



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

***Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo y Reinas de la pampa de Gabriela Valenzuela: La figura femenina en la dramaturgia de zonas desérticas.***

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

ELIZABETH ANDREA FIGUEROA SALGADO  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2015

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

Esta tesis forma parte del Proyecto FONDECYT 1120614

## Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Panorama general de la actividad dramática-teatral en Arica, Iquique y Antofagasta</b>	<b>6</b>
<b>1. 1. 1. Teatro social</b>	<b>15</b>
<b>1. 1. 2. Prácticas escénicas de raíces indígenas en el norte grande.</b>	<b>17</b>
<b>1. 2. Objetos de estudio</b>	<b>18</b>
<b>1. 3. Crítica precedente</b>	<b>20</b>
<b>2. Hipótesis</b>	<b>24</b>
<b>2. 1. Objetivos</b>	<b>25</b>
<b>3. Marco teórico y análisis</b>	<b>26</b>
<b>3.1. El imaginario nortino</b>	<b>26</b>
<b>3. 1. 1. Aspectos de la cosmovisión aymara en <i>Limítrofe, la pastora del sol</i></b>	<b>31</b>
<b>3. 2. La figura femenina. La madre</b>	<b>39</b>
<b>3. 3. La violencia y la discriminación por instituciones del Estado</b>	<b>47</b>
<b>3. 3. 1. Lugar de origen</b>	<b>52</b>
<b>3. 3. 2. Situación socioeconómica</b>	<b>53</b>
<b>3. 3. 3. Carácter femenino</b>	<b>55</b>
<b>3. 3. 4. Discriminación étnica</b>	<b>56</b>
<b>3. 3. 4. 1. El abismo del lenguaje</b>	<b>58</b>
<b>3. 4. Crónica Roja</b>	<b>62</b>

<b>3. 5. Algunos puntos divergentes</b>	<b>74</b>
<b>4. Conclusiones</b>	<b>76</b>
<b>5. Referencias bibliográficas</b>	<b>78</b>
<b>6. Anexos</b>	<b>86</b>



## 1. Introducción

Este proyecto comenzó a gestarse después de muchas lecturas. De hecho, este texto utilizaría otras obras como objeto de estudio; sin embargo, y después del trabajo de todo un semestre, en un mismo día pude leer las obras que son parte de este análisis.

El sentimiento de injusticia es algo que todos hemos experimentado alguna vez, pero de seguro no del mismo modo, no obstante, ese sentimiento suele llevar a la búsqueda de su contraparte. La justicia tampoco se manifiesta para todos de modo equitativo: las variopintas características que conforman nuestra identidad colaborarán más o menos para su realización. La indolencia de las personas frente a quienes –en una sociedad egoísta como la de hoy– sufren la falta de ecuanimidad dará pie a eventos que, con vergüenza, debemos admitir que sucedieron.

*Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo y *Reinas de la Pampa* de Gabriela Valenzuela son obras teatrales excepcionales, que con mucha sutileza abordan dos casos de crónica roja emblemáticos para la región y el país: la pérdida de un niño en el altiplano y el caso del psicópata de Alto Hospicio, respectivamente. Ambos tuvieron gran cobertura de los medios, por lo que se encuentran en la memoria colectiva. La construcción de la prensa de estos sucesos funestos, les otorga una condición espectral y visual propia de estos textos. Cada una con su estilo particular y único: *Reinas de la Pampa* como una obra conmemorativa, y *Limítrofe, la pastora del sol* como un montaje más sagaz y satírico.

Ambos textos utilizan elementos propios del imaginario nortino, los que se perciben transversalmente y enriquecen la acción, por lo que serán analizados. Se

destaca la geografía magnética de los lugares: el desierto, el altiplano, la pampa, y junto a ellos el cielo, que siendo el mismo en esta geografía parece ser otro. Además de ello, la preponderancia de personajes femeninos será imposible de ignorar, por lo que igualmente será revisada, y junto a ella, los maltratos de los que son objeto estas figuras, diferenciados en cuatro ejes: lugar de origen, situación económica, carácter femenino y discriminación étnica.

El estado, será representado por una serie de instituciones –Carabineros de Chile, SENAME, Municipalidad, etc.- que tendrán conductas reprochables, las que visibilizarán con su lenguaje un pensamiento que podríamos catalogar de retrógrado, pero que sigue estando vigente en varias capas de la sociedad actual.

La literatura -y la dramaturgia- perteneciente al norte grande se manifiesta en tres rostros culturales, los que están determinados por el territorio: el de la precordillera andina, el del desierto y el de la costa. Estas manifestaciones culturales dejan sus huellas en las obras examinadas, como también en la diversa actividad teatral y dramática existente en las ciudades de Arica, Iquique y Antofagasta, la que será revisada a grandes rasgos antes de ingresar a los mundos textuales que ofrecen las dos obras que nos convocan.

## **1. 1. Panorama general de la actividad dramática-teatral en Arica, Iquique y Antofagasta**

El Teatro del Norte Grande indaga en experiencias, conflictos y preocupaciones propias de las regiones de Arica y Parinacota (XV), Tarapacá (I) y Antofagasta (II)<sup>1</sup>. La geografía particular de la zona, su historia, sus habitantes y la cosmovisión de los grupos étnicos del territorio serán determinantes en la creación y puesta en escena de las obras. Para precisar, son tres los pisos ecológicos que se distinguen –o quizás al revés: que se materializan- en el Teatro del Norte Grande, de este a oeste: la precordillera andina, la que ha sido habitada tradicionalmente por variados pueblos indígenas y sus culturas agrarias, si bien éstos ahora comparten el territorio con quienes intervienen en la industria cuprífera; el desierto, espacio que acoge a diversos ciudadanos del mundo, los que desarrollan la heterogénea cultura pampina y salitrera; y la costa, espacio en que se levantan ciudades y caletas, localidades de carácter urbano que suelen enfocarse en los intercambios comerciales, dada la existencia de puertos de mayor o menor envergadura.

La producción dramática del Norte Grande y/o de temática nortina ha sido escasa. En lo que concierne a la dramaturgia escrita en Iquique -donde se centró la investigación en primera instancia- se conocen un número reducido de dramaturgos<sup>2</sup>, de los que sólo han sido publicados Guillermo Ward<sup>3</sup> e Iván Vera-

---

<sup>1</sup> Algunas fuentes incluyen también a la parte norte de la región de Atacama (III).

<sup>2</sup> La producción de conocimiento literario suele orientarse a la narrativa y a la poesía, en desmedro del teatro, más aún si éste no pertenece a la capital, lo que muchas veces provoca que los creadores emigren de sus lugares de origen.

<sup>3</sup> Dramaturgo y director de compañía de teatro Viola Fénix de Iquique.

Pinto. Con respecto a este último autor, se debe señalar que él se encuentra bajo el amparo de la Universidad Arturo Prat<sup>4</sup>, lo que permite comprender por qué ha recibido tanto apoyo, en comparación con otros autores de la ciudad. En Antofagasta, se ha publicado recientemente –diciembre de 2014- el texto *Cinco obras de teatro para ser representadas por alumnos de enseñanza media* del autor Alberto Olguín Durán, quien también es director del Teatro de la Universidad de Antofagasta. Las obras contenidas en el texto son: *Alicia, Monkey, Ángel, Vomitón* y *El Remolino de Tierra o la Triste Historia de Juan Machuca*. Otro texto publicado anteriormente es *Pedro de la Barra, pasión por el teatro* (2011), de autoría de Arlette Ibarra, pero este texto no aborda dramaturgia, sino que vivencias del teatrista. Finalmente, de la ciudad de Arica, no tengo antecedentes de publicaciones de este tipo.

Esta cantidad extremadamente baja de publicaciones –*desierto crítico*- llevaría

---

Ha escrito libros sobre teatro y rescate de la memoria local, entre ellos *La carpa azul* (2003); *Crónicas teatrales: los 25 años del teatro del norte, TIUN-TENOR* (2005); *El Truco: Imagen y alma del arte del transformismo* (2009); *¿Quién le pone el cascabel al gato?* (2010), texto pensado como material de apoyo para la didáctica de teatro infantil ; *¡Y comienza la función!* (2012), teatro para pre-adolescentes; *El Aprendiz de sonrisas, proceso de un montaje teatral inclusivo* (2014).

<sup>4</sup> Iván Vera-Pinto se ha desempeñado en la UNAP como Director de Cultura (1999-2007), Director del Centro Cultural Palacio Astoreca (1999-2007), Director General de Extensión Académica y Cultural (2004-2007). Actualmente cumple funciones como docente del área de humanidades. También es dramaturgo y director de la compañía de teatro universitario Expresión de la misma institución. Publicaciones: "Coruña, la Ira de los Vientos", incluida en el libro *La Saga de los Pampinos, Antología del teatro salitrero* (2007), compilación de Pedro Bravo Elizondo y Judy Berry Bravo; *Crónicas de una Muerte Agazapada* (2008), *La Siniestra Historia del señor De Lara* (2009); *Testimonios del Teatro Expresión: Tres décadas de pasión* (2009); *La Pasión del Sastre* (2009), *Llegó con tres heridas* (2010), *Delirio* (2010), *El Despertar* (2010), *Eternal* (2011), *La Última Batalla* (2011), *Oscuros Secretos de Sangre* (2011) y *Antología del Teatro de la Memoria* (2011), *Obras de la memoria* (2012). Información recuperada el 08 de enero de 2015 de [http://iverapin.wix.com/teatromemoria#!\\_el-autor](http://iverapin.wix.com/teatromemoria#!_el-autor)

a deducir en primera instancia que la actividad teatral en estas ciudades es pobre, mas sería una conclusión apresurada. Creo en la importancia de develar las voces más jóvenes que se están desarrollando hoy en día. En el siglo XXI la producción dramática puede tener dos vertientes: por un lado la dramaturgia textual, y por otro lado la dramaturgia escénica. La dramaturgia textual suele desarrollarse menos en estas ciudades –la que hemos mencionado anteriormente: es la que suele escribirse y en algunos casos, publicarse-, no así la escénica que prolifera con más facilidad. En las ciudades y en sus alrededores, hay un número importante de compañías: con respecto a la ciudad de Arica, la actividad parece ser menor –en comparación a Iquique y Antofagasta-, pero se ha logrado identificar la existencia del centro cultural El tren, en el que se imparten algunos talleres de teatro. El año 2014 se realizó por segunda vez el evento *Carnavalón Teatral*, concebido como un encuentro comunitario entre Arica y Parinacota, pero varias de las compañías no pertenecían a estas localidades<sup>5</sup>. Por otra parte, la Compañía La Migra ha montado *Hito tripartito*, obra de autoría peruana-chilena-boliviana<sup>6</sup>, que explora las vivencias de las personas que viven en la trifrontera, en el espacio compartido que incluso puede llegar a ser de libre tránsito de ciudadanos chilenos, peruanos y bolivianos.

---

<sup>5</sup> En la versión del año 2014 participaron variadas compañías: Alamala teatro y Warapeuma pertenecen a Santiago, La turba a Valparaíso, mientras que La tranca y En la cuerda a Iquique. Sólo Tarro con piedras -teatro escolar- y Arlequín teatro de arte pertenecen a Arica.

<sup>6</sup> Autores: Tanya Durán (Chile), Enrique Gorena (Bolivia) y colaboración de Javier Maraví (Perú). Durán estudió en Santiago en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y se trasladó durante una temporada para vivir en Visviri -región de Arica y Parinacota-, lugar de la trifrontera entre Chile, Perú y Bolivia. En el V Congreso de dramaturgia hispanoamericana actual presentó la ponencia *Escritura compartida a tres manos: El caso de la creación del texto dramático "Hito Tripartito"*. Reflexiones metodológicas y acercamientos creativos del proceso.



Este punto de vista ha sido estudiado desde una lógica histórica y sociocultural, por diversos investigadores nortinos, donde la noción de frontera ha sido replanteada, y ha desbordado el concepto clásico de “delimitación geográfica, rígida y literal” (Tapia en González, 2013: 166). Destaco el trabajo de Marcela Tapia Ladino *Migración y movilidad de los trabajadores fronterizos en Tarapacá durante el ciclo del nitrato, 1880-1930*<sup>7</sup>, donde se enfatiza, por sobre los conflictos y tensiones, la solidaridad entre trabajadores, pero también la riqueza con la que colaboran, ya que “los migrantes no rompen los vínculos con la sociedad de origen, sino por el contrario mantienen fluidas relaciones económicas, sociales y políticas mientras permanecen en la sociedad receptora” (Tapia en González, 2013: 167).

En Iquique he pesquisado alrededor de 12 conjuntos teatrales de características muy divergentes que están realizando un trabajo activo y que no han sido investigados, lo que es un peligro, si pensamos en la fugacidad del objeto teatral. En la actualidad, las temáticas y las puestas en escena son variadas: encontramos teatro para niños (Akana teatro, Saltimbanqui, etc.), teatro de máscaras y de marionetas (Ditirambo, Saltimbanqui, Akana y otros), teatro de divertimento<sup>8</sup> (Compañía de teatro Humberstone), teatro gestual (Teatro No Más, compañía que cumple 25 años el año 2015), teatro con influencia indígena (Akana). También encontramos compañías que utilizan técnicas propias de un teatro no tradicional, éstas son formas que dialogan con el teatro del centro, dada la emigración de

---

<sup>7</sup> Trabajo recogido en el compilado de Sergio González Miranda, *La sociedad del salitre* (2013).

<sup>8</sup>Retomo este término utilizado ya por María de la Luz Hurtado en *Dramaturgia Chilena 1890-1990 Autorías Textualidades Historicidad* (2011), bajo el cual reúne sainete, vodevil y comedias musicales, de este tipo de textos destaca la atracción al público a través de esquemas probados, sin innovaciones formales.

jóvenes por asuntos académicos y su posterior retorno a la zona, o bien la llegada de jóvenes foráneos formados en otros lugares. Tal es el caso de la compañía Teatro La Desierto, quien dirige el CICAD –Centro de Investigación y Creación de Arte Dramático-, como respuesta a la necesidad y escasez de conocimientos en materia escénica por parte de los teatristas iquiqueños. En el norte igualmente encontramos formas mixturadas donde se mezclan –como señala la misma compañía Pócima, en relación a su obra *Poe, historias oscuras*- la narración, el teatro y la danza butoh. Un tema que se repite constantemente, tanto en textos del siglo XX como del siglo XXI, corresponde a La guerra del Pacífico (1879-1883), conflicto armado en el que nuestro país se vio enfrentado a Perú y Bolivia, que ha marcado al norte de Chile, y que ha sido retomado por varios autores, como Iván Vera-Pinto<sup>9</sup> y Freddy Cuevas Véliz<sup>10</sup>. Más al sur, en la ciudad de Antofagasta, se reconoce la existencia de tres compañías: la Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta, la Compañía de Teatro Arlequín y la Compañía La Huella Teatro. La Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta nace en el año 1962, ligada al arribo a la ciudad de Pedro de la Barra -ganador del Premio Nacional de Arte 1952, quien previamente había trabajado con el TUC en Concepción-. En ese entonces fue conocida como Teatro del Desierto del Centro Universitario Zona Norte. Luego, por motivos administrativos, se denominó Compañía de Teatro de la Universidad de Chile, Sede Antofagasta, hasta que en 1981, finalmente, adoptó el nombre con que la conocemos en la actualidad, Compañía de Teatro de la Universidad de Antofagasta.

---

<sup>9</sup> Dramaturgo iquiqueño con una surtida producción teatral. En cuanto a la temática señalada, destaco la obra *La última batalla* (2011), que plantea el olvido sufrido por los veteranos de la Guerra del Pacífico, sin importar si son chilenos, peruanos o bolivianos.

<sup>10</sup> Autor iquiqueño que preparaba junto a su compañía Vastar2 la realización de la obra *El mejor cartel*, durante el año 2014.

En su larga trayectoria –la más extensa en el norte de Chile- han realizado más de un centenar de montajes.

En cuanto a la Compañía de Teatro Arlequín, esta se encuentra bajo el amparo de la Universidad Santo Tomás, quien en 2008 entregó en comodato una casona<sup>11</sup> a la directora de la compañía Teresa Ramos Ramírez para apoyar la actividad artística y teatral en la ciudad. Algunos de sus últimos montajes son *La pandilla del arcoíris* –dramaturgia de Jorge Díaz-, de temática infantil y *El animador* –dramaturgia de Rodolfo Santana, venezolano-, obra dirigida a un público adulto.

La Huella Teatro es una compañía que acaba de celebrar sus diez años de trayectoria. En 2004 es fundada por la actriz antofagastina Alejandra Rojas, quien realizó sus estudios teatrales en Santiago con Gustavo Meza. Su dramaturgia es de fuerte arraigo local, sus lineamientos son “la investigación, la puesta en escena y el montaje de relatos originarios de distintas épocas, con el propósito común de ser forjadores de identidad”<sup>12</sup>. El estudio antropológico es lo que sustenta la mayoría de sus obras, las que suman ocho montajes: *Chajnantor, mirar hacia atrás; Xi Wang, la otra patria; Bitchackma o El Viaje al Mar y Botitas negras*, entre otras. Si bien en sus montajes han participado varios dramaturgos (Ronald Heim, Louis Lacouture, Gustavo Meza), quienes han escrito la mayoría de las obras son Alejandra Rojas Pinto y Amarilis Colomba Rojas.

