

La ciudad sin ti: homenaje teatral a Pedro Lemebel



Natalia Matus Cuevas

Universidad de Concepción, Chile

<https://orcid.org/0009-0009-8567-4373>

nataliamatusc@gmail.com

Fecha de recepción: 13/12/2023. Fecha de aceptación: 09/04/2024

Resumen

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

Palabras clave

■ Teatro; Narraturgia; Dramaturgia; Adaptación teatral; Pedro Lemebel.

La ciudad sin ti: A Theatrical Tribute to Pedro Lemebel

Abstract

Pedro Lemebel used the genre of the chronicle to introduce debates around sexual dissidence and, in particular, homoeroticism in the context of marginalization. *La ciudad sin ti* by Claudia Pérez and Rodrigo Muñoz restores, by way of homage, Lemebel's proposal. This paper posits a direct relationship between the chronicle—a mixed, ambivalent, marginalized, and marginal genre—and the debate raised by Lemebel in the selection of chronicles that constitute the play *La ciudad sin ti*. Another correlation also exists between the chronicle as a genre and the predominant use of narrative in the theatrical production.

Keywords

■ Theater; Narraturgy; Dramaturgy; Theatrical Adaptation; Pedro Lemebel.

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

La ciudad sin ti adapta diez crónicas publicadas en tres libros de Pedro Lemebel: *Poco hombre*, *De perlas y cicatrices* y *Háblame de amores*. Los textos seleccionados para esta obra fueron los siguientes: “A modo de sinopsis”, “La historia de Margarito”, “Del Carmen Bella Flor”, “Se remata lindo país”, “El tsunami de Lindorfo”, “Memorias del quiltraje urbano”, “Flores plebeyas”, “Los funerales de la Candy”, “El informe Rettig” y “La leva”. La obra se compone de nueve escenas, cuyos títulos en el guion teatral no siempre coinciden con el que Lemebel dio en sus publicaciones. Ejemplo de ello es “A modo de preludeo” y “Epílogo”, adaptaciones de la crónica “A modo de sinopsis”, publicada en el libro *Poco hombre* (2013) y cuya función es dar inicio y cierre a la obra. Los estudios sobre la propuesta literaria del autor han reiterado que esta crónica, “A modo de sinopsis”, es “un verdadero manifiesto, tan decidor, impresionante y confidencial como el anterior, “Manifiesto. Hablo por mi diferencia”, que Pedro leyó tanto y tanto, que (casi) se transformó en su documento de identidad (Bianchi 2018, p.21).

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

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

“Flores y perros” es el resultado de la adaptación combinada de las crónicas “Memorias del quiltraje urbano” o “El corre que te pilló del terral” y “Flores plebeyas” o “El enterrado velador del jardín profeta”. Ambas crónicas forman parte del libro *De perlas y cicatrices* (1998). La crónica “Memorias del quiltraje urbano” propone una comparación entre perros de raza y perros callejeros. La segunda crónica, “Flores plebeyas”, repite esta idea, pero en relación con las plantas.

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

“Del Carmen Bella Flor” o “El radiante fulgor de la santidad” del libro *De perlas y cicatrices* (1998) aborda las relaciones existentes entre la Virgen del Carmen y la clase alta chilena. En la escena, Tito es el narrador que describe episodios de la procesión de la Virgen del Carmen, incluyendo antecedentes de contexto, mientras que la Virgen,

personaje protagonista, participa de la escena a través de monólogos en los que describe sus propias cualidades, sus pensamientos y sentimientos.

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

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

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

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

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

El cruce entre crónica y teatro ha sido un terreno fértil para la exploración de temas sociales y políticos en el ámbito artístico. En particular, la adaptación teatral de crónicas del reconocido escritor chileno Pedro Lemebel ha permitido adentrarse en narrativas crudas y sin adornos que denuncian las injusticias sociales, especialmente en relación a las minorías sexuales y la discriminación. Lemebel, a través de su escritura provocativa y directa, ha logrado plasmar la realidad de las comunidades LGBTQ en la ciudad de Santiago, retratando tanto sus luchas como sus momentos de resistencia y celebración.

