cambio de dinero por un tiempo. Manuel se cuestiona su virilidad, se siente disminuido como hombre, un fracasado, así se describe a través de un monólogo “sin poder llorar porque soy hombre y además patético, pequeño de estatura, aburrido, débil, biológicamente mal compuesto, de apariencia inocua, nada que inspire respeto, un montón de sesos ocupados para trabajar en una empresa de agua que no es mía” (Selman, 2013: 77).

Carla por su parte ante el abandono de Manuel, decide transformarse en prostituta, no porque no pueda hacer otra cosa, sino porque cree que merece hacerlo, en una especie de auto-condena por lo que pasó con Manuel, de esta manera Carla se automargina en su hogar dedicándose a atender clientes que pasan por su vida, sin crear lazos afectivos con ninguno.

En la obra *Tus dedos*, Ana siente la necesidad de ser reconocida y admirada por Julio, el empleado de la empresa al que ella debe llevarle el café y asear su oficina todos los días. Lleva dos años sirviéndole el café y él jamás la ha mirado, ella busca encontrarse con sus ojos cada vez que va a la oficina, pero Julio no la toma en cuenta. Es tal el sentimiento de frustración de Ana, que decide raptarlo y llevarlo a una casa abandonada, para hacer que él la mire y se enamore de ella. Por su parte Julio, en este episodio da a conocer a Ana, lo fracasado que es en su vida laboral.

Este rasgo de aislamiento se aprecia, entre otras, en la obra *Amador- Ausente* en donde el protagonista, Amador, un joven artesano, decide encerrarse en su habitación e incomunicarse debido a un terrible mal que lo aqueja, su cuerpo expele un olor insoportable. Este olor representa el recuerdo y dolor de la madre por su esposo desaparecido y como ese recuerdo es transferido al hijo a modo de un olor inaguantable, el episodio traumático aunque se intente olvidar y ocultar sigue allí.

Aquí la marginalidad se manifiesta a través del retraimiento y la incomunicación en que viven los personajes, el desgaste de la familia y el abandono.

ROGELIA: Nació hediondo. Cuando me lo entregaron lloré y lloré porque pensé que no me lo cuidaban bien, que no lo cambiaban, y que por eso estaba así... Un día todo cambió para peor. Nunca me voy a olvidar, tenía diez años y andaba jugando con sus amigos, al ratito entró a la casa todo sucio ¡y con una cara! Blanco. Desde ese día no hubo caso, tomó conciencia de su hediondez y no quiso salir nunca más a la calle. Se ha pasado toda la vida así, encerrado en su pieza. No le gusta ni que yo entre a tratar de hacerle remedios ni a conversarle ni nada (Selman, 2003: 2).

Rogelia, la madre de Amador, ha vivido el trauma de la desaparición de su esposo durante la dictadura militar, ella se niega a asumir este hecho, intenta ocultarlo inventando la historia de un abandono, este trauma es transmitido al hijo, que proyecta un olor inmensamente desagradable, imposible de ocultar. El hijo se encierra en su pieza desde los diez años en adelante cuando toma conciencia de su hediondez, en una especie de autoexilio.

En *El pájaro de Chile*, Jobundo es abandonado por su esposa Simona, quien los deja a él y Luis, su pequeño hijo, siendo este todavía un bebé. Jobundo decide aislarse de la sociedad trabajando en su hogar, se niega a la posibilidad de conocer a otra mujer y no le agrada la idea de sociabilizar con nadie.

Jobundo: Lo hizo, pero yo no quiero saber más de esto señora, yo vivo aquí con mi hijo, no hay nada femenino en nuestra casa, nada y es una opción, lo entiende,

no queremos voces femeninas, ni falda, ni comida caliente y sabrosa, ni poesía, sólo ese libro de mi hijo, lo entiende, no quiero escucharla más, ni verla (Selman, 2013:19).

Cuatro obras y cuatro historias distintas en donde es una constante el tema del trauma, el abandono, el aislamiento, la marginación. En diversas situaciones y contextos pareciera que nadie está a salvo de vivir este tipo de experiencias. A veces de manera fortuita como ocurre con los personajes, Emma y Luis en *El pájaro de Chile*, de Kimberly en *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, o de Amador en la obra *Amador – Ausente*, todos adolescentes víctimas del abandono de sus padres desde su infancia, episodios traumáticos que los han marcado de diversas maneras y condicionado sus formas de ser y de actuar.

Los personajes Emma y Luis en *El pájaro de Chile*, viven en el ausentismo, tienen escasa participación textual en la obra, Luis por su timidez y poca expresividad y sociabilización con quienes lo rodean y Emma por su condición de deficiente mental, solo puede emitir sonidos guturales para comunicarse. Sin embargo, sus roles son protagónicos y la acción gira en torno a sus historias. Ambos han sido abandonados, Luis por su madre y Emma por su padre, los padres que quedaron solos a cargo de su crianza han llevado una vida aislada y solitaria, no tienen amigos ni familiares cercanos y manipulan y obligan a sus hijos a realizar diversas acciones sin considerar sus opiniones. Estos personajes viven las consecuencias de ser hijos abandonados y además cargan con el trauma del abandono de sus padres, quienes les transmiten sus dolores y miedos.

Kimberly en *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, fue abandonada por su madre quien se suicidó cuando ella era una niña. Desde allí ha vivido a la deriva recurriendo a mendigar y prostituirse para sobrevivir. El abandono se extrema en Kimberly, ya que su madre al suicidarse la deja completamente sola, sin el apoyo de ningún familiar o persona cercana a la familia, Kimberly vive como un fantasma, una sombra en medio de la sociedad,

no hay quien se preocupe de su existencia, si muere nadie lo notará. Quizás condicionada por esto, su personalidad es muy fría y su actitud silenciosa, prefiere no involucrarse sentimentalmente con los demás.

El personaje Amador, en la obra *Amador-Ausente* al igual que en las otras obras de Selman, carga con el trauma y el dolor de la madre, por el abandono del padre, abandono no planificado ni deseado como en las otras obras, sino, forzado por la represión de la dictadura; Rogelia, la madre de Amador, prefiere inventar la historia de un abandono para ocultar la situación de desaparición del padre, de esta manera pasa a encubrir la realidad, a ser cómplice del crimen. El hijo y el entorno de la familia cree esta historia sin comprender que el horrible mal que aqueja a Amador, es nada más que la verdad del padre que persigue a la madre, es el olor del cadáver del padre desaparecido que sale a la luz a través de su hijo.