La Favorecedora es una compañía que nace gracias al regreso a la ciudad, tras sus estudios en Santiago, de la actriz Arlette Ibarra. Algunos de sus trabajos son

---

<sup>11</sup> Revisado el 16 de febrero de 2015 en [http://www.mercurioantofagasta.cl/prontus4\\_noticias/site/artic/20080702/pags/20080702000528.html](http://www.mercurioantofagasta.cl/prontus4_noticias/site/artic/20080702/pags/20080702000528.html)

<sup>12</sup> Rescatado el 16 de enero de 2015 de <http://www.lahuellateatro.cl/index.php/nosotros/trayectoria15>

*Tarea Incompleta* -obra orientada a estudiantes-, *La Violencia deja Huellas* -dirigida por la actriz Pamela Meneses- y *Entre Minas*, obra con tintes de café concert, que aborda experiencias no de mineros, sino que de sus esposas (una vez más, vemos cómo se visibiliza la figura femenina). El retorno a Antofagasta también moviliza al actor Marcelo Salinas a crear el Colectivo La Sicaria, que utiliza el formato de Teatro Container, lo que es revelador de la identificación de la compañía con el carácter porteño de este lugar. Algunas de sus obras son *Paralelo 24: Marginados*, *Fuenteovejuna* y *Edipo, Relato Ciego*, montaje en el que, además de contar con un conjunto de destacados actores chilenos –como Coca Guazzini y Sergio Hernández-, convocaron a todos los habitantes de la ciudad a participar, formando un elenco ciudadano.

Las otras dos compañías localizadas son el Teatro Independiente de Antofagasta (TIA), que tiene obras para público infantil (*TresR: Reducir, Reutilizar y Reciclar; Cuentos para Conejos y Conociendo las Fábulas del Duende*) y general (*Pampa, Salitre y Amor*); y el Teatro de los Sueños, de temática clown (*Ron Radman El Pirata Ecológico y sus amigos*).

A esto se debe añadir la existencia del Festival de Teatro ZICOSUR (Zona de Integración del Centro Oeste Sudamericano), organizado por la Agrupación Artístico Cultural Pedro de la Barra en enero de cada año, desde 1999 –sumando un total de diecisiete versiones en 2015-.

Dentro de la historia reciente del teatro antofagastino se destacan algunas compañías de la década de los sesenta. De hecho se señala que

han sobresalido el Teatro de Arte de Antofagasta, conjunto independiente de real jerarquía que dirige el profesor Luis Soto

Ramos. Una verdadera inyección para esta ciudad fue la incorporación de Pedro de la Barra, creador del Teatro Experimental, en sus actividades. Allí fundó el Teatro del Desierto, dependiente de la Universidad, y asesoró al teatro de Arte. Asimismo, una alumna de Pedro de la Barra, María Teresa Ramos, formó en cinco meses el Teatro de la Cárcel, integrado por los reos y que en el Festival de Teatro Aficionado de 1964 se llevó varios premios, incluso uno de los reos que interpretaba un papel femenino. (Cánepa, 1966: 127)

La producción de conocimiento sobre teatro del norte grande es prácticamente inexistente, y evidencia la centralización científica en nuestro país - con excepción de las investigaciones de Pedro Bravo Elizondo, las que datan de 1986 y se circunscriben al Teatro Obrero, las de Sergio Pereira que exploran el teatro anarquista y las de Sara Rojo, que constata una pulsión anárquica: ahora bien, las investigaciones de estos dos últimos autores abordan algunos textos nortinos pero no se especializan en los textos propios de esta región-. Andrés Sabella, citado por González (2002: 58), tiene mejores explicaciones que las mías.

El centralismo no sólo ha perjudicado a Chile en sus aspectos materiales. También echó sus perjuicios en el espíritu. Toda la actividad intelectual chilena converge a Santiago, despojando a las provincias de vibración y de posibilidades creadoras. Es imposible permanecer artista o escritor. En una provincia: llega la terrible asfixia que acaba con el brote y la esperanza. Vivimos «en» y «de» Santiago, ignorando el latido pujante del norte, o la dramática espada magallánica. Para el crítico de arte la provincia es una alusión ingrata. ¿Quién se ha preocupado de buscar los caminos artísticos y literarios de una zona determinada, recogiendo sus obras y sus temperaturas, los documentos y la medida interna de cualquiera de

nuestro largo mapa? Confieso no divisar el par. Creo que la falta de entendimiento en que vivimos nos ha perjudicado enormemente, impidiendo la formación del verdadero rostro espiritual chileno (Sabella; 1942).

Es necesario estudiar las temáticas del norte grande, porque se deben descentralizar las investigaciones en todos sus ámbitos: el Teatro del Norte Grande, como los teatros de otras zonas del país, tiene sus singularidades, las que evidencian preocupaciones diferentes de las del centro y propias de una población habitualmente poco representada en los medios de comunicación. Geográficamente, el NG no se encuentra del todo integrado al país, sin embargo, las tecnologías actuales cooperan a la transmisión rápida y eficiente de las informaciones, por lo que las deficiencias de ayer en el desconocimiento de una información, de un lugar, de una práctica o de una cultura, hoy pueden ser subsanadas.

El Norte Grande es un lugar rico en recursos subterráneos lo que ha llevado a su explotación de modo sistemático, la gran mayoría de las veces, de modo irresponsable, dado el mal uso de algunos bienes: el uso y abuso del patrimonio hídrico es un ejemplo de ello, o bien la contaminación ambiental generada por la ineficacia en el manejo de los residuos. El trato a los trabajadores ha sido inhumano –sobre todo en los comienzos del auge de la explotación salitrera- por lo que éstos decidieron unirse y manifestarse en contra del patrón. Las relaciones tensas entre empleadores y empleados es uno de los motivos que se repiten en el teatro nortino, como así mismo en el teatro del sur. Ejemplo de ello son las obras que abordan asuntos referentes a los mineros del golfo de Arauco, como *Louta* de la compañía penquista La otra zapatilla.

### 1. 1. 1. Teatro social.

Una forma de teatro que fue popular en el Norte Grande, y que guarda relación con los conflictos mineros o del puerto, corresponde al teatro social<sup>13</sup>, ya sea de índole política, obrera o bien, anarquista. Iquique fue a principios del siglo XX una de las ciudades en las que el teatro de esta naturaleza afloró con gran intensidad. Es precisamente esta ciudad la cuna del teatro anarquista, concebido para educar ideológicamente a los obreros. Memorable es la obra *Desdicha Obrera*, escrita por Luis Emilio Recabarren, y otras obras reunidas por Sergio Pereira Poza en su *Antología crítica de la dramaturgia anarquista en Chile*, contextualizadas en situaciones producidas en el norte del país. Ejemplo de ello es “Suprema Lex” de Rufino Rosas, enmarcada en una huelga en una salitrera; también “Los cuervos”, texto publicado tras cumplirse treinta años de la masacre de la escuela Santa María de Iquique, por lo que, si bien la trama no guarda relación ni se sitúa en el norte del país, tiene fuertes alusiones al evento, ya que uno de los hijos de un personaje ha muerto ahí, y otro de los personajes ha estado presente, por lo que le revive los acontecimientos a la madre del fallecido. Esta misma temática fue revisada por la investigadora teatral Sara Rojo, quien aúna los textos mencionados y los reúne con

---

<sup>13</sup> El dramaturgo iquiqueño Iván Vera-Pinto señala: El concepto de teatro social ha variado según los diferentes contextos históricos y teatristas que lo han adoptado. Con Luis Emilio Recabarren, líder del movimiento obrero en Chile, será denominado teatro social; en el movimiento anarquista adopta el nombre de teatro libertario; Piscator lo identifica como teatro político, Brecht, teatro épico contemporáneo; en las décadas del sesenta y setenta en Latinoamérica, se llamará teatro popular, Augusto Boal lo tipificará como teatro del oprimido. Y las corrientes actuales lo llamarán teatro de la memoria, entre otras acepciones. Por supuesto, los contenidos y principios son muy parecidos, varían sus particularidades de forma y pertinencias estéticas (2013: 85).

otros. Su propuesta no sólo incluye a las obras anárquicas entendidas desde un punto de vista tradicional –aquellas con fuerte sentido moralizante y didáctico-, sino también a aquellas que poseen una *pulsión anárquica*, obras que no necesariamente explicitan una filiación ácrata –ni tampoco sus autores-, pero sí llevan a la práctica la libertad pregonada por los anarquistas en la forma, en la experimentación, y que fue olvidada para beneficiar a la educación ideológica por sobre al arte en sí mismo. Una de las obras que distingue Rojo es *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, la que a su vez es destacada por María de la Luz Hurtado en *Dramaturgia Chilena 1890-1990 Autorías Textualidades Historicidad*. La primera de estas investigadoras destaca “esa fuerza libertaria que he llamado de «pulsión anarquista». En esta pieza las problemáticas sociales son entregadas a través de innovaciones formales respecto al teatro realista de corte popular” (Rojo, 2010: 90) en que sobresale el quiebre de las unidades espacio/tiempo y luego las incorporaciones semánticas de parámetros étnicos americanos.

Durante la época de expansión del salitre surgieron varias compañías teatrales, podemos mencionar, según registra González: Grupo Teatral Nicanor de la Sotta – fundado y dirigido por Claudina Morales, feminista-, Compañía de Teatro de la Federación Obrera Arte y Revolución –integrada por las actrices Marina y Rogelia Navarro, hijas de Claudina Morales- y el grupo teatral anarquista Ateneo Obrero – dirigido por Eulogio Larraín, y con puestas en escena de Guillermo Zegarra- (2002: 29, 30).



### 1. 1. 2. Prácticas escénicas de raíces indígenas en el norte grande.

En el teatro del norte grande podemos notar la influencia de temáticas propias de raíces indígenas, verbigracia, en la obra *La niña de las medusas* -octava producción de la compañía Akana Teatro y estrenada en noviembre de 2013-. La obra vuelve atrás en el tiempo, alrededor de un pentacentenario, para mostrarnos “la historia de un asentamiento de Camanchacos, antiguos habitantes de las costas del norte de nuestro País, mostrándonos su lucha por mantener sus costumbres y su forma de vida.”<sup>14</sup> Los camanchacos corresponden al grupo de indígenas mejor conocidos como changos. A la obra señalada podemos agregar una producción anterior de la misma compañía, titulada *El canto del alicanto* (ganadora de FONDART regional 2011), obra en que se repasan aspectos de la mitología andina, en este caso la existencia de la figura mítica del alicanto, mediante la mirada de una familia aymara. La dramaturgia y dirección de ambas obras es de Andrea Pizarro.

Otro caso es el de la compañía La tranca, que manifiesta que la tradición oral andina es una de sus vertientes. Esta compañía tiene proyectos audiovisuales que trascienden al teatro y que buscan promover la enseñanza de la lengua aymara<sup>15</sup>.

Una tercera compañía nortina que utiliza temática indígena en sus creaciones es la compañía La huella de Antofagasta, la que suele realizar investigaciones exhaustivas de sus diferentes objetos de estudio, incluso con ayuda de sociólogos y antropólogos. De sus trabajos, las obras que abordan esta temática son: *Allqu Yana*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Extraído de <http://akanateatro.cl/la-nina-de-las-medusas/> el 3 de mayo de 2014.

<sup>15</sup> Más información de compañía La tranca disponible en <http://www.actiweb.es/cialatranca/>

<sup>16</sup> Significa “perro negro” en quechua.

*o por qué los perros negros son más buenos*, que fabula el paso de la vida a la muerte de los difuntos en compañía de un perro, según la tradición andina; *Chajnantor, mirar hacia atrás*, en el que un niño y su abuelo indagan en las culturas Chinchorro y Lican Antai; *Bitchackma*<sup>17</sup> o *El Viaje al Mar*, que muestra el viaje que emprende una niña pastora que desea conocer el mar, en compañía de animales propios de la fauna andina: la vicuña, el puma, el flamenco, la vizcacha y los zorros.

## **1. 2. Objetos de estudio**

En esta investigación serán estudiadas las obras *Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo Álvarez y *Reinas de la Pampa* de Gabriela Valenzuela Pérez, ambas estrenadas recientemente: la primera, en julio de 2013 en Teatro del Puente y la segunda el año 2012 en dependencias de la Universidad Mayor en la ciudad de Santiago. *Limítrofe, la pastora del sol* tuvo su segunda temporada en enero de 2014 nuevamente en Teatro del Puente, y *Reinas de la pampa*, una itinerancia en Tarapacá durante febrero del mismo año, apoyada por Fondart. Ambas obras están basadas en eventos cubiertos por la crónica roja. *Limítrofe, la pastora del sol* aborda el caso de Gabriela Blas, una pastora aymara que realizando labores de pastoreo pierde a su hijo en circunstancias que nunca fueron aclaradas, y luego, el posterior juicio al que es llevada por la justicia chilena, que la culpa de la muerte del niño, dado que no habría cumplido con la función de garante de la seguridad del menor. Este caso es importante en la historia judicial del país, porque en ningún caso de

---

<sup>17</sup> En kunza, el idioma del pueblo atacameño, quiere decir "el viaje al mar".

pérdida de niños con resultado de muerte, los padres han sido formalizados, acusados ni llevados a juicio por la justicia, pero en este caso, Gabriela estuvo en un proceso judicial que duró años: el niño se pierde en julio de 2007, y Blas es condenada en abril de 2010, a diez años. Este juicio se anula, ya que se considera que sus derechos como mujer indígena han sido vulnerados, no obstante, en el nuevo proceso la pena aumenta a doce años. Finalmente, Gabriela Blas es liberada ya que Sebastián Piñera le otorga el único indulto presidencial en todo su mandato. Este indulto es parcial, y rebaja su condena de doce a seis años.

*Reinas de la pampa* recuerda el caso de las mujeres atacadas por el psicópata de Alto Hospicio: dieciséis en total, donde catorce de ellas fueron asesinadas y dos lograron sobrevivir. Este caso es emblemático, puesto que las peticiones de ayuda de los familiares fueron respondidas con suma indiferencia por parte de las autoridades, quienes, además de eso, entregaron hipótesis acerca del paradero de las muchachas que fueron reveladoras de fuerte discriminación. Además de eso, la prensa guardó silencio y el caso sale a la luz gracias a la obstinación del padre de una de las jóvenes, Orlando Garay, quien señala a la prensa, antes de que la policía se atreva a plantearlo, de que están ante la presencia de un psicópata. Tras el escape con vida de una de las jóvenes, se logra detener a Julio Pérez Silva, alias “El Segua”, quien finalmente resulta condenado por los crímenes con cadena perpetua. Sin embargo, es importante señalar que hay una serie de dudas en este caso, muchos de los familiares e investigadores creen que El Segua no habría actuado solo, y que habría personas influyentes involucradas.

El hecho de que estos montajes hayan sido informados y reconstruidos por la crónica roja, les infunde un estatus visual y espectacular.

Me parece necesario precisar que las obras en estudio han sido escritas por autores de origen nortino: Cayo es chañaralino y desarrolló gran parte de su vida en La Serena, mientras que Valenzuela es iquiqueña. Por motivos académicos ambos viven en Santiago desde hace algunos años.

### 1. 3. Crítica precedente

Las obras son bastante recientes, por lo que prácticamente no existe crítica. *Limítrofe, la pastora del sol*, sin embargo, se ha publicado en la edición número 138 de la *Revista Apuntes de Teatro* de la Pontificia Universidad Católica, acompañada de un brevísimo texto de Marcela Piña<sup>18</sup> titulado *Un puente para cruzar la frontera: Obra Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo*, y también de un texto del dramaturgo que plantea algunos lineamientos de la compañía.

En su lectura de la obra, Piña reconoce una denuncia por parte de la compañía Limitada, la que corresponde a un desencuentro entre las culturas originarias y el estado. Ella plantea como solución al conflicto real una integración en base a una estrategia múltiple que abarque esferas políticas, normativas, económicas y culturales.

La autora también destaca cómo “el autor deja en evidencia la negligencia que ocurre al momento de hegemonizar la justicia en todo un país” (2013: 152). Rescato de su caracterización de los personajes, cómo distingue a la carabinera, quien “evidencia el cliché de la integración subordinada”, palabras sumamente precisas

---

<sup>18</sup> Periodista titulada de la Universidad Arcis y Diplomada en Fundamentos de la Crítica Escénica en la Universidad de Chile.

para el comportamiento de la funcionaria, quien tiene cambios de conducta que varían de la empatía a las muestras más pedantes de autoridad.

Al realizar un acercamiento a la poética de la compañía, su dramaturgo –en el texto *La dramaturgia como espasmos urgentes de realidad. Anotaciones de una compañía Limitada*- señala que “Hablar de teatro es hablar de sociedad en el momento actual” (Cayo, 2013b: 141), de lo que se desprende que su mirada no establece la odiosa línea entre arte y realidad<sup>19</sup>, sino que las unifica de alguna manera. De sus diferentes trabajos, los integrantes de la compañía señalan que “Como eje principal trabajamos en torno a la crisis en las que se encuentran las instituciones del sistema público y el rol social del Estado” (Cayo, 2013b: 142).

Su trabajo *Yo te pido por todos los perros de la calle* es considerado su primera exploración, en la que los integrantes de la compañía reconocen: “Nos dimos cuenta de que se estaba creando una dimensión distinta, que respiraba independientemente, citando la realidad, pero con un núcleo que era una ficción” (Cayo, 2013b: 143), a diferencia de *Limítrofe...*, donde el núcleo viene de la realidad, si bien es cierto que como compañía reconocen que la realidad es concreta, mas no una verdad, sino una lectura de ésta, una versión.