La obra teatral *La ciudad sin ti* se erige como un homenaje a la valentía y la irreverencia de Lemebel, quien utilizó la crónica como un medio para abordar temas de disidencias sexuales y homoeróticas en contextos de marginación. La adaptación de diez crónicas del autor chileno en esta obra destaca la importancia del género de la crónica como un vehículo para el debate y la narrativización de realidades silenciadas. A través de sus crónicas, Lemebel no solo critica abiertamente la dictadura militar y el retorno a la democracia en Chile, sino que también construye un proyecto político que busca visibilizar y dignificar las voces de aquellos que han sido históricamente marginados.

En este contexto, la adaptación teatral de las crónicas de Lemebel en *La ciudad sin ti* se convierte en un acto de resistencia y memoria, donde se mantienen vivas las denuncias y las reflexiones del autor a través de la representación escénica. La obra no solo aborda temáticas como la sumisión de las mujeres, la pobreza, los derechos humanos, la discriminación sexual, la violencia y la crisis medioambiental, sino que

también logra preservar la esencia de la escritura cruda y comprometida de Lemebel, adaptando elementos discursivos como la ironía, la escritura barroca y las referencias populares chilenas.

La adaptación de las crónicas de Lemebel a un formato dramático en *La ciudad sin ti* no solo implica una transformación de la fábula original, sino también una reconfiguración de los elementos discursivos propios de las crónicas, generando así un diálogo entre la realidad periodística y la representación escénica. A través de la autonomización escénica y la incorporación de elementos discursivos de las crónicas originales, la obra logra una cohesión dramática que resuena con la voz crítica y desafiante de Lemebel.

En este sentido, la adaptación teatral de las crónicas de Lemebel en *La ciudad sin ti* no solo se erige como un testimonio de la vigencia y la relevancia de su obra, sino que también se presenta como un espacio de encuentro entre la crónica y el teatro, donde la narratividad y la dramaticidad se entrelazan para dar vida a historias que desafían la injusticia y la opresión.

Pedro Lemebel

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

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

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

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

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

La crónica latinoamericana

La crónica es un género híbrido, se encuentra entre lo periodístico y lo literario. Claudia Darrigrandi (2013) advierte que la crónica es “un arma de doble filo: por un

lado, (la) instala como objeto de estudio que puede ser abordado por dos disciplinas y, por lo tanto, tendría una doble especificidad” (p.126). Mientras que Susana Rotker (1992) sostiene que “las características de la crónica como género mixto y como lugar de encuentro del discurso literario y periodístico permiten postular preguntas apasionantes acerca de la institución literaria y de la cultura” (p.16).

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

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

La crónica de Lemebel

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

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

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

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

Los discursos de Lemebel posteriormente adquieren mayor notoriedad:

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

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

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

El arte de Lemebel se juega en el campo de tensiones así creado. Su instintiva, casi atávica suspicacia hacia la cultura escrituraria se traduce, por un lado, en la “ansiedad oral” que traspasa todos sus escritos, y por otro, en el empleo de toda una serie de estrategias comunicativas-performances, emisiones radiofónicas, difusión por internet- que obvian la letra impresa. Se traduce, además, en su prioritaria apuesta por medios de divulgación escrita poco elitistas. Escasamente institucionalizados, como pueden ser revistas de izquierda, fanzines, etcétera (p.13).

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

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

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

La ciudad y Lemebel

La ciudad de las ausencias

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

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

En la crónica, Lemebel recuerda cómo decide acompañar al joven debido a la simpatía que le causaba, ya que a diferencia de otros compañeros el joven no lo marginaba por su orientación sexual. Durante la noche el personaje canta en varias oportunidades extractos de la canción de Aguillé. Al escucharlo cantar Lemebel se extraña, pues no pensaba que esa canción era del gusto de su compañero de curso.