Estos personajes viven su abandono, aislamiento y marginación de manera tal que son víctimas de las circunstancias y de las acciones de los adultos, no han realizado ninguna acción consiente que haya desencadenado su abandono, sino que cargan con las consecuencias de las acciones de sus padres.

Por otra parte los personajes adultos como Ana y Julio en *Tus dedos*, Rogelia y Ramón en *Amador –Ausente*, Jobundo y Ester en *El pájaro de Chile*, Manuel y Carla en *El día que un colibrí se posó en mi ventana* son personajes que han tomado decisiones que los han hecho caer en el estado de marginación y abandono en que se encuentran.

7.3- Lenguaje poético.

Las obras de Selman están cargadas de un tono poético, la miseria y pobreza de los personajes no son sinónimo de ignorancia, ni de pobreza léxica, los personajes elaboran discursos que demuestran en varias ocasiones un alto dominio del lenguaje, así como también la utilización de figuras literarias haciendo que el lenguaje se vuelva poético. Esta característica es común en la dramaturgia chilena actual, en donde “destaca la profundidad y belleza de un lenguaje poético” (Figuroa, 2008:128), los dramaturgos actuales desde sus respectivos estilos “construyen el relato dramático desde la estética de la palabra o el discurso reflexivo, llegando a establecer lenguajes que lindan con la esencia del lenguaje musical y ciertas referencias a las estructuras del teatro clásico” (Figuroa, 2008:128), por otro lado, “el uso del monólogo, suele ser preponderante... hasta el caso en que los diálogos no son más que la descomposición de testimonios de los personajes” (Figuroa, 2008:128).

En *Amador-Ausente* por ejemplo, Amador es un joven artesano sin educación formal, que ha vivido encerrado en su habitación desde los diez años, solo se comunica con su madre, quien es la única capaz de soportarlo.

AMADOR: ¡Qué fetidez tan aguda que estiliza mis palabras sólo para describirla con talento! Podrido, yo como nadie soy la suma de todo lo humano, hediondo por fuera hediondo por dentro, pestilencia desde los pies hasta la cabeza. Qué derecho se puede tener ni exigir ni esperar cuando fuiste escogido por razones misteriosas que no te serán explicadas para *llevar la corona de la tragedia* (Selman, 2003:4).

A pesar del encierro y la poca comunicación social, su discurso es poético y reflexivo. A través del monólogo Amador realiza diversas cavilaciones sobre la tragedia que le tocó vivir en donde utiliza la metáfora para expresar la horrible condición que lo aqueja como en

el fragmento anterior “llevar la corona de la tragedia”. O el uso de contrastes y comparaciones como en el siguiente fragmento para referirse al aroma de la neblina.

AUSENTE: Las nubes. Siempre he querido oler las nubes. ¿Usted sabe cómo huelen?

AMADOR: No, pero sé cómo huele la neblina que es lo más parecido que conozco. Huele *como tiniebla temprana, como el frío que en el corazón provoca la soledad cuando te despiertas y sabes que no hay nada.*

En *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, Manuel, Carla y Kimberly elaboran discursos poéticos, especialmente Kimberly que es el personaje más miserable de todos.

Kimberly: TE FUISTE DE MI
FUI INCOMPRENSIBLE
FUI HORRIBLE
ME VENDÍ
TE AMÉ
ME COMÍ TU CORAZÓN
NO DEJÉ NADA
TE MATÉ
GUARDÉ TU SANGRE
PARA USARLA CUANDO ALGUIEN VENGA POR MI (Selman, 2013:73)



Selman ha señalado en algunas entrevistas que considera que la marginalidad es un espacio poético:

Si bien yo ficciono, no trabajo a partir de hechos reales como lo hace por ejemplo Luis Barrales, me preocupo de ficcionar. Paradojicamente considero que esos espacios de marginalidad son extremadamente poéticos, a diferencia del lugar de quienes están bien, es difícil encontrar lo bello y lo poético en el estar bien, en la armonía, en el estar a gusto⁴⁸ (Lilian Flores, comunicación personal, 2013).

⁴⁸ Entrevista a Leyla Selman y Rodrigo Pérez en el marco del proyecto Fondart N° 7461 “Procesos creativos del teatro contemporáneo de Concepción: espacio y memoria”, proyecto adjudicado al grupo de investigación Lenguajes Escénicos: Teatro, de la Universidad de Concepción, 2013.

Esta característica del discurso en la obra de Selman, tiene relación con el concepto llamado simulación, característica del teatro postmoderno, que según De Toro, consiste en la construcción de un lenguaje propio centrado en la teatralidad, destruyendo toda mimesis. La simulación consiste en que “ya no se trata siquiera de ‘imitar’ lo real o lo exterior, sino de producir objetos culturales autosuficientes y autocontenidos”. El teatro postmoderno consiste fundamentalmente en simulaciones, se asume que los textos tratados producen una realidad desde un falsificado de un signo, esto es, “de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos moralizantes de la realidad” (De Toro, 2008:455).

Rodrigo Pérez⁴⁹, destacado actor y director teatral nacional, dirigió en Concepción la puesta en escena de la obra de Selman *El pájaro de Chile* en el año 2012. En una entrevista personal se refiere al discurso poético de la obra, señalando que es una característica del teatro contemporáneo y que él mismo utiliza como una opción, para trabajar en el proceso creativo de una puesta en escena:

El lenguaje poético tiene que ver con que es muy difícil la creación de la ficción en el sentido de que el espectador crea que quien está arriba del escenario es efectivamente una persona que viene de ese lugar. A estas alturas del desarrollo de las artes representacionales el cine nos ganó por lejos en esa capacidad de “comprar” por decirlo de alguna manera, una realidad ficcionada. Por lo tanto a lo que nosotros apelamos en esta puesta en escena (*El pájaro de Chile*) y en general lo que yo hago es la narración de una ficción, entonces el espectador ve un grupo humano de actores que está contando una ficción, por lo tanto hay un pequeño rango de distancia entre lo dicho y el actor que para mi gusto permite mayor facilidad para entrar a la ficción, es una paradoja, ya que estamos fuera de la ficción, sin embargo, como espectador uno lo cree más⁵⁰ (Lilian Flores, Comunicación personal, 2013).