Desde una perspectiva más personal, Bosco añade: “mis obras se estructuran como un choque de modelos, donde el que es diferente debe luchar frente a la pared inmensa que es nuestro gobierno y la tragedia que ocurre cuando son conscientes de esa batalla imposible” (2013b: 148), lo que se expone con claridad en la obra que

---

<sup>19</sup> El arte y la realidad, a lo largo de la historia han desarrollado diferentes tensiones. Ahora bien, es en el siglo XX cuando se crea el cinematógrafo que ambos parecen estrecharse más que nunca: por primera vez, pueden reproducirse las imágenes en movimiento. Sin embargo, Sánchez plantea que esto lo habría hecho ya el teatro durante siglos. (2007: 271).

estamos examinando y en el conflicto que se aborda allí: la inequidad en la expresión de la justicia. Ese sujeto *diferente* que menciona el autor suele expresarse en voces de mujeres cargadas de dolor y recuerdo, que inevitablemente deben luchar frente a su destino trágico. Desde la auxiliar hospitalaria (*Asepsia*) o la niña que quiere reencontrarse con su propia sangre (*Liceana*) o la mujer que revive el recuerdo de su padre desaparecido (*El ímpetu*) hasta la que busca incansablemente a su hijo perdido entre los cerros (*Limítrofe*). (Gregory en Cayo, 2013c: 2)

Finalmente, Cayo concluye “De tanto escapar creando una ficción, no me quedó otra que volcarme de lleno a la realidad, su búsqueda fue una necesidad, y su acceso LIMITADO” (2013b: 149). Es justamente ese acceso lo que nos permite comprender el nombre de la compañía y la matriz desde la que (re)construyen sus producciones.

En una entrevista realizada en el marco del festival Santiago a Mil a Bosco Cayo por la escritora Alejandra Costamagna<sup>20</sup>, el autor chañaralino señala con respecto a la dramaturgia que esta es la estructura o soporte de lo que se ve, y que en su caso, su dramaturgia viene de la palabra, del texto. De hecho, en la misma oportunidad, declara que “la palabra me empieza a decir de qué se trata la obra”. Además, señala que la dramaturgia de hoy no tiene ya el sentido de dignificar determinadas posiciones, ni es tan moral, sino que su trabajo se enfocaría más en proponer preguntas, que en ofrecer respuestas.

Por otra parte, Teatro La chusca es una compañía incipiente-, que “buscan

---

<sup>20</sup> Entrevista realizada como parte del ciclo de conversaciones teatrales "Texto Abierto", organizado por el Laboratorio Escénico de la Fundación Teatro a Mil el 8 de enero de 2015. Recuperado el 21 de enero de 2015 en <http://vimeo.com/116973293>.

centrar su investigación escénica en el rescate de discursos no oficiales, de manera de aportar al trabajo teatral desde una perspectiva popular y reconstructiva”<sup>21</sup>. Además de eso, manifiestan que su “metodología está enfocada en la investigación del trabajo corporal y la musicalidad; ambos materiales se fusionan y dialogan entre sí para contar historias”<sup>22</sup>, todo esto inspirado en los viajes de la chusca<sup>23</sup> por el desierto.

En un programa televisivo<sup>24</sup> Gabriela Valenzuela y Lucía Díaz señalan que toman como nombre la “chusca” debido a la necesidad de acercarse a una materialidad particular, propia del norte, dado que la mitad de la compañía es de origen iquiqueño. De la obra, señalan que tiene un enfoque social, sin victimización alguna sino que desde la mirada de lo que a cada cual “le tocó vivir”; también plantean que “no existen nombres ni lugares” pero que es una historia que se reconoce. Además de eso, informan que cuentan con el apoyo de Juan Zumelzu, quien es el Vocero de las Madres de Hospicio.

---

<sup>21</sup><http://teatrolachusca.wix.com/teatrolachusca#!la-compa/c139r>

<sup>22</sup><http://teatrolachusca.wix.com/teatrolachusca#!la-compa/c139r>

<sup>23</sup> Chusca es una palabra que en el español de Chile alude a significados totalmente alejados de los que plantea la RAE. Jorge Campusano explica “En todos los diccionarios de chilenismos, una “mina chusca” o “chusquita” es una mujer que de tan liberal, se ve suelta y fácil. Según un escritor chileno, la chusca es la arena fina del norte y también el nombre que recibe la tierra suelta, de ahí la relación con la mujer de vida desordenada, poco seria o “suelta”. También existen los “chuscos”, versión masculina de todo lo anterior” (Extraído de <http://www.lacuarta.com/diario/2002/10/06/4a.FICHA.FICHA.html> el 19 de enero de 2015). El primer significado -el más coloquial, por cierto- al que alude Campusano pareciera ser el más extendido, ya que en zonas del centro y sur de Chile la expresión “chusca” por “arena” no resulta familiar. El que Campusano sea iquiqueño permite comprender por qué puede darnos el motivo.

<sup>24</sup> Programa *Iquique al día* emisión del 04 de febrero de 2014. Rescatado de <http://iquiquetv.cl/2014/02/11/iquique-al-dia-2014-02-04-gabriela-y-lucia-teatro-la-chusca/> el 19 de enero de 2015.

## 2. Hipótesis

Las obras que estudiaré: *Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo y *Reinas de la Pampa* de Gabriela Valenzuela, destacan en el marco de la producción dramática nortina, por la preponderancia de las figuras femeninas. La dramaturgia del norte tiende a presentar conflictos en los que quien suele verse afectado es el pueblo, o en su defecto, el hombre; pero en estos casos, ya desde los títulos de los textos se anuncia la preponderancia de las figuras femeninas. Este aspecto sería revelador de una textualidad contemporánea, en contraposición a textos anteriores en los que las mujeres cumplían roles secundarios, como compañeras de los hombres, mas no así como protagonistas. Pienso en obras como *Santa María del Salitre* (1989) de Sergio Arrau, la que sin ser una obra de principios del siglo XX muestra *aún* la preponderancia de las figuras masculinas. Con respecto a esta misma idea, el dramaturgo iquiqueño Iván Vera-Pinto, refiriéndose a su personaje Timona de la obra *Coruña, la ira de los vientos*, señala

Ella se moviliza en un ambiente asfixiantemente machista como se vivió en aquel entonces; donde la mujer estaba destinada a cumplir roles menos relevantes. Probablemente, el rescate de la voz femenina es un punto de inflexión, tanto en la novela citada<sup>25</sup> como en la obra dramática, en comparación a la tradición literaria nortina. (2013: 90)

Estas figuras femeninas serán objeto de diferentes formas de discriminación y, por lo tanto, violencia, de parte de diferentes entes -Carabineros de Chile, SENAME, etc- que son representativos del estado de Chile. Por los motivos

---

<sup>25</sup>*Los pampinos* (1956) del iquiqueño Luis González Zenteno.



anteriormente señalados propongo que

*Limítrofe, la pastora del sol* de Bosco Cayo Álvarez y *Reinas de la Pampa* de Gabriela Valenzuela Pérez son obras teatrales cuyo rasgo predominante es el menoscabo de la figura femenina (ya sea la mujer aymara o la mujer marginal/poblacional) y la violencia perpetrada por instituciones del estado.

## **2. 1. Objetivos**

### **General:**

Verificar -en las obras en estudio- las diferentes formas de menoscabo que son ejercidas hacia la mujer nortina, en especial el detrimento llevado a cabo por las instituciones estatales.

### **Específicos:**

Reconocer la existencia de los rasgos que permiten reconocer a estas obras como parte de un universo de textos (y puestas en escena) que denotan un imaginario de las zonas desérticas.

Detectar expresiones, usanzas y saberes propios de las cosmovisiones pampinas y altiplánicas.

Proponer algunos elementos que permitan configurar la figura de la madre en búsqueda de sus hijos.

Analizar las formas de violencia ejercidas por agentes del estado contra figuras maternas (la poblacional y la aymara) en situaciones de desamparo.

### 3. Marco teórico y análisis

#### 3.1. El imaginario nortino

En esta investigación pesquisaré elementos que muestren la pertenencia de los textos a la zona norte, en este sentido, creo que es importante diferenciar algunos conceptos de índole geográfica, como *desierto*, *pampa* y *altiplano*. Cuando aúno estos tres conceptos, prefiero utilizar la idea de “zonas desérticas”, ya que el altiplano no es precisamente un desierto, pero cuenta con algunos rasgos que lo acercan a ese término geográfico. Por otro lado, podemos ver que autores como Ostria y González Miranda distinguen algunas diferencias entre desierto y pampa, donde la pampa vendría a ser la apropiación ontológica del terreno por parte del habitante. Este último autor, en su texto *Hombres y mujeres de la Pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre* plantea una diferenciación entre desierto y pampa (2002: 31-32), en la que desierto tiene una connotación negativa como constructo del discurso oficial, no así pampa -expresión proveniente del quechua-, que corresponde a un constructo del discurso privado, del habitante de dicho lugar. Esta diferencia construye al desierto como un espacio anecúmene, mientras que la pampa es ecúmene. En otro de sus textos<sup>26</sup> añade: “No es lo mismo desierto que pampa. El desierto es territorio, es geografía; la pampa es comunidad, es un espacio socialmente construido. El desierto es universal. La pampa es temporal y específica” (González citado por Vera Pinto, 2013: 89). La pampa y la figura de su habitante, el pampino, serán revisadas de acuerdo a los planteamientos de los académicos Andrés Sabella, Mauricio Ostria y

---

<sup>26</sup> *Habitar la pampa en la palabra. La creación poética del Salitre*. 2003. En Revista de Ciencias Sociales, Iquique: Universidad Arturo Prat. Pp 53-65.

Sergio González Miranda. El pampino era concebido como una “categoría cultural que identificaba al poblador organizado socialmente en clubes, cofradías, estudiantinas, grupos teatrales, etc” (González Miranda, 2002: 31).

De las diferencias anteriormente mencionadas se vale Ostria en *Hacerse Pampinos* (2005: 5-8), quien además de apearse a los planteamientos de González, añade que el pampino se construye con el paso del tiempo, en la medida que se reconoce a sí mismo en un territorio particular (la pampa). Este aprendizaje -que demanda una cantidad de tiempo importante, dado que es un proceso- está marcado por el desierto, el espacio y la sociabilidad de los nortinos. Con respecto a Sabella, rescato de su texto *Semblanza del norte chileno* (1955), la valoración del pampino, cuyo retrato lo muestra como un sujeto de características nobles, fuerte y vigoroso, pero del que, curiosamente, se señala también su peor flaqueza: los delitos asociados al enardecimiento sexual. “La mujer era una sed tan torturante como la otra” (Sabella, 1955:58) señala el intelectual nortino (equiparándola a algo tan esencial, tan vital como lo es el agua, pero también, tan escaso), quien también rescata en su texto los planteamientos de Belisario García: “la mujer hace y deshace de los destinos del pobre diablo que se arrastra a sus pies bajo su tiranía doméstica. ¿Por qué? ...la mujer es en aquella siniestra soledad un objeto de lujo” (Sabella, 1955: 58). Justamente, la mujer es lo que está tras el motivo de la obra *Reinas de la pampa*. La pérdida de las jóvenes es lo que evidencia los atropellos que sufren los sujetos vulnerables: la indiferencia de quienes detentan la justicia. Si bien, la obra no aborda la forma en que se produce la muerte de cada una de las jóvenes, me parece necesario mencionar que esas muertes, en el fondo de los piques mineros, no dejan de tener relación con la práctica del palomeo de rotos, donde a los trabajadores se les exhortaba a cavar su

propia tumba, o bien se los llevaba a los piques secos, donde se les daba una pistola conminándolos al suicidio, lo que provocaba que éstos se lanzaran al vacío (Sabella, 1955:86).

De estos conceptos, me parece que uno de gran relevancia es el de *pampa*, sitio natural nombrado en el texto de Gabriela Valenzuela, y que corresponde al espacio en el que se desarrollan los hechos, es el lugar del que provienen las jóvenes, pero también aquél donde han sido abusadas y abandonadas. No es gratuito que Lautaro Yankas lo conciba como el lugar “donde el roto concertó el desafío del bien y del mal como en un paraíso de condenados” (González Pizarro, 1983: 88). Un término que también es sintónico con la idea de *pampa* y que permite dar algunas luces acerca de la poética de la compañía, es el de *chusca*, nombre del grupo dirigido por Valenzuela, y que alude a esos oscilantes centímetros superficiales -diez a treinta- “de suelo pulverulento formado por yeso, arcilla y fragmentos de roca; es en parte material eólico y en parte residual de la meteorización superficial de la porción superior del caliche” (Maksaev: s.f., 5) que le dan el tono característico al desierto. En la escena *Desesperación*, tras la intervención del personaje de la madre -que se encuentra en una búsqueda incesante y que no le provee respuesta alguna- leeremos en las palabras de la hija, como ella asume la sequedad del ambiente, y parece volverse con los elementos que hay en el espacio, una sola. Se produce una intensa compenetración.

**Hija:** No tengo nada que hacer, que decir, es como si ya no tuviera lengua, como si se me hubiera secado la boca, la voz, el alma. Me llené de chusca que me hace volar por los desiertos, viajando eternamente, sintiendo el calor y el frío al mismo tiempo, me mezclo con la camanchaca y vuelvo amanecer al otro día, para emprender otros

viajes, nuevos rumbos, seca sí, pero más esencial que nunca /cuando será ese cuando/ con todas las energías para cuidarlos y seguir también allá en otro cuerpo, otra vida, una y otra vez, mil veces yo, algo de mí. (Valenzuela, 2013: 8)

Lo realmente interesante es que la joven no se lamenta de su destino, y en su unión con la tierra –para ser más precisa, con la chusca-, se siente más esencial que en cualquier otra oportunidad. De hecho, manifiesta a su ser como algo que se vuelve cíclico: el cuerpo, la vida, el yo tienen innumerables posibilidades de volver a revelarse.

A lo anterior, se puede añadir otro elemento propio del norte que se observa en la puesta en escena de *Reinas de la Pampa*, que corresponde al arte funerario: ante la sequía del desierto, la usanza de flores alternativas hechas en papel o en hojalatas, usanza que viene desde la época de las salitreras. Lo fúnebre y la muerte, abren paso a

Los fantasmas [que] en la región existen en la mentalidad que responde a la cultura de los sujetos de esta localidad. Su origen está en sus imaginarios, centrados y radicalizados en la religión cristiana popular y en los cultos fúnebres prístinos. (Rivera, 2013: 16)

Los fantasmas mencionados y el culto que les realiza la comunidad dan lugar a una serie de historias, algunas más, otras menos convergentes entre sí.

El relato de estas historias se instala en el imaginario colectivo, permitiendo así que los grupos humanos establezcan una unidad con su propio pasado. Con ello la muerte deja de ser algo lejano y se hace cercana a través de la reiteración de los relatos y de quienes los escuchan (2013: 13).

Esta explicación que entrega Rivera con respecto al trato de la muerte y de las historias que la circundan, guarda relación con el caso de la pastora aymara, y como ella explica que Domingo Eloy es capturado por un cóndor, resultando esto verosímil para su comunidad y su hija, mas no para los habitantes chilenos que ejercen la justicia. Esto lo revisaré en el apartado siguiente.

Es curioso notar que en ambas obras vemos la historia de la pérdida de los hijos: el norte es un lugar misterioso, otra figuración del norte grande que también es alusiva a la figura del empampado, que encontramos en textos tan recientes como *Camanchaca*, novela de Diego Zúñiga de 2009, que curiosamente también recuerda a las jóvenes asesinadas, y más que a ellas, a las personas que siguen sufriendo sus muertes.

Los diferentes rasgos y elementos mencionados en este capítulo permiten señalar que ambas obras pertenecen a los pisos ecológicos propios del Norte Grande: *Limítrofe, la pastora del sol*, es un texto que desde principio a fin nos entrega vestigios que permite asociarlo a la cultura aymara, por lo que en él encontramos el rostro cultural de la precordillera andina, sin embargo, eso no impide que en una medida notoriamente menor se aborde el espacio urbano-costero, como las escenas que son desarrolladas al interior y al exterior de la cárcel de Arica (VI. El chaleco, XIII. Un carnaval fuera de la cárcel de Arica, entre otras). En el caso de *Reinas de la Pampa*, no se señala certeramente ninguna ciudad ni localidad, si bien podemos intuir que las diferentes escenas de la obra se desarrollan entre Iquique, Alto Hospicio y el desierto según los fragmentos a continuación, presentados en orden respectivo

En una comisaría. (Valenzuela, 2013: 5)

La hija entra al espacio, una cocina de una casa ubicada en una toma de terreno, es temprano en la mañana. Sonoridad cotidiana de televisión. (3)

Espacio indefinido en donde podemos cerrar los ojos y escuchar el viento del desierto en pleno atardecer, con el calor acumulado del día en las rocas y en las piedras con arenas suaves. (2)

Esto permite afirmar que los espacios ecológicos abordados este montaje corresponden en primer lugar a la costa y el territorio urbano, y en segundo lugar al desierto.

### **3. 1. 1. Aspectos de la cosmovisión aymara en *Limítrofe, la pastora del sol***

En la tradición oral aymara, se repiten hasta el día de hoy diferentes cuentos en los que la figura del cóndor se incluye una y otra vez, tomando un rol predominante, sobre todo si consideramos que en esa cultura es concebido como mallku. Esto implica que posea diferentes habilidades y que sea

capaz de disfrazarse y traspasar los límites entre un espacio natural a otro cultural, con el propósito de engañar y raptar a una joven *Imilla*<sup>27</sup> que se encuentra pasteando sus animales en el bofedal con el fin de fundar una nueva familia. (Tabilo, 1999: 5)

En su trabajo de tesis, Tabilo identifica una estructura narrativa básica en cuatro relatos de la región de Tarapacá y uno de la región de Antofagasta

---

<sup>27</sup> En quechua y aymara, se entiende como niña, incluso ampliándose a muchacha.