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

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

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

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

En relación al nombre de la crónica de Lemebel, Party y Achondo (2020) coinciden en que “La selección de canciones, lo que podríamos llamar el cancionero lemebeliano, proviene, en su gran mayoría, del repertorio de música sentimental hispanoamericana de los cincuenta y sesenta” (p.288). La canción fue lanzada en 1964 en España, donde obtuvo éxito y de inmediato se popularizó en Latinoamérica. Salvador Benadava (2001) asigna varias funciones a estos fragmentos de canciones en la obra de Lemebel: a) recrear una atmósfera, b) otorgar a una crónica un segundo nombre explicitante, c) bautizar un libro, d) ilustrar un pensamiento, e) causar provocación, f) generar un efecto humorístico (p.61). El título de la crónica es una alusión a la canción que cantaba el personaje de la misma y funciona para recrear una atmósfera nostálgica e ilustrar un pensamiento. La canción gatilla nostalgia, pero esta se transforma en tristeza al pensar que la ciudad que habita Lemebel es otra, en la cual el joven no existe.

El título de la obra, *La ciudad sin ti*, también opera como un homenaje a Pedro Lemebel, considerando que su fecha de estreno fue a pocos meses del fallecimiento del artista. Tras la muerte del escritor su ciudad de origen, Santiago, queda desprovista de la mirada crítica del autor, quien tal como indica Blanco (2020) ejerce la escritura en el cuerpo, es decir, que él como sujeto que transita por la ciudad, se despliega en la calle “completando el ciclo de una mirada que es descubierta en el entrecruzamiento

con otra” (p.14). De esta manera, es capaz de evidenciar los sucesos ocurridos en las calles, donde son los marginados; homosexuales de bajo estrato social quienes protagonizan las historias narradas.

La estrecha relación de Lemebel con la ciudad queda de manifiesto en su producción artística, tanto en las intervenciones realizadas junto a Francisco Casas en Las Yeguas del Apocalipsis, como en sus múltiples crónicas. Blanco (2020) indica que “El propio Lemebel dejó claramente delineada la importancia de su trabajo con el espacio, el cuerpo y la historia en varias de las entrevistas que se le hicieron” (p.18). Precisamente esta relación del cuerpo con el espacio fue la temática principal de su primer libro de crónicas, *La esquina es mi corazón: crónica urbana* (1995), ejemplar que reúne diecinueve crónicas, las cuales en su mayoría están contextualizadas en esquinas de barrio, calles, parques y lugares céntricos de la ciudad de Santiago. Escenarios donde comunidades LGBTQ se desenvuelven y satisfacen sus deseos desafiando al orden establecido, evadiendo el control policial y los peligros que se encuentran en esta clandestinidad. Poblete (2018) asegura que estas crónicas:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Narratividad del teatro

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

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

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

El modo inmediato determina la escritura dramática, la cual tiene cierta estructura que consiste en la superposición de dos subtextos, es decir, el diálogo y la acotación, lo que determinaría el carácter objetivo de la enunciación dramática. En relación al subtexto acotación, García Barrientos sostiene que “es, además de impersonal mudo, no proferido, indecible, pura escritura sin posibilidad alguna de vocalización” (p.515). En conclusión, el autor define drama como “el modo de construir un mundo de ficción sin narrador, en sentido estricto” (p.515).

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

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

Óscar Cornago (2000) plantea que en el teatro contemporáneo se ha evolucionado hacia un nuevo tipo de dramaturgia polifónica dejando de lado modelos heredados con el objetivo de “dar respuesta a los interrogantes planteados por la teoría brechtiana: una escena popular concebida como divertimento de grandes públicos al mismo tiempo que dialéctica, materialista y desalienante” (p.232). El autor realiza

un repaso por los recursos utilizados en el teatro de principios de los años setenta, donde el cabaret, la farsa y el circo se convirtieron en modelos muy utilizados en las obras dramáticas de carácter narrativo.