⁴⁹ Rodrigo Pérez Müffeler es un psicólogo, director de teatro y actor de cine y televisión chileno. Licenciado en psicología de la Universidad de Chile y actor del Club de Teatro de Fernando González. En su trabajo como actor y director participa en la Compañía: Teatro "La Memoria" junto con Alfredo Castro. Trabaja también como docente en la Universidad de Chile y en diversos Clubs de Teatro. Actualmente es director de Teatro "La Provincia" y de la escuela de teatro de la Universidad Mayor.

⁵⁰ Entrevista a Leyla Selman y Rodrigo Pérez en el marco del proyecto Fondart N° 7461 “Procesos creativos del teatro contemporáneo de Concepción: espacio y memoria”, proyecto adjudicado al grupo de investigación Lenguajes Escénicos: Teatro, de la Universidad de Concepción, 2013.

En la obra de Selman la simulación cobra gran relevancia, pues cada uno de los personajes y diálogos no demuestran la intención de imitar la realidad, al contrario, Selman sitúa en escena a personajes de diversa índole, principalmente personajes marginales, pero no deforma ni exagera su lenguaje, ni su representación visual, es así como un obrero, una prostituta, un mendigo, un oficinista, etc. son citados, es decir, son llevados a escena, pero no son imitados en su manera de hablar o en su gestualidad. Sobre esto menciona Rodrigo Pérez:

A mí me da la sensación de que si uno recrea la ficción o intenta recrearla tal cual es, en términos del espacio escénico, uno se queda como espectador con ese detalle y no alcanza a entrar completamente ya que dice ‘que bien hacía de guachaca’ o ‘que bien hecha estaba la mediagua’ pero siempre confiriendo una duda, o sea un descreimiento, uno no comprarlo por completo, porque no es posible, por eso la opción en términos de lenguaje escénico y textual de la obra de Leyla es citar al lugar de origen, con el amor y respeto que se merece, citarlo entre comillas⁵¹ (Lilian Flores, Comunicación personal, 2013).

El lenguaje poético abarca toda la obra y es producido por cualquiera de los personajes sin distinción, así dejamos de pensar en la imitación de la realidad y nos concentramos en el discurso, en la historia, en la estética, dando pie a diversas posibilidades de interpretación. Al respecto señala Rodrigo Pérez:

Como espectador yo veo que me están contando una historia y me entrego al cuento, y creo yo que la identificación afectiva con lo que me están contando es más íntima, el espectador se engancha más, se emociona más, pasa todo más que la reproducción mecánica porque uno ve el esfuerzo de un colectivo por narrar una historia que ya fue escrita por Leyla, en este caso, el grupo quiere narrar una historia, no vivirla, esto tiene que ver con las leyes de lo contemporáneo, aunque no me gusta pensar en estos conceptos que son de los teóricos. A veces se cita ‘¿qué querís?’ pero el acento está en narrar (Lilian Flores, comunicación personal, 2013).

⁵¹ Entrevista a Leyla Selman y Rodrigo Pérez en el marco del proyecto Fondart N° 7461 “Procesos creativos del teatro contemporáneo de Concepción: espacio y memoria”, proyecto adjudicado al grupo de investigación Lenguajes Escénicos: Teatro, de la Universidad de Concepción, 2013.

7.4- Relación con el poder, deseo de éxito y reconocimiento.

El poder está presente en todas las obras de Selman, de diversas formas éste se relaciona con la marginalidad de las historias. En *Amador- Ausente* por ejemplo el poder se hace presente como una fuerza inexplicable que ha dotado a Amador de un olor insoportable y que no le permite vivir en plenitud como el resto de las personas,

En *Tus Dedos*, hay una relación de poder muy marcada, en tanto que Julio se cree superior a Ana y Ana anhela ser reconocida por Julio. Julio desea ascender en su trabajo y ser reconocido por sus ideas, sin embargo, asume no tener potencial suficiente, se siente frustrado. Los personajes desean el reconocimiento, este deseo se ha desarrollado debido a su condición de subalternos, ambos son empleados de una empresa, uno en una leve jerarquía más baja que el otro en lo laboral, se genera una lucha por alcanzar el poder y la dominación con la intención de liberarse de ese sentimiento de inferioridad y de exclusión.

Julio: ¿Entonces porque no me sueltas?

Ana: Porque esto es amor, no es violencia, bueno un amor violento quizás pero amor.

Julio: Amor, ni siquiera te conozco, ni tu a mí.

Ana: Yo si te conozco bien y te amo, y para eso estas aquí, para que me conozcas y luego puedas amarme, no puede ser tan difícil, ni tan largo, depende de ti. Podemos discutirlo y me parece bien, podemos hablar, puedes preguntarme cosas, lo importante es que por fin me miras y eso es tan precioso como la nieve que cae (*Tus dedos*, 2009:).

En *El Pájaro de Chile*, encontramos la idea de poder del estado “lugar de poder” o “matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente”⁵² (Butler, 2009: 44) y como éste influye en la

⁵² En el capítulo III de esta investigación se desarrollará ampliamente este planteamiento de Butler ligado a la identidad.

vida de los personajes, así como también el poder mediático, o poder del espectáculo como lo llamaba Debord en su libro “La sociedad del espectáculo”, poder que logra enaltecer a los personajes llevándolos a la fama, para luego de la misma forma destruirlos.

En *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, el poder se manifiesta a través del éxito, el éxito en lo laboral y también el exitismo en el sexo, especialmente en el personaje Manuel que se siente frustrado en este aspecto debido a que es víctima de la infidelidad de su esposa.

Los personajes Manuel y Carla en la obra *El día que un colibrí se posó en mi ventana* son de clase media, tienen un rol activo en la sociedad; trabajo, hogar y además constituyen una familia. Un hecho los descoloca, genera un trauma en los personajes, los cuales se auto-aíslan invadidos por un sentimiento de exclusión que aparentemente no ha sido impuesto por un ente de poder superior y de forma arbitraria, sino que es generado por un sentimiento de humillación y de frustración por no alcanzar el éxito.

“El sistema económico fundado en el aislamiento es una producción circular del aislamiento. El aislamiento funda la técnica, y el proceso técnico aísla a su vez. Del automóvil a la televisión, todos los bienes seleccionados por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias. El espectáculo reproduce sus propios supuestos en forma cada vez más concreta” (Debord, 1994:17).