Una joven pastora se encuentra sola pasteando a sus animales, tejiendo o cantando, nunca ociosa, cuando aparece un joven de apariencia humana que intenta hablarle o le propone jugar con ella; algunas veces la pastora lo hace esperar y otras inmediatamente accede a conversar o jugar; cuando la joven entrega la confianza suficiente, el joven pretendiente muestra su real naturaleza y se convierte en cóndor, llevándose a la pastora a sus territorios, que por lo general es una cueva en lo alto de una montaña, donde en algunos casos ella podrá tener un hijo cóndor, o por otro lado, intentará huir ayudada por algunas aves o “mediadores”, o en un tercer nivel, huirá y se convertirá ella misma en un cóndor. (Tabilo, 1999: 30-31)

Raro sería no sorprenderse por los puntos en común que tiene este relato con los acontecimientos sucedidos al personaje protagónico de la obra. Ahora bien, cómo se perdió el niño Domingo Eloy es una incógnita, pero si consideramos que estos relatos de estructura narrativa similar han sido escuchados una y otra vez, transmitiéndose de generación en generación por los habitantes aymara, no parece tan descabellado pensar –desde un punto de vista aymara- en la posibilidad de que el niño haya sido raptado por un cóndor y que luego se haya transmutado en esa misma ave, como puede suceder con las imillas, según los relatos. De hecho, este es un antecedente en la *Individualización de Audiencia de lectura de sentencia*<sup>28</sup> de Gabriela Blas que se repite en más de una ocasión y por diferentes voces -Isabel Hortencia Flores y Alejandro Supanta Cayo-

arriba hay leyendas por eso su mamá le decía que había que cuidar a los niños. (Calas, 2010: 12)

---

<sup>28</sup> Documento de carácter judicial que enumera las acciones consideradas para la sentencia del imputado, la que es revelada en esa instancia. Este texto es redactado por uno de los magistrados a cargo.



hay historias que antes se han producido extravíos; una recopilación de José Mamani, el relata que en una cueva se perdió un niño, y se dice que es el duende que llora, eso como cuentos antiguos; Wenceslao Chura, vive en el sector donde ese perdió el niño y cuenta que hace 40 años se perdió una niña. (Calas, 2010: 25)

En la cosmovisión aymara, la muerte de un bebé<sup>29</sup> se lee de modo divergente a la perspectiva occidental: de hecho, ella no es totalmente una certeza, según explica el sociólogo y teólogo van Kessel; de hecho, esto no lo será hasta que un niño alcance los siete años de edad. Antes de esto, el infante puede seguir enfrentándose a su primera “crisis de paso”, naciendo una y otra vez. “Es doloroso pero «normal», no trágico, si un niño muere antes de los siete años. El cadáver del niño se llama: «cuerpo menor».”<sup>30</sup> El hecho de que la muerte de un bebé o de un niño pequeño no sea una tragedia, es incomprensible para el occidental, quien se suele ver especialmente afectado frente a tales situaciones. Esta diferencia se evidenció en el tratamiento dado por la prensa<sup>31</sup> al caso, lo que perjudicó a Blas. La antropóloga de la CEPAL<sup>32</sup>, Malva Pedrero, explica que en el mundo las diferentes comunidades poseen variopintas formas de plantarse ante la muerte, y que estas variarán de

---

<sup>29</sup> Bebé, lo que conocemos usualmente en Chile con el vocablo *guagua* (en una grafía españolizada) o *wawa*, una expresión que proviene del quechua, también utilizada por los aymara y cuyo uso se ha extendido al español de algunos países.

<sup>30</sup> En su texto *El ritual mortuorio de los aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida en Chungará* (Arica), 33 (2), pp. 221-234. Recuperado el 13 de febrero de 2014 en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci_arttext)

<sup>31</sup> Me refiero en particular al diario *La estrella de Arica*, que publicó notas sobre el caso de Gabriela Blas en 54 ocasiones, en un periodo que comprende tres años, desde el sábado 28 de julio de 2007 hasta 12 de octubre de 2010, según la investigación de Alberto Irarrázaval Rojas.

<sup>32</sup> CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe.

acuerdo a diferentes criterios, como por ejemplo, si son egocéntricas o sociocéntricas, o bien, si practican rituales para disipar el dolor –o no lo hacen-; o si son para ellas socialmente aceptables las muestras de emoción en público. Añade: “hay una serie de variables que *La Estrella de Arica* asumió que era universal y que esta falta de expresión de Gabriela era una prueba de su culpabilidad, porque así se plantearon los titulares” (Irrázaval, 2012: 91). El silencio de la pastora, interpretado como indiferencia y frialdad por quiénes la interrogan, y luego por la opinión pública, dada la intervención de la prensa, aumenta la sospecha que cae sobre ella: efectivamente sería una madre irresponsable que no cumplió con su papel de garante ante la ley de la seguridad de su hijo, lo que habría llevado a su posterior muerte. Esta “indolencia”, percibida en el texto judicial como en el informativo, también es abordada en la obra

**Abogado:** Señora, ¿usted se da cuenta que estamos hablando de su hijo, de un niño de tres años?

**La pastora:** Sí.

**Abogado:** ¿Que está desaparecido, que puede que de verdad esté muerto?

**La Pastora:** Sí.

**Abogado:** ¿Y no siente nada?

*Silencio.*

**La Carabinera:** Le preguntan si tiene pena, dolor, ¿le duele adentro? ...adentro de la carne...

*La mujer le golpea un pecho a la pastora, ella no reacciona. Tiempo. La pastora se pone de pie y mira por la ventana. Sigue tejiendo su chaleco. (118).*

Van Kessel señala que el niño fallecido toma el nombre de “angelito”, y de él se señala que es “tierno, amable y bueno, inocente y jamás agresivo ni peligroso, y ni

siquiera molesto. Visita de vez en cuando la casa de sus padres, esperando recibir algunos dulces o frutas, para en seguida partir contento y alegre”<sup>33</sup>. Por lo tanto, la muerte no separa del todo a los padres de los niños, sino que mantienen un contacto, en el que los padres corroboran que el niño lleva –de otra forma- una existencia feliz, lo que alivianaría la angustia: esto explica por qué el personaje de la pastora reflexiona “Uno. Dos. El dos, dos...me gusta decirlo, dos...nosotros somos dos. Ahora somos dos en el cuerpo de uno. La señora que me habla de dios, me dice que ahora vives en el cielo. Yo le digo siempre que no, que ahora vives conmigo. No me entiende. No me importa.” (127). En la concepción de la pastora, la vida no es individual ni tampoco finita, puesto que una muerte siempre significará la renovación de otra forma de vida

tal como en el floreo la muerte del animal sacrificado en una wilancha<sup>34</sup> significa la abundancia de vida nueva en la tropa, y tal como la semilla de la papa y del maíz enterrada en la tierra, muere y produce la nueva cosecha. La expresión de sembrar es: "enterrar papas".

Además, y como consecuencia de lo anteriormente señalado, se entenderá que la persona no es histórica –su paso por la tierra no está fijado inamoviblemente en la escala cronológica- ni única -recordemos: “somos dos en el cuerpo de uno”-, sino que está inserta en un espacio -Akapacha- cíclico, que posee continuidad, al que colabora con el nacimiento de nuevas criaturas, mediante su propia muerte. “Este concepto del

---

<sup>33</sup> En su texto *El ritual mortuorio de los aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida*. Recuperado el 13 de febrero de 2014 en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci_arttext)

<sup>34</sup> Wilancha: sacrificio de sangre que se realiza para satisfacer la demanda de sangre de la Pacha.

ciclo de la vida coincide con una cosmovisión y una visión del hombre de tipo colectivista, en que la comunidad tiene prioridad con respecto al individuo, y la familia con respecto a la persona.” Este ciclo de la vida es comprendido por toda la comunidad, incluso por los niños

**La carabinera:** Después se me ocurrió preguntarle si sabía dónde estaba su hermano.

**La niña:** Está muerto, se lo comió un cóndor

*Tiempo.*

**La carabinera:** ¿Y no te da pena?

**La niña:** No.

**La carabinera:** Es tu hermano.

**La niña:** Ya no.

**La carabinera:** ¿Cómo no?

**La niña:** Está muerto. Se lo llevó un cóndor. (124)

La niña está consciente de la muerte de su hermano, lo que asume con mucha serenidad. Esto causa extrañeza en la carabinera, quien no sabe que el pequeño ahora vive de otra manera, puesto que su existencia –y en realidad, la de todo habitante aymara-, no ha perecido con el cese de funciones de su cuerpecito.

En la escena *XII. La reconstrucción en el cerro*, se pueden apreciar algunos planteamientos antes revisados acerca de la percepción de la muerte en la cultura aymara. Mientras se simulan los eventos acaecidos el día de la pérdida del niño, la pastora sufre una especie de confusión entre este simulacro y la realidad. La Jennifer emula al pequeño, mientras que La Gisela y La Jazmín, a las dos llamas perdidas en el altiplano, que habrían ocasionado el extravío del niño. La pastora plantea que no dejó a su hijo, sino que “La tierra se llevó a mi niño, yo no lo solté, no lo solté...”

(Cayo, 2013a: 136). En ese momento, las llamas toman la voz y comienzan a explicar la visión de mundo aymara, y revelan desde esa cosmovisión, qué habría pasado con el hijo de la pastora.

**La Gisela:** Sobre una piedra, la tierra abre la boca para recuperar la fuerza después del invierno.

**La Jazmín:** Lakani phaxi, "el mes que tiene boca". En agosto las llamas ofrendan ceremonias en las chacras de cultivo y acuden a las cumbres de los cerros donde se encuentran los achachilas con el hocico del pueblo nuevo. [...]

**La Gisela:** Los ceremoniales de la montaña entregan las ofrendas y las queman para satisfacer el apetito ceremonial que los cerros y la tierra padecen antes de iniciarse el nuevo ciclo. [...]

**La Jazmín:** El hocico de la tierra se abre para buscar lo que merece. [...]

**La Gisela:** El puma se vuelve tierra, la tierra se vuelve cóndor. [...]

**La Jazmín:** El cordero espera en la montaña para volverse polvo en los dientes de la cordillera. [...]

**La Jazmín:** Como si fuera de viento el cuerpo se hace polvo.

**La Gisela:** En un mordisco del año nuevo.

**La pastora:** Es mi hijo.

**La Gisela:** Los hijos no son hijos. Son nuestros padres que se mueren.

**La Jazmín:** Que se vuelven polvo, tierra.

**La Gisela:** Padre hijo, hijo padre... [...]

**La Jazmín:** La sangre se vuelve agua. [...]

**La Gisela:** La carne cultivo. [...]

**La Gisela:** A mediodía del primero de agosto, la tierra se abre con la boca llena y devuelve al hijo como una flor...

**La Jazmín:** La tierra sabe lo que tiene que hacer... [...]

**La Jazmín:** La ternura del niño se vuelve yerba. (137-138).

Es interesante la transición que realiza el fragmento, dado que se comienza

hablando en términos amplios de las transfiguraciones, para luego precisar los cambios que sufre lo físico (la sangre y la carne, se vuelven sangre y cultivo) y finalmente lo emocional (la ternura). En el cambio de ciclo, en el comienzo del nuevo año, el niño se vuelve sustrato, y como tal, es devuelto por la tierra en una nueva creación: una flor, yerba. El niño resulta ser una ofrenda en un rito ceremonial.

Van Kessel concluye: “El binomio Vida-y-Muerte constituye la síntesis de su existencia, el fundamento de su cosmovisión y el símbolo básico de sus fiestas y sus rituales telúricos. Este binomio se percibe como proceso cíclico y repetitivo, similar a otros como Día-y-Noche; o Siembra-y-Cosecha”. Por lo tanto, es entendido como un proceso más, de tantos que hay en la naturaleza. En la escena final *Un carnaval fuera de la cárcel de Arica*, un hombre señala “no estamos...tristes...los indios...no lloramos...a nuestros...muertos...les hacemos...fiesta...porque son...guerreros...de nuestro pueblo...” (139).

Otro aspecto en que difiere la cosmovisión de la vida aymara con la occidental guarda relación con el cuidado de los niños, o de las personas.

**La carabinera:** ¿Usted cuida a la niña?

**La Jazmín:** ¿Cuál niña?

**La carabinera:** A la hija de la pastora.

**La Jazmín:** ¿Que está enferma?

**La carabinera:** No.

**La Jazmín:** ¿Tonces?

**La carabinera:** Que si lo cuida, le da la comida

**La Jazmín:** Aquí nadie cuida nadie, aquí la gente se cuida cuando está enferma, cuando se le rompe una pierna, cuando le da un empacho pa la guata, cuando tiene un mal de ojo, cuando se le mete algún bicho en los ojos... (126)

La idea de “cuidar” se aplica cuando hay una persona en un estado de vulnerabilidad, de enfermedad, u otro que no le permita desempeñarse normalmente en alguna actividad, cosa que en la escena anterior no se cumple con la hija de la pastora. De hecho, el diálogo muestra que el planteamiento de la carabinera carece de lógica según el personaje de La Jazmín, quien replica un “entonces” en forma de pregunta -como pidiendo una explicación que permita completar el sentido de lo anteriormente dicho, pues ella como aymara no puede comprenderlo-.

### **3. 2. Las figuras femeninas. La madre.**

Debido a la mayor presencia de figuras masculinas en la tradición teatral y literaria nortina, creo necesario revisar el lugar de la mujer en ambas obras: los dos textos cuentan principalmente con personajes femeninos. Esto se explica, al menos en el caso de *Reinas de la Pampa*, por el lugar en que se emplaza el acontecimiento. Rivera Olgún señala que “una condición del ethos de Alto Hospicio...son las mujeres” (2013: 185), lo que se corrobora en los personajes de la obra –donde notaremos la ausencia de figuras masculinas<sup>35</sup>-. Esto parece una característica de la contemporaneidad, a diferencia de la población que habitaba las localidades en la época del auge de la explotación salitrera.

---

<sup>35</sup> Esto no necesariamente se condice con la realidad: recordemos que algunos padres de las jóvenes estuvieron involucrados en la investigación, como Juan Sánchez -padre de Macarena-, y especialmente, Orlando Garay -padre de Viviana- quien “fue una de las personas que dirigió la búsqueda de las niñas y antes de ser encontradas declaró en este diario que «aquí estamos frente a un sicópata, que secuestra y después mata»”. Extraído de [http://www.estrellaiquique.cl/prontus4\\_nots/site/artic/20050719/pags/20050719011729.html](http://www.estrellaiquique.cl/prontus4_nots/site/artic/20050719/pags/20050719011729.html) el 18 de enero de 2014.

En *Reinas de la Pampa*, veremos tres roles con esta característica:

- A) la adolescente (que será representativa de las otras jóvenes) de origen marginal, perteneciente a la comunidad de Alto Hospicio.
- B) la madre, quien buscará a su hija sin recibir mayor atención por los organismos de estado, y por lo tanto sin mayores resultados.
- C) la mujer del psicópata, quien asume su condición como compañera del asesino.

En *Limítrofe*...se explorará la figura femenina con varios personajes

- A) la pastora-madre, mujer de origen aymara que pierde a su hijo y es acusada de asesinato.
- B) la carabinera, cuyas funciones serán las propias de una empleada fiscal de sus características, pero que también será una especie de mediadora cultural.
- C) las tres aymara, quienes pertenecen a tal comunidad étnica y luchan por la justicia que ellas consideran no ha recibido la pastora.
- D) la pastora evangélica, quien logrará el acercamiento a la pastora que nunca logra la carabinera.
- E) la niña, hija de la pastora, cuyo cuidado será entregado a otros padres en Estados Unidos.

El rol materno, que ha sido ampliamente revisado en la literatura, ahora será cuestionado en función del actuar de la pastora culpada del asesinato de su hijo, y, más aún, acusada de entorpecer la investigación al no entregar datos que permitiesen intuir una ubicación exacta del pequeño. La figura materna es una figura sin compañía amorosa, presumiblemente soltera: Gabriela Blas efectivamente lo era en la vida real, no obstante esto no se menciona en la obra –pero se intuye- y en *Reinas*..., se explicita una idea que se repite del mismo modo en palabras de la hija y de la



madre: “*somos las dos solas*” (4 y 5 respectivamente). En los acontecimientos que abordan las obras, la madre es una figura sufriente, y este dolor se vive dada la pérdida de el/la hijo/a, -la única figura de familia, ya que no existe una pareja-, extravió que pareciera ser parte de una figuración nortina, en la que el ambiente es propicio para la desaparición de las personas. Este tópico ya ha sido planteado en otras obras, como por ejemplo en *La catedral de la Luz* de Pablo Álvarez, obra premiada en la Primera Muestra de Dramaturgia Nacional, donde el desierto es planteado como un laberinto.

Ahora bien, veremos que las desapariciones de estas jóvenes tendrían diferentes orígenes: la pérdida de las mujeres de Alto Hospicio se da por la acción de un hombre, mientras que el extravió de Domingo Eloy no ha sido resuelto. Las madres mencionadas tendrán la ardua tarea de comenzar búsquedas que no rinden el fruto que esperaban: encontrar a sus hijos con vida. Veremos en ambas la creencia persistente de ver a sus hijos en vida, volando por los aires. “De una manera horrible, pero purificada después” (2013: 8) dice La Madre en *Reinas de la Pampa*, mientras que en *Limítrofe* se señala que Domingo Eloy habría volado por los aires dado que lo recoge un cóndor, animal sagrado en la cosmología aymara, concebido como mallku (espíritu de la montaña), y que acostumbra robar jóvenes.