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

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

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

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

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

En el caso de *La ciudad sin ti*, se trabajó con la crónica “A modo de sinopsis” para la creación de la primera escena de la obra y para el epílogo. Otro caso es el de la adaptación de la crónica “La Leva”, la cual posee la particularidad de ser el único relato musicalizado en su totalidad, y que además está dividido en tres partes, funcionando como un entremés entre la quinta y la sexta escena, entre la sexta y la séptima escena y entre octava y la novena escena.

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

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

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

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

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

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

Esto es especialmente interesante para el presente análisis dado que los textos originales no son relatos, sino crónicas. Y si bien en el apartado anterior ya se ha comentado en términos generales la utilización del texto –el uso “literal”–, en realidad, el proceso de adaptación es distinto para cada una de las escenas. Esto puede explicarse por la complejidad y la naturaleza del texto cronístico (v. 1.7): su hibridez resulta en textos con estructuras textuales de diferente índole –relato de hechos, comentario, texto argumentativo, crítica, prosa poética, etc.–, lo que da como resultado un nivel de narratividad muy variable.

Dramaturgia Fabular: Articulación entre fábula y acción dramática

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

a) La temporalidad

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

b) La espacialidad

El segundo ámbito de articulación entre fábula y acción dramática es la espacialidad. Según el autor es fundamental considerar la topología de los espacios en una obra

teatral. La oposición entre lo público y lo privado, por ejemplo, puede ser representada a través de la disposición de los escenarios y la interacción de los personajes en ellos. Además, es posible crear espacios que no están presentes en la historia original, permitiendo así una mayor exploración de la trama y los conflictos.

c) Los personajes

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

d) El discurso

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

e) La figuratividad o verosimilitud

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

Dramaturgia discursiva: singularidades del discurso

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

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

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

Forma parte también de este nivel del discurso, el orden temporal en que son presentados los acontecimientos. [Por ejemplo] cuando el autor salta hacia atrás en la línea del tiempo, para darnos información sobre un antecedente de un personaje o de un suceso, nos encontramos ante un efecto de anacronismo retrospectivo [...] Todas estas estrategias del narrador definen de un modo preciso la naturaleza misma de la voz narrativa que funda el relato (p.78).

Análisis dramático

A continuación, se analizarán 3 escenas más un entremés del guion teatral de la obra *La ciudad sin ti*. Primero, cada escena será analizada en función del texto dramático, para lo cual se utilizarán los conceptos propuestos por José Luis García Barrientos en el ensayo *Cómo se analiza una obra de teatro* (2017): tipos de diálogo, estructura dramática, grados de representación, etc. Posteriormente, se analizará el proceso de adaptación de las crónicas a la obra dramática utilizando la propuesta de José Sanchis Sinisterra (2012) en su libro *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*. Para este análisis dramático se utilizó un guion teatral inédito facilitado por la dramaturga Claudia Pérez en formato borrador sin numeración de páginas.

Escena 2: Margarito

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

Considerando los grados de representación del espacio propuestos por García Barrientos, podríamos afirmar que en esta adaptación el espacio diegético corresponde al patio de una escuela pública llamada “Escuela Ochagavía”, ubicada en la zona sur de Santiago. También es posible situar esta escena en un periodo de tiempo definido, ya que según la crónica de Lemebel los hechos transcurren “esa mañana del sesenta cuando Caritas-Chile regaló un montón de ropa norteamericana para la escuelita Ochagavía” (1998, p. 151). En la propuesta dramática los hechos ocurren en dos jornadas escolares: en la primera, la profesora anuncia que al día siguiente recibirán la visita de Caritas Chile y en la segunda, se lleva a cabo la visita.