Todos los sentimientos de frustración que se presentan en la obra, se generan debido a un deseo de reconocimiento frustrado, por no sentirse valorado (reconocido) o no pertenecer a los cánones o estereotipos de belleza y aceptación social, éxito, cánones o estereotipos que de alguna manera han sido impuestos por un poder superior.

“La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo toda realidad individual se ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él” (Debord, 1994:12).

Esto se ve evidenciado en la obra en los personajes automarginados, en situaciones de aislamiento a veces forzado como es el caso de Amador en *Amador- Ausente* y otras en donde la marginación es una opción del personaje, es el caso de Manuel en *El día que un colibrí se posó en mi ventana*.

Manuel:

yo aborreciendo a mi madre por haberme parido
sin poder llorar porque soy hombre y además patético
pequeño de estatura
aburrido
débil, biológicamente mal compuesto,
de apariencia inocua
nada que inspire respeto
un montón de sesos ocupados para trabajar en una empresa de agua que no
es mía
¡Aguas!
con una dignidad falsa
con una vida sexual torpe
arriba de una micro con el corazón palpitante y roto
nervioso tembloroso...

En las cuatro obras en estudio los personajes se ven afectados por el poder, a pesar de que éste se manifiesta de diversas formas, en general las exigencias sociales a las que se ven sometidos los personajes se generan por poderes superiores como lo es el poder del estado, este aspecto lo desarrollaré en profundidad a partir de los planteamientos de Butler en el capítulo N° 3 de esta investigación.

8- Capítulo III: Identidad

En el marco conceptual de esta investigación se plantearon algunas perspectivas de discusión actual respecto al concepto de identidad, luego de mostrar diversas visiones se señaló que este estudio consideraría principalmente los planteamientos de Ponce y Butler respecto a la identidad, ya que éstos proponen la relación que existe entre ésta y la marginalidad.

8.1- Memoria e Identidad

Como se mencionó en el marco teórico, Fernando de Toro propone algunas categorías heurísticas del teatro postmoderno. La primera de ellas es la apropiación o reapropiación de la memoria, que consiste en inscribir estructuras, temas, personajes, materiales y procedimientos retóricos del pasado en un nuevo texto “empleados paródicamente en una doble codificación (Jencks 1989: 10 y 14) articulada en pasado/presente” (De Toro, 2008: 304).

La obra de Selman indaga en el trauma del sujeto marginal, recurriendo a temáticas y materiales del pasado, en un intento de reapropiación de la memoria. Una de las obras en donde se hace más evidente esta característica es en *Amador- Ausente*, pues en ella se muestra el trauma de la sociedad chilena actual, debido a la pérdida de familiares desaparecidos en dictadura militar.

Otra característica del teatro postmoderno según Fernando de Toro es la historicidad. Según el autor, en la Modernidad, todo fenómeno es una negación de la historia, el pasado no existe y creamos desde cero. Ante esto, la postmodernidad rescata la historia integrando

el pasado en la obra, no para darlo como hecho concluido sino con la intención de cuestionarlo, repensarlo y reinterpretarlo.

De Toro señala que en el pensamiento postmoderno la historia no es algo concreto sino una forma de textualización, de ordenar los acontecimientos y transformarlos en hechos significativos. “Así la historia es sospechosa, toda textualización lo es porque consiste en una serie de textualizaciones y, por ello, de reinterpretaciones” (De Toro, 2008: 313). De esta manera, el teatro postmoderno se manifiesta como una recuperación del pasado y un reconocimiento a que somos el resultado de algo y no el comienzo como se cree en la modernidad, y adquiere una actitud de complicidad/crítica junto a la doble codificación postmoderna pasado/presente.

La dramaturgia de Leyla Selman en la obra *El pájaro de Chile* y en general en su creación dramática trata sobre seres abandonados y olvidados, haciendo evocar en nuestra memoria a aquellos personajes, en una especie de “lucha contra el olvido” (Ricoeur, 1999: 8).

Para Nietzsche la amenaza de la memoria es esa facultad inhibitoria activa implicada en el olvido (Nietzsche, 2010: 31). Hoy en día, la tendencia de la sociedad, a través de los medios masivos de comunicación y eventos masivos es la de presenciar programas o espectáculos que den mayor importancia a la entretención y la distensión. Por lo tanto, el espectador prefiere contemplar relatos esperanzadores y con finales felices, así como programas de contenido liviano, como farándula, bailes de moda, reality shows. A la vez estos medios de comunicación, principalmente los canales de televisión abierta o medios masivos nacionales presentan estereotipos que promueven a mantener ciertos parámetros de

conducta y en consecuencia el consumo, así como también generar modelos ideales de identidad nacional.

María de la Luz Hurtado (2010) sitúa la obra teatral chilena actual en la postmodernidad, marcada por hechos que desencadenaron cambios importantes en la cultura y las artes como el fin de la dictadura militar y la vuelta a la democracia. Dados estos hechos existe una pérdida de la identidad o más bien no se puede definir una identidad fija, como lo que según los planteamientos de Butler es lo que pretende construir y sostener el estado nación⁵³.

Se generan nuevos parámetros sociales en la búsqueda de una identidad o en la búsqueda de pertenecer a una dimensión social, un estatus, etc. Pero estas identidades no pueden establecerse de manera fija, definida. En esta sociedad postdictatorial nacen otros conflictos e inquietudes sociales que no solo tienen una aspiración económica, sino que existen problemáticas que en palabras de Hurtado generan “la emergencia de otra concepción de lo marginal” (Hurtado, 2010: 10).

Selman, a través de sus obras, nos lleva a contemplar aquellas historias de seres olvidados y marginados, desde la más profunda intimidad de éstos, dejando ver sus pensamientos, deseos, dolores, acciones, formas de vida y costumbres. La intención de contar estas historias en el contexto del teatro postmoderno es política:

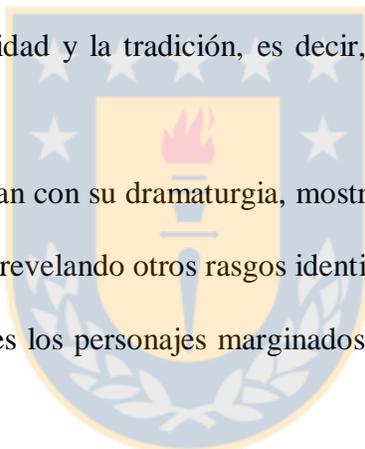
“Dentro de este contexto, no se trata tanto de historiar como de ostentar el pasado como constructo y como resultado directo; lo político emerge en forma de discurso dominante de ciertos sectores. Así los llamados discursos marginales, minoritarios, excéntricos, feministas, étnicos, pasan a formar parte de la pluralidad post-moderna, donde el imperialismo discursivo, las posiciones hegemónicas, las ideologías maniqueas, de las cuales nos hemos nutrido, pierden su centralidad, dejando un espacio discursivo fragmentado, compartido, problematizado” (De Toro, 2008: 314).