Un rol similar al que desempeña la madre en *Reinas de la Pampa*, cumplen las pastoras aymara: la Gisela, la Jennifer y la Jazmín, cuyo máximo interés es conseguir justicia para la pastora, tal y como lo intentaba la madre para la hija. La Gisela, la Jennifer y la Jazmín buscan visibilizar el caso de la pastora, por lo que siempre se reúnen para discutir diferentes medidas: al notar el alcance de los medios masivos de

comunicación, comienzan a realizar algunas acciones, que se inician de modo bastante inofensivo –desde una mirada occidentalizada- algunos bailes afuera del cuartel. Viendo que tal acción no surte resultado alguno dado que el hombre occidental desconoce lo que es el ritual del tinku<sup>36</sup> y lo que simboliza, extreman el método, y pasan del aspecto festivo, a lo violento, pues bien ha planteado Arendt que la violencia tiene una índole instrumental y se practica con fines determinados (Diéguez, 81).

**La Gisela:** Y siguen con la idea del baile.

**La Jennifer:** Sí po...eso fue lo que se habló en la reunión pasá.

**La Gisela:** Esa cuestión no sirve. Si es así, la pastora, se va a morir se dentro. Hay que hacer cosas más arriesgá. Cuestiones que llamen la atención.

**La Jennifer:** Pero si sita Gisela, yo iba a bailar a pata pelá y todo afuera del retén.

**La Gisela:** Parecimos monos de feria. (Cayo, 2013a: 111)

Las pastoras reconocen cómo se ven sus bailes desde fuera, no como una forma de resistencia sino como algo meramente folklórico (de hecho, en el mundo andino se realizan distinciones entre el baile tinku y el tinku ritual). Es por eso que perseveran con acciones iracundas sobre sus propios cuerpos, como quemarse la cabellera -lo que es significativo considerando el especial cuidado que tienen con él las mujeres de las culturas andinas- y mutilar partes de su cuerpo.

Durante los días previos a la fiesta central del Tinku las comunidades

---

<sup>36</sup> La palabra Tinku es de origen quechua y significa "encuentro". Otro significado refiere a "justicia". Tinku también es un ritmo musical (Medina y Cohen, 2010: 291).

realizan este tipo de rituales<sup>37</sup> con el fin de salir victoriosos en lo que serán las peleas ... como así también para ofrendar a la *pachamama* la sangre de las llamas. (Medina y Cohen, 2010: 277)

En su relato, La Jazmín señala que los hombres la golpean y la arrojan al suelo, pero ella no se enoja sino hasta que

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

**La Jennifer:** ¿Ahí fue qué?

**La Jazmín:** Ahí fue que me corté la pierna yo. (114)

El acto de botar la sopa, que es aquello que se produce para compartir y para prepararse antes del enfrentamiento ritual esperando lograr una victoria, es lo que desequilibra a esta pastora: la ignorancia y la falta de respeto ante sus costumbres. Ella y sus compañeras sienten que sobre ellas y sus familias se ha ejercido tradicionalmente una violencia sistemática, por lo que resuelven responder con más violencia. Ésta no puede ser ejercida sobre el cuerpo de la comunidad opositora (como se hace tradicionalmente en los tinkus), ya que éstos son los cuerpos hegemónicos chilenos, por lo tanto debe ser ejercida sobre sus cuerpos, cual metáfora de las diversas discriminaciones sufridas. De este modo, las diferentes partes del

---

<sup>37</sup> Estos rituales corresponden a bailar y compartir alimentos. Medina y Cohen señalan que "los hombres sacrifican llamas, de las que se extraerá comida y lana, y luego cantan y bailan al ritmo del charango temple diablo, mientras beben la típica chicha y comparten hojas de coca" (2010: 277).

cuerpo que se van cercenando, son representativas de cada uno de los aymara que alguna vez ha sido afrentado. En palabras del personaje de La Jazmín:

“Yo les dije que la calle es libre. Que una puede hacer lo que quiera. Y que no nos íbamos a ir hasta que soltaran a la prima. Ellos me dijeron que no era ná mi prima. Yo les dije que es mi prima, mi hermana, mi mamá, todos somos todos” (2013a: 113-114).

Estas palabras bien ilustran la idea de la familia extendida, comprendida como la que no se reduce sólo al núcleo familiar, sino también a “los compadres, los consuegros, los parientes lejanos y más allá a los vecinos, la comunidad e igualmente a los comuneros que viven en otros pisos ecológicos” (Restrepo, 2004: 34). Se evidencia nuevamente la cosmovisión aymara, y la idea persistente de que la comunidad está por sobre el individuo, en este caso, la acción perpetrada sobre su cuerpo en particular, se realiza en función del bienestar de todo el colectivo aymara, porque hacer justicia con la pastora, no es únicamente hacerla con ella, sino con todos.

Ileana Diéguez, en el artículo *Neobarroco violento. Performatividades del exceso*, revisa algunas ideas acerca de cómo la violencia se instala en la escena. Ahora bien, Diéguez no piensa tanto en disciplinas (Teatro, performance), sino más bien en formatos del discurso, como teatralidad y performatividad, los que son comprendidos como “un tejido de diseminaciones que atraviesan las nociones disciplinares de teatro o *performance art* y se instalan en un espacio de travesías e hibridaciones donde se cruzan y se interrogan los recursos de la representación y de lo político” (2011: 78). Como las pastoras sienten que estos problemas políticos se han superado uno tras otro, la representación también debe superarse: es por eso que

se utilizará el exceso, el que encuentra entre sus dispositivos la desmesura y lo demasiado, así como también “tipos de comportamientos y conductas (excesivas) que se salen de los límites conocidos o aceptados” (2011: 77), los que corresponden a atentar contra el cuerpo, lo que también significa, contra la vida contenida en él. Sin embargo, según señalan Medina y Cohen, esta violencia se llevaría a cabo en un binomio destrucción/ producción: “las formas de acción violenta durante esta fiesta tienden por un lado a la destrucción del otro, mientras que paralelamente esa destrucción simbólica o efectiva en ocasiones genera oportunidades” (2010, 285). Por lo tanto, esta destrucción del propio cuerpo (que no se puede hacer en contra del otro, del cuerpo chileno en tanto es hegemónico), debería permitir una oportunidad: la oportunidad de la denuncia de tantas afrentas sufridas.

Diéguez se vale del “efecto barroco” de Sarduy, el que usando formas teatrales o escénicas “estaba vinculado a aquello que se deformaba o se cercenaba hasta el exceso por una voluntad furiosa de enseñar, de convencer, de hacer ver” (2011: 84), lo que se logra en gran medida con el apoyo y el morbo de los medios de prensa, quienes colaboran a que estas representaciones alcancen un “estatus visual y espectacular” (2011: 81). De esto son plenamente conscientes las pastoras, especialmente La Gisela -la mayor de las tres y la que se plantea como una suerte de líder- que es quien insta a La Jennifer y a La Jazmín a realizar las diferentes performances automutilatorias. Estas ideas llevan a reflexionar, y posteriormente a actuar, a La Jazmín: “Ahí fue cuando llegaron algunos fotógrafos. Yo pensé: «tengo que hacer alguna cuestión, algún show. Algo pa dejar la cagá»” (Cayo, 2013a: 114). Y, después de ser golpeada por carabineros tras increpar al alcalde, decide cortarse la pierna, la que le arroja a la máxima autoridad de la ciudad, enrostrándole la violencia

de su indiferencia.

Diéguez señala que “Los cuerpos desmembrados, son [...] la nueva representación de una degradada condición humana. El cuerpo ex/puesto es apenas reconocible, la reducción a un montón de carne” (2011: 78), que es justamente a lo que se expone *La Jazmín*:

**La Jazmín:** Yo creo que no nos sirve ná esa custión de la inteligencia.

**La Gisela:** Vo no hablé, porque si seguí con ese arrebató salvaje, vai a terminar como un pedazo de cabeza que habla sola. (119)

Finalmente, y enfocándonos en la obra de Valenzuela ¿Por qué “Reinas”? En primer lugar, esta expresión se suele utilizar como un apelativo cariñoso y que denota gran valoración; en segundo lugar, refiere a un espacio físico conocido y cuidado por la comunidad, el mausoleo rosado levantado en homenaje a la memoria de las jóvenes en el Cementerio número 3 de Iquique, que en la parte superior de su frontis reza el apelativo *Reinas de la Pampa*; en tercer lugar, y si nos apegamos a los planteamientos de Sonia Montecinos

El sacrificio que impone una muerte violenta e inesperada es el medio a través del cual el alma de algunas personas será venerada, situándola dentro de una comunidad que la reconoce como intercesora o ejecutante directa de milagros y apoyo sobrenatural. Así, muchas veces la comunidad reintegra al abandonado, al inocente, al pobre, mudándolo de desposeído a poderoso, de malo a bueno, de asesino a piadoso. (Rivera, 2013: 55)

Vemos que las jóvenes sufrieron esta transmutación, pasaron de jóvenes *pobres, marginales a Reinas –con mayúscula-*. De hecho, también son llamadas

*Ángeles del desierto*, me atrevería a decir que como respuesta a las acusaciones de prostitución levantadas en su contra, donde lo angélico lo asociamos a lo divino, mientras que la prostitución a lo mundano. La refutación de la comunidad a la difamación se vuelve una forma de justicia a la memoria de las jóvenes.

### **3. 3. La violencia y la discriminación por instituciones del Estado**

Otro aspecto que será interesante de revisar, corresponde a cómo se representan las entidades de estado en cada una de las obras. La figura de la policía se repite, y corresponde a una entidad que debe resguardar a la población, protegerla y apoyarla en la medida que ésta requiera su apoyo. En ambos textos se muestra una mirada crítica hacia funcionarios de Carabineros de Chile, quienes de alguna forma representan la actuación del Estado con respecto a algunos ciudadanos pertenecientes a determinadas minorías. De hecho, esta mirada crítica es evidente en *Reinas de la Pampa*, desde la nominalización del funcionario, quien es llamado *Paco* en contraposición a *La carabinera* de Cayo. La figura del *paco* demuestra su jerarquía en el diálogo con la madre dado que siempre es quien plantea las preguntas y dirige la conversación. Ahora, este es un personaje ambivalente, puesto que es poderoso en contraposición a la población civil, mas no lo es frente a otros sujetos. En la escena *Es lo que teníamos que decir*, se reconoce que ellos simplemente transmiten un mensaje elaborado por otros: “nos dijeron que dijéramos” (Valenzuela, 2013: 6). El caso se resolvió, sabemos que dando como único culpable a Julio Pérez Silva, no obstante, hay muchas dudas y cabos no resueltos: la obra sugiere, en la voz de La mujer, que “hay otras personas que también están involucradas y esas personas son

carabineros que estaban llevando el caso en esos años” (2013: 9). Vemos el cambio de nombre, de “paco” a “carabinero”, lo que indicaría un cambio de actitud frente a un sujeto. Ya no estaríamos frente a funcionarios comunes, sino que frente a oficiales de mayor rango, con mayor poder, quienes habrían ordenado a sus subalternos, qué es lo que tenían que decir.

En el texto *¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia*, diálogo de las académicas Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak, la primera se vale de los planteamientos de la filósofa Hannah Arendt, quien argumenta que el estado-nación se apoya en la expulsión de minorías nacionales,

En otras palabras, 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 de un estado. (2009: 65)

Chile, efectivamente, es un país muy centralizado, y tiene como núcleo político y administrativo a la capital, Santiago. Desde la metrópolis se construyen diferentes miradas de realidad y de país, que luego son transmitidas desde ese lugar: las casas televisivas, los diarios y los periódicos, utilizan a personas con determinados cuerpos y rasgos –en el caso televisivo-, lenguaje “neutro” -ya sea oral o escrito- desprovisto de particularidades (o eso es lo que aparenta, dado que es el que se considera como norma), vestuario occidentalizado, etc. para comunicar cuál es la identidad nacional a la que se aspira.

Ahora, queda preguntarse ¿Cómo el estado-nación se convierte en singular y



homogéneo? ¿Cómo convertimos a todos los habitantes de esta larga faja de tierra en las imágenes que se transmiten en los medios? Butler responde que “El estado-nación sólo puede reiterar su propia base de legitimación produciendo, literalmente, la nación que le sirve de base de legitimación” (2009: 65). En este sentido, “Para producir la nación que sirve de fundamento para el estado-nación, la nación debe purificarse de su heterogeneidad” (2009: 66). De esto se puede colegir que no es posible convertir a los habitantes en las imágenes que se transmiten, por lo tanto, la única solución posible es la “expulsión”.

Si el estado es lo que vincula, también es claramente lo que puede desvincular. Y si el estado vincula en nombre de la nación, conjurando forzosa si es que no poderosamente cierta versión de la nación, entonces también desvincula, suelta, expulsa, destierra. Y esto no siempre ocurre por medios emancipatorios, es decir, “dejando ir” o “liberando”; el estado expulsa, precisamente a través del ejercicio del poder que depende de barreras y prisiones, y de este modo, supone cierta forma de reclusión. (Butler, 2009: 45)

Alto Hospicio es una ciudad y comuna que se ha cimentado en la marginalidad, y que creció como el lado b de la ciudad de Iquique

La población actual de la comunidad es producto de erradicaciones y tomas de terreno, por tanto, Alto Hospicio está construido sobre orígenes violentos, tiene significancia que la apropiación del espacio se hiciera en base a la fuerza. (Rivera, 2013: 185)

Los habitantes de dicha comuna, efectivamente sufren las expulsiones que señala Butler –la más evidente y formal es la erradicación de Iquique que según Rivera se produce el 14 de junio de 1987; las menos, son las discriminaciones diarias

y la falta de acceso a las viviendas que sufría la población de más bajo nivel socioeconómico-, lo que provoca las posteriores tomas de terreno acaecidas en 1989 y 1998 (2013: 186).

Butler agrega “Las minorías nacionales que no califican para «pertener a la nación» son consideradas como habitantes «ilegítimos»” (2009: 65). Los pobres no son minorías, es verdad –incluso se podría plantear todo lo contrario-, pero aun así son desplazados. Ahora bien, quienes sí son minoría, y son considerados ilegítimos, corresponden a los integrantes de los diferentes grupos indígenas que habitan en Chile. Esta deslegitimación es sufrida por los aymara que viven en Chile, quienes ven violado el derecho a ejercer sus prácticas culturales, las que son atávicas. La denuncia realizada en la obra de Cayo, si bien enfatiza un caso particular, se extiende más allá (en palabras de La Gisela): “Las cuestiones son problemas que se nos vienen acarreado desde hace años. No nos podemos contentar con tan poco. Nuestra lucha es ancestral, nuestros propios maríos han tenido que vivir el abuso, nuestros hijos el hambre, nosotras mismas la desigualdad” (Cayo, 2013a: 110).

En *Limítrofe...* notaremos una alusión a varias fórmulas de aproximación que utiliza el Estado con los pueblos indígenas, pero que denotan un fracaso en la integración por parte del Ministerio<sup>38</sup> y de CONADI -Corporación Nacional de Desarrollo Indígena-, institución cuya misión corresponde a la promoción, coordinación y ejecución de “la acción del Estado en favor del desarrollo integral de las personas y comunidades indígenas, especialmente en lo económico, social y

---

<sup>38</sup> Infiero que el texto se refiere al Ministerio de Desarrollo Social, ya que es éste el que “brinda protección social a las personas o grupos vulnerables” (extraído de <http://www.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/conocenos/mision/> el 20 de mayo de 2014) e incluye a diferentes servicios como CONADI, INJUV, SENADIS, etc.

cultural y de impulsar su participación en la vida nacional”<sup>39</sup>. *Limítrofe...* plantea el problema de las fronteras, no sólo a nivel político, como se revisa en varios trabajos de temática nortina, sino que también a nivel social: porque políticamente, la pastora es una habitante chilena, mas socialmente, ella no está integrada, las soluciones que proponen nuestras instituciones no son acordes para sus problemas. González Miranda señala que “en determinadas regiones más que una identidad coexisten identidades” (2013: 24), el problema es, entonces, la indiferencia a cada una de esas identidades por parte del Estado, quien desde el Tratado de Ancón en 1883 se esforzó por “chilenizar”<sup>40</sup> la región de Tarapacá, uniéndola en una única identidad. Recordemos que el norte de Chile<sup>41</sup> perteneció anteriormente a Perú y Bolivia, previo a la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Cuatro ámbitos en que se manifiesta discriminación -y por lo tanto, violencia- en las obras son

1. Lugar de origen
2. Situación socioeconómica
3. Carácter femenino
4. Discriminación étnica

Es posible plantear, por ejemplo, que la vejación vivida en primera instancia en el texto *Reinas de la pampa* por las jóvenes, está amparada por los tres primeros puntos anteriormente señalados. De hecho, en la sinopsis de documental *Santas*

---

<sup>39</sup>Extraído de <http://www.conadi.gob.cl/index.php/nuestra-institucion/mision-institucional> el 13 de abril de 2014.

<sup>40</sup>Situación histórica mencionada por Marcela Tapia Ladino (2013: 177) y que tuvo lugar en el litigio de las provincias “cautivas” de Arica y Tacna a inicios del siglo XX.

<sup>41</sup>Con el norte de Chile me refiero a Arica, Tarapacá, pertenecientes anteriormente a Perú y en la Región de Antofagasta, al sector de la Puna de Atacama, que anteriormente perteneció a Bolivia.

*Putas*<sup>42</sup> se anuncia “El lugar más peligroso para habitar es de: mujer, joven y pobre”.

### 3. 3. 1. Lugar de origen

Primeramente, debido al lugar de procedencia, ya que en países centralizados en el ámbito administrativo como Chile, se perciben distinciones en cuanto al origen de las personas, y es por eso que notamos la contraposición clásica capital/provincia, en este caso, capitalino/nortino, donde este último sería minusvalorado. Usualmente no se reconocen las particularidades de las diferentes regiones del país, los valores que priman entre las personas o las relaciones de las mismas, ya que se acepta el comportamiento del capitalino como norma, el cual es visibilizado por los medios de comunicación. La desaparición sistemática de jóvenes en la capital sí sería motivo de alarma e investigación obligada, no lo fue así en el norte. En *Reinas...* se plantea la sordera del gobierno<sup>43</sup> frente al caso, y se señala en particular “cuántas veces no se pidió un ministro en visita y no los escucharon, era una burla” (2013: 10). Esta petición fue ignorada en múltiples ocasiones, hasta que –y aquí ya me refiero al caso real- se descubre al autor del crimen gracias a la sobrevivencia de una de las jóvenes identificada como B. N. Esta discriminación es la menos evidente, pero subyace en ambos textos.