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

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

La escena que da inicio a la prótasis comienza con acotaciones de tipo espacial y personal. Las acotaciones espaciales se suceden a lo largo de la prótasis y se dan indicaciones respecto de la organización de los cuerpos en el espacio, como del gesto que acompaña a cada uno de los intérpretes, “(Los actores salen haciendo distancia, se ordenan en una hilera, se ponen la mano en el corazón) (...) (Suena el timbre, alboroto y gritos de niños...)” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

El discurso del acotador refiere también a lo sonoro: “(Siguen cantando felices)” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n). La canción interpretada se compone de cuatro estrofas, basadas en frases de la crónica de Lemebel. En el marco de esta composición escénica se van manifestando “las normas reguladoras (que) van materializando el sexo a través de su reiteración forzada desde la infancia”, tal como lo plantea Butler (2019, p.18).

Todos: Querida escuela marginal,
En el corazón del tierral
Al pichón amanerado
Lo fletamoh al basural
Sus remilgos nos indignan,
Y las madres se persignan (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Lo propio ocurre en la crónica “La historia de Margarito”: “Tendría que arremangarme los años para recordar a Margarito, tan frágil como una golondrina crespita en la escuela pública de mi infancia” (Lemebel, 1998, p.150), “Margarito era el hazmerreír de la clase, el juego preferido de los cabros grandes que le gritaban «Margarito maricón puso un huevo en el cajón»” (p.150). A lo largo de la prótasis se reitera el cuestionamiento a las normas reguladoras por medio de los coros donde se presentan características contradictorias de la escuela: “Querida escuela segunda casa/ donde nadie nos amenaza” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Así como también se restaura la crítica, planteada por Lemebel en sus crónicas y en cada una de sus acciones de arte, a “los roles y las prácticas sexuales que se le atribuyen a los géneros masculino y femenino (como) un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado, 2020, p.22). Ejemplo de ello es el personaje de la Profesora, la cual, contraviniendo las expectativas respecto del rol de un docente, reitera la hegemonía heteronormativa, “Mírale el pie chanfleado, a este cabro afeminado. Si camina pisando rosas la linda mariposa” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n); misma situación con uno de los diálogos de un personaje compañero de curso de Margarito: “Pero mira cómo suelta la catarata, al chiste más insignificante” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

A través de un aparte en coloquio el personaje Margarito testimonia, en un aparente fluir de la conciencia, su experiencia de infancia como homosexual. Así, su voz se hace colectiva, “Tímido y liviano yo despreciaba la prepotencia de mis compañeros, esa única forma de comunicarse que practican los hombres” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n). En relación a las funciones teatrales del diálogo, en este aparte predomina la función poética. Es a través de la metáfora “niño-pájaro” que el personaje expresa: “me anidaba en un rincón lejos del patio” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n). El aparte incluye las dos primeras frases del segundo párrafo de la crónica. Los dramaturgos utilizaron prácticamente en su totalidad el siguiente fragmento y solo cambiaron la palabra “vaporoso” por su sinónimo “liviano”:

Y parecía que Margarito, vaporoso, despreciaba profundamente la prepotencia de sus compañeros, esa única forma bruta de comunicarse que practican los hombres. Por eso se aislaba de los grupos en la soledad mocosca de anidarse un rincón lejos del patio (Lemebel, 1998, p.150).

La prótasis continúa con la aparición de los personajes Compañero 2 y Compañero 1, quienes incomodan a Margarito, burlándose de él a través de expresiones peyorativas, como la palabra “coliguacho”, expresión eufemística para descalificar a la población homosexual en Chile. Para la construcción del diálogo del personaje Compañero 1, los dramaturgos utilizaron el siguiente extracto de la crónica presente en el segundo párrafo: “Margarito tenía los ojos grandes, siempre anegados a punto de llorar, al

borde lagrimero de su penita” (p.150). Así, las burlas a Margarito, enfatizan su llanto, al tiempo que los acosadores cantan a coro la rima “Margarito maricón puso un huevo en el cajón” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n), haciendo de esta frase un recurso sonoro predominante en toda la obra.