⁵³ El concepto estado- nación será ampliado más adelante.

Según Ricoeur, existen distintas formas de olvido, las que determinan qué se recuerda: olvido pasivo, activo y evasivo, verdadera estrategia de evitación motivada por la obscura voluntad de no informarse y de no saber (Ricoeur, 1999: 9). Es el olvido evasivo el que nos permite que eludamos el sufrimiento que puede causar la memoria tratando de no recordar lo que pueda herirnos. (1999:14)

Detrás del problema del olvido se encuentra el miedo y el terror ante el paso del tiempo que todo lo borra, dejando solo una acumulación de ruinas, el vestigio de lo que sobrevivió al horror destructor del tiempo. Ricoeur señala que para no olvidar debemos resistir al “arruinamiento universal” que es capaz de borrar las huellas dejadas por los acontecimientos, y por ende, conservar la identidad y la tradición, es decir, salvar las huellas (Ricoeur, 6-13,14).

Es esto lo que hace Selman con su dramaturgia, mostrar aquello que nadie quiere ver, aquello que intentamos evadir, revelando otros rasgos identitarios distintos a los ideales que se muestran en los medios, pues los personajes marginados y olvidados y sus historias son parte de la identidad nacional.



8.2. Identidad y poder

Como ya se había mencionado en el marco conceptual, Ponce de la Fuente (2000) propone en su estudio de la producción teatral chilena de fines de siglo XX e inicios del XXI *La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: Teatro y fin de siglo*, que la creación teatral actual se encuentra íntimamente ligada con la mirada personal y crítica de la sociedad postmoderna y globalizada, asumida desde su polivalencia y ambigüedad.

Para Ponce los límites de lo que antes se consideraba identitario se han ido perdiendo producto de la globalización, lo que llama un proceso de “desterritorialización”. A la vez este proceso presenta como reacción un proceso de reterritorialización, pues el sistema identitario ya no puede concebirse como un espacio cerrado, y los criterios que definen la pertenencia a un régimen de conductas, tradiciones, valores, etc. ya no son razonables, por lo que se produce una reintegración y apertura hacia los temas de alteridad, es decir, la consideración de sectores marginales y excluidos.

“Las identidades, entonces, son observadas desde el espacio multicultural que ha llegado a representar la ciudad latinoamericana postmoderna. La gran ciudad se ha transformado así en el escenario por excelencia de la sociedad multicultural y es en ella donde se expresan con mayor evidencia los nuevos parámetros de la identidad” (Ponce, 2000:1).

El fenómeno de la globalización ha puesto en crisis al estado-nación, ha debilitado su poder y significación. Según lo anterior, se puede establecer una relación de los rasgos de la obra *El Pájaro de Chile* con las ideas planteadas por Butler y Spivak en su ensayo *¿Quién le canta al estado nación?* (2009).

Según Butler “El estado define la estructura legal e institucional que delimita cierto territorio” (Butler, Spivak 2009: 44), por lo que “sirve de matriz para los derechos y obligaciones del ciudadano, lo cual define las condiciones por las cuales estamos vinculados jurídicamente” (Ibíd.: 44).

Sin embargo, esta vinculación es desigual pues el mismo estado puede desvincular en nombre de la nación, ya que “también desvincula, suelta, expulsa, destierra” (Ibíd.: 45). Y esta expulsión no es liberadora, porque “el estado expulsa, precisamente, a través de un

ejercicio de poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión” (Ibíd.: 45).

El estado entonces, puede expulsar y suspender los medios de protección legal y deberes, causando en las personas un sentimiento de no - pertenencia, generando “una tensión producida entre los modos de ser o estado de ánimo, constelaciones de conciencia temporarias o provisorias de distinta clase, y complejos jurídicos y militares que gobiernan cómo y dónde podemos movernos, asociarnos, trabajar y hablar” (Butler, Spivak 2009: 45). Quienes no cumplen con las conductas consideradas como correctas o apropiadas para el ideal de identidad nacional, son expulsados o marginados de la sociedad.

Todos aquellos desvinculados, desplazados, marginados, son llamados por Butler como “sin- estado” y a pesar de ser marginados, y haber quedado fuera del ideal de estado-nación, siguen estando dentro de él.

Butler señala que el estado-nación como formación estatal, está ligado a la expulsión recurrente de minorías nacionales. Son considerados minorías aquellos grupos que viven en la marginalidad social, que quedan fuera de la idea del ideal de identidad nacional.

“...el estado-nación supone que la nación expresa determinada identidad nacional, que se funda a través del consenso colectivo de una nación, y que existe cierta correspondencia entre el estado y la nación. Desde esta perspectiva, la nación es singular y homogénea o, al menos, tiene que convertirse en eso para cumplir con los requisitos del estado” (Ibíd.: 65).

En la obra de Selman, *El pájaro de Chile* la marginación y el abandono de los personajes Jobundo, Luis, Ester, Emma y Simona, se ha generado porque éstos no participan de las exigencias impuestas por el estado en base al ideal de nación, no cumplen con lo socialmente aceptado y conveniente para la nación. Los personajes principales corresponden

a una familia desintegrada, conformada por el padre, Jobundo y su hijo Luis de 17 años, quienes viven sumidos en la soledad y la tristeza debido al abandono de la madre, Simona, quien decidió marcharse cuando Luis aún era un niño de pañales.

Jobundo: Lo hizo, pero yo no quiero saber más de esto señora, yo vivo aquí con mi hijo, no hay nada femenino en nuestra casa, nada y es una opción, lo entiende, no queremos voces femeninas, ni falda, ni comida caliente y sabrosa, ni poesía, sólo ese libro de mi hijo, lo entiende, no quiero escucharla más, ni verla (Selman, 2013: 19).