---

<sup>42</sup> Santas putas (2010). Documental dirigido por Verónica Quense, aborda el caso del psicópata y revisa los testimonios de algunos familiares de las mujeres asesinadas. Página oficial <http://www.santasputas.cl/>

<sup>43</sup> Recordemos que autoridades del gobierno central tuvieron desafortunadas palabras para las desapariciones de las jóvenes. Un caso emblemático es el de Jorge Burgos, Subsecretario del Interior en el gobierno de Ricardo Lagos, quien luego fue rechazado por la población iquiqueña en su posterior nombramiento como Ministro de Defensa bajo el primer mandato de Michelle Bachelet.

### 3. 3. 2. Situación socioeconómica

La situación socioeconómica es la segunda esfera en la que podemos distinguir cómo se hacen diferencias entre las personas. La pobreza económica -no así cultural- no hace dignos a estos sujetos de recibir un trato ecuánime por parte de la justicia del país que habitan, porque paradójicamente, la justicia no es medida con la misma vara para todas las personas. Por lo demás, estos sujetos también tienen conocimiento de esta situación, y por saberse desamparados es que tienen que redoblar sus esfuerzos para que sus demandas sean escuchadas, no sólo por la justicia misma, sino que por la opinión pública, de modo que los tribunales se vean forzados a actuar.

En *Reinas de la Pampa* las personas están condicionadas por su lugar de origen, ligado a una situación económica. Un dato interesante lo entrega Benjamín Subercaseaux, quien plantea “en la pampa, como en la montaña, los nombres geográficos señalan el pensamiento y las etapas del esfuerzo en la lucha por la vida...algunos nombres revelan las angustias de los exploradores y aventureros: Pampa engañadora...y la preocupación constante del agua para esas gargantas enronquecidas: Aguas Blancas, Agua Buena...” (González Pizarro, 1983: 87). Este mismo motivo, sería la razón de porqué Alto Hospicio tiene ese nombre: se encuentra en las alturas, y es un “asilo para menesterosos”<sup>44</sup>, dado que nace como una toma de terreno que con el paso del tiempo y la persistencia de sus habitantes, se va convirtiendo en una gran localidad en las afueras de Iquique, para quienes no tienen

---

<sup>44</sup> Según definición de la RAE de *hospicio*. Consultado el 10 de enero de 2014 en <http://lema.rae.es/drae/?val=hospicio>

cabida en esa ciudad. Los antecedentes que nos entrega Santa Cruz nos permiten completar esta idea, donde el prejuicio va más allá de su origen económico, para extenderse a su núcleo familiar.

Los *ángeles del desierto* eran mujeres, populares y jóvenes, la mayoría provenía de la toma *La negra* y *La pampa*. Por todo ello, la voz de sus parientes no fue escuchada. Prevalecía la sospecha de la fuga: Alto Hospicio es un lugar del cual habría que fugarse y las familias un tumulto afectivo y sexual del cual huir. Los *ángeles del desierto* eran jóvenes y eran bonitas: el carabinero lo subrayaba ante la madre de una de ellas, concentrando en esta cualidad sus posibilidades de futuro. (2002: 223)

Ahora bien, Iquique, la ciudad que desplaza a estas familias, es admirada por las jóvenes, y se presenta como la contraparte del lugar que ellas habitan “allá donde están las casas grandes, donde todo es más bonito, porque aquí es muy seco, hace mucho calor y es todo del mismo color” (Valenzuela, 2013: 4).

En *Limítrofe...* también se menciona la situación económica como origen de su desgracia: “A la pastora la encierran porque la ven pobre” (Cayo, 2013a: 129), de hecho, se compara su caso con el de otras madres y cuidadoras de niños que no han sufrido tales afrentas en situaciones similares. De hecho, esto se pone en tela de juicio en la realidad, y luego se transmite a la obra.

### 3. 3. 3. Carácter femenino

El tercer punto crítico en las obras alude al carácter femenino de los personajes. Por el sólo hecho de ser mujeres, ellas se ven sometidas a las sospechas más increíbles. No son percibidas como víctimas en primera instancia, sino que son responsabilizadas por los hechos de violencia e injusticia cometidos contra ellas; las jóvenes de *Reinas...* son consideradas mujeres libertinas y se asume -desde el discurso y el pensamiento oficial- que poseen una vida sexual activa sin considerar su edad, lo que se contrapone con el pensamiento de sus familias, según plantea Rivera: “La muerte de las niñas provoca distintas reacciones. La naturalidad de la muerte como final de un ciclo se convierte en innatural, por la juventud de las niñas y su pureza, por ser en su mayoría adolescentes” (2013: 184). Este mismo problema –la mirada diferente hacia las niñas por parte de sus familias y de la autoridad- también lo detecta Guadalupe Santa Cruz

la particular normatividad respecto de la sexualidad de las mujeres que dificulta encontrar un lugar entre la supuesta prostitución y las quietas imágenes de liceanas en uniforme, entre mujeres *fáciles* e hijas de familia, entre hábiles manejadoras de su capital corporal e infantes de juguetes inocentes, entre *camboyanas* y *señoritas*. (2002: 223)

Inclusive, podríamos añadir que la violencia ejercida hacia las jóvenes se justifica en una suerte de ilusión –espejismo nortino, si se quiere- que generan sus cuerpos, que aparentan ser los de mujeres mayores: “Hay gente que dice que ya no parecemos tan chicas, que somos como mujeres grandes, porque comemos mucho pollo parece, no entiendo muy bien eso” (Valenzuela, 2013: 4).

Entonces, las mujeres son discriminadas y violentadas por tal motivo, y quienes las protegen, no son los clásicos entes protectores –llámense Carabineros, PDI, SENAME, etc.-, sino que lo hacen ellas mismas. Las madres, las primas, las tías.

### **3. 3. 4. Discriminación étnica**

En la obra de Cayo hay un cuarto punto imposible de esquivar en la investigación, que guarda relación con la pertenencia de los personajes a un grupo indígena del país, y que es evidente desde el título de la obra.

Tanto el texto como la puesta en escena demuestran la imposición de estructuras por parte del mundo occidental. No se acepta la heterogeneidad de las culturas existentes en el país: efectivamente, el censo permite en la actualidad que los habitantes se identifiquen con nueve pueblos indígenas, de los cuales, cinco pertenecen a la zona norte: aymara, quechua, atacameño, kolla, diaguita<sup>45</sup>; no obstante, sus cosmovisiones, cultura, lenguas no están integradas a la sociedad chilena. Las cosmovisiones indígenas suelen caracterizarse por el papel preponderante que tiene en ellas la naturaleza, y es ésta la que rige, por ejemplo, el sistema económico, en la medida que influye en la agricultura: porque la naturaleza da y quita, y es ella también la que establece los tiempos para determinadas actividades. La naturaleza puede comportarse de manera imprevisible, y también quienes están integrados a ella, pero esto no es comprendido desde el punto de vista

---

<sup>45</sup> Los otros cuatro grupos corresponden a los pueblos rapanui, mapuche, yagán y kawésqar.



occidental. Sus lenguas, no son manejadas por los chilenos hispanohablantes, por lo que se ven obligados a aprender el español: el aprendizaje precario de éste es objeto de burlas o menosprecio.

La carabinera muestra una mirada maternalista del indígena, como un sujeto en estado de vulnerabilidad que sólo puede ser resguardado por personas preparadas como ella: “son delicados, como niños, como bebés llamas” (Cayo, 2013: 131), lo que demuestra la visión de sí mismo como superior, y del otro como un subalterno. Pedrero señala que hay una incomprensión por parte de carabineros de las actividades que realizan las personas que viven en el altiplano, y que esa ignorancia los lleva a una descalificación permanente del otro, lo que genera una desconfianza,

Entonces no creo que en ese espacio una mujer Aymara acudiría a ellos frente a esos hechos. Cuando entra en carabineros, ya lo hace desde una posición de poder, sobre los subordinados, la gente no es tonta, sabe que son permanentemente juzgados” (Irrázaval, 2012: 41).

En *Reinas de la Pampa* no se evidencia la discriminación de origen étnico, aún así, es bueno recordar que en su historia Alto Hospicio ha tenido relación con algunas etnias como, por ejemplo, el grupo de los changos –quienes descansaban (se hospedaban) en ese lugar antes de adentrarse en el desierto- y la población aymara que tuvo cultivos hasta hace muy poco en el sector (entre los años 1950 y 1980)<sup>46</sup>. Debemos considerar, por lo tanto, que muchos de sus habitantes efectivamente tienen ascendencia originaria.

---

<sup>46</sup> Información entregada por la municipalidad de Alto Hospicio en su página web, la que es recogida del texto *Breve Historia de Alto Hospicio* de Juan Vásquez Trigo. Recuperado el 21 de enero de 2015 en <http://maho.cl/web2014/index.php/historia>

### 3. 3. 4. 1. El abismo del lenguaje

En su segunda escena titulada *No le entiendo señorita* -una de las más extensas del texto junto a *Afuera en la calle*-, la obra de Cayo indaga en los conflictos que se generan a partir de los diferentes lenguajes con que se expresan la pastora y la carabinera. Este “diálogo”, que de alguna forma recuerda el episodio de Cajamarca<sup>47</sup>, es una conversación fallida, en la que la carabinera realiza sus máximos esfuerzos para comprender el mensaje que quiere transmitir la pastora. Estos esfuerzos develan una mirada de superioridad por sobre el indígena, puesto que la carabinera manifiesta tener una serie de herramientas que le permiten enfrentar la situación.

**La carabinera:** ¿Cómo no?

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

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

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

**La carabinera:** Estudié años. Me fui a vivir un tiempo con gente como ustedes. (Cayo, 2013a: 106).

El intercambio devela la profunda creencia de la carabinera en sus habilidades, pero más que eso, en sus estudios formales, y luego en una estancia en una comunidad, lo que le daría la autoridad para decir que está hablando el idioma de la pastora. Opazo recuerda que en *Sobre el mecanismo semiótico de la cultura* “Yuri Lotman y Boris Uspenski señalan que la cultura es un sistema de reglas y prescripciones, cuyo dispositivo disciplinante es la lengua” (2011: 110). La pastora no pertenece a la cultura occidental, y su lengua nativa es el aymara, por lo que todas

---

<sup>47</sup>El diálogo entre Atahualpa y Fray Vicente Valverde, rememorado por varios cronistas y que luego da paso a algunas versiones teatrales como *Tragedia del fin de Atawallpa* de Jesús Lara.

las reglas propias de tal cultura quedan invalidadas para ella (no dejar a un niño “solo” en un ambiente “peligroso”, si bien desde una mirada andina una persona no está nunca sola, sino acompañada por la naturaleza del lugar), lo que también sucede de modo inverso, las usanzas aymaras, como pastorear con los niños, son incomprendidas desde el punto de vista de los hispanohablantes.

Las figuraciones estereotipadas del indígena y de su lenguaje se repiten transversalmente en la obra, y explican la resistencia al diálogo por parte de la pastora.

**La carabinera:** Quizás debería dibujar lo que le pasó.

*La mujer busca una pizarra y unas tizas.*

**La pastora:** No quiero dibujar.

**La carabinera:** Dibuje lo que le pasó. Yo voy a poder descifrar los “jeroglíficos”.

**La pastora:** No soy un cavernícola.

**La carabinera:** Lo más habitual en ustedes es el dibujo de las llamas.

**La pastora:** Le dije que no quiero dibujar.

**La carabinera:** No se avergüence, sé que dibujan con palotes, esos monitos flacos.

**La pastora:** No sé dibujar.

**La carabinera:** En la tribu me enseñaron que siempre dibujan llamas, a veces las llamas son personas para ustedes.

**La pastora:** Le dije que quiero hacer una denuncia y me tengo que ir.

*La carabinera dibuja algo.*

**La carabinera:** Ve que es fácil...

**La pastora:** No me trate como tonta.

**La carabinera:** No le estoy diciendo tonta, cómo se le ocurre. (2013a: 106-107)

Esta obra tiene varios tintes satíricos, y una de las técnicas propias de la sátira

que vemos en esta escena, es la exageración: la carabinera señalándole a la pastora el uso de jeroglíficos como su lenguaje, y luego la contrarrespuesta de ella planteando que no es un cavernícola. Es interesante la tozudez de la carabinera, de insistir con sus ideas, incluso cuando la pastora ha declarado que ni siquiera sabe dibujar.

La arrogancia que representa el personaje de la carabinera, será respondida con la misma firmeza por parte de la hija en la escena de *El interrogatorio*, en el que es abordada por la carabinera. Ésta comienza su parlamento señalándole al abogado “He hecho un curso” (Cayo, 2013a: 122), lo que daría validez a su manejo de la situación: en su relato también señala en repetidas ocasiones el uso de estrategias aprendidas

**La carabinera:** Es habitual que los niños indígenas, no hablen con cualquiera, por eso tuve que hacer uso de mis estrategias aprendidas. ¿Querís un miti-miti?... (123)

**La carabinera:** Le pregunté que dónde estaba la pastora, si bien sabía que la mujer estaba detenida en Arica, ésa era otra de las estrategias. (123)

**La carabinera:** Ahí me insultó la menor a mí. Entonces se me ocurrió otra estrategia: si querís ver a tu mamá, vai a tener que responder estas preguntas. (123)

El interrogatorio, luego de comenzar con un ánimo bastante cariñoso según declara la carabinera, termina con un tono despectivo, cuando la carabinera señala lo que la niña no quiere decir, anticipando el descrédito de la carabinera ante sus creencias.

**La niña:** Cuando volvió mi hermano ya no estaba. Vino el cóndor de una de la montaña...

**La carabinera:** ¿Y qué?

*Silencio.*

**La niña:** No.

**La carabinera:** Dile al señor abogado que pasó con tu hermano.

**La niña:** No.

**La carabinera:** Cuéntale lo que me dijiste que te dijo tu mamá.

**La niña:** No.

**La carabinera:** La mujer le relata a la menor que su hermano sale volando en las garras del cóndor, que él se despide de ella desde la altura y que le dice que va a ser feliz.

**La niña:** No.

**La carabinera:** Que de ahora en adelante los va a cuidar desde las alturas. Que ahora es un ave y que va a estar siempre con ellos.

**La niña:** No. No quiero hablar más yo.

La pertenencia a un grupo originario se evidencia en el uso del lenguaje, no sólo en la traducción misma de los idiomas, sino que también por el uso de términos erróneos o imprecisos que evidencian los diferentes mundos a los que pertenecen los personajes. Por ejemplo, la carabinera habla de *tribu*, mientras que la pastora insiste en el uso de la expresión *etnia*, o bien, la carabinera pasa de un término a otro buscando el más certero, homologando especies: de conejos, a liebres y finalmente chinchillas.

En esta obra podemos percibir la inclinación de Cayo a los monólogos, la que ha declarado abiertamente “Me encanta el monólogo y lo odian los actores”<sup>48</sup>, dado que el monólogo le permite escuchar a la palabra y su sonoridad, no así en el diálogo donde él considera que hay algo rítmico. Efectivamente, la obra comienza con uno – escena I. Los ojos del sol-: si bien en las acotaciones no se declara que el pensamiento

---

<sup>48</sup> Entrevista con Alejandra Costamagna. Ver nota al pie número 21.

allí planteado sea el de la pastora, reconocemos la voz de la madre “¿De qué color son los ojos del sol? Negros, mi niño, como el corazón de un gorrión” (Cayo, 2013a: 104). El monólogo se repite también en la escena VIII. La pastora. Este monólogo es sintónico con el primero, plantea la búsqueda del hijo por parte de la madre, ahora desde el interior de la cárcel. Este monólogo se extiende considerablemente más que el primero –casi el doble-, lo que realmente hace sentido a las declaraciones del dramaturgo, quien ha añadido en la misma entrevista que le parece un “proceso mental salvaje e incontrolable” y que inevitablemente lleva a la pregunta “¿Cuándo se detiene?”. En una obra, donde todos se oyen, pero no se escuchan (el diálogo no siempre es funcional: a veces es narrativo y en otros casos los partícipes pareciesen sólo escucharse a sí mismos, exceptuando el caso de las pastoras aymaras), el monólogo parece ser la única respuesta para que la pastora rompa su silencio empedernido.

#### **3. 4. Crónica Roja**

Las dos obras señaladas anteriormente de alguna forma adscriben a un tipo de teatro que se viene desarrollando hace algún tiempo en Chile. Con esto me refiero a las obras teatrales basadas en eventos relatados por los medios de prensa. Como ejemplos podemos mencionar *La mujer Gallina* de Alejandro Moreno Jashés, la ampliamente estudiada *H.P. (Hans Pozo)* de Luis Barrales Guzmán, *Coruña, la ira de los Vientos* de Iván Vera-Pinto o *Santa María del Salitre* de Sergio Arrau, estos dos últimos, textos nortinos que también dialogan con la realidad, pero con un planteamiento político evidente, el que fue recogido por diarios y periódicos de la

época<sup>49</sup>. Esta cuestión ya ha sido tocada por Hurtado, quien acusa que el dramaturgo es hoy –y desde principios de siglo XX- no un autor que se inspira por obra divina, sino un investigador. Otra obra que también aborda la crónica roja y el testimonio es *Botitas negras* (La huella teatro), la que se sumerge en la historia de la animita de Irene Iturra, prostituta de Calama recordada por la comunidad dada la crueldad con que fue asesinada y descuartizada en el año 1969. El caso de Irene es otro más donde la justicia no cumplió con su deber. Aquí, la compañía trabajó con los testimonios de personas que conocieron a *Botitas negras* –como era conocida Irene- y con el reportaje de “*un par de periodistas de la televisión capitalina*”<sup>50</sup>.

