



**Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación**  
**Facultad de Artes de la Comunicación**  
**Carrera de Teatro y Comunicación Escénica.**

**Lo Grotesco como Estrategia Disruptiva para Hablar del Género en *El Amarillo Sol de tus Cabellos Largos* de Carla Zúñiga**

**Trabajo para optar al Grado Académico de Licenciado/a en Artes Escénicas y al Título Profesional de Actor/Actriz y Comunicador/a Escénico/a.**

**Profesor Guía: Dra. Marcela Sáiz C.**

**Estudiantes:**

**Javiera Belén Arias Suazo**

**Florent Michel Aguirrebeitia Salas**

**Santiago de Chile, 2022**

## Resumen

La presente investigación en las artes está articulada con el fin de establecer estrategias disruptivas basada en la categoría estética de lo grotesco y cómo éstas se configuran para poder hablar del género en una obra de la escritora Carla Zúñiga, creada para la Compañía La Niña Horrible; respondiendo al cuestionamiento, ¿cómo se pone en escena lo horrible, el juego con lo monstruoso, lo deforme y sus discursos? ¿Qué es eso horrible o anormal que aparece en el escenario? ¿cómo desde eso horrible y deforme se puede hablar del género?

Según lo anterior se trabajará con estudiosos de las artes en el campo de la literatura, pintura y teatro, más la visión de la filosofía y el entendimiento de lo que es el género y sus nociones. Así concretar una definición para ambos términos, género y lo grotesco, para luego usarlos en la búsqueda de estrategias desde lo grotesco, con un análisis dramático en dos niveles, tanto discursivo como escénico en la obra *El Amarillo Sol de tus Cabellos Largos*.

**Palabras clave:** Teatro, grotesco, género y disidencias, La Niña Horrible.

## Tabla de Contenidos

Resumen.....	2
Introducción.....	3
Capítulo 1: Género y Grotesco.....	9
Definición de Género y Noción de identi .....	9
Grotesco.....	12
Definición y contexto.....	12
Características principales del grotesco.....	15
Grotesco en el teatro.....	19
Hablar de Género.....	24
Sobre la Obra.....	24
Sobre las nociones de discurso y lo escénico. ....	24
Estrategias disruptivas y elementos de lo grotesco que configuran lo discursivo y lo escénico para hablar de género.....	25
Conclusión.....	57
Referencias.....	62

### Capítulo 2: Análisis de las Estrategias Escénicas y Discursivas Basadas en lo Grotesco para

#### **Introducción**

La presente investigación se sitúa en el campo de la investigación artística, específicamente será *sobre* las artes; es decir será un tipo de investigación que propone

extraer conclusiones válidas sobre alguna práctica artística, pero desde una distancia teórica, esto es, una distancia entre el investigador y el objeto, que permite la reflexión e interpretación. ( Borgdorff, 2010).

En este caso analizaremos la obra *El amarillo sol de tus cabellos largos* (2018) de la compañía teatral La Niña Horrible, fundada el 2013 por la dramaturga Carla Zúñiga y el director Javier Casanga, quienes plantean temáticas de género utilizando lenguajes y códigos grotescos.

Nuestro interés para hablar de este tema nace del hecho de formar parte de la gran comunidad LGBTIQ+, y de la constatación de que nuestro mundo, por ser distinto a la norma, ha sido relacionado constantemente con las ideas de lo monstruoso, lo anormal, lo horrible o lo desagradable. En este contexto, nos dimos cuenta de que existía una compañía que abordaba el tema de “lo horrible”, la compañía La Niña Horrible, y fuimos a ver sus obras. Nos llamó la atención lo que nos generó: una sensación de provocación y comicidad. Evidentemente las obras trabajan el discurso de género y ponen en cuestión estos roles de género y las identidades. A partir de esta temática, nos dimos cuenta de que lo que veíamos en el escenario tenía estrecha relación con los adjetivos con los que se nos ha nombrado a nosotros. Entonces nos preguntamos primeramente, ¿cómo se pone en escena lo horrible, el juego con lo monstruoso, lo deforme y sus discursos? ¿Qué es eso horrible o anormal que aparece en el escenario? ¿cómo desde eso horrible y deforme se puede hablar del género?

A partir de estos cuestionamientos averiguamos si esto que llamamos deforme y anormal tiene un lugar en el teatro, y buscando e indagando nos dimos cuenta de que lo horrible corresponde a una perspectiva que ha estado en la humanidad desde su origen y que se ha plasmado en el arte, llamada grotesco. En vista de ello, nos cuestionamos si al instalar

un discurso de género desde una mirada grotesca, deberían existir estrategias escénicas y discursivas que se constituyan desde lo grotesco para hablar del género.

Nuestra hipótesis es que en la obra de *La Niña Horrible* es posible reconocer estrategias escénicas y discursivas basadas en elementos relacionados con lo grotesco que permiten contrastar disruptivamente los modelos de género binario y heteronormativo que disputan las disidencias. Así que tomaremos como objeto de estudio la forma en que la obra a partir de lo grotesco constituye un conjunto de estrategias discursivas y escénicas para hablar del género en esta obra.

Como objetivo general pretendemos establecer estrategias discursivas y escénicas que, utilizando elementos de lo grotesco hablan de género en la obra *El Amarillo Sol de tus Cabellos Largos*, trabaja por la compañía. Y para esto, nuestros objetivos específicos serán: definir el concepto del género dentro de su complejidad; definir lo grotesco y los elementos que lo conforman para establecerlos como herramientas de análisis en esta investigación; identificar las estrategias de lo grotesco utilizadas en la obra, tanto escénicas como discursivas; y establecer cómo éstas son utilizadas disruptivamente para hablar de género en la obra.

Refiriéndonos al estado del arte, respecto a lo grotesco sabemos que hay estudios en el área de la filosofía como lo son el estudio de la estéticas, categorizada con el nombre de la estética de lo grotesco; a nivel de teoría literaria y de estudio pictórico hay estudios como por ejemplo de Wolfgang Kayser y su libro *“Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura”* (2015), así como que sumado a tesis como lo es *“La teoría de lo grotesco”* (2020) de Francis Mares Aliaga de la Universidad de Alicante, que contribuyen a definir el complejo concepto de lo grotesco, y también a nivel teatro, la visión de Frances S. Connelly en *“Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales”* (2015). Más cercano a Chile, el texto

“El teatro de Ramón Griffero, del grotesco al melodrama” (1995-1996), ensayo de la Universidad Católica, Departamento de Propaganda y Relaciones Públicas. Santiago. Así también artículos web, por ejemplo del portal web Scielo, con el material “Lo grotesco y el arte contemporáneo Latinoamericano” (2015) de Anthony López Get; así también documentales de YouTube, videos de creadores de contenido del estudio del arte como por ejemplo “El misterio del grotesco: El arte de lo monstruoso” (2017) del canal Monitor Fantasma

En cuanto al estado del arte del género, desde la literatura y el lenguaje hay definiciones ya establecidas en diccionarios tradicionales como la RAE,; además de material a nivel de la antropología, filosofía, psicoanálisis de grandes expositores y pensadores del último tiempo, como por ejemplo, los conceptos de género y alusiones que hace Judith Butler en el libro “*La performatividad de género*” (1990), quien también toma influencia de otra pionera en el tema, como lo es Simone de Beauvoir y su libro “*El segundo sexo*” (1949), además de variado material de trabajos de investigación, como lo es la tesis “*Violencias de género en los y las jóvenes de la Universidad de Chile: experiencias que trascienden lo visible*” (2019) de Catalina Arteaga Aguirre.

En Chile, el teatro de lo grotesco no es muy demandado, ya que no se ha trabajado tan fervientemente como en Argentina, como lo es el teatro del grotesco criollo, sin embargo, existe un exponente nacional que frente al teatro y la representación si trabaja lo grotesco en Chile, este es Ramón Griffero, importante dramaturgo y director teatral. En cuanto a compañías que destacan, se puede decir que dos de ellas, respectivamente La Niña Horrible y La compañía del Terror, trabajaban con lenguaje grotesco, pero ya no están vigentes en la puesta escénica chilena. Dado esto y lo particular de las temáticas de género y propuestas escénicas de La Niña Horrible, nos enfocamos en ella para investigar.

Como marco teórico, tendremos a Wolfgang Kayser, germanista y estudioso de la literatura será uno de los autores fundamentales para este estudio. En su libro *“Lo grotesco. Su configuración en la literatura y pintura”* (2010) investiga en la historia del arte desde el Renacimiento hasta la modernidad, sentando este texto (al igual que las obras de Baudelaire y Bajtín) como fundamental para la comprensión del grotesco como categoría estética. Mijaíl Bajtín, historiador, crítico literario y teórico de la lengua de la ex URSS, se enfoca en el período de la época medieval hasta el Renacimiento, y gracias al análisis de obras del escritor francés, François Rabelais idea el concepto de cuerpo grotesco, punto importante para discutir en el trabajo.

Junto a ellos, pero más cercano a nuestra época, tomaremos al catedrático de teoría literaria y literatura, Luis Beltrán Almería, quien en el artículo *“El grotesco, categoría estética”* (2018) estructura el “binomio risa-crueldad” y nos expone el alcance que ha tenido el grotesco en la historia de la humanidad, sus estratos y símbolos.

Todos ellos, desde un lugar teórico literario serán fundamentales para conseguir esclarecer qué es y qué elementos nos entrega esta categoría estética.

Al mismo tiempo y para no distanciarnos del teatro, tenemos a Frances S. Connelly, quien es novelista de género policial. Ella nos plantea en sus estudios y particularmente en su texto *“Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales”* (2015), el uso de elementos de lo grotesco como forma de ruptura frente a las tradiciones y las normas.

Por otro lado, tenemos también a Víctor Hugo, quien fue poeta, dramaturgo y novelista francés, unos de los más importantes del romanticismo y de la lengua francesa, que bajo los movimientos artísticos del simbolismo y expresionismo abstracto, nos da su visión político-moral, como por ejemplo, productos teatrales y poéticos con los que podemos hacer

el nexo de los elementos de lo grotesco y encontrar un vínculo reflexivo entre la estética de lo grotesco y el teatro.

Además, tomaremos información de apuntes de clases entregados por Jimmy Daccarett, director, dramaturgo y docente de la Universidad UNIACC, egresado de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile, quien nos aporta con un concepto importante al momento del entendimiento y la creación de un imaginario grotesco. Refiriéndonos al género hemos tomado la decisión de trabajar de manera unánime con Judith Butler, filósofa materialista y posestructuralista judeo-estadounidense, y su libro *El género en disputa* (2018), donde se mezclan miradas filosóficas, antropológicas, de la teoría literaria y psicoanalíticas y se funda la *teoría queer* buscando, de modo original, polémico y subversivo aclarar qué es o cómo podemos entender el género, la identidad y los debates respecto a luchas sociales llevadas a cabo primeramente por la mujer y luego por las disidencias sexuales.

Nuestra metodología de investigación será cualitativa, es decir, se desarrolla sobre bases abstractas y uno de sus métodos principales será el hermenéutico, que nos permitirá el análisis de la obra y su interpretación, en la medida en que “es una forma de análisis que tiende a la interpretación [y] en su esencia [...] reconoce en todo texto, objeto, palabra y acción un sentido doble: El literal, y un sentido pragmático, analógico o alegórico.”

(Arango, s.f.).

Por un lado haremos la definición de conceptos para posteriormente utilizarlos en el análisis de las obras. Definiremos qué es el género, haciendo una diferenciación de sexo y género, y posteriormente ahondaremos en sus elementos constituyentes. Por otro lado, definiremos lo grotesco con ayuda de los estudios de Kayser, Bajtín y Beltrán. |



Para estructurar el análisis, haremos un Diagrama de Árbol para abarcar el concepto de lo grotesco, por lo tanto, haremos una categorización de conceptos semánticos fundamentales que lo componen, para luego estructurar las estrategias, tanto discursivas como escénicas, que se pueden reconocer en la obra y que son utilizadas para hablar de género.

Esta investigación estará dividida en dos capítulos:

Capítulo 1: Género y Grotesco, donde se definirá el concepto de género; se discutirá la noción de grotesco dentro de las artes y el teatro para establecer una definición, además de establecer sus características.

Capítulo 2: Estrategias disruptivas del grotesco para hablar de género: donde realizaremos el análisis e interpretación de la obra a partir de dos niveles, lo discursivo, que se centra en lo textual; y lo escénico, centrado en la puesta en escena, para responder la pregunta sobre cómo desde lo grotesco se habla disruptivamente del género.