Otro personaje importante es Ester, vecina de Jobundo, una madre soltera que vive con su hija adolescente de 16 años, Emma, que tiene un retardo mental y no puede valerse por sí misma. Ante la soledad, desesperación por su envejecimiento y la condición de Emma, Ester elabora un plan para embarazar a su hija, de esta manera involucra a Luis quien es casi obligado por Ester a tener relaciones sexuales con Emma. El resultado es el embarazo de donde nacerá el futuro hijo que las cuidaría en la vejez. Jobundo y su hijo ignoran las intenciones de Ester.

En la obra la marginación y el abandono de los personajes Jobundo, Luis, Ester, Emma y Simona, se ha generado porque éstos no participan de las exigencias impuestas por la sociedad, pues transgreden los límites de lo considerado como correcto.

El ejemplo más claro de transgresión y marginalidad en la obra es el que se da en la imagen materna, los tres personajes maternos: Simona, Ester, y Emma, no cumplen con el rol de madre o el estereotipo de la madre cuyas características Sonia Montecino señala son “espiritualidad, pureza, abnegación, sacrificio, virginidad, maternidad, etc.” (1991:27).

Ester violenta el cuerpo de su hija, consiguiendo que se embarace para así tener quien las cuide en el futuro. Emma no podrá cumplir ese rol de madre ya que ni siquiera puede valerse por sí misma.

Ester: Ema va a cumplirlos pronto, los diecisiete y no hace más que estar ahí, como un florero ¿y quién me va a cuidar? Las dos estamos solas, yo necesito alguien que me cuide y que no me cobre y ella a mí no me ha dado nada, yo ya estoy en edad de recibir pero no tengo de quién, entonces decidí embarazarla para que su cría me cuide y bueno, también a ella (Selman, 2013: 19)

Simona, el personaje femenino más destacado en la obra por la transgresión del estereotipo materno, ha abandonado a su hijo. Ella opta por su satisfacción personal y su proyecto propio antes que por el proyecto familiar:

Simona: ...Me fui. No podía quedarme. (No soportaba el olor, el tamaño, mis ojos no veían algo distinto, ni siquiera un granulo de tierra era diferente, todos los días una fotografía y yo estaba adentro obediente y en silencio, maldiciendo la silla, la tetera, al niño, la escoba, la mesa, el florero sin flores, al pañal y a ti, todos demasiado cerca, inmediatos, quitándome el aire y la posibilidad de moverme) (Selman, 2013:50).

Debido a la transgresión del estereotipo materno, Simona es juzgada, discriminada y considerada una mala madre, por lo que es marginada y estigmatizada socialmente.

En el Chile actual se ha frivolidado la idea de identidad nacional en nombre de la cual el estado ejerce aquellos poderes de inclusión y exclusión. En la obra, esa idea light de identidad nacional está representada por “la vuelta de Chile”, una competencia ciclística sin mayor relevancia para las relaciones internas entre grupos y poderes en donde Luis resulta triunfador y es lanzado a la fama, convirtiéndose en un héroe nacional, admirado por su talento deportivo, su éxito y su dinero, por esto es considerado un ejemplo y orgullo nacional. Esta es la idea banalizada de ideal de identidad que se vende en los medios de comunicación,

la Televisión precisamente, mass media que por supremacía faranduliza la imagen de los deportistas nacionales, actores, políticos y cualquier personaje público. Estas temáticas son constantes en la dramaturgia chilena actual.

“sus perspectivas se abren principalmente a los fenómenos globalizantes, la massmedia, a la reconstrucción democrática, la convergencia multidisciplinaria (teatro, música, cine), la reflexión sobre el individuo en la sociedad virtual y de consumo, la revisión en plan de parodia de los mitos universales o de la tradición nacional” (Figueroa, 2008:127).

En este marco, las identidades hacen crisis o se tensionan: la identidad nacional se había fundado bajo la imagen de una gran familia, donde los roles parentales estaban definidos, eran simbólicamente fuertes y representaban ciertos valores asociados a los conceptos de género (masculino: el poder y la autoridad), eso que está expresado en la “Patria” y “los padres de la Patria”; femenino: la gran madre, nutricia y abnegada.

En la obra *El pájaro de Chile*, se plantea que esta imagen ya no funciona, ha perdido su vigencia y su sentido, en la sociedad actual las personas necesitan liberarse de estos roles y buscan espacios de desarrollo que no están disponibles, no para todos al menos, no están dadas las posibilidades para vivir nuevos estilos de vida que rompan los estereotipos, nuevas maternidades, que no coarten el desarrollo personal de las mujeres (como se ve representado en el personaje Simona) pero que tampoco se dejen en la intemperie, sin apoyo ni valoración, ya que es por esto que las madres instrumentalizan a sus hijas/os, como hace el personaje Ester (y de aquí las nuevas marginalidades, ejemplo: la de Simona y Ester).

Por otro lado, en la obra se representa una sociedad chilena actual en donde las relaciones de pareja, no se han “actualizado” y sobre todo, no hay desarrollo de las nuevas masculinidades, más flexibles y menos dependientes de los roles femeninos tradicionales (Jobundo no es capaz de mantenerse entero sin Simona).

En otro plano, las marginalidades también se manifiestan en la falta de oportunidades reales que ofrece la sociedad actual a las personas de sectores medios bajos. A ellas se les vende una idea de importancia basada en el exitismo, una idea de éxito como salir del anonimato, como “ganar” algo – no importa qué –, como salir en la televisión, lo que les da la sensación de ser, y de haber triunfado, pero que es una mera ilusión, fugaz e instrumentalizada por el sistema de consumo. La televisión promueve y se apropia de estas “hazañas”, para aumentar el rating, instrumentaliza para el consumo incluso los dramas íntimos y las marginalidades mismas, como se ve en una segunda parte de la obra, cuando los medios se enteran del embarazo de Emma y farandulizan la denuncia de abuso que ha recaído sobre Luis por parte de Ester. Nadie se hace cargo de las causas de fondo de estas situaciones.

Por último, Ema y Luis son personajes muy decidores como jóvenes de las nuevas generaciones, ninguno es funcional al sistema, por distintas razones ambos son desadaptados, atípicos, sin posibilidad de integrarse al sistema, sin poder y sin querer seguir las reglas actuales del juego. El personaje de Ema en su abyección y el de Luis, en su ausentismo y en esa enorme capacidad de abstraerse del entorno (nada lo puede despertar), expresan una fuerte resistencia al actual orden social. No sólo no pueden, sino que no quieren ni se dejan ser normalizados.