Esta búsqueda es evidente en la labor de Teatro La chusca, quienes efectivamente declaran en su página web haber utilizado algunos materiales de trabajo, como documentales y notas de prensa, y no sólo eso, sino que además en la puesta en escena se introduce audio de la época. Barrales defiende el trabajo con la crónica roja señalando –según palabras de Bisama- que ésta “contiene el futuro inmediato de un país y que ésta le interesa mucho porque va presentando los nuevos niveles de enajenación que alcanza la sociedad” (2009: 3). No creo que éste sea necesariamente el principio por el que los dramaturgos mencionados trabajan con este tipo de crónicas, pero sí da algunas luces. A lo anterior podemos agregar que la crónica roja suele ser sesgada. Bisama manifiesta que en ella encontramos a los

---

<sup>49</sup> La masacre de la Coruña fue abordada por medios de tendencia política conservadora: *El Mercurio*, *La Nación*, *El Diario Ilustrado* y *La Revista Católica*, según detalla CIPER. El motivo fue que los medios de prensa que utilizaban los obreros –*El despertar de los trabajadores* y *El surco*- habían sido cerrados días antes. Revisado el 14 de febrero de 2015 en <http://ciperchile.cl/wp-content/uploads/matanza-de-la-Coru%C3%B1a.pdf>

<sup>50</sup> Según el dossier de la obra. Revisado el 23 de febrero de 2015 en <http://www.lahuellateatro.cl/images/files/Botitas%20Negras.pdf>

pobres y marginales, y, por otro lado, se desentiende del grupo ABC1<sup>51</sup>, lo que se evidencia totalmente en las obras que serán objeto de mis lecturas. De hecho, el mundo escenificado se muestra escindido, y las representaciones de él se harán sólo desde dos puntos de vista: el del marginado y el del marginador, incluso si éste es incorpóreo: de todos modos sus efectos serán visibles (Bisama, 2009: 6).

José Luis García Barrientos propone que en la dramaturgia contemporánea, algunas de las propuestas estéticas del teatro épico aún siguen vigentes, si bien, desprovistas de la carga dogmática que poseían. Estas propuestas estéticas se valen de lo narrativo –que es, sin duda, un aspecto importantísimo en la construcción de los textos noticiosos-. García Barrientos destaca la alteración del orden cronológico, de la que asegura es “tan obligada en el relato como impropia del drama” (2013: 61). En varias escenas de *Limítrofe...*, se señalan diferentes anacronías (en los ejemplos a continuación, analepsis y prolepsis respectivamente): en la primera escena *-Los ojos del sol-* ya se anuncia la pérdida del niño, y en la segunda, se realiza el salto hacia el pasado, señalado en las didascalías “Retén en el altiplano de Chile. Seis años antes. El sol como un cielo eterno” (Cayo, 2013a: 104). Igualmente, en la treceava escena *-Un carnaval fuera de la cárcel de Arica-*, se utiliza un quiebre temporal, esta vez hacia el futuro “Medio día, un grupo de hombres, espera afuera de la cárcel de Arica. Vienen con sus trajes típicos, traen serpentinas, challa, instrumentos musicales, carbón. Un discurso, 12 años después” (Cayo, 2013a: 139). En la escena *XII. La Reconstrucción*

---

<sup>51</sup> ABC1 es el nombre con el que se designa al grupo socioeconómico privilegiado en Chile. De acuerdo a datos entregados por Adimark, representa el 7,2% de la población total del país y el 11,3% de la población capitalina. Sus ingresos mensuales superan \$1.700.000. Recuperado el 14 de febrero de 2014 en [http://www.adimark.cl/medios/estudios/mapa\\_socioeconomico\\_de\\_chile.pdf](http://www.adimark.cl/medios/estudios/mapa_socioeconomico_de_chile.pdf)



*en el cerro*, encontraremos citas textuales de un reportaje publicado por CIPER – Centro de Investigación Periodística-, de autoría de Gabriel Galaz. En esta escena, veremos cómo Cayo incluye en el texto una narratividad discursiva. El dramaturgo toma fragmentos del trabajo del periodista y –si bien utiliza una pluralidad de voces con excelente fluidez-, prescinde del diálogo para relatar: incluso la pastora se refiere a sí misma en tercera persona (“*Sacó las cuentas*”). En resumen: se utiliza el formato del diálogo, pero funcionalmente no hay un intercambio comunicativo entre los personajes.



<i>La historia no contada de la pastora aymara condenada por extraviar a su hijo.</i>	<i>Limítrofe, la pastora del sol</i>
<p>Recordaba que no conversaron mucho. <u>Gabriela Blas</u> estaba en su período. Se cansaba más que de costumbre. <u>Domingo Eloy</u> le preguntó cuándo irían donde sus primos a ver televisión. Sacó las cuentas. Era el sexto día. En diez volvían a <u>Alcérreca</u>. A las dos de la tarde apagó el fuego para regresar. Llegaba la “sombra” y con ella el frío. Era la noche que llegaba por el este.</p> <p>Recordaba que caminaba al final de <u>la tropa</u> con el niño en el aguayo, la radio prendida y que tejía. Se equivocó de punto al llegar a una pirca. Se distrajo. Revisó el rebaño. Faltaban dos llamos. Le pagaban tres mil pesos. Cada llamo costaba unos 30 mil pesos. El salario de esos quince días de trabajo no le alcanzaría para pagar los animales perdidos.<sup>52</sup></p>	<p><b>La carabinera:</b> Recordaba que no conversaron mucho. <u>La mujer</u> estaba en su período. Se cansaba más que de costumbre. <u>El niño</u> le preguntó: cuándo irían donde sus primos a ver televisión...</p> <p><b>La Pastora:</b> Sacó las cuentas. Era el sexto día. En diez volvían a <u>su casa</u>...</p> <p><b>La carabinera:</b> A las dos de la tarde apagó el fuego para regresar. Llegaba la “sombra” y con ella el frío. Era la noche que llegaba por el este.</p> <p><b>El abogado:</b> <u>La declaración dice:</u> “<u>La Pastora</u>, recordaba que caminaba al final de <u>los llamos</u> con el niño en el aguayo, la radio prendida y que tejía. Se equivocó de punto al llegar a una pirca. Se distrajo”.</p> <p><b>La Pastora:</b> <u>Me equivoqué de punto.</u></p> <p><b>La Carabinera:</b> Revisó el rebaño.</p> <p><b>La Pastora:</b> Faltaban dos llamos.</p> <p><b>El abogado:</b> Le pagaban tres mil pesos <u>por día</u>. Cada llamo costaba unos 30 mil pesos. El salario de esos quince días de trabajo no le alcanzaría para pagar los animales perdidos... (134-135).</p>

<sup>52</sup> Galaz, Gabriel. 2012. *La historia no contada de la pastora aymara condenada por extraviar a su hijo*. Recuperado el 14 de enero de 2014 en <http://ciperchile.cl/2012/06/01/la-historia-no-contada-de-la-pastora-aymara-condenada-por-extraviar-a-su-hijo/>

En los fragmentos anteriores se señalan con subrayado algunos cambios mínimos introducidos por Cayo: fundamentalmente reemplazo de voces que aluden al evento real -ya sean nombres de los implicados o de lugares-, pero también de expresiones que puedan causar confusión en los espectadores –el caso de la expresión propia del pastoreo “la tropa” por “los llamos”- y también algunas expresiones añadidas.

Los eventos involucrados en las obras, al formar parte de un tipo de discurso periodístico, son reconocidos por lectores, televidentes e inclusive radioescuchas. En ambos casos, veremos la presencia de la opinión pública presente, la que considera que las mujeres son réprobas, o bien, mujeres que viven una vida que no se apega al canon, a lo que se esperaría de una joven, o de una madre respetable. Por lo tanto, los acontecimientos son considerados como castigos atingentes a sus comportamientos. En el caso de la pastora, tenemos a una mujer que trabaja en un ambiente externo, se encuentra todo el día fuera de su casa, sin una vida convencional junto a un marido. Por otro lado, las jóvenes de Alto Hospicio pertenecen a un grupo social bajo, no son consideradas niñas ingenuas y su sexualidad es cuestionada. A su pobreza podemos añadir el factor de la desobediencia, ya que es sabido que no es apropiado interactuar con desconocidos –enseñanza que se inculca en los niños desde textos como *La caperucita roja*-, y más aún subirse a sus vehículos. Por lo mencionado, la opinión pública considera que las acciones ocurridas son consecuencia de actos erráticos por parte de las mujeres, e incluso podrían merecerlo.

En su ensayo *Pedagogías letales*, el académico Cristián Opazo desarrolla la idea de la inconsistencia entre los comportamientos públicos y privados de los adultos con respecto a la protección de la niñez y la juventud

En la urbe del nuevo milenio –dicen estas dramaturgias- acólitos, escolares, grumetes y universitarios (los pobres, sobre todo) forman parte de un sistema pedagógico letal: por una parte, las prédicas públicas de intelectuales orgánicos, de jueces civiles y de legisladores sancionan el abuso en casi todas sus formas; pero, por otra, los “discursos fantasmas” de esas mismas autoridades defienden, consciente o inconscientemente, la existencia de los espacios que permiten la preservación de aquellas prácticas que, desde el púlpito, procuran condenar a coro (9).

Tal inconsistencia es aberrante en *Reinas de la Pampa*, donde la denuncia de padres y madres de familia es ignorada en innumerables ocasiones por la autoridad, lo que permite que los asesinatos se sigan incrementando y cometiendo con impunidad. En lenguaje acotacional: “Ha transcurrido un tiempo en la investigación, las autoridades han mostrado un desinterés con respecto al caso, lo que genera odio en la población y en los familiares cercanos a las víctimas” (7), lo que acentúa la distancia existente entre la población y la autoridad, como también la desconfianza y sensación de desprotección. Opazo completa su análisis señalando que todas las fantasías insinuadas en la publicidad, pero proscritas en la ley pueden ser consumadas gracias a los niños de la calle.

Si los jeans de “marca” se venden en las tiendas, los sucedáneos de quienes los modelan se podrán conseguir en las esquinas. A partir de este supuesto, podría presumirse que El Heladero [...] buscará en alguna esquina de la Gran Avenida, un cuerpo que le evocará la visión del afiche”. (2011: 95)

Las niñas de la toma son en este caso quienes permiten consumir los deseos del psicópata, y sus uniformes los “envoltorio[s] de una preciada mercancía libidinal”

(94).

Si retomamos lo planteado varias líneas atrás, ¿cómo se genera la opinión pública de la que discutimos? Ciertamente, se produce de acuerdo a cómo los medios de comunicación aborden las diferentes informaciones que divulgan. Debemos considerar que

los periodistas rara vez observan directamente los acontecimientos. Los acontecimientos, por lo general, llegan a conocerse a través de los discursos ya codificados e interpretados de otros, y de manera más relevante a través de los despachos de las agencias informativas. (van Dijk: 1990, 141)

Por lo tanto, la producción de un texto de prensa -del que se espera, sino objetividad, al menos una ilusión- está mediada, en su origen, por la lectura de un texto anterior. En el caso de Gabriela Blas, al menos no hay entregas de otras agencias, ya que en la región de Arica y Parinacota existe sólo un diario: *La Estrella de Arica*, que publicó notas sobre el acontecimiento sucedido a su hijo y posterior proceso en 54 ocasiones. De ellas, sólo dos fueron cartas al director; otras dos, columnas de opinión, y luego la mayoría restante notas escritas por periodistas, según constata Alberto Irrázaval Rojas<sup>53</sup>. En esta serie de publicaciones, el texto fuente es de carácter judicial: ya sean las audiencias a las que se ve enfrentada Gabriela Blas, como las declaraciones de la fiscal Javiera López, “fuente recurrente y casi exclusiva de las notas periodísticas” (Irrázaval, 2012: 26), o bien la *Individualización de*

---

<sup>53</sup> Responsable del texto *El caso Gabriela Blas: Un juicio contra la cultura aymara* (2012), el que fue realizado en conjunto con la Agrupación de Mujeres Aymara Machax Marax.

*Audiencia* que circula en internet. La interpretación de estos textos, es uno de los primeros pasos hacia la formulación de la noticia, y posterior a ella,

la introducción de formas especiales de cognición social como las opiniones, las actitudes y las ideologías. Estas presuponen no sólo conocimiento o creencias, sino también normas y valores, que definen a grupos sociales o culturas y son específicamente compartidos por ellos. (van Dijk, 1990: 157)

Los conocimientos que se imprimirán en las noticias relacionadas con Gabriela Blas guardan estricta relación con una mirada que se asume como universal, que será en este caso la perspectiva chileno-occidental. Con respecto a la comprensión de la noticia por parte del receptor, van Dijk señala que en realidad, ya sea ésta leída o escuchada por televisión, suele olvidarse, sobre todo si transcurre una cantidad de tiempo considerable, y que lo que se conserva, más bien, es la macroestructura de la noticia (257). Ahondando un poco más en esta idea, el autor nos plantea que “los individuos recuerdan mejor aquello que ya conocen, es decir, la información que recupera viejos modelos” (258). A esto se debe añadir que hay eventos que sí se recuerdan con facilidad: aquellos que guardan relación con el área emocional –ya sean estos crímenes, desastres o conflictos- sobre todo “si se adecuan a una creencia existente (estereotipada, prejujada) o a un esquema de actitud (como la supuesta participación de los negros en los crímenes)” (258).

La presentación de los acontecimientos evolucionará –lentamente- de acuerdo a las diferentes percepciones del caso, según declara Claudio Gálvez, defensor regional de Gabriela Blas, quien reconoce un giro en la presentación de las noticias. En primera instancia se expone desde un punto de vista representativo de la fiscalía,

sin embargo, después de que se produce el juicio, los periodistas se involucran, comienzan a entrevistar a los defensores y a asistir al juicio oral. En expresiones muy concretas: “cambia hasta la denominación de la pastora que asesinó a su hijo, pasa casi sin darse cuenta a la pastorcita y cambia la noticia” (Irrázaval, 2012: 79), inclusive, añade Gálvez, se comienza a desarrollar una posición ciudadana a favor de Gabriela. Sin embargo, y aunque parezca que todo se resuelve a favor de la joven – van Dijk señala que las noticias “se olvidan”-, no podemos dejar de ser críticos con esta transformación de la prensa: estas noticias comienzan en 2007 y la última revisada por Irrázaval es de 2010. Son tres años de discusión pública, lo que no asegura que la imagen de Blas se haya visto, finalmente, libre de todos los prejuicios y acusaciones señaladas en su contra, más aun considerando que la muerte de un niño es siempre un evento trágico por nuestra sociedad. Alejandra Carreño guarda aún más reparos

los imaginarios evocados por la prensa no sólo se alinearon al menos en un primer momento con la versión acusatoria, sino que naturalizaron un discurso concentrado, exclusivamente, en las voces – masculinas o masculinizadas- del poder, es decir, de fiscales, de carabineros, de psicólogos, médicos forenses, etc. (Irrázaval, 2012: 9)

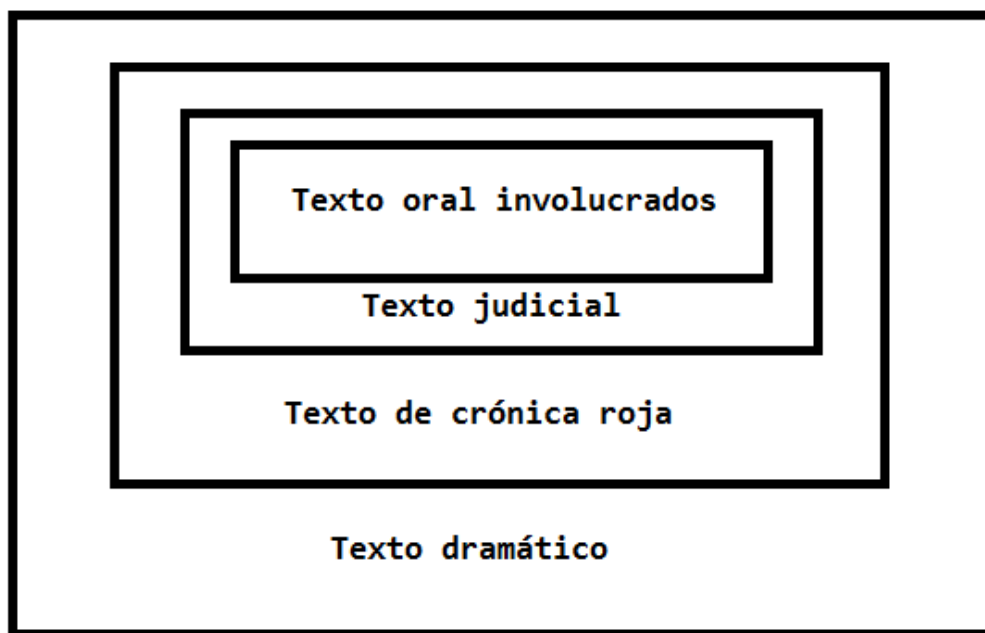
Estas voces masculinas muchas veces establecieron contacto con Gabriela de forma totalmente ilegítima, incluso hubo maltrato de parte de personal policial, lo que resultó con sanciones menores (Irrázaval, 2012: 76). Ello, sumado a la costumbre aymara de evitar la interacción con hombres que no pertenezcan a la familia,

converge en declaraciones poco afortunadas que luego son divulgadas sin filtro alguno por

un periodismo local y altamente afiliado a los intereses económicos e ideológicos de la elite chilena, jugaron con imaginarios que podríamos tranquilamente calificar como “coloniales” desplegados sobre la conjugación fatal en la que se traza la biografía de Gabriela: siendo mujer, madre, soltera e indígena en el Chile del siglo XXI, la joven es naturalmente considerada sospechosa y así, lo que se inició como una tragedia, se transforma [...] en un delito. (Irrázaval, 2012: 9)

En su texto *Nueva sociología del conocimiento*, Luckmann plantea cómo se relacionan las ciencias sociales con la realidad y el conocimiento. La construcción de los textos de prensa, entra en esta categoría. El autor plantea que para desarrollar conocimientos, las ciencias sociales utilizan dos niveles en su metodología, siendo el primero el nivel de la reconstrucción, el que se caracteriza por ser descriptivo e interpretativo, y el segundo el nivel de la explicación (1996: 165-166). Es interesante que el autor mencione que las reconstrucciones, se dan en la vida diaria para diversos fines, y mencione entre ellos, los procesos judiciales, porque justamente, hemos mencionado que los textos judiciales son los textos fuentes de las noticias –y éstas, a su vez, textos fuentes de las obras teatrales en cuestión-. En resumen, los procesos judiciales -redactados/mediados por los jueces- que eran las fuentes de las noticias, se basan en otros textos fuentes que son los textos orales declarados por los involucrados o por quiénes los representan.





Tras el proceso comunicativo de la reconstrucción se procede a “*explicar* (la interpretación de) las realidades sociales (construidas), conectándolas («causalmente», «funcionalmente») a condiciones anteriores y a consecuencias”. (1997: 166) Podemos entender entonces, que los textos noticiosos basados en crónica roja construidos y luego explicados a los lectores, suelen estar basados en textos que ya han pasado por un proceso de interpretación anterior.

Contra la manipulación mediática de los diferentes acontecimientos sucedidos a diario en los lugares más vulnerables de nuestro país es que se rebelan textos y montajes teatrales como *Limítrofe*, *la pastora del sol* y *Reinas de la Pampa*; porque estas lecturas de la realidad luego tienen influencia en la opinión pública y las eventuales persecuciones posteriores se producen cuando los afectados son pertenecientes a grupos minoritarios y no privilegiados.

Bisama afirma que el punto de vista desde el que se aproximan a la marginalidad la mayor parte de los dramaturgos chilenos es foráneo, dado su origen burgués, pero no por eso, escatiman en solidaridad (2009: 3). La Compañía Limitada, respecto del vestuario de sus personajes, señala que éste no es realista –exceptuando la imagen de la carabinera-, pero señala de la pastora

una mujer de elite, con abrigo de piel, se ve obligada a eliminar esa capa, para representar a una pastora aymara. Esto con el fin de realzar el simulacro: La mujer no es aymara, pero contará la historia, porque existe voluntad. Su vestuario es similar al de los hombres: simple, atrasado, con colores lavados, como un recuerdo en el desierto. (Compañía Limitada, s.f.: 16)

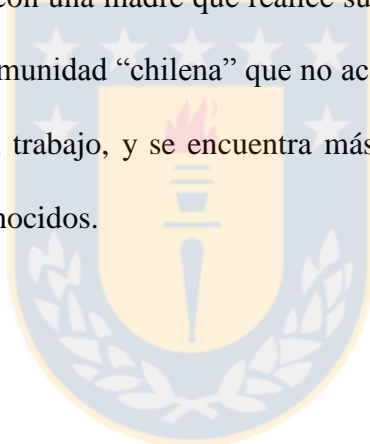
La voluntad de exponer un problema ajeno, demuestra la adhesión de los dramaturgos y de las compañías actuales a los tópicos que afectan a los sectores más abandonados de la sociedad.

### **3. 5. Algunos puntos divergentes**

Los casos se diferencian en cuanto a los espacios en que se materializan cada una de las acciones, si bien todas se desarrollan en el Norte Grande, en el caso de la pastora aymara abordado por Cayo, el altiplano es el lugar en que se suceden los actos en su mayoría –y el que más se evoca-, mientras que en el texto de Valenzuela, los acontecimientos se desarrollan en la Pampa y en Alto Hospicio.

En segundo lugar, la soledad e indefensión en que se encuentran las mujeres, es mucho más extremo en el caso de la pastora, dado que ella es parte de una

comunidad que, si bien es considerada dentro de la población chilena, no siempre se encuentra del todo incluida, o, mejor dicho, integrada. En el caso de *Reinas de la Pampa*, muchas personas a lo largo de todo el país, que pertenecen a la misma categoría social de las jóvenes asesinadas y sus familias, pueden identificarse con el dolor, con la tragedia de la pérdida, y de la posterior discriminación en la investigación solicitada a las autoridades, debido a su pobreza. Este es un punto en el que difiere con *Limítrofe...*, ya que en esta obra se vive la diferencia étnica –sobre todo si consideramos que Chile es un país donde sólo unos pocos se consideran pertenecientes a tales grupos, o derechamente lo niegan-. La comunidad aymara no se sorprende, por ejemplo, con una madre que realice sus labores de pastoreo junto a su hijo a diferencia de la comunidad “chilena” que no acostumbra a articular actividades como la maternidad y el trabajo, y se encuentra más normalizado dejar a los niños bajo el cuidado de desconocidos.



#### 4. Conclusiones

El sujeto femenino es develador de una nueva textualidad contemporánea en la literatura del norte grande. El sujeto masculino -el hombre o el pueblo- deja de ser el único protagonista posible de las historias. Por lo tanto, la mujer no sólo pasa a este rol, sino que se vuelve mayoría dentro del número de personajes.

Los personajes sufren el menoscabo en cuatro ámbitos: debido al hecho de no pertenecer a la metrópolis sino que a un extremo geográfico del país y ser nortinas, por pertenecer a un grupo social económicamente vulnerable, por el hecho de ser mujeres y, en el caso de *Limítrofe*, por pertenecer a una minoría étnica (la aymara en concreto).

Aparentemente el espacio geográfico contribuye al sufrimiento de las mujeres, dado que se vuelve cómplice de las acciones cometidas allí. El ambiente calla por mucho tiempo la desgracia sucedida a los/as hijos/as de los personajes. Es lo profundo de la tierra lo que guarda a las jóvenes y al niño como un secreto. A las niñas, en lo profundo de los piques iquiqueños, y a Domingo, en las entrañas de la Pachamama que pidió su *wilancha* (tributo de sangre). Sin embargo, el ambiente es lo que prolonga la vida, puesto que la naturaleza no la entiende sólo como humana y corpórea, sino que la comprende como un fenómeno cíclico, que se puede manifestar en múltiples formas de existencia: la camanchaca, la yerba, una flor.

Las obras estudiadas, tanto por su contextualización, como por sus personajes, las cosmovisiones y los imaginarios volcados en ellas, reúnen transversalmente los rasgos que las asocian a las categorías geográficas propias de la literatura del Norte Grande. En *Limítrofe*, *la pastora del sol* y en *Reinas de la Pampa* encontramos dos de

ellas: en la primera, la precordillera andina y la costa-urbana y en la segunda, vemos que se repite la costa-urbana pero se agrega el desierto.

El estado chileno construye una idea de sí mismo, homogeneizando a la ciudadanía: para lograrlo, los ciudadanos que no son dignos de serlo son expulsados, acción que ha realizado el estado de Chile desde hace muchos años, de modo más explícito en el norte en el proceso de chilenización de Tarapacá. Se ha seguido ejerciendo -aunque se pretenda lo contrario-, pero de modo más sutil, ejerciendo diferentes discriminaciones y violencias en los sujetos más vulnerables, que resultan ser mujeres, jóvenes, marginales, y pertenecientes a comunidades étnicas. Por lo tanto, quienes representan al estado configuran el mal: carabineros, funcionarios del sistema judicial, asistentes sociales, etc.

El discurso teatral que usa como soporte el discurso periodístico, en realidad está entrando en un juego de interpretaciones: la crónica roja le confiere a los textos cierta visualidad y espectacularidad, pero esto también está mediado por las lecturas previas hechas de la realidad.

Tradicionalmente, la justicia representa un conflicto en los textos dramáticos nortinos, y estas obras, a pesar de presentar diferencias tanto en su contenido como en su formato –debido a su contemporaneidad- no representan una excepción.

## 5. Bibliografía

Albo, Xavier (comp.). 1988. *Raíces de América: El mundo Aymara*. Madrid: Alianza Editorial.

Cánepa Guzmán, Mario. 1966. *El teatro en Chile*. Santiago: Editorial Arancibia Hermanos.

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

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

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

González Miranda, Sergio. 2002. *Hombres y mujeres de la Pampa. Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre*. Santiago: Lom Ediciones.

----- (comp.). 2013. *La sociedad del salitre. Protagonistas, migraciones, cultura urbana y espacios públicos, 1870-1940*. Santiago: RIL Editores.

Hurtado, María de la Luz. 2011. *Dramaturgia chilena 1890-1990*. Santiago: Editorial Frontera Sur.

Irarrázaval Rojas, Alberto. 2012. *El caso Gabriela Blas: Un juicio contra la cultura aymara*. Arica: Emelnor Impresiones.

Opazo, Cristián. 2011. *Pedagogías letales. Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Editorial Cuarto propio.

Pereira, Sergio. 2005. *Antología crítica de la Dramaturgia Anarquista en Chile*. Santiago: Editorial Universidad de Santiago.

Piña, Marcela. 2013. *Un puente para cruzar la frontera: Obra Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo* en Revista Apuntes de Teatro 138 pp 150-154.

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

Restrepo Arcila, Roberto. 2004. *El saber andino y las tecnologías apropiadas para el desarrollo* en Restrepo, Roberto (comp.) *Saberes de vida por el bienestar de las nuevas generaciones*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Rojo, Sara. 2010. *Teatro y pulsión anárquica. Estudios Teatrales en Brasil, Chile y Argentina*. Santiago: Editorial USACH.

Sabella, Andrés. 1955. *Semblanza del norte chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.

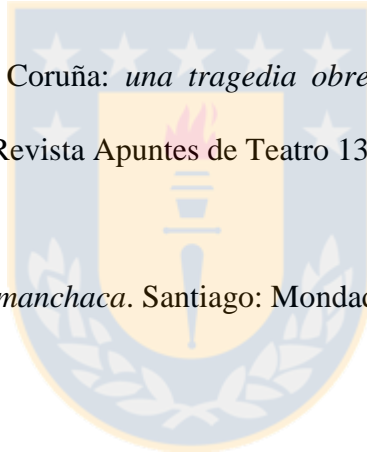
Santa Cruz, Guadalupe. 2002. "*Chile, lenguas transversales*" en Tomás Moulián (coord.), *Construir el futuro. Aproximaciones a proyectos de país I*. Santiago: Editorial LOM.

Tabilo, Kapris. 1999. *El Cóndor, el Zorro y la Pastora: Alegorías de lo femenino y lo masculino en relatos de tradición oral aymara*. Memoria. Universidad de Chile.

Valenzuela, Gabriela. 2013. *Reinas de la pampa*. Manuscrito no publicado.

Vera-Pinto, Iván. 2013. *Coruña: una tragedia obrera revivida en la dramaturgia tarapaqueña*, en *Revista Apuntes de Teatro* 138 pp 84-100.

Zúñiga, Diego. 2012. *Camanchaca*. Santiago: Mondadori.





## Referencias electrónicas

Bisama, Adolfo. 2009. *Las niñas arañas de Luis Barrales: un ejemplo significativo de la dramaturgia chilena actual* en Nueva Revista del Pacífico 54. Recuperado el 20 de enero de 2014 en <http://www.chileescena.cl/archivos/colecciones/archivo/articulo%20nrp%20nias%20araa%20barrales%20prof%20a%20bisama.pdf>

Calas Guerra, Carmen Macarena. 2010. *Individualización de Audiencia de lectura de sentencia de Gabriela Blas*. Recuperado el 18 de julio de 2014 en <http://www.articulacionfeminista.org/a2/index.cfm?fuseaction=MUESTRA&campo=pdf0021&ext=pdf&codcontenido=1188&aplicacion=app003&cnl=3&opc=4>

Compañía Limitada. S. F. *Carpeta Limítrofe más prensa*. PDF sin publicar.

Diéguez, Ileana. 2011. *Neobarroco violento. Performatividades del exceso*. En Aletria 21 pp. 77-88. Recuperado el 1 de julio de 2014 en <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1568/1665>

Galaz, Gabriel. 2012. *La historia no contada de la pastora aymara condenada por extraviar a su hijo*. Recuperado el 14 de enero de 2014 en <http://ciperchile.cl/2012/06/01/la-historia-no-contada-de-la-pastora-aymara->

condenada-por-extraviar-a-su-hijo/

García Barrientos, José-Luis. 2013. *¿Teatro épico hoy? Paradojas radicales y tres dramas en español*. En Taller de Letras 53 pp. 51-65. Recuperado el 20 de febrero de 2015 en [http://www7.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl53.pdf](http://www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl53.pdf)

González Pizarro, José Antonio. 1983. *Breve bosquejo de la pampa y del hombre nortino en la literatura chilena* en Anales de Literatura Hispanoamericana 12 pp. 81-98. Recuperado el 20 de abril de 2014 en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/1507/1718>

-----2007. *La imagen de Chile en la obra inédita y desconocida de Andrés Sabella (1912 - 1989)* en Revista Historia 40 pp. 35-68. Recuperado el 20 de abril de 2014 en <http://www.scielo.cl/pdf/historia/v40n1/art02.pdf>

-----2003. *La otredad en la obra de Andrés Sabella: el indígena, el niño y el obrero pampino. Notas preliminares* en Revista de Ciencias Sociales 13 pp. 38-52. Recuperado el 20 de abril de 2014 en [http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista13/pdf/rscs13\\_4.pdf](http://www.revistacienciasociales.cl/archivos/revista13/pdf/rscs13_4.pdf)

-----2002. *Norte Grande, de Andrés Sabella. Las ideas pivotaes de una obra*

*epigonal en la Literatura Salitrera Chilena* en Revista Ciencias Sociales 12 pp. 55-66. Recuperado el 4 de abril de 2014 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70801204>

Hurtado, María de la Luz. *Prólogo* (extracto) en Antología: un siglo de dramaturgia chilena. Recuperado el 16 de enero de 2014 en [http://centido.uchile.cl/docs/prologo\\_extracto.pdf](http://centido.uchile.cl/docs/prologo_extracto.pdf)

Luckmann, Thomas. 1996. *Nueva sociología del conocimiento*. En Revista Española de Investigaciones Sociológicas 74 pp 163-172. Recuperado el 20 de febrero de 2015 en [http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_074\\_09.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_074_09.pdf)

Maksaev, Víctor. *Nitratos y salares*. Recuperado el 19 de febrero de 2015 en <http://www.cec.uchile.cl/~vmaksaev/NITRATOS%20Y%20SALARES.pdf>

Ostria, Mauricio. 2005. *Hacerse Pampinos* en Anales de Literatura Chilena 6 pp. 97-107. Recuperado el 30 de noviembre de 2013 en [http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a6\\_61.pdf](http://analesliteraturachilena.cl/wp-content/uploads/2011/05/a6_61.pdf)

Sánchez, José. 2007. De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. En *Estudis Escènics*, 32 pp. 270-280. Recuperado el 20 de febrero de 2015 en <http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/download/253673/3404>

van Kessel, Juan. 2001. *El ritual mortuorio de los aymara de Tarapacá como vivencia y crianza de la vida* en Chungará (Arica), 33 (2), pp. 221-234.

Recuperado el 13 de febrero de 2014 en

[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci_arttext)

[73562001000200006&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-73562001000200006&script=sci_arttext)



## Otros Recursos

Quense, Verónica. 2010. *Santas putas* [Documental]. Chile: Producciones La perra.

Recuperado el 14 de enero de 2014 en

<http://www.youtube.com/watch?v=PQvbHf-CxUM>

Página de compañía Akana Teatro

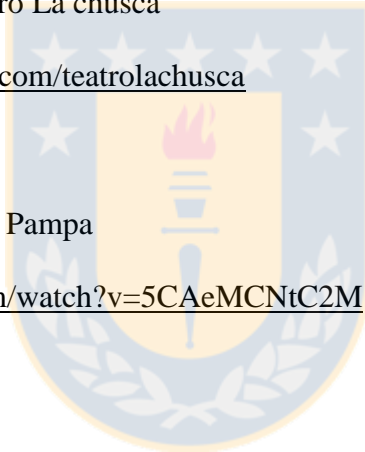
<http://akanateatro.cl/>

Página de compañía Teatro La chusca

<http://teatrolachusca.wix.com/teatrolachusca>

Trailer Obra Reinas de la Pampa

<https://www.youtube.com/watch?v=5CAeMCNtC2M>



## 6. Anexos

### Ficha técnica Limítrofe, la pastora del sol.

Elenco:

April Gregory – La pastora

Verónica Medel – La carabinera

Juan Anania – El abogado

Matías Lasen – La Gisela

Jaime Leiva – La Jennifer

Bosco Cayo – La Jazmín

Dirección, Diseño y Producción de Compañía Limitada.

Dramaturgia de Bosco Cayo.

Realizadoras de vestuario: Camila Villegas y Camila Rojas.



Equipo de trabajo Teatro La chusca

Elenco:

Marcela Otárola

Lucía Díaz

Bárbara Castro

Dramaturgia y dirección: Gabriela Valenzuela.

Músicos: Mauricio Olivares y Manuel Barahona.

Diseño integral: Nicoletta Sánchez.