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

Así era yo, un pétalo fino y lluvioso en medio de la borrasca pioja del piñén estudiantil. A esa edad, cuando la niñez asume la perversión como un entretenido juego torturando al más débil, al más diferente del colegio, que escapa al modelo masculino impuesto por padres y profesores (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

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

Y ese era el caso de Margarito, nombrado así, burlado así, por los pailones del curso que, groseros, imitaban su caminar de pichón amanerado, sus pasitos coligües cuando tenía que salir a la pizarra transpirando, como pisando huevos en su extraño desplazamiento de cigüeña cachorra rumbo a la patriarcal educación (Lemebel, 1998, p.151).

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

Por medio de un aparte en coloquio el personaje Margarito relata el momento en el que llegaron los fardos de ropa usada a la Escuela Ochagavía. Al igual que en el aparte anterior, los dramaturgos citaron textualmente la crónica. A través de una acotación de tipo espacial se indica que entran bolsas de ropa al escenario y se señala que los personajes corren a sacar alguna prenda. Luego los dramaturgos agregaron un diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 que no está presente en la crónica de manera textual, sin embargo, se puede desprender de la siguiente oración presente en el cuarto párrafo de la crónica: “Trapos multicolores, que los chiquillos se probaban entre risas y tirones” (1998, p.151).

En el diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 se evidencia la mala situación económica de los alumnos de la escuela cuando estos empiezan a pelearse las prendas de ropa aludiendo a que pasan frío por la precariedad de sus casas. En este fragmento de la obra dramática es posible identificar una dramatización de los fragmentos de la crónica original, creando una adaptación del discurso ya que los acontecimientos

no forman parte de la fábula original, tal como ocurre en el siguiente diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2”:

Compañero 1: Yo quiero el jersey cuello largo!

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

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

Compañero 2: Y este paletó, es mío-

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

Compañero 2: (Haciéndose el loco) Nooo sí es pa’ mi papi, que se va caminando temprano a la pega (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Luego de las peleas entre Compañero 1 y Compañero 2 por las prendas de vestuario se da a conocer, a través de una acotación de tipo espacial en el diálogo de Compañero 1, que este personaje elige un vestido del montículo de ropa, generando con esta decisión una serie de bromas que hacen visible la imposición de una sexualidad heteronormada en el colegio.

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

Compañero 2: ¿Qué te pasa con ese vestido?

Compañero 1: Pa’ tu hermana poh, pa’ sacárselo con dientes. (Rien)

Compañero 2: ¿Qué te pasa ahueonao? ¿por qué no se lo regalái a la puta de tu mamá mejor? (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Para la creación del diálogo entre Compañero 1 y Compañero 2 los dramaturgos adaptaron la información presente en el cuarto párrafo de la crónica de Lemebel (1998): “apareció un vestido, un largo y floreado camisón que los cabros sacaron calladamente del bulto. Lo extrajeron mirándose con maldadosa complicidad” (p.151). Este diálogo entre los compañeros es el de mayor extensión de toda la escena y el único que no presenta otros elementos como coros o apartes. La interacción entre los dos personajes termina con una acotación de tipo corporal “(de a poco rodean a Margarito para ponerle el vestido a la fuerza, la escena se vuelve violenta y dramática)” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n), cuyo contenido es citado casi en su totalidad de la crónica de Lemebel.

La építasis de la historia se manifiesta a través de un coro de compañeros cantando “Margarito con vestido, puso un huevo en el nido, ni siquiera se percató la violencia del complot” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n). El coro es el único fragmento de la obra que incluye modificaciones léxicas considerables: reemplaza la palabra “cajón” por “nido” y agrega la frase “ni siquiera se percató la violencia del complot”, que a su vez resume de manera eficaz el siguiente extracto de la crónica de Lemebel (1998): “Por eso no se percató cuando lo rodearon sujetándolo entre todos, y a la fuerza le metieron el vestido por la cabeza, vistiéndolo bruscamente con esa prenda de mujer” (p.151). Una acotación de tipo sonora indica que los niños siguen coreando impropios, los que se escuchan cada vez más distorsionados.