9- Consideraciones finales

Este estudio pretende aportar a la investigación literaria de la ciudad de Concepción a través del análisis de la obra dramática de Leyla Selman, dramaturga penquista. Nos centramos en el estudio de dos aspectos primordiales de su obra, marginalidad e identidad.

Como hipótesis de investigación se planteó que la configuración de marginalidad en la dramaturgia de Leyla Selman se sustenta en la intención de indagar en los conflictos internos, traumas y obsesiones del sujeto marginal de la sociedad chilena actual, evidenciando rasgos identitarios como deseo de poder y reconocimiento, aislamiento y abandono.

Respecto al concepto de marginalidad propuesto para el análisis de esta investigación fue necesario reunir diversas perspectivas teóricas y unificarlas de acuerdo al tema de la marginalidad, constante en la dramaturgia de Selman y en general, en la dramaturgia contemporánea latinoamericana.

El concepto marginalidad es comúnmente utilizado para referirse a aquellos sectores sociales que viven en la pobreza y la miseria. En cuanto a los estudios literarios éste se amplía a otras formas de marginalidad que van más allá de lo socioeconómico y cuyas variables se vieron expresadas en este análisis a partir de las obras *Amador- Ausente*, *Tus dedos*, *El pájaro de Chile*, *El día que un colibrí se posó en mi ventana*.

En la obra, la marginalidad la experimentan aquellos seres que viven aislados y excluidos, dada la contraposición que se produce entre lo central (integrado) y lo periférico (marginal), o que formando parte de la centralidad no están o no se sienten integrados a ella,

lo que generalmente se debe a factores socioeconómicos, así como también aquellos seres que por factores distintos a los socioeconómicos, se sienten alejados y viven en hostilidad con la sociedad y la cultura a la cual pertenecen.

La identidad es abordada en el análisis de la obra de Selman desde la complejidad de la discusión actual sobre el concepto. Considerando los planteamientos de Ponce quien señala que los límites de lo que antes se estimaba identitario se han ido perdiendo como consecuencia de la globalización, del “proceso de desterritorialización” (Ponce, 2000:1) y al consiguiente proceso de “reterritorialización de lo identitario” (Ponce, 2000:1), en donde la identidad ya no es un espacio cerrado que uniforma un régimen de conductas, tradiciones y valores, sino que es un espacio abierto a la diversidad, a los temas de alteridad, es decir, a la consideración de sectores marginales y excluidos como parte de la identidad de una sociedad. En la obra de Selman, es la sociedad chilena actual con sus traumas y temores al descubierto.

El espacio identitario uniformado en su régimen de conductas, tradiciones y valores es el que promueve el estado- nación creando un imaginario de identidad nacional ideal, “el estado-nación supone que la nación expresa determinada identidad nacional, que se funda a través del consenso colectivo de una nación, y que existe cierta correspondencia entre el estado y la nación. Desde esta perspectiva, la nación es singular y homogénea o, al menos, tiene que convertirse en eso para cumplir con los requisitos del estado” (Butler, 2009: 65).

Las cuatro obras en estudio poseen en común la presencia de la marginalidad, la que se manifiesta a través de los personajes y sus historias, las cuales presentan de manera recurrente características como deseo de éxito, poder y reconocimiento, abandono y aislamiento, constantes que se repiten en la mayoría de las obras de la dramaturga. Estas

características son consideradas negativas por el estado- nación que pretende uniformar los rasgos nacionales identitarios ideales.

La obra de Selman, en un proceso de reterritorialización de la identidad, abre las posibilidades identitarias a diversidad de conductas, actitudes, tradiciones y valores que no son las ideales, sino aquellos que se intentan evadir y ocultar. En sus obras nos encontramos con personajes presionados por una sociedad neoliberal en donde predomina el deseo de éxito en todas sus posibilidades, el exitismo en el sexo, el dinero, el poder y el intelecto, manifestado en ocasiones a través de un desbordante deseo de reconocimiento y aceptación del otro, y una evidente presión social que genera este deseo.

Por otro lado, la manifestación del trauma del abandono familiar, la violencia en contra de mujeres y niños ejercida por el más fuerte, el aislamiento, la soledad y el abandono de aquellos personajes que no encajan con los ideales establecidos, son constantes en la obra de Selman y según Hurtado, son constantes de la dramaturgia postmoderna en donde se reiteran temáticas como la “sensación de menosprecio, de rechazo... Exploración del dolor del cuerpo enfermo, desquiciado, discriminado, etc... Los personajes indagan en su sensación íntima de ser menospreciados por el sistema y por sus seres más cercanos” (Hurtado, 2010:34).

En el transcurso de la historia los personajes logran superar de manera superficial los limitantes que los mantenían marginados, ya sea el poder y reconocimiento, el éxito o la superación de la marginalidad socioeconómica y de aislamiento, sin embargo, sus vidas siguen impregnadas de vacío y se mantienen o amplían sus conflictos interiores, la obra

plantea que el personaje marginal en el Chile de hoy, posee conflictos internos, traumas y obsesiones tan fuertes y arraigados que son imposibles de superar.

En esta investigación se concluye que la dramaturgia de Selman intenta rescatar del olvido las historias de personajes marginados y aislados, para mostrarnos otra idea de identidad, no aquella ideal que es difundida por los medios y que promueve el estado-nación, sino una identidad que incluya a aquellos sectores desvalorizados y evadidos socialmente.

Temas como la marginalidad y la identidad en la literatura se actualizan constantemente, manteniendo su discusión y vigencia, siendo abordados por diversas áreas de investigación, por lo que las temáticas de este estudio son difíciles de acabar y podrían ser desarrolladas en el futuro en una nueva investigación desde otras perspectivas.

En relación a la dramaturgia de Selman y respecto a las proyecciones de esta investigación, sería interesante profundizar en el estudio del lenguaje poético de la obra, ya que es un aspecto relevante en la dramaturgia de la autora que podría formar parte de una nueva investigación, especialmente en las obras *Amador- Ausente* y *El día que un colibrí se posó en mi ventana*, futuro análisis que evidenciaría otros rasgos poéticos del discurso y la riqueza de las figuras literarias en la obra más allá de la metáfora y la comparación que fueron mencionadas en este estudio. Otro tema interesante de investigar es el humor negro en la obra de Selman, una constante que se repite en su propuesta, y que genera en el lector y espectador en ocasiones la experiencia de situarse en el límite entre lo cómico y lo trágico.

10- Bibliografía y Linkografía

-Albornoz, A. 2005. *Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004*. Acta Literaria N° 31 (99-113).