## **Capítulo I. Género y Grotesco.**

En este capítulo definiremos el concepto de género intentando abarcar su complejidad. Para esto partiremos distinguiéndolo del concepto de sexo con el que ha estado históricamente unido. También, se discutirá la noción de grotesco dentro de las artes y del teatro, además de establecer sus características.

### **Definición de Género y Noción de identidad.**

Cuando nos adentramos en la definición de género comienzan los debates entre lo que se entiende socialmente por él y lo que se ha avanzado en su comprensión desde los estudios

de género; y a esto se le suma el conflicto de la errónea igualación entre los términos sexo y género.

Cuando abordamos el concepto de sexo lo podemos comprender relacionado con dos grandes aspectos: uno, como acto de unión, y otro, como acto de distinción.

Por un lado sexo se entiende como un acto de unión entre dos personas, que en el caso de las religiones predominantes, deben ser un hombre y una mujer. El sexo como unión sería en este caso, un acto con propósito reproductivo tal como se dice en la Biblia: “El sexo es creación de Dios. Fue idea de Dios crear personas tanto masculinas como femeninas, y unir las por medio del sexo” (Génesis 5:2). En este sentido este acto sería la unión de algo separado: hombre y mujer, lo que coincide con uno de sus significados porque la palabra sexo, etimológicamente hablando, viene del latín *sexus*, modificado de *sectus*, que significa sección o separación.

Por otra parte, el término latino *sexus* proviene del verbo *secare*, que tiene el significado de cortar. Las ideas de separación y corte pueden estar relacionadas en la medida en que para separar se debe cortar o seccionar, y desde esta perspectiva el sexo divide, separa y distingue a hombre y mujer o a macho y hembra de acuerdo a sus características físicas, anatómicas y fisiológicas. Desde esta mirada se puede entender que la idea de separación se vuelve coherente con la idea de sexo como unión heterosexual.

Pero si el sexo implica esta división a partir de las características fisiológicas, el género plantea complejidades distintas. ¿Qué es un hombre? ¿Qué es una mujer? ¿Qué es la masculinidad? ¿Qué es la femineidad? ¿Qué sería todo aquello que queda fuera de lo que establecen tales alternativas?

Judith Butler, tal como lo plantea Carolina Guñez (2019) es una de las teóricas que más relevancia ha tenido en la reformulación del concepto de género al alentar la diferencia

de las diversas identidades sexuales en contra de las dicotomías restrictivas tradicionales que plantean la existencia del hombre y la mujer (2019, p. 35). En este sentido, Mérida Jiménez, también citada por Guñez, da algunos ejemplos de subversiones del sistema binario tradicional: un hombre afeminado o una mujer varonil, una mujer que se desprende del hábito de la feminidad subordinada, serían algunos de estos casos.

Según Guñez, estos ejemplos respaldan la idea de Judith Butler sobre el género y su comprensión como construcción social, y por lo tanto como susceptible de ser deconstruida, tal como ocurre por ejemplo, en actos disruptivos como aquellos cuando una mujer se viste de hombre o un hombre se viste de mujer. (2019, p.35)

Sin embargo, la construcción social de género mayormente ocupada es la que liga a este término con lo masculino y lo femenino, entendiéndolo nuevamente desde una visión binaria basada en las características biológicas de una persona: género femenino, género masculino. Los postulados actuales proponen que el término género está ligado con la identidad de género, la cual puede coincidir con lo ya establecido, como en el caso de las personas cisgénero (mujer/hombre), donde tanto su sexo como su género coinciden, o discrepan como en el caso de personas trans, no binarias o género fluido.

Dentro de la identidad de género existen dos nociones: Roles y Expresión. Los roles podemos entenderlos como los roles sociales que históricamente están asociados a lo binario: mujer y hombre. Por otro lado están las identidades que discrepan con estos roles, como lo son las identidades queer (No binarias, Género Fluido, etc.) En cuanto a la expresión, ésta puede ser: femenina, masculina, neutra y/o fluida, asumiendo ambas y/o ninguna.

Judith Butler (1990) reflexiona sobre la identidad y el sexo/nombre asignado al nacer. Esto es, sobre una política del nombre que no está fundada sobre una identidad estable. No está fundada sobre una identidad eterna y no da por sentado esa identidad. Es decir, se puede

nacer hombre o mujer, para después llegar a ser, convertirse, o elegir identificarse con ninguno, ni hombre ni mujer, o como mujer trans, hombre trans, queer o género fluido. Dicho de otra manera, en ese devenir el convertirse puede expandirse en una o todas las direcciones, alcanzando la identidad deseada. La identidad entonces, no es más que una invención fabricada por gestos y discursos performativos.

## **Grotesco.**

### ***Definición y Contextos.***

Cada vez que hablamos de lo grotesco nos referimos a un término complejo en su definición, por lo que es necesario identificar ciertos aspectos.

Lo primero y más importante es comprender que lo grotesco corresponde a una categoría estética, esto es, una categoría que nace dentro de una disciplina filosófica que se constituye desde la percepción y la reflexión de lo bello en el arte y la naturaleza.

Wolfgang Kayser comprende que “el hecho de que la palabra grotesco sea aplicada a tres ámbitos distintos - el proceso creativo, la obra de arte en sí misma, y su recepción- es significado y anuncia que el concepto es susceptible de convertirse en categoría estética general.” (2010, pág. 302). Esto significa entonces, que lo grotesco puede ser también una categoría aplicable al teatro, lo que nos permitiría mirar el proceso creativo, el producto (obra) y la recepción de la obra. En nuestro caso, abordaremos la dramaturgia y la propuesta escénica desde esta categoría, o dicho de otro modo, la discursividad y los procesos de escenificación en la obra *El amarillo sol de tus cabellos largos*.

El término grotesco nace para nombrar elementos propios de la pintura y la literatura. Wolfgang Kayser en su estudio sobre lo grotesco “especifica que las palabras *grottesco* o *grottesca*, nacieron para designar a unos ornamentos pictóricos, que fueron descubiertos a finales del s. XV, gracias a las excavaciones que se llevaron a cabo en Roma (...) ”

(González, 2013, pág. 119). En relación a lo anterior, hay un vínculo etimológico de este concepto con la manera en que fueron encontrados los ornamentos, ya que en este caso:

El término grotesco, procede del italiano *grottesco*, que a su vez es una derivación de la voz del italiano antiguo o siciliano *grutta*, la cual deriva del latín CRYPTA; y ésta a su vez de un vocablo griego que significa bóveda subterránea o cripta, relacionada con la palabra, también griega, ocultar. De acuerdo con sus raíces etimológicas, este término hace referencia a todo aquello que pudiera encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible. (González, 2013, pág. 119)

En este sentido, lo grotesco sería una forma de trabajar con esto oculto y de abrir la posibilidad de entrar a él.

El concepto de lo grotesco perdura en el tiempo y se va construyendo hasta establecerse como tradición, porque lo grotesco es inherente al humano primitivo y siempre nos ha acompañado. Las primeras formas de comunicación del humano primitivo tenían simbolismos y diálogos (orales, no verbales) que aún se mantienen en el tiempo volviéndose tradición; o sea, permanecen y se mantienen vivos elementos identitarios como por ejemplo la emisión de sonidos y expresiones que vienen desde el cuerpo: emociones, gruñidos y gestos; como también la expulsión de fluidos naturales del cuerpo: la orina, excremento, llanto, salivación, sangrado, que son actos ingénitos que perduran y que están en el inconsciente humano y social. Esta idea podemos apoyarla con lo que dice Beltrán:

Grotesco es una de las denominaciones a la pervivencia del *simbolismo tradicional* [...] Ese imaginario vive en forma de tradición [...] El simbolismo tradicional representa una forma de pervivencia en el lenguaje oral de los instrumentos de cohesión esenciales que se venían codificando en el lenguaje, esto es, gestual y oral no verbalizado. (Beltrán, 2018, pág. 1127).

A nivel de teoría, el estudio del grotesco ha sido abordado en diversas épocas y por distintos investigadores, por esto lo grotesco además de mantener características que comparten una universalidad, presenta también particularidades dependiendo del investigador. Cuando hablamos del tema es claro que, “el grotesco ha sido un concepto muy conflictivo” (Beltrán, 2018, p.1138). Respecto a la cita anterior, nos apoyaremos con estudios que se han llevado a cabo y se dividen en dos miradas, las de Kayser y Bajtín: “[...] Kayser se fijó en un periodo que va desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX. En cambio, Bajtín se interesa por el grotesco medieval y renacentista (hasta Rabelais). Esta es la razón de que el primero vea ante todo el carácter fantástico, incluso tremendista, y el segundo perciba el fenómeno grotesco como festivo (esto es, agrario).” (Beltrán. 2018, pág. 1138). Es así que Kayser ve este tema desde la literatura y pintura en épocas en donde la idea de una expresión fantástica es una inyección de magia y de las fuerzas no permitidas y ocultas del plano terrenal; por otro lado, Bajtín se enfoca también desde la literatura, y además evidencia su trabajo con expresiones sociales más festivas o de celebración de la época, que podrían denominarse grotescas, por ejemplo, en la época del desarrollo agrario del medioevo donde las conocidas fiestas medievales, carnavales o fiestas del asno eran la manifestación más clara del grotesco, por sus actos paganos, cambios de roles sociales, genéricos y las contradicciones frente a lo moral de la época.

Aunque se enfoquen en distintas épocas, comparten la idea general de lo grotesco y su característica fundamental, “Ambos vieron la doble dimensión, cruel, alegre del grotesco. (Beltrán. 2018, pág. 1138).

Visto que estos elementos son determinantes, reconocemos que lo grotesco se desarrolla siempre y cuando haya risa o comicidad y crueldad o atrocidad, la mixtura de lo terrible y lo satírico, el transitar entre lo trágico y lo cómico en iguales condiciones; es decir,

la contraposición de elementos primitivos de expresión humana como lo son estas manifestaciones.

Frances Connelly nos presenta una manera de entenderlo: “Lo grotesco es, en verdad, el juego de la imagen en acción, su humor e irreverencia ofrecen un antídoto de bienvenida a cualquier forma de pensamiento convencional” (Connelly F, 2015, p. 20).

Entonces, frente a las nociones anteriormente mencionadas, se entenderá que lo grotesco, “pertenece a la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo” (W. Kayser. 2010, pág. 2), revelándose como un recurso, mirada y expresión disruptiva.

### ***Características Principales del Grotesco***

Entendido lo anterior, ahora distinguiremos los elementos que constituyen esta estética, los clasificaremos por medio de un diagrama de árbol, que entenderemos a partir de sus características principales, para luego definir cada uno de ellas.

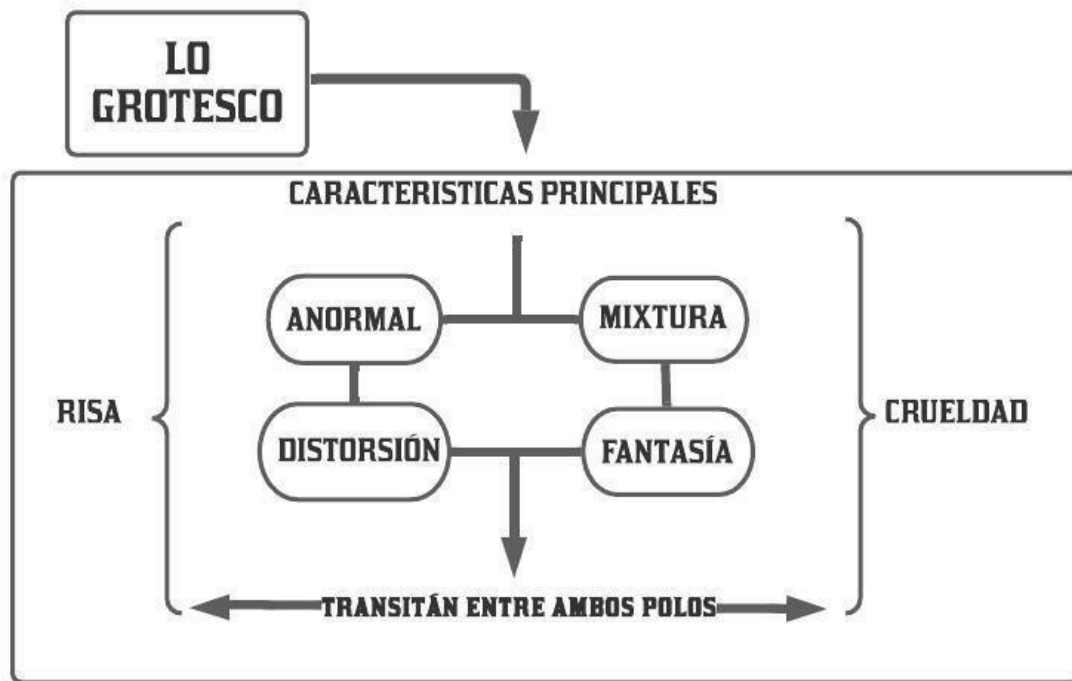
En este diagrama se pueden ver ejemplificados, a nuestro parecer, los elementos principales y constituyentes de la estética del grotesco; pueden diferenciarse y entenderse por separado, mas no son disgregables en cuanto se refiera a su uso en la estética, ya que todos están presentes al momento de hablar de lo grotesco en cuanto sean coincidentes con la risa y la crueldad.

Como dice Beltrán, reconocemos que “La risa y la agresividad son las dos manifestaciones más relevantes del simbolismo tradicional y del lenguaje gestual, aunque no las únicas. Risa y agresividad son los dos polos del grotesco” (L. Beltrán. 2018, p. 1127).

Es por ello que se reconoce que los elementos de lo grotesco que definiremos transitan entre los dos polos: la risa y la crueldad o agresividad, tal como podemos ver en la Figura 1 a continuación:

**Figura 1**

*Lo Grotesco y sus características. 2022.*



*Nota:* Esquema para distinguir cuatro características principales de lo grotesco, que trabajan en conjunto, siempre y cuando transiten entre la risa y la crueldad.

A continuación definiremos las características de los elementos principales de lo grotesco:

A) Lo anormal: nos referimos a lo anormal como lo que no corresponde a las normas de la naturaleza, o sea, todo aquello que sea antinatural y no reconocible dentro de la lógica de la estructura de los patrones clásicos de belleza en la naturaleza. Asimismo, se ve expresado en la sensación de enajenación, inquietud y sorpresa vinculada con la pérdida del sentido y razón de lo establecido, y que nos lleva a extrañarnos de lo familiar. Eso sucede entonces, ya que en la normalidad, la irrupción de un acto sorpresivo nos conduce a un mundo enajenado y causal, “porque por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante. Lo



repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco”. (Kayser. 2010, pág. 310). Entonces, lo anormal apela a la disrupción de los conceptos que conducen a lo sensato de la norma. Se asocia a términos como lo extraño, lo ajeno, lo insensato, lo inusual, lo repentino, lo misterioso, lo innatural, lo ininteligible, lo inquietante, lo confuso, lo inseguro, lo abstracto.

**B)** La mixtura: entendida como la mezcla de las formas de los reinos de la naturaleza, como lo son el reino animal, vegetal, etc., en su lógica tradicional. Esto responde a la indiscriminada fusión de elementos concretos que en su unión son irreconocibles o difíciles de distinguir, es decir, “Formalmente concibe lo grotesco como la mezcla de diferentes reinos naturales en las figuras. [...] pero si esta mezcla ocurre es por la (atemporal) disposición a lo humorístico. Lo humorístico y lo ridículo, esto es, lo cómico, constituyen la verdadera fuerza motriz, el rasgo constitutivo del fenómeno grotesco” (Kayser, 2010, pág. 175).

Entonces, la metamorfosis de componentes existentes y su exacerbación tendiente a lo cómico, llevan la realidad hacia lo absurdo. Esto logra un producto que contempla la interacción de elementos que no siempre están juntos en la cotidianeidad, así gracias a ello y por el contrapunto o la contraposición, se concibe esta mezclanza.

Se asocia principalmente con términos de lo burlesco, lo satírico, lo tragicómico, el humor negro, sin embargo, lo ambiguo, lo alternativo, lo irreconocible, lo torcido, lo desviado, lo transitivo, lo variable o cambiante también son útiles en esta definición.

**C)** La distorsión: con esto nos referimos a la alteración de las realidades que, gracias a la mezcla de elementos, con actos como los son la deformación (de forma y fondo), nos aleja de lo identificable. Lo “Grotesco [...] es el rotundo contraste entre forma y materia, la fusión centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico, lo ridículo y lo siniestro en combinación” (Kayser. 2010, pág. 94). Entonces, a nivel de sensaciones nos liga

con la anormalidad, en la medida en que deforma y dispone las estructuras de otra manera, resultándonos tan inquietantes como llamativas. Algunos ejemplos de recursos que se ocupan para esto son la reiteración, exacerbación de características como en la caricatura, transfiguraciones, deformación del tiempo y espacio o de las velocidades e intensidades, entre otras. Se asocia a términos como lo monstruoso, lo deforme, lo horroroso, lo ridículo, lo paradójico, lo absurdo, lo incongruente, lo distópico, lo anormal.

**D)** La fantasía: Tiene que ver con el imaginario y el mundo onírico, lo que está fuera de la realidad concreta, es decir:

[...] el mundo grotesco parecía corresponder con la visión del mundo experimental en estado de desvarío. El sueño y la locura se convirtieron en una opinión muy frecuente sobre la estructura de las obras. Y con ello llegamos al momento del que debe desprenderse una verdadera definición del concepto de grotesco. [...] Lo grotesco es una estructura. [...] lo grotesco es el mundo en estado de enajenación.” (Kayser. 2010, p. 309)

Se asocia a términos como lo fantástico, lo increíble, lo onírico, lo intuitivo, lo surreal, lo mágico, lo metafórico, lo plástico, lo irreal, lo falso o aparente, el ensueño y lo utópico.

Todos estos conceptos podemos entenderlos por separado, mas no separarlos para poner en funcionamiento la estética de lo grotesco. Por ejemplo, si hablamos del funcionamiento de lo grotesco en la modernidad, podemos evidenciar que las características anteriormente mencionadas están en mayor o menor medida, tanto en la sátira o la tragicomedia, como en pinturas y obras de Goya o del Bosco, así como en las novelas que corresponden a la época del grotesco realista. Dicho de otro modo, estas características están siempre presentes y se vinculan estrechamente para la creación del imaginario grotesco, por lo que no se pueden omitir o quitar si su finalidad es una creación grotesca.

### **Grotesco en el teatro.**

Patris Pavis expresa lo grotesco en cuanto “se experimenta como una deformación significativa de una forma conocida o aceptada como norma” (Pavis, 1996, p.267). Es decir, una evidente deformación de lo conocido que se vuelve particular por su extrañeza al no poder reconocerlo en nuestro mundo cotidiano.

Comenzando con esta cita del estudioso del teatro, podemos hablar del grotesco en el teatro desde los movimientos artísticos como, por ejemplo, algunas de las vanguardias, donde se instaura el acto de pugna frente a lo clásico, y como acto de liberación que destruye la idea clásica de cómo se debe ver y representar el arte, tanto en la literatura, pintura y posteriormente en el arte escénico.

Por ello podemos evidenciar que el grotesco, desde lo teatral, comienza a entrecruzarse en la Europa del 1916 y que avanza afinando sus técnicas escénicas y aclarando sus modos a finales del siglo XX. Algunas características desde el teatro fueron trabajadas por la visión de Víctor Hugo, citado por Gonzálvez, al decir por:

“...recoge en su concepción sobre lo grotesco, las dos caras que la tradición había asignado a este término: lo monstruoso y lo cómico, lo divertido y lo horrible.

Entendiendo a lo monstruoso y lo horrible como ejes ineludibles de lo grotesco. Remontándose a las imágenes medievales de infiernos y bestiarios, Víctor Hugo entiende que lo grotesco es lo deforme, lo que produce horror y nos repele, pero que el artista ha sabido llevar al mundo del arte con poesía y verdad”. (Gonzálvez, 2013. pág. 121).

Así entonces, desde la representación se busca experimentar fuera de las formas hasta ese entonces utilizadas y entendidas como clásicas, y que rápidamente fue dando cabida al nacimiento de la sátira (con la caricatura) y la tragicomedia.

Según esto, ciertos aspectos fueron claves para lograr estos imaginarios teatrales que a nivel escénico ponen en cuestión la imagen moral del ser con elementos como lo son la máscara, que simbólicamente representa el ocultar algo o ponerse una careta, y que dialogan en la confusión entre apariencia y realidad, o sea entre el engaño y lo real. En cuanto al espectador, no solo quiere hacerle ver sino también que sea consciente, mediante la extorsión, advertencia o el despertar de la conciencia. Esto se ve directamente relacionado con que:

“El espíritu del teatro del grottesco se puede determinar del siguiente modo: <<...el absoluto convencimiento de que todo es banal y vacío, que los hombres son marionetas en las manos del destino; sus dolores, sus alegrías y sus acciones, insustanciales sueños en un mundo de inquietante sobra dominando por el destino ciego>> [...] da lugar a su absoluta inseguridad existencial y su extrañamiento: nos referimos al desdoblamiento de la naturaleza humana.[...]” (Kayser W., 2010, p. 224).

Asimismo, al desarticular al personaje de toda normalidad de la pertenencia y semejanza mediante su total extrañamiento de lo real y cotidiano, concibe que “En el teatro del grottesco, este desdoblamiento es el principio motriz de la caracterización humana, mientras que la noción de individualidad del personaje es totalmente abolida.” (Kayser W., 2010, p. 224).

Siguiendo esta idea del personaje de lo grotesco, existe una construcción escénica llamada el Síntoma, que tiene directa conexión con el desdoblamiento. En los apuntes de uso académico entregado en el Taller de compañía escénica y montaje del año 2021, Jimmy Daccarett, docente de la Universidad Uniacc, apunta a una cualidad que se presenta en el personaje, donde se apela a revivir un instante específico de su historia. A este momento le llamaremos *instante fatal*, instante que marca un antes y un después en la existencia del personaje y que enfrenta ambas realidades construyendo un instante que

aparece repetidamente e irrumpe en su diario vivir: “el instante fatal que se reiterará y lo acosará continuamente a lo largo de su vida, que pasará a ser el leitmotiv de su existencia, que se manifestará como un “síntoma” en todas sus creaciones: la amenaza de revelar lo que está detrás de la máscara.” (Daccarett, 2021, sacado de apuntes sólo para uso académico entregado por el docente). Pero:

“[...] no es necesariamente un momento identificable en una biografía lógica, sino más bien una enfermedad primigenia, que se hace presente constantemente a través de un síntoma, el que se manifestará en escena como un signo llevado al cuerpo.” (Daccarett, 2021).

Además de la inherente unión de lo terrible con lo cómico y lo horrible con lo mágico, que son la base para la creación de un imaginario grotesco en el teatro, también debemos indagar en el cuerpo. Bajtín lo propone cuando habla de las narraciones de Rabelais, y frente a lo carnavalesco de sus expresiones sociales. Aquí aparece el concepto del cuerpo grotesco, que contempla degeneración y exposición, además de ser un elemento de transgresión moral. Para ello apela a los orificios y aberturas del cuerpo, como por ejemplo, las entrañas, nariz, ano, heridas, llagas, y genitales, lugares de la deformidad corpórea y con condiciones de modificación, tal como:

“Deforme e hiperbólico por definición, el cuerpo grotesco se halla asociado a aperturas y orificios, esto es, a las entrañas, los genitales y los esfínteres, que ponen en contacto al individuo con la comunidad. Estos elementos, marcados por la impureza, imponen sus necesidades a las de la razón y el espíritu. Boca, ano y nariz aparecen abiertos al mundo y ponen de relieve el carácter inacabado del cuerpo humano, siempre en construcción, que se desborda en acciones tales como el comer, el beber, el defecar, el eyacular o el alumbrar vida. El sentido cómico concedido a las

necesidades corporales y al goce terrenal a causa de su inmediatez se expresa en la plaza como ámbito público de confluencia, en donde intérprete y espectador representación y audiencia- se funden al verse diluidas las fronteras espaciales, pues el carnaval no se observa: se vive”. (González-Linares. 2016).

En relación con lo anterior podemos entender que aspectos de la vida como “El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento, la vejez (...) y el desplazamiento corporal (...) Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo” (Gonzálvez, 2013, p. 124-125)

He aquí cuando podemos encontrar la unión entre el cuerpo y sus expresiones, sumando a la construcción teatral de un mundo de aspectos que no condicen la normativa o que develan lo oculto, es decir, “[...] un mundo en el que conviven y se hacen avidez y bondad, odio y amor, crimen e inocencia. Porque no solo el yo: también el mundo se ha vuelto oscuro y enigmático. A este mundo (y no al carácter onírico de su representación) pertenecen puertas que caen, los pasillos subterráneos, así como esas <<grietas>> que permiten escurrirse en un mundo escondido. Hombre y ambiente tienen el mismo sesgo.

[...] internarse en su propio y clausurado pasado [...] vive episodios de alienación. “(W. Kayser. 2010, p. 237)

Se entiende entonces, que “El mundo grotesco es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el horror tiene su razón de ser en la experiencia del mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre pilares de un orden se extravía ante la irrupción de fuerzas abismales, se desarticula, pierde su forma, ve disolverse sus órdenes...” (W. Kayser. 2010, p. 67).

Y así se puede divisar en cada construcción teatral que se quiera llevar a cabo. Entonces, se entiende que lo grotesco no está tan alejado de nosotros, sino que es más real

que nuestra misma realidad, e incluso, por el hecho de ser honestos desde lo crudo y por no persistir en romantizar la existencia y la realidad.

## **Capítulo II. Análisis de las Estrategias Escénicas y Discursivas Basadas en lo Grotesco para Hablar de Género.**

En el presente capítulo se desarrollará un análisis simultáneo del montaje y del texto de la obra *El amarillo sol de tus cabellos largos*, para evidenciar la existencia de estrategias disruptivas, entendidas como acciones planeadas con un fin concreto que indican una ruptura brusca o un cambio determinante, y que también expresan comportamientos desafiantes y hostiles hacia las figuras o narrativas de la autoridad, permitiendo hablar de discursos de género, utilizando elementos de lo grotesco. Esto se abordará en dos planos que identificaremos como discursivo y escénico.

### **Sobre la Obra**

*El amarillo sol de tus cabellos largos* fue una de las últimas creaciones de la compañía La Niña Horrible. Se estrenó el 16 de noviembre del 2018 en el teatro Camilo Henríquez, y trata de un travesti llamado Alma a quien su familia le arrebató a su hijo Ángel, porque discrepan que un travesti pueda ejercer la maternidad. Alma constantemente está buscando la manera de recuperar a su hijo de su familia homófoba. Frente al fracaso de sus distintos intentos, sus amigas travestis, una abogada y una actriz embarazada, intentan ayudarla a ganar el juicio por la tuición del niño. Paralelamente Alma es perseguida por una carabinera luego de haberse escapado de su detención después de atacar a sus padres para recuperar al hijo. La Abuela de Alma es la única que le ayuda y le da refugio.

### **Sobre las Nociones de Discurso y lo Escénico.**

Para fines de este análisis, el discurso se entenderá como “todo el proceso de producción lingüística que se pone en juego para producir algo” (Giménez, 1983, p. 125; Lozano 1997, p.p 15-16 como se citó en Karam, 2005), en este caso, todo el proceso de producción de las ideas y los sentidos de los contenidos que se comunican en la obra.



Y el análisis del discurso se entenderá como aquel que “se dirige más al análisis ideológico y político del discurso [...] cuyo objetivo no es solamente conocer los mecanismos lingüísticos utilizados por el emisor, sino también el contexto social en que se inscribe el discurso y sus mecanismos de reproducción” (Karam, 2005, p. 5). Este tipo de análisis “tiene como interés fundamental el analizar el discurso, no por el discurso mismo, sino por la ideología que se entiende desde esta perspectiva como la movilización del sentido al servicio de las relaciones disimétricas del poder.” (2005, p. 5)

Por otra parte, lo escénico se entiende como aquello “perteneciente o relativo a la escena” (Real Academia Española, 2021, definición 1). Y también como; “(...) concerniente, relativo y perteneciente a la escena como el lugar donde se representa en una obra teatral, largometraje o un dramatizado televisivo (...)” (Definiciona, 2016, definición 1). Es decir, se entenderá lo escénico como aquello que está o que sucede en escena, entendiendo la escena como el lugar de la representación, y por lo tanto todos los lenguajes y signos que construyen la propuesta teatral.

### **Estrategias Disruptivas y Elementos de Lo Grotesco que Configuran Lo Discursivo y Lo Escénico para Hablar de Género.**

La primera estrategia disruptiva que permite tensionar los discursos de género, está basada en un elemento perteneciente al grotesco llamado *distorsión*, y específicamente a un recurso propio de él: *la alteración de la realidad*.

Esta estrategia se identificará como una *estrategia de inversión* y se produce al establecer el mundo normal como un mundo travesti. Y no un mundo heteronormado. Acá la minoría es la mayoría, acá ni lo homosexual ni lo heterosexual es la norma sino lo travestido. Alma es la protagonista de esta obra y su historia guía la acción dramática, el espacio escénico es su departamento y todo está teñido de su estética.

Estéticamente lo travesti, en el mundo heteronormado, integra elementos de lo grotesco como la mixtura (hombre-mujer) y lo anormal (su imagen no es reconocible dentro de los parámetros del género binario, y genera extrañamiento). Estos elementos están presentes en la obra y se exageran a través de lo escénico: los vestuarios y maquillajes toman las características de lo travesti, como lo podemos ver en la figura 2, a continuación:

## Figura 2

### *Amigas travestis.*



*Nota:* Amigas travestis de Alma. En primer plano Desamparo, al fondo a la izquierda Adoración y a la derecha Desasosiego.

La *exacerbación*, que también podemos considerar una estrategia disruptiva, se relaciona con otro recurso de la *distorsión*, la *caricatura*, que permite reafirmar el estereotipo del travesti, pero al llevarlo al límite también en la obra se evidencia o recalca que quien está bajo este vestuario y maquillaje es un hombre vestido de mujer. Los personajes tienen la piel de color verde, todas o todos utilizan botas largas con taco agujas y están maquilladas

tomando como referente a la transformista y performista Hija de Perra, tal como se aprecia en el documental de YouTube “Teatro Hoy 2019: Registro documental "El amarillo sol de tus cabellos largos"” (Fundación Teatro a Mil, 2019, 14M19s) que se puede ver en la figura 3; además sus muebles son unos maniquís con pelucas evidentemente falsas y la puerta de entrada al departamento de Alma es un closet, lo que hace referencia a la idea de estar dentro del closet o “salir del closet”, en un evidente uso del recurso grotesco de la ironía y la comicidad, que ayudan a construir la *caricatura* o el estereotipo travesti. Esto se puede ver en la figura 4.

### **Figura 3**

*Hija de Perra.*

*Nota:* Captura de imagen de video documental de camarines donde se muestra una fotografía de la performista Hija de Perra como referente estético.

### **Figura 4**

*Travestis en el living.*



*Nota:* Amigas travestis de Alma en el living. En primer plano Desamparo, al fondo a la derecha Adoración y desasosiego. Y a la izquierda de Desamparo La Abogada.

Podemos hacer un vínculo entre la idea del travestirse y la definición de lo grotesco en cuanto se entienda como todo aquello que puede encontrarse oculto bajo la superficie de lo que conocemos como mundo visible. Sumado a esta idea, desde la teoría del género, Judith Butler plantea que el género por ser una construcción social, puede ser susceptible de ser deconstruida. Un claro ejemplo sería el acto de una mujer que se viste de hombre o de un hombre que se viste de mujer, que es un acto disruptivo en la medida en que contradice y cuestiona lo binario: hombre -mujer, pero también la división dual entre homo y hétero. En la obra se encuentra el vivo ejemplo de aquello, en su puesta en escena los personajes travestis son hombres vestidos de mujer a los cuales se les cae la peluca y nos dejan ver el hombre que hay debajo del vestuario y maquillaje. La peluca hace referencia a lo que Bajtín comprende como la máscara, que simbólicamente representa el ocultar algo o ponerse una careta, esto genera en el espectador una confusión entre apariencia y realidad vinculando lo travesti y lo

grotesco a las preguntas sobre qué es lo falso y qué es lo real: ¿el hombre o la mujer? ¿Qué es lo que está debajo? ¿Simplemente un cuerpo travestido? ¿Tan solo una persona?

La obra parece proponernos que estamos viendo travestis, pero también nos deja ver que son actores hombres sosteniendo discursos femeninos y travestis, lo que resulta inquietante y a la vez llamativo para el espectador porque genera *lo paradójico*, propio de lo grotesco, que aparece en la obra como una consecuencia escénica y textual.

A nivel discursivo, la obra tiene una estructura dividida en escenas, específicamente cuatro. En los títulos de cada escena, que podrían darnos una idea de lo que va a tratar, también aparecen recursos de lo grotesco. El nombre de la primera escena es: *Soy un caballo perro y tengo el corazón roto*. A partir de este título, se reconoce el elemento de la *mixtura* al plantear la relación entre dos especies animales, el caballo y el perro, pero también se genera una distancia de lo humano en la medida en que es Alma quien dice ser estos animales mixturados. Esto permite hacer la analogía con el ser travesti, que no es hombre ni mujer o es hombre y mujer, lo que lo deja fuera de las categorías binarias establecidas para los humanos, pero también de aquellas que identifican lo homo y lo hétero. Lo humano acá es tener el corazón roto. Si soy un caballo-perro con el corazón roto, ¿qué soy? Y esta pregunta instala *lo ambiguo* como la regla del mundo para el espectador.

La *estrategia de la exacerbación* es disruptiva porque lleva lo travesti al límite utilizando el elemento de la distorsión, alterando la realidad del mundo que el espectador conoce, que vendría a ser el mundo liderado por un binarismo de género, y expone una visibilización extremada de la identidad travesti, en donde la feminidad travesti supera fatalmente a lo femenino.

Otra estrategia que aparece en la obra es la que llamaremos *estrategia de construcción de la dualidad*. Esta es una estrategia que aparece a nivel constructivo de la obra en los dos

planos que se están investigando, y permite instalar dos realidades en contraposición: hombre-mujer en lo travesti, caballo-perro, animal-humano, y el afuera-adentro del departamento de Alma que constituyen la división del mundo, tal como se ve en la acotación de la primera escena: “en el living de una casa [...] por la ventana... jardines. Una...ventana”,

A nivel discursivo esta estrategia permite valorar estas partes del mundo: el travesti adentro y el otro mundo de afuera, del que se dice que es un “mundo horrible” (Zúñiga, 2018, p.3) porque los travestis parecen no poder ser felices.

La primera escena se inicia con una acotación que discursivamente cuenta lo que está sucediendo a nivel escénico: los travestis Alma y Desasosiego están en living del departamento de Alma, quien se encuentra mirando por la ventana a los “niños ajenos” (p.3) jugando alegremente, mientras Desasosiego está enfurecido porque “no puede creer que siga habiendo travestis que piensen que en un mundo tan horrible, aún exista la remota posibilidad de ser realmente feliz” (p.3).

La *estrategia de construcción de la dualidad* se observa en este momento en la construcción del mundo: es un mundo separado entre un afuera y un adentro que adquieren connotaciones distintas: mientras afuera los “niños ajenos” (p.3) juegan felices, adentro están las travestis con el corazón roto. La dualidad funciona aquí como una estrategia que permite integrar características de los personajes y discursos establecidos socialmente: Alma no puede tener a su hijo por ser travesti, por lo tanto, los niños son “ajenos” para estas personas según la norma de la sociedad. Y por otra parte, muestra que los travestis están segregados de la sociedad y que el adentro adquiere el sentido de lo oculto, además de subrayar la tristeza de su vida en contraposición a la de los niños que afuera, juegan felices.

En el estado de furia que sugiere la acotación: “Desasosiego está enfurecido” (p.3), Desasosiego comienza un monólogo donde se evidencia la utilización de *la estrategia de la*

*exacerbación*, que por primera vez aparece en el lenguaje, es decir a nivel discursivo, en la abundancia de palabras para instalar el miedo de Desasosiego por la desaparición de Alma que repercute en el nivel escénico, ya que en escena se construye una alteración de la velocidad del mismo discurso, que crece en rapidez gracias a las repeticiones y gran cantidad de frases cortas:

DESASOSIEGO:

¿Dónde estuviste, travesti infame? ¿Dónde estuviste? Te buscamos por las calles como locas enfermas. Fuimos a la morgue, a los hospitales, corrimos por los parques. Imprimimos papeles donde aparecía tu foto esa en la que sales vestida de reina con una corona de espinas. Ofrecimos recompensa. Lloramos por ti. Fuimos a rezar a la iglesia y las monjas nos echaron a palos. Yo lloré. Entré a tu pieza, olí tu perfume de magnolias manfloras y pensé que jamás iba a volver a verte. Te vi muerta en un canal. Sepultada viva. Colgada en un árbol. Flotando en un río. Degollada en un bosque. Partida por la mitad en las líneas del tren. La Desamparo está en la posta porque de tanto miedo de que tú no aparecieras le explotó el cólon como explotan las papas cuando se ponen demasiado tiempo en el microondas. A la pobre Adoración de tanto terror de perder a su amiga le volvió el reflujo y se anda vomitando sola. ¿Dónde estabas? ¿Dónde estabas, travesti infeliz?

(Zúñiga, 2018, p.3)

Posterior a esto, los travestis dialogan frente a los hechos ocurridos a Alma, que son anteriores en la acción dramática y no los vemos sino que son relatados: Alma ha tratado de rescatar a su hijo y para ello amenazó a su familia con cortarles la cabeza con un hacha. Llegaron los carabineros a meterla presa, pero ésta escapó apuñalándose y saltando de la ambulancia en movimiento camino al hospital. Durante el diálogo donde cuenta estos hechos,

podemos ver nuevamente la *estrategia de la exacerbación* a nivel discursivo, mediante la abundancia de descripciones explícitas como cercenar la cabeza, apuñalarse con un taco en el estómago, que condicen a la noción de lo abyecto, y más claramente cuando Alma explica que se cose ella misma su herida y se acomoda el hueso de la pierna que se le salió al saltar de la ambulancia:

ALMA:

Sí. Yo misma me cosí la herida y me acomodé el hueso de la pierna que se me salió cuando salte de la ambulancia. Nada me duele más que estar sin él.

(Zúñiga, 2018, p.5)

Sin embargo, a nivel escénico, la *estrategia de la exacerbación* se realiza exactamente por la acción contraria, por la quietud del actor al relatar estos actos terribles pero como si no le afectara en lo más mínimo.

Además se hace una analogía del comportamiento delincucional sumándole el adjetivo de delincuente al estereotipo travesti, como sería en actos de escapismo de prisioneros particularmente masculinos, cuando están en apuros y quieren arrancar de la retención policial. Esta analogía se hace como paralelo ante la violencia, poniendo en el mismo nivel el travestismo con la delincuencia, es decir, estos grupos desafiantes ante las normas y que mueven el límite de lo normado. La violencia de género recibida por las travestis se vuelve discursiva al ser un modo de vida y una manera de habitar el mundo en donde son violentadas. Violencia que se repite sistemáticamente en la obra como reflejo de la violencia recibida. Siendo finalmente un *discurso de violencia de género*.

La *estrategia de la exacerbación* aparece como recurrente en el plano discursivo, todo lo que no sucede en escena se cuenta a través de los diálogos entre personajes de una manera extremadamente descriptiva. Alma cuenta en el diálogo que mantiene en escena con



Desasosiego, lo que sucedió antes de que llegara al departamento (lugar en donde transcurre la escena): después de saltar de la ambulancia, volvió a la casa de sus padres para nuevamente intentar rescatar a su hijo Ángel. En este seguido intento de recuperar a su hijo; rompió la puerta con la misma hacha con cual amenazó a su familia de cortarles la cabeza y les pidió que le entregaran a Ángel, o si no los iba a matar, su madre le dijo que se fuera y que no se lo iba a devolver. Alma relata los descalificativos de su madre quien le dice que es un perverso, que no puede creer que haya salido de sus entrañas y que de haber sabido que tendría un hijo así se habría sacado el útero y se lo habría comido, a raíz de esto podemos ver el concepto de *cuerpo grotesco*, donde orificios y partes del cuerpo que no están a la luz, se hacen presentes. Esto se suma a que, al no poder hacer nada al respecto por sacar a su hijo de una pieza bajo llave, decidió irse de manera dramática defecando, orinando o vomitando en la alfombra del living donde comenta que fue tantas veces discriminado. Discursivamente se vuelve a plantear el cuerpo grotesco, en cuanto Alma narra lo que pretendía hacer antes de irse, o sea, la expulsión de fluidos corporales como la orina, vómito y las heces, lo que nuevamente se puede vincular con la analogía de lo delincencial, explicada anteriormente, esta vez como acto de apropiación o marcación de un lugar. A nivel de discurso de género, en este caso la *estrategia de la exacerbación*, a través de la descripción explícita y gráfica de actos de violencia y discriminación, permite hablar la exclusión y segregación dentro de la misma familia hacia las identidades que están fuera de lo binario y del constructo social con ideas patriarcales de cómo debería ser una familia. Esta violencia segregativa vivida dentro del núcleo familiar se vuelve un acto repetitivo, es decir, se normaliza y puede ser interpretada como una tradición, por lo que quienes la vivencian la reproducen, habiendo por medio una sensación de injusticia-justicia. Esto se relaciona a lo que cuenta Alma, cómo la tratan y cómo ella trata a su familia.

A nivel discursivo, la *estrategia de inversión* aparece nuevamente en la conversación entre Alma y Desasosiego; cuando esta última le dice a Alma que actué bien, sino todo podría ir en su contra, así entonces comienza a nombrar y ejemplificar muertes de travestis asesinados. Los difuntos nombrados son fusionados a personajes reconocidos en la historia que tuvieron muertes fatídicas y particulares, entre las cuales se menciona a Jesucristo, Kennedy, Caupolicán, y con las que se estereotipan las muertes de algunos travestis que tuvieron el mismo final que aquellos personajes mencionados. En este caso, la estrategia permite darle un adjetivo de algo familiar a algo desconocido, esto es, hacer familiar al travesti con una particularidad que se vuelve cercana y significativa como las muertes de famosos, dándole una importancia y cercanía al travesti muerto. El *discurso de género* que se plantea tiene que ver con la visibilización de los asesinatos sin justicia a travestis, para esto se les adjudican nombres con los que se recuerdan a los fallecidos para mantenerlos vigentes, sino, solo sería otro travesti más asesinado sin mucha relevancia.

A continuación en el diálogo entre Alma y Desasosiego se puede identificar un discurso de género claro, sin embargo, este no está bajo una estrategia. Es un *discurso de injusticia de género*, el cual apela directamente la inseguridad de la existencia de las identidades travestis, en donde se enrostra la desarmonía de un mundo injusto, donde se cuestionan las manifestaciones y actos performativos, actos como lo son ser travesti y ser madre. Doble discurso que presenta la injusticia y la infelicidad, felicidad que se ve sabotada por esta misma injusticia represora proveniente de lo heteronormativo y binario.

Aquel discurso se evidencia a claramente a continuación:

ALMA:

¡Que me maten! Que nos maten a todos. ¿Por qué te importa tanto morir, Desasosiego? ¿De qué vale la vida si no podemos vestirnos de mujer y tener hijos y

que ellos nos digan mamá y que nosotras podamos ir a dejarlos al jardín y vestirlos de indio para el día de la raza? ¿De qué vale vivir si no podemos ser libres?

(Zúñiga, 2018, p.8)

Posterior a esto, se suma otro *discurso de género en torno a la marginalidad*, que tampoco está bajo una estrategia clara, pero que sí se puede relacionar con el elemento grotesco de *mixtura* uniendo la cómica pero trágica realidad de la soledad de las travestis de la calle. Cuando Alma cuenta que Desasosiego mete perros callejeros para sentir la compañía y cariño de algún ser, y que también se condice con el tema de la marginalidad y el abandono, analogía que se hace en relación a la imagen del vagabundo y sus perros, alusión a los excluidos y autoexiliados de la sociedad, en este caso, se evidencia en Desasosiego el miedo hacia el mundo de afuera, aunque tampoco quiere ser parte o pertenecer a él, los travestis que son expulsados fuera de la sociedad, invalidando tanto su identidad como sus derechos.

Siguiendo adelante en el texto, a nivel discursivo se construye una canción llamada caballo-perro, bajo la *estrategia de construcción de la dualidad*, dada la creación de paralelismos en lo discursivo. Esta canción hace alusión al título de la escena y en el texto sugiere la interpretación de Alma y desasosiego, pero a nivel escénico, es Alma quien canta. En esta composición se ven elementos de lo grotesco como lo son la *mixtura*, en cuanto a la unión de especies distintas, así también como la manera de escribir, planteado la fábula en donde la realidad humana es una realidad animal, con un mensaje moral; y la *distorsión*, en cuanto vemos la deformación y alteración de la realidad humana hacia la animal, personificando a estos animales, se plantean los cuestionamientos de identidad de Alma, pero mostrados desde el punto de vista animal. Por otro lado, a nivel escénico, esta estrategia está vinculada al elemento grotesco de *la fantasía*, ya que Alma comienza a cantar en escena, construyendo un espacio onírico y atemporal donde su interpretación rompe la cuarta pared

para instalar de mejor manera la recepción del discurso de género hacia el espectador. Este discurso de género plantea nuevamente el *discurso de la infelicidad*, ya que se justifica no poder lograrla por la deliberada incompreensión de la identidad travesti en una sociedad heteronormada y patriarcal, fundamentada en lo inamovible, y que también puede hacer nexo con *la anormalidad*, en cuanto a la pérdida de la sensatez y la angustiosa inestabilidad del existir, es decir, poder mostrar el mundo de otro modo para expresar más fácil lo que está, pero no se quiere ver. Es decir, alude a la deconstrucción de la noción de género. Esto se ve en el texto a continuación:

**ALMA Y DESASOSIEGO: Cantando.**

Un día un caballo decidió hacerse perro / Todos los demás rieron muy fuerte de él / El  
 caballo aprendió a ladrar / El caballo aprendió a mover la cola / Tú no eres perro  
 / Le decían todos / Soy lo que mi corazón dice que soy / Decía el caballo perro /  
 Caballo perro / Perro caballo / Tienes derecho a ser feliz / Un día al pobrecito le  
 pegaron en la calle y lo mandaron a la posta / El caballo perdió las esperanzas / Este  
 no es un mundo donde se pueda ser libre / Este no es un mundo donde se pueda ser  
 feliz / Tú no eres perro / Le decían todos / Soy lo que mi corazón dice que soy / Decía  
 el caballo perro / Caballo perro / Perro caballo / Tienes derecho a ser feliz.

(Zúñiga, 2018, p.10)

Siguiendo el texto, un personaje no travesti viene a irrumpir, la Carabinera. Ella es la imagen de la noción de género de la mujer cis privilegiada que aun estando inserta en la sociedad y perteneciendo a la institución de seguridad del estado, sufre discriminación dentro de esta institución patriarcal por el simple hecho de ser mujer.

La carabinera entra a escena golpeando la puerta del departamento, se encuentra buscando a un travesti que se ha arrancado de la comisaría, o sea, a Alma.

A nivel discursivo, se presenta la *estrategia de construcción de la dualidad* mediante el diálogo, en donde se deja en evidencia el *discurso de odio* de la carabinera. Es este discurso el que viene a instalar la primera disputa o enfrentamiento entre este mundo que está dividido: el afuera y el adentro, lo travesti y lo cisgénero. Esto también se evidencia a nivel escénico, en cuanto a su partitura corporal; sus gestos y movimientos en *staccato*, denotan agresividad y poder, cualidades que están normalizadas dentro de la institución policial.

La disputa del *discurso de odio* y la evidente confusión ante la identidad travesti que instala la carabinera durante sus intervenciones, se establece bajo el elemento de lo grotesco de la *anormalidad*, ya que presenta características como la confusión, la inseguridad e inquietud ante lo que no le es familiar. Esta confusión tiene relación con la idea de la máscara en la sociedad, la apariencia y la realidad de la que habla Bajtín; esto es, que no sepa distinguir entre lo real y lo aparente, no puede distinguir más allá de la binariedad: hombre y mujer, pene y vagina. Las corporalidades travestis se escapan del binarismo y confunden su orden. Siguiendo el texto, ella cuestiona la identidad femenina de las travestis y a través del diálogo instala una constante búsqueda de los genitales para reafirmar el sexo biológico de los personajes. La búsqueda de la exposición de los genitales que están ocultos es parte del *cuerpo grotesco*.

Continuando, cuando la Carabinera cuestiona la feminidad de Desasosiego se evidencia la *estrategia de la exacerbación* a nivel textual mediante una sugerencia de la acotación. Y nivel escénico, se hace lo que la acotación sugiere bajo el recurso de la *distorsión* imitando de forma extremada la feminidad de una mujer para intentar aparentar ser una y no un travesti, y esto lo podemos ver en el siguiente ejemplo y en la figura 5:

DESASOSIEGO:

Mírame como camino como mujer. **Desasosiego camina exageradamente como mujer.** Mira como me siento tan femeninamente. **Desasosiego se sienta exageradamente como mujer.** Mira como mi cabellera se mueve de un lado para el otro. **Desasosiego se suelta exageradamente su peinado y su peluca se suelta exageradamente reluciente.**

LA CARABINERA:

Vaya. Ahora sí que me ha convencido. Es imposible que un hombre realice esos movimientos tan femeninos. Está bien, señorita. Disculpe por la molestia. Iré al segundo piso a investigar a esos travestis que usted me dijo. Muchas gracias por la información.

(Zúñiga, 2018, p.15)

### Figura 5

*La Carabinera y Desasosiego*



*Nota:* La Carabinera en primer plano, bailando antes de salir de escena. Desasosiego al fondo convenciendo de que si es una mujer y no un travesti.

Finalizando la escena, se presencia la *estrategia de construcción de la dualidad*, por medio de los diálogos de Desasosiego y la Abuela hacía Alma. Ambas instalan en contrapunto a todos los discursos de odio, infelicidad, injusticia, violencia y marginalidad anteriores en la escena, el *discurso de deconstrucción de la familia*, ya sea propia o elegida.

El nombre de la segunda escena es: Dos vasos y un pedazo de lana, título que hace referencia directa al teléfono de dos vasos conectados por una lana, con el que juegan los niños.

La primera estrategia que aparece en la segunda escena es la *estrategia de la exacerbación*, que tanto a nivel discursivo como escénico está construida por el elemento de la *distorsión* perteneciente a lo grotesco. Este elemento se evidencia en cuanto a la utilización de la exageración, lo explícito y excesivo en el lenguaje textual que se vuelve violento mediante la descalificación. También está presente otro elemento, la *mixtura*, y por medio de la mezcla de lo tragicómico de los diálogos, tiene directa relación con el binomio de la risa-crueldad planteado por Beltrán.

En el texto, se describe que en el mismo living del departamento de Alma, están Adoración y Desamparo quienes tratan de explicar a Desasosiego la casi tragedia de Alma, pero mientras pelean y se descalifican mantienen la incertidumbre a Desasosiego. Asimismo, se vislumbra *la caricatura*, con el uso de adjetivos que se han otorgado, dando más características al estereotipo del travesti. Todo lo anterior se encuentra bajo el discurso de lo marginal, y se expone la realidad de quienes son discriminados en el mundo de afuera por estar contra la norma establecida, pero al mismo tiempo, en el mundo de adentro se

discriminan asiduamente lo que se entiende como la violencia sistemática esta vez ejercida dentro del mismo mundo travesti. Aquello se evidencia en el siguiente diálogo:

DESAMPARO:

No me hables así, travesti patético de cuerpo. Eres una víbora, eres un hipopótamo, una vaca, un chancho, un guatón culiado.

ADORACIÓN: **A Desamparo.**

Anoréxica, ándate a vomitar al baño.

DESAMPARO:

Esas son las bulímicas, vieja de mierda, las anoréxicas somos las que no comemos porque preferimos morirnos antes de parecer algo tan triste como tu triste existencia.

ADORACIÓN:

Tú no me culpes a mí por tu anorexia. Culpa a quien te haya violado cuando chica porque alguien debe haberte violado cuando chica, sino no me explico que seas tan cagada de la cabeza y tan, pero tan maraca.

DESAMPARO:

Al menos alguien me quiso violar, guatón conchetumadre.

(Zúñiga. C, 2018, p.18)

Siguiendo el texto, Desamparo y Adoración siguen conversando y logran contar lo ocurrido a Desasosiego. En este momento de la narración aparece el *discurso de la invisibilización de género*, esto ya que las travestis explican el intento de suicidio que comete Alma frente a la plaza, dicho de otro modo, el acto performativo que tuvo que hacer Alma para ser escuchada frente a la injusticia de haberle quitado a su hijo, y que el texto de Desamparo sugiere claramente:

DESAMPARO:



Corrimos hasta ella. Tenía un cartel que decía: Soy un travesti y me voy a quemar a lo bonzo porque mis familiares homofóbicos me robaron a mi hijo. La palabra travesti estaba destacada con rojo.

(Zúñiga. C, 2018, p.21)

Este discurso toma fuerza a nivel discursivo cuando Desamparo comenta que “una vieja me preguntó cómo se llamaba la obra de teatro que estaban presentado” (Zúñiga, 2018, p.22), desestimando el atentado que cometió Alma para ser escuchada y confundiéndolo con “que si éramos del taller de teatro de la municipalidad” (Zúñiga, 2018, p.22).

Continuando el texto, ante la llegada de Alma al departamento, se reconoce nuevamente *la estrategia de la exacerbación*, que a nivel discursivo y escénico se propone en un pequeño momento de la estructura dramático de la escena, en el que se utiliza el elemento de la *distorsión* con el uso del recurso de *la paradoja* como se ve en el ejemplo siguiente:

**Entra Alma. Viene muy sucia, como si hubiera pasado la noche en la posta por haber intentado fallidamente quemarse a lo bonzo en la plaza de la esquina.**

**Desasosiego, al verla, le pega una cachetada.**

DESASOSIEGO:

¿Así qué intentaste quemarte a lo bonzo, estúpida? ¡Tonta!

¡Tonta! ¡Te podrías haber muerto!

**Desasosiego la abraza eufóricamente.**

(Zúñiga. C, 2018, p.23)

Esta estrategia está bajo un *discurso de violencia de género* en torno al miedo que siente Desasosiego hacia el intento de suicidio de Alma, y que se evidencia el acto paradójico en cuanto la golpea, la regaña, pero aun así le abraza por seguir con vida.

Siguiendo el texto, sus amigas travestis le cuentan a Alma que sus padres le cambiaron el nombre a su hijo Ángel para ponerle Mario, porque ese sí es un nombre de hombre. Aquí se demuestra nuevamente el discurso de odio por parte de la madre y el padre de Alma. Esto se puede contrariar por la idea planteada por Judith Butler (1990) sobre la identidad y el sexo/nombre asignado al nacer; ésta filósofa dice que la identidad de género puede transformarse junto con el sexo/nombre asignado al nacer; mientras el discurso planteado por la familia de Alma, es que la asignación de un nombre tiene relación con el sexo biológico al nacer, sin posibilidad de transitar a otra identidad. Esto se entiende como parte del mundo heteronormado dominante e imperante, y que se entiende en la obra en como la familia de Alma trata de borrar todo rastro del aprendizaje del travestismo que le ha dado su madre a Ángel, como lo vemos a continuación en el texto:

ALMA:

¿Qué nombre le pusieron?

DESAMPARO:

Querían ponerle un nombre masculino...le pusieron Mario...

ALMA:

¿Mario? Así se llama mi papá... pero él se llama Ángel... se llama Ángel de Jesús...Mi niño...mi amado niño...lo están cambiando... si se queda con ellos va a llegar el día en que ya no se va a acordar de mí...

(Zúñiga. C, 2018, p.25)

Avanzando en el texto, se plantea nuevamente el *discurso de odio* hacia la identidad travesti, esta vez Desamparo relata a Adoración el pensamiento de la comunidad eclesiástica (las monjas) a la que quiere pertenecer Adoración. Este discurso se instala en el siguiente texto:

## DESAMPARO:

¿Y tú crees que por llevarles ropa a los pobres te va a desaparecer el pico, travesti energúmeno? Si ese es el problema que las monjas tienen contigo. El pico. No si eres buena o mala persona. Eso a las monjas no les interesa.

(Zúñiga. C, 2018, p.25)

Sumado a lo anterior y acompañado del texto, a nivel escénico se ve muy claramente el *síntoma*, esto pasa cuando se nombra la palabra pico, en donde este síntoma se manifiesta en todas las travestis con una arcada como si estuvieran reviviendo el instante fatal del sexo oral, instante que podríamos atribuir a la prostitución, es decir, se une al *discurso de lo marginal* ya que se puede atribuir a un punto de quiebre en sus vidas, que les sigue atormentando y se presenta casi inconscientemente.

Siguiendo con el texto, aparece un personaje que Desasosiego invita a pasar saliendo debajo de la mesa: El travesti sin cara, Luz de Luna. En él se pueden evidenciar más claramente el conjunto de elementos de lo grotesco. Así como también se puede apreciar la utilización de la *estrategia de la exacerbación*, que por una parte, a nivel textual usa recursos de la *distorsión* como lo son la deformación de estructuras, en este caso del lenguaje, particularmente por el hecho de que le dieran un escopetazo en el rostro, perdiendo la capacidad de pronunciar la letra U. Otro elemento es la *mixtura*, ya que dispone de rasgos que por muy terribles que sean van de la mano con lo cómico, esto es, su terrible experiencia desestimada por lo cómico de su hablar, dando uso al recurso de *lo tragicómico* y que contribuyen al proceso de escenificación, ya que presenta una situación sensible pero con el inevitable humor negro que tiene el mundo travesti, volviéndolo extraño. Sumado a esto, a nivel escénico, está presente el uso de los elementos de la *anormalidad*, y de la *distorsión*, respectivamente, en cuanto, generan un extrañamiento y una sensación de distancia con lo

natural; y por otro lado, lo monstruosos y ambiguo de su visualidad como se puede ver en la figura 6, generando deformaciones de estructuras como los son un cuerpo sin cara y el mal léxico. Su discurso de género apela a la injusticia, es horrible y triste a la vez, sin embargo pierde fuerza por lo cómico de la particularidad del personaje al hablar, esto se evidencia en los siguientes textos:

DESASOSIEGO:

¿Qué ha sido lo más terrible de todo esto?

ALMA:

Ya, para, Desasosiego.

EL TRAVESTI SIN CARA:

No poder contar mi historia. Cada vez que la cuento la gente se ríe. Cuando estaba en la corte contando mi versión de los hechos todos estaban riendo, hasta el juez, hasta mi propio abogado.

(Zúñiga. C, 2018, p.31)

## **Figura 6**

*El travesti sin cara*



*Nota:* Primer plano del travesti sin cara, con el velo puesto.

Nuevamente irrumpe la Carabinera, esta vez planteando un *discurso de odio*, primero aludiendo a “los canutos” (p. 34) y el odio que tiene hacia ellos. Segundo, aludiendo al lesbianismo, pero con un discurso incongruente ya que la misma escena demuestra que la Carabinera tiene una expresión masculina atribuida al estereotipo de la lesbiana marimacha, esto acompañado a que al ser parte de una institución en donde la mayoría de las personas que la componen son hombres, para encajar debe híper masculinizarse.

A continuación, siguiendo el texto aparece una abogada que viene a ayudar legalmente a Alma para obtener la custodia de su hijo Ángel. Ésta presenta el *discurso de género* desde la marginalidad por su realidad de mujer cis poblacional, entendida como fuera de lo urbano, o sea, el campo, queriendo encajar en la urbe siendo marginal. En este discurso se presencia la ignorancia al no saber qué es un travesti siendo abogada y defensora de los derechos, ignorancia que se reafirma frente a su forma de hablar la cual evidencia su falta de

educación. Tanto en el texto como en escena se presenta como una entidad legal, pero con faltas en el vocablo y malas prácticas profesionales, como se ve en el siguiente ejemplo:

ALMA:

Mis familiares me quitaron a mi hijo de un año, por ser travesti.

LA ABOGADA:

Perdóneme la ignorancia, ¿pero cómo exactamente tienen hijos los travestis? Debo manejar esta información cuando el juez me lo pregunte. ¿Está bien dicho así?

¿Travesti?

ALMA:

Sí.

LA

ABOGADA:

¿Con b alta?

ALMA:

No. V corta. Tenemos hijos como todas las personas.

LA ABOGADA:

No se lo puedo creérselo.

(Zúñiga. C, 2018, p.36)

Avanzado el texto, a nivel discursivo se percibe la *estrategia de inversión*, a través de los diálogos entre Alma y la Abogada. Se puede reconocer el uso del elemento de la *anormalidad*, en el momento en que logra la pérdida sentido y razón de lo establecido, esto visto cuando Alma cuestiona qué tanta facultad de crianza puede tener su familia heterosexual y homofóbica, haciendo lejanos y extraños los patrones normativos ya establecidos. Ella relata que le han hecho daño tanto a ella como al niño y que no tienen la facultad ni para criarlo ni para cuidarlo, al igual que como no la tuvieron cuando cuidaron de ella. La abogada

le hace un par de preguntas a Alma respecto a su relación con su familia y ésta cuenta sobre el trato que recibió ella y el que recibe el pequeño ángel, se revelan tratos violentos y sistemáticos que construyen un *discurso de odio y violencia de género* que ayuda a entender los hábitos y pensamientos de esta familia que pertenece al mundo fuera de lo travesti, y quienes reproducen el mismo patrón que dañó tanto a Alma cuando era pequeña pero ahora dañando a su hijo, esto queda claro en el siguiente texto:

LA ABOGADA:

¿Usted cree que ellos tengan la facultad de criar a su hijo?

ALMA:

NO, ellos son personas violentas, llenas de odio... Lo dejan llorar. Dejan al niño llorando durante horas. Incluso algunas veces... he escuchado que ellos le han pegado... han golpeado el rostro de mi pobre niño... imagino sus ojos grandes, asustados... él acá nunca conoció el dolor ni la tristeza... pero con ellos está sufriendo lo mismo que sufrí yo... y yo siempre fui un niño tan triste... ¿Alguna vez ha mirado a un niño a los ojos y ha adivinado en ellos su dolor?

(Zúñiga. C, 2018, p.41)

Por otra parte, La Abogada expone el *discurso de odio* (homofóbico) por parte de la ley, y la violencia institucional que sufren las personas travestis o trans. Discurso que también alude a la misoginia y el machismo de las leyes, ya que ante ésta no es correcto que una persona que transita hacia otro género o se traviste, es decir, que va contra el sistema binario tradicional, crie a un infante. Esto se puede evidenciar en el ejemplo a continuación:

LA ABOGADA:

¿Sabe? Lo único que puedo recomendarle por ahora. Es que empiece a vestirse de hombre.

ALMA:

¿Qué?

LA ABOGADA:

De hombre, de macho, de varón. Todo esto del travestismo confunde a la gente. Y no queremos que el jurado se confunda. Ni yo misma entiendo muy bien el tema. ¿Me sigue?

(Zúñiga. C, 2018, p.41)

Terminando el cuadro, salen todos del escenario menos Alma quien escucha el llanto de su hijo. En el texto se plantea que la Abuela aparezca por la ventana, con un teléfono construido a partir de dos vasos unidos por un pedazo de lana, el cual le pasa a Alma para que se comunique con Ángel y calme su llanto, este instrumento hace alusión al título que lleva la escena. Esta aparición sería imposible en la realidad fuera de la obra, ya que se explica durante la obra que viven en un edificio, una arriba de la otra. Es en este momento cuando tanto a nivel discursivo como escénico se percibe la *estrategia de la exacerbación* mediante la ruptura de la realidad, en donde por medio de la utilización del elemento de *la fantasía* nos construye el imaginario de que La Abuela puede presentarse de manera surreal y hasta ficticia por la ventana. También se puede comprobar el uso de *la metáfora* con respecto al vaso-teléfono, entendiendo la metáfora como una forma literaria que se usa para resignificar ideas con analogías, y que en este caso construye el imaginario de la unión entre Alma y Ángel, la conexión entre madre e hijo. Luego, Alma le canta la continuación de la canción Caballo-perro a Ángel para que se quede dormido, pero en este intento ella se queda dormida con él. Esta canción presenta un *discurso de aceptación de género*, en contraposición a los comportamientos de odio hacia las identidades de LGTBIQA+. Como se deja entrever en el siguiente ejemplo:



**ALMA: Cantando.**

El caballo perro un día tuvo un hijo/ Tuvo un pequeño perro/ O tal vez un pequeño caballo/ Él iba a dejar que su propio hijo decidiera/ Él lo único que quería era que su hijo fuera feliz.

**Alma no puede seguir cantando porque se ha quedado profundamente dormida.**

**La respiración del niño durmiendo también se escucha desde el vaso. La abuela los mira felices. Toma una manta del sillón y tapa a Alma en el suelo. La abuela camina hacia la ventana, le tira un beso con su mano a Alma y luego sale. Alma sueña que el niño aparece por la ventana y viene a verla disfrazado de ángel.**

(Zúñiga. C, 2018, p. 43)

Finalizando la escena, se ve aparecer nuevamente la *fantasía* instalando el ensueño, momento surreal en donde el sueño de Alma, quien está dormida, se materializa a nivel escénico y se presenta como estado de desvarío con alucinaciones, como por ejemplo poder hablar formalmente con su hijo bebé quien entra por la ventana y está disfrazado con ángel; esto tendría estrecha relación con el *discurso de la injusticia*, ya que al ser alejada de su hijo y prohibirle la crianza, en la desesperación de Alma, Ángel aparece hasta en sus sueños.

El nombre de la tercera escena es: Las lágrimas del ángel. A nivel escénico la escena inicia con los travestis en el living del departamento, Alma está vestida de hombre, todas conversan sobre lo que dijeron en la tv sobre el caso de Alma mientras esperan a La Actriz Embarazada, prima de Desamparo. Cuando llega La Actriz Embarazada, a nivel discursivo se instala nuevamente la *estrategia de inversión*. Esto tiene sentido en el momento en que entendemos que el personaje es lesbiana pero está embarazada, sumado a que además debe hacerse pasar por la novia de Alma, quien a su vez también se hace pasar por un hombre, es decir, ambos instalan un acto performativo de género oponiendo sus respectivos gustos e

identidades, formando una *paradoja*, o sea un acto contradictorio a las lógicas propias de cada personaje. Esto a su vez también tiene directa relación con el elemento de la *anormalidad* perteneciente a lo grotesco, ya que se rompe el discurso de las identidades de los personajes planteado por la obra transicionando de manera performática hacia lo hétero.

Desamparo pone en duda la lesbianidad de La Actriz Embarazada, ya que no es congruente con su estado gestante, a lo que ella cuenta el cómo llegó a estar embarazada. En este momento, nos presenta un *discurso de misoginia* con la revelación del terrible acto de una violación ejercida por un vecino amigo cercano para corregir su lesbianismo. Este acto se puede vincular con el cuerpo grotesco planteado por Bajtín y que se refiere a la degeneración, la impureza, la exposición, lo abyecto de un acto transgresor del cuerpo y la moral. Aquello se deja en evidencia a nivel textual en el siguiente diálogo:

ACTRIZ EMBARAZADA:

Pero yo soy lesbiana.

DESAMPARADO:

¿Cómo vas a ser lesbiana si estas embarazada, estúpida?

ACTRIZ EMBARAZADA:

Es que me violaron

**Silencio incómodo.**

(Zúñiga. C, 2018, p. 50)

Luego de esto, a nivel textual se instala *la estrategia de exacerbación*, esto suscita la exaltación de intensidades de la línea dramática a medida que se van construyendo los diálogos. Primero, se evidencia el uso del elemento grotesco de la *fantasía*, instalando la sensación de la no pertenencia como se da en el *estado de enajenación*, a través de la construcción de lo aparente y lo falso. Esto se constata cuando La Actriz Embarazada debe

hacer una alteración de la realidad al hacer una actuación dentro de la misma actuación, componiendo una falsa realidad pretendiendo que se vea real; para esto, se saca una foto junto a Alma para redes sociales y llama a su abuela para contarle que tiene una relación con un hombre que antes era travesti, pero que ahora es muy masculino y muy heterosexual. Luego, a nivel textual se sugiere una segunda exaltación que a nivel escénico debe ser evidente, esto es, en la llegada a escena de La Carabinera y la Abogada quienes salen de la pieza después de haberse besado. Posterior a esto y como tercer exaltación, aparece lo transitivo y cambiante en la Carabinera, proveniente del elemento de lo grotesco de *la mixtura*, lo cual se verifica con su *discurso de hipocrecía*, por un lado aprovechando la instancia que da la abogada para experimentar su orientación y sus gustos reprimidos y ocultos, y que por otro lado contrapone con su rol de Carabinera quien avala la misoginia, más su favoritismo religioso que suma fuerza al *discurso de rechazo y odio* que plantea la religión, con la reafirmación de que la binariedad heteronormativa está predispuesta por dios y es inamovible. Para así, a nivel textual y escénico, sumar una tercera exaltación sugerida por la acotación, la cual consiste en un cambio brusco de la intensidad y velocidad de las circunstancias dadas presentadas tanto en el texto como en escena, que culminan con un balazo y la salida de la Carabinera. Esto queda en explicitado el siguiente acto teatral:

**Desde la pieza sale La carabinera con La abogada, ambas tienen el lápiz labial corrido, como si se hubieran estado besando a escondidas debajo de las sabanas.**

**LA CARABINERA: Hablando fuerte, para que todos la escuchen.**

Por ahora no tengo nada más que testificar, abogada Jennifer...

**LA ABOGADA: Limpiándose la boca.**

Testifico muy bien, mi caba soto.

**LA CARABINERA:**

Buenas tardes, señoritas.

TODAS:

Buenas tardes.

LA CARABINERA:

Esta búsqueda de los travestis me tiene realmente agotada. Los transexuales del segundo piso insisten en que son mujeres. No paran de mostrarme sus vaginas, pero yo no nací ayer. Van a tener que mostrarme mucho más que eso para que yo les crea. ¿Qué se piensan que son? Travestis de mierda, depravados, asquerosos, pervertidos de niños. ¿Creen que pueden llegar y tener hijos? Les dije yo. ¡No! No mientras esté viva. La familia está compuesta por un padre y una madre y se acabó. Así sale en la biblia y en la biblia se dice la verdad. Y si insisten los voy a matar a todos los travestis depravados culiados, travestis sidosos, pedófilos, zoofílicos... **Los travestis la miran con odio. Alma va a tomar un cuchillo carnicero que está en la mesa, pero a La Carabinera se le dispara la pistola sin querer hablar tan eufóricamente. Todos se asustan. Alma vuelve a dejar el cuchillo donde estaba.**

LA CARABINERA:

Chucha la weá. Se me disparó está weá. No debe haber tenido puesta la weá Que estúpida, estúpida. Ahí se nota que no eres hombre, maldita mujer...

**La Carabinera sale.**

(Zúñiga. C, 2018, p. 51-52)

Luego de esto, a nivel discursivo todos salen de escena, menos la Actriz Embarazada y Alma quienes quedan conversando. La actriz con curiosidad le pregunta por qué necesita que finja ser su novia y por qué decidió tener un hijo. En este momento, no aparece ninguna estrategia asociada, sin embargo, el monólogo de Alma presenta un potente *discurso de*

*injusticia y discriminación*, el cual tiene relación con la búsqueda insaciable y redundante de la justicia que Alma plantea durante toda la obra, como se ve a continuación:

ALMA:

Cuando yo era niño tenía una muñeca. Ángel. Yo amaba jugar a que era su madre. Dormía con él. Lo vestía. Hacía todas las cosas que yo veía que mi madre hacía con mi pequeño hermano. Hasta que un día mi padre me encontró con un vestido con flores dándole pecho a mi pequeño hijo de juguete. Mis padres enloquecieron, me pegaron y tiraron a mi pobre Ángel a la estufa para que se quemara. Yo lloré. Sentía que alguien me había sacado el alma del cuerpo, que ya no quedaba nada más por qué vivir. Esa noche mi abuela me fue a despertar, había guardado las cenizas de mi muñeca en una cajita de metal, y juntas fuimos a lanzarlas a la plaza. Esa vez ella me cantó una canción sobre la muerte, la canción decía que no hay nada después de la muerte y que al final de la existencia me volvería a reunir con mi muñeca en esa nada. Desde ese momento que siempre he tenido unas ganas irrevocables de ser madre. Y ahora que lo soy, nada me va a detener.

(Zúñiga. C, 2018, p. 56)

En relación al monólogo anterior, a nivel discursivo se interpreta que hay una pugna entre el adentro y el afuera. Se hace un vínculo en relación a las infancias planteadas dentro de la obra, por un lado, proponiendo al principio de la obra que hay “niños ajenos jugando alegres en los jardines” (p.3) o sea en el afuera, y que se confronta con la realidad de la infancia reprimida y triste de Alma y ahora su hijo Ángel, en el adentro. Aquí se evidencia nuevamente la *estrategia de construcción de la dualidad*, ya que se hace un constante paralelo entre dos cosas muy claras: el adentro y el afuera, el interno y el externo, lo emocional y lo físico, lo racional y lo irracional (emocionalidad), en cuanto a los espacios y vivencias, y como éstas

son influenciadas por el externo y expresadas desde lo interno. Con el fin de presentar dos dimensiones de la misma situación.

Por otro lado, Alma le pregunta a la Actriz quién la violó y ésta cierra la escena con un doble discurso, por un lado el *discurso de misoginia*: ya que relata que fue violada correctivamente y aun así debe tener un buen trato con su violador. Y por otro lado, el *discurso de la injusticia*: ya que ella quiere parir para que su familia se dé cuenta de que el bebé se parece a su vecino violador y así llevarlo a la justicia. Lo que se presencia en el siguiente texto:

ACTRIZ EMBARAZADA:

Para llamar la atención, dijeron todos. Así que lo he seguido viendo. Va todos los días a mi casa a jugar cartas con mis hermanos y mi padre. Y yo tengo que servirle comida y tratarlo bien.

ALMA:

Dios mío...

ACTRIZ EMBARAZADA:

Por eso decidí tener a este hijo. Cuando nazca y todos se den cuenta de que es igual a mi vecino, espero que mi familia me crea y por fin se haga justicia. ¿Te molesta si voy a recostarme un rato? Estoy muy cansada.

(Zúñiga. C, 2018, p. 58)

Apoyando el *discurso de injusticia* anterior, se pone en evidencia el concepto de lo real y lo aparente según lo que plantea Bajtín, esto en referencia a la Actriz y al teatro. Su familia cuestiona la veracidad de la violación ya relatada aludiendo a que es un simple invento y que está actuando, por consiguiente se pone en duda aquello que resultaba familiar y desvela su naturaleza extraña e inquietante.

Para cerrar el tercer acto, se pone en evidencia la *estrategia de la exacerbación* tanto en lo discursivo, como en lo escénico, ya que la misión de la Actriz Embarazada es hacerse pasar por la novia de Alma. El texto sugiere ratificar el elemento de lo *fantástico* y lo *ficticio*, fingiendo exageradamente un diálogo entre una pareja hétero, como se ve a continuación:

**ACTRIZ EMBARAZADA: Hablando fuerte, para que todos escuchen.**

Voy a ir a recostarme un poco... amor mío... no me siento muy bien...amor de mis amores... voy a recostarme en nuestra cama...donde siempre dormimos juntos...y hacemos el amor...como hombre y mujer...

(Zúñiga. C, 2018, p. 58)

El nombre de la cuarta escena es: Después de la audiencia. En esta última escena se puede presenciar el enfrentamiento de las *estrategias de inversión y de exacerbación*, con la aparición de una nueva estrategia que se opone a las planteadas anteriormente, la *estrategia de derrumbe*. Por un lado, las *estrategias de inversión y de exacerbación* construyen un imaginario desde el elemento de la *fantasía* perteneciente a lo grotesco. Y por otro lado, la *estrategia de derrumbe* viene a refutar lo falso mediante la imposición de la desagradable y amarga realidad en que vivimos. Toda la obra está construida bajo una estrategia permanente, la *estrategia de construcción de la dualidad*, la cual se encarga de enfrentar dos fuerzas, en este caso, lo falso y lo real, la careta (yo social) y el rostro (yo íntimo), el orden y el caos, lo normado y lo deconstruido, lo binario y lo alternativo. Pero el enfrentamiento más primordial es el enfrentamiento entre lo *cómico* y lo *cruel*, propio de lo grotesco.

La *estrategia de la construcción de la dualidad* plantea un discurso dual, por un lado lo justo y por otro lado lo injusto. A partir de esto se proponen dos posibles situaciones o finales, por una parte está el *discurso de justicia* que plantea una posibilidad de esperanza lo que aparentemente hace creer que los personajes lograrán sus objetivos de manera victoriosa.

Y por otra parte, la *estrategia de derrumbe* instala el *discurso de fracaso o injusticia* en donde el personaje nunca cumple su objetivo y termina siendo un personaje no-héroe. Esto se evidencia en la búsqueda de justicia de todos los personajes ya que cada uno tiene un objetivo que nunca logra llevar a cabo: Alma no logra rescatar a su hijo, su hijo muere y va presa. Desasosiego no logra evitar que se repita la historia de muerte de un ser querido. Adoración nunca logra ser parte de las monjas y es apedreada por ellas, lo que causa su muerte. Desamparo no logra vengarse de las monjas que la discriminan y que posteriormente mataron a Adoración. El Travesti Sin Cara nunca logra justicia ni ser escuchado. La Actriz Embarazada no logra justicia, ya que da a luz a una guagua muerta idéntica a ella y no idéntica a su violador. La Abogada intenta ganar un juicio sin lograrlo. La Carabinera no logra encontrar al travesti que se escapó de la comisaría y en el intento mata a una mujer inocente. La Abuela no logra ayudar a Alma a rescatar a su bisnieto Ángel de su propia familia quien ocasiona la muerte de esta guagua.

Y para cerrar la obra, a nivel discursivo Alma se rinde ante su destino. A nivel escénico La Abuela canta la misma canción que le cantó a Alma cuando sus padres quemaron su muñeca en su infancia. Esta es la canción que cierra la obra y la cual habla sobre la muerte y la existencia:

LA ABUELA:

No hay nada después de la muerte / Sólo un vacío / Una eterna oscuridad / En esa nada nos encontraremos todos algún día / Cuando se acabe la existencia / Tu ángel te estará esperando con las alas abiertas / Y juntos serán la nada / Hasta el final de los tiempos.



## **Conclusión**

Gracias a esta investigación, hemos sido testigos del arduo trabajo que conlleva poder definir términos y establecer estrategias satisfactoriamente, vinculando por un lado lo grotesco y por otro, las nociones y construcciones del género, ambas observados en el trabajo dramático de Carla Zúñiga, para la compañía La Niña Horrible. Así también, nos damos cuenta de cómo se configuran desde dos niveles, discursivo y escénicos, la instalación de elementos y características que nos abren camino para poder construir tanto procesos como productos teatrales bajo una mirada grotesca, y como éste también es una manera válida para plantear y discutir los discursos de género.

Podemos responder ante nuestra hipótesis, que sí es posible reconocer estrategias escénicas y discursivas basadas en elementos relacionados con lo grotesco que permiten, y que durante su esclarecimiento y utilidades posteriores, sí construyen un contraste disruptivo frente a los modelos de género binario y heteronormativo que disputan las disidencias, ya que sus funciones si logran instalar disruptivamente, mundos y aspectos tanto en lo discursivo y en lo escénico. Estrategias que sí son funcionales, si queremos analizar y verificar el uso de la estética de lo grotesco en la obra, logrando así responde a que es lo monstruoso, lo horrible, lo deforme, lo anormal en el teatro de La Niña Horrible, y como se valida nuevamente que lo grotesco es disruptivo, por lo que su uso es adecuado al momento de plantear ciertas temáticas, en este caso, del género en cuanto todos sus aspectos.

A nivel de objetivo general, es importante aclarar que la creación de estrategias cumple con los requisitos, en cuanto a que las definiciones sumadas al establecimiento de herramientas sí permiten construir un análisis dramático, enfocado en dos niveles en el teatro. Igualmente, la creación por medio de la identificación de estos elementos de lo grotesco: *Anormalidad, mixtura, distorsión y fantasía*, para la ideación de un método de análisis, que en su funcionalidad si pueden contener y exponer discursos de género. Así también evidenciar cada una de las estrategias, su vínculo con los elementos de lo grotesco y para que se quiere usar.

Frente a la problemática de distinguir conceptos tan amplios como los son lo grotesco y el género, la metodología con la que se trabajó dio frutos. Separar en dos capítulos para primero situarnos desde el contexto y el marco teórico, realmente nos ayudó para aclarar mucho, ya que lo vasto de los conceptos, permiten abarcar distintos puntos en el teatro, pero que concretando elementos y características, fue posible construir estrategias que son disruptivas en relación a las estructuras establecidas, además de evidenciar cómo estas se ponen en acción. Es por ello, que la creación del diagrama de árbol también fue clave para vislumbrar con más sutileza, cuáles serían las formas que lo grotesco propone y que cooperan en la desarticulación y confrontación de los patrones normativos. Así mismo, distinguir entre las concepciones clásicas o inamovibles del género frente a nuevos pensamientos, basándonos pertinentemente en una gran autora, Judith Butler, quien permite el cierre perfecto, en cuanto al entendimiento esperado para el análisis dramático discursivo y de escenificación. Es por esto que, a modo de nexos, se plantaron los hallazgos, es decir, las estrategias, su vínculo con los elementos de lo grotesco y que o como se pueden ejecutar.

**Estrategia de Inversión:** integra *la mixtura*: hombre-mujer. *La anomalía*, en cuanto a que su imagen no es reconocible dentro de los parámetros y genera extrañamiento,

logra la pérdida sentido y razón de lo establecido, rompe el discurso de las identidades de los personajes planteado por la obra transicionando de manera performática.

-Estos elementos están presentes en la obra y se exageran a través de lo escénico: los vestuarios y maquillajes.

- La estrategia permite darle un adjetivo de algo familiar a algo desconocido. -  
Instala un acto performativo, formando una *paradoja*, o sea un acto contradictorio a las lógicas propias de cada personaje.

**Estrategia de Exacerbación.** involucra el elemento de *la distorsión*, alterando la realidad del mundo que el espectador conoce, con la deformación y alteración de la realidad humana hacia la animal, personificando a estos animales, la deformación de estructuras, en este caso del lenguaje; lo paradójico, lo monstruosos y ambiguo de la visualidad.

*La mixtura*, en cuanto a la unión de especies distintas, así también como la manera de escribir, planteado la fábula en donde la realidad humana es una realidad animal, con un mensaje moral; la mezcla de lo tragicómico de los diálogos, tiene directa relación con el binomio de la risa-crueldad planteado por Beltrán; vislumbra *la caricatura* que permite reafirmar el estereotipo; uso de rasgos que por muy terribles que sean van de la mano con lo cómico, presenta una situación sensible pero con el inevitable humor negro volviéndolo extraño. *La anormalidad*, en cuanto a la pérdida de la sensatez y la angustiosa inestabilidad de la sensación de injusticia-justicia, generan un extrañamiento y una sensación de distancia con lo natural. *La fantasía* como la ruptura de la realidad, por medio de la utilización del imaginario, de manera surreal y hasta ficticia.

-Descripción explícita y gráfica de actos de violencia y discriminación.

- Acto repetitivo.

- Abundancia de descripciones explícitas como cercenar la cabeza, apuñalarse con un taco en el estómago, que condicen a la noción de lo abyecto.
- Realización de la acción contraria, la quietud-diálogos entre personajes de una manera extremadamente descriptiva.
- Imitando de forma extremada.
- La utilización de la exageración, lo explícito y excesivo en el lenguaje textual que se vuelve violento mediante la descalificación.
- Uso de adjetivos, dando más características al estereotipo.
- Recurso de *lo tragicómico*.
- El uso de *la metáfora*, analogías.
- Fingiendo exageradamente un diálogo.

**Estrategia de construcción de la dualidad:** involucra *La mixtura* que permite instalar dos realidades en contraposición: hombre-mujer en lo travesti, caballo-perro, animal-humano, y el afuera-adentro; constituyen la división del mundo, se encarga de enfrentar dos fuerzas, en este caso, lo falso y lo real, la careta (yo social) y el rostro (yo íntimo), el orden y el caos, lo normado y lo deconstruido, lo binario y lo alternativo. Pero el enfrentamiento más primordial es el enfrentamiento entre lo *cómico* y lo *cruel*, propio de lo grotesco; plantea un discurso dual, por un lado lo justo y por otro lado lo injusto.

- La construcción del mundo: es un mundo separado entre un afuera y un adentro que adquieren connotaciones distintas.

**Estrategia de derrumbe** involucra a *la fantasía* construyendo un imaginario; el enfrentamiento de las *estrategias de inversión* y *de exacerbación*, con la aparición de esta estrategia que se opone.

- Viene a refutar lo falso mediante la imposición de la desagradable y amarga realidad en que vivimos.

- El personaje nunca cumple su objetivo y termina siendo un personaje no-héroe. En este trabajo, hemos descubierto la importancia de tener métodos o modos de creación, en cuanto a lo discursivo y escénico, conformados por lo grotesco y sus elementos, y cómo estos están asociados a un objetivo, que por medio de alguna de estas estrategias se pueda sustentar en tanto sea para la creación de un producto, o su proceso de análisis.

## Referencias

- Arango, K. (s. f.). *Método hermenéutico: Definición y Características*. Psicocode. Recuperado 13 de octubre de 2022, de <https://psicocode.com/filosofia/metodo-hermeneutico>)).
- Beltrán, L., (2018), *Cap. El grotesco, categoría estética*, Cartografía Literaria.
- Borgdorff, H. (2010), *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of the Arts.
- Connelly, S. (2015), *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Editorial Machado.
- Definiciona.com (7 mayo, 2016), Definición y etimología de escénico. Bogotá: E-Cultura Group. Recuperado de <https://definiciona.com/escenico/>
- Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [2022].
- Gonzálvez Izquierdo, J. D., (2013). *La pervivencia de lo grotesco. De Jerónimo Bosco a Paul McCarthy*. *El Artista*, (10), 118-130.
- Gonzalez-Linarez, M.(2016).*Bajtín, Rabelais y el cuerpo grotesco*, <https://amberesrevista.com/bajtín-rabelais-y-el-cuerpo-grotesco/>
- Guiñez, C., (2019), *Ser lesbiana, un camino de individualismo*. Editorial Ril Editores
- Kayser, W. , (2010), *Lo grotesco. Su realización en la pintura y literatura*. Editorial Machado.
- La Biblia, Génesis 5:2. Editorial Nueva Edición Internacional.