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

Margarito: Y ahí estaba yo, como una palomita llorona mirando las bocas burlescas de mis compañeros, desfiguradas por el océano inconsolable de mi amargo lagrimal. Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me borró

ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en sus pupilas cuando, compartiendo las burlas, me acerqué para ayudarlo a quitarse el vestido (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

Narraturgia

Esta escena está adaptada desde una óptica predominantemente fabular, aunque también posee elementos de adaptación discursiva muy relevantes. El énfasis en la historia se debe a que la naturaleza de la crónica original es muy narrativa al tratarse básicamente de recuerdos sobre la infancia escolar de Lemebel.

En cuanto al primer ámbito de articulación de la adaptación fabular, la temporalidad, en la acción dramática son incluidos los siguientes siete episodios de la fábula: 1) estudiantes conforman una hilera y entonan el himno escolar; 2) estudiantes juegan a la pelota en el patio de la escuela; 3) estudiantes masculinos ejercen su supremacía sobre a Margarito por sus características “femeninas”; 4) Margarito se aparta de los demás y reflexiona sobre su situación en la escuela; 5) Margarito se dirige a la pizarra en medio de burlas y menosprecios; 6) Caritas-Chile visita la escuela y reparte ropa americana entre los estudiantes; 7) compañeros de curso de Margarito lo rodean y lo visten a la fuerza con un vestido de mujer, excepto Pedro, quien lo ayuda. Los episodios de esta escena conservan el orden secuencial de los acontecimientos, tal como se presentan en la crónica, y son trabajados como ocurrentes. Sinisterra (2012) señala que “El dramaturgo puede operar y manipular el nivel de importancia de los episodios en su dramatización” (p.61). En este caso, lo que ocurre es que la acción dramática se concentra en los episodios 5 y 7, los cuales presentan una mayor extensión. En ambos se enfatiza en el acoso heteronormado sufrido por Margarito. En el caso del episodio 5, el personaje, al dirigirse al pizarrón es objeto de burla frente a sus compañeros, mientras que en el episodio 7 es vestido a la fuerza por sus pares.

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

Respecto al tercer ámbito de articulación propuesto por Sinisterra, es decir, los personajes, son cuatro los personajes de la fábula: Margarito, Compañero 1, Compañero 2 y Pedro. En cuanto a este último, la función que cumple en la crónica original es de narrador testigo con una pequeña participación indirecta, mientras que el personaje Profesora se incorpora a la acción dramática sin aparecer en absoluto en la fábula. La jerarquía dramática que se establece entre los personajes situaría a Margarito como personaje principal y a todos los demás, como secundarios. La estructura relacional que organiza la interacción de los personajes está dada por la estructura de poder y dominación dentro del establecimiento educacional. En este contexto, primero se sitúa a la Profesora como una figura de autoridad y disciplina, luego al Compañero 1 y al Compañero 2 como representantes de lo “normativo” dentro del rol y las conductas que se esperan de dos estudiantes hombres en una sociedad heteronormada y, en último lugar, a Margarito como “diferente”, “débil” y ajeno a los códigos que establecen los demás estudiantes de la escuela. En un mismo nivel se encuentra el

personaje Pedro, quien, si bien tiene una escasa comparecencia escénica, adquiere relevancia en la catástrofe. Los sujetos son presentados desde el punto de vista de Margarito, la víctima del maltrato ejercido por la comunidad escolar; esta situación se evidencia en todos los episodios, pero es en el 4, donde el personaje reflexiona sobre su infortunio al ser marginado por los demás. Todos los sujetos de esta escena son personajes presentes.

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

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

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

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

Han pasado los años, llorosos, terribles, malvados, y jamás se me borró ese cuadro, como tampoco la chispa agradecida que brilló en sus pupilas cuando, comparando las burlas, me acerqué para ayudarlo a quitarse el vestido (1998, p. 151).

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

Hay niños mariquillas y por ahí cuento el caso de Margarito, un compañero de curso que tuve en la básica y que era muy delicado, mucho más que yo. Entonces los otros le gritaban: "Margarito maricón puso un huevo en el cajón". Hasta que al Margarito se le llenaban sus grandes ojos de lágrimas y ese era el deleite del curso (Donoso, 2003, p.3).

Según Lemebel la agresión hacia ese compañero de curso lo impactó tanto que incluso influyó en su personalidad. En la entrevista sostiene: “me empecé a amariconar mucho más. Afluté todavía más mi voz y estilicé mi paso de niño colibrí como una manera de rechazar la prepotencia del modelo masculino” (Donoso, 2003, p.3). Si se observa, a diferencia de la crónica en la obra en estudio no se incluye a Pedro intercediendo directamente en la escena del agravio, sino que agregan un pequeño diálogo

con Margarito, una vez que este se ha apartado de la acción. Este intercambio no es “fíel” a la crónica, pero refleja escénicamente a través de una estructura dialogal la íntima cercanía del narrador hacia el personaje que recuerda en su crónica y del cual nunca más volvió a saber.

A su vez, decisión de que Margarito solo tuviera apartes propone escénicamente la idea de marginación del personaje, la cual es contrastada con el único diálogo que presenta en la propuesta escénica, en el cual se dirige al personaje Pedro. En relación a cómo se articulan en el texto dramático las acotaciones y las réplicas, predomina lo verbal, por sobre lo no verbal. Así como los apartes de Margarito están contruidos con un lenguaje poético, propio de la prosa de Lemebel, también contienen la reflexión crítica que caracteriza al autor, precisamente es en el cuarto párrafo de la crónica cuando cuestiona la supuesta caridad de la Conferencia Episcopal de Chile:

Eran fardos gigantes de pantalones, poleras, zapatos, camisas y casacas que los curas habían seleccionado para los niños varones. Tiras usadas que el imperio repartía a Sudamérica para tranquilizar su conciencia (1998, p.151).

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

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

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

La escuelita Ochagavía, «nuestro norte luz y guía», voceaba el himno de la mañana escolar (Lemebel, 1998, p.150).

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

Donde los niños machos pichangueaban el recreo; los hombrecitos proletarios, jugando juegos de hombres, brusquedades de hombres, palmetazos de hombres. Tan diminutos y ya ejercían las ventajas del machismo burlón, humillando a Margarito, riéndose de él porque no participaba del violento rito de la infancia obrera. Porque se mantenía distante mirando de lejos al cabrerío revoltoso revolcándose

en el suelo, mancornados a puñetazos en la competencia matona de esa enana virilidad (Lemebel, 1998, p.150).

Querida escuela Ochagavía/ las pichangas en los recreos/ palmetazos y puñetazos/
los enanos bien machos/ y este invertido vaporoso/ no disfruta de la guerra/ de la
valiente infancia obrera (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

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

Entremés: Tinta Londa

Dramaturgia

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

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

“Tinta Londa I” está compuesta por dos estrofas, más el coro 1 y 2. Las primeras dos estrofas están creadas a partir de la cita del primer párrafo de la crónica y funcionan como una introducción, en la que se describe a una atractiva joven que forma parte de un estrato social bajo y provoca a los hombres debido a su manera de vestir: “La más bella flor/ Del barrio pobretón/ Su moda destapada/ Y fiebre de juventud” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n), “Su atrevida espalda pilucha/ Vestido corto/ Zuecos y mini calzón/ Provocando a la patota del club” (s/n).

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

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

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

Siguiendo el planteamiento de Bourdieu revisado en nuestro marco teórico, es posible inferir que, en la crónica, el acoso ejercido por el grupo de hombres es una forma de demostrar la dominación masculina, pero no tan solo a