-Benbenaste, N., Etchezahar, E., Del Río, M. (2008). *Psicología de la anomia*. Facultad de Psicología- UBA/ Secretaría de investigaciones. Anuario de investigaciones. Volumen XV. (pp, 187-193)

- Bhabha, Homi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

-Butler, J. y Spivak, G. 2007. *¿Quién le canta al estado- nación? Lenguaje, política, permanencia*. Buenos Aires: Paidós.

-Campos, Jaime. (1971). «*El concepto de marginalidad social en América Latina.*» Revista de la Integración.

- Contreras, C. 2014. *El deseo como re-conocimiento en Tus dedos de Leyla Selman* en Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción (en prensa).

-Contreras, M., y Luengo, E. y Vergara, L. (1994). *José Chesta Textos y Contextos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

-Contreras, M. Albornoz, A. Henríquez, P. (2003). *Historias del teatro de la Universidad de Concepción-TUC*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.

-Debord, G. (1994). *La sociedad del espectáculo*. Revista de observaciones filosóficas. Madrid.

Recuperado en:

<http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>

- De Toro, A. *Los caminos del teatro actual: Hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿El fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos)*. En Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar de la Universidad de Leipzig.

Disponible en:

<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf>

- De Toro, Fernando. 2008. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Disponible en:

http://books.google.es/books?id=vVmPjQiHMioC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- Díaz, C. (2014) *Lectura alegórica del duelo, la melancolía y la derrota en la ficción postdictatorial* de Amador-Ausente de Leyla Selman en Antología de Teatro Contemporáneo de Concepción (en prensa, 2014).

-Enríquez, P. 2007. *De la marginalidad a la Exclusión Social: Un mapa para recorrer sus conceptos y núcleos problemáticos*. Revista: Fundamentos en Humanidades. Vol. VIII, núm. 15, pp 57-88. Fundamentos en Humanidades, ISSN (Versión impresa): 1515-4467. Universidad Nacional de San Luis. Argentina

Recuperado en: <http://www.redalyc.org/pdf/184/18401503.pdf>

-Figuerola, C. 2008. *Principales constantes en la dramaturgia chilena contemporánea: ¿en qué circunstancias escribimos los dramaturgos?* Revista Documentos lingüísticos y literarios. Instituto de Lingüística y Literatura. Universidad Austral de Chile.

-Fischer-Lichte, E. 2011. *Estética de lo performativo*. España. Ed. Abadaba Editores.

-Flores, L. (2011). *Entrevista a Leyla Selman*, comunicación personal.

-Flores, L. (2013). *Entrevista a Leyla Selman y Rodrigo Pérez*, comunicación personal.

-Flores, L. (2011, noviembre 2- 4). *Marginalidad e Identidad en Amador- Ausente de Leyla Selman*. IV Congreso Internacional de Dramaturgia Hispanoamericana Contemporánea. Universidad Austral de Chile.

-García, N. 2001 (edición actualizada). *Culturas híbridas; Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Paidós.

Recuperado en:

<http://www.scielo.org.ar/pdf/anuinv/v15/v15a17.pdf>

- Henríquez, P. Amaya, J. Contreras, C. Díaz, C. Jofré, I. 2012. *Teatro de Concepción: Dramaturgia y escenificación actual*. ALZAPRIMA. Revista de Investigación y Creación. Departamento de Artes Plásticas Facultad de Humanidades y Arte. Universidad de Concepción.

- Hurtado, M., y Piña, J. 1984 (1998). *Los niveles de la marginalidad en Radrigán*. En *J. Radrigán. Hechos consumados, teatro 11 obras* (pp. 5-23). Santiago: LOM Ediciones.

- Hurtado, M. (2010). *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*. Santiago: Comisión.

- Montecino, S. 1991. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio.

- Nietzsche, F. 2010. *La Genealogía de la Moral. Un escrito polémico*. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/211756.pdf>

- Olivares, P. 2009. *La marginalidad en el teatro de Juan Radrigán*, en *Revista intercambio* (on line).

Recuperado en:

<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/261/215.pdf>

-Oyarzún, C. (Ed.). (2008). *Colección Ensayos Críticos, Radrigán*. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.

- Park, R. (1928) en Lee, Alfred. (1954). *Reconsideración de la teoría de Park sobre la marginalidad*. *Revista mexicana de sociología*. Vol, 16. No, 3.

Recuperado en:

<http://www.jstor.org/pss/3537677>

- Pino, W. 1999. *Crítica cultural y marginalidad: Una lectura al trabajo de Nelly Richard*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXIV, N° 49. The University of Auckland, New Zeland.

Recuperado en:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4531036?uid=3737784&uid=2&uid=4&sid=21103426205423>

-Ponce, H. 2000. *La construcción del discurso identitario en la escena finisecular: Teatro y fin de siglo*. *Revista de literatura y lingüística*, 12. Recuperado en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200002

-Puertas, F. 2004. *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: El ciclo novelístico de Pio Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis Doctoral. Facultad de filología. Universidad de la Rioja.

- Radrigán, J. 1998. *Hechos Consumados, Teatro 11 Obras*. Santiago. LOM Ediciones.

- Ricoeur, P. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. España: Editorial Arrecife.

- Romero, M. 2000. "Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?", en: José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto) biográfica (1975-1999)* Madrid: Visor.

-Sanhueza, M. (2014). *Peregrinaje al abandono 'común': El primer ciclo dramático de Leyla Selman*. *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n°9.

-Selman, L. 2003. *Amador- Ausente*. Valparaíso, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA).

Recuperado de

<http://www.dramaturgianacional.cl/web/wpcontent/uploads/2010/06/amador-ausentev.pdf>

-Selman, L. 2009. *Tus Dedos*. Edición original sin publicar.

- Selman, L. 2013. *El pájaro de Chile y otra gente posible*. Ediciones Lar. Concepción.

-Toro, F. 1994. *Teatralidad, deconstrucción y postmodernidad*. En *Quinientos años de teatro latinoamericano, del rito a la postmodernidad*. Sergio Pereira Poza (Ed.) Santiago.

-Villegas, J. 1988. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*.

-Villegas, J. 1997. *Para un modelo de Historia del teatro*. California. Editorial Gestos.

-Von Werder, S. 2012. "Latinoamericanos nómades: Cortázar y Bryce Echenique". Alemania. ed: Peter Lang GmbH.

-www.memoriachilena.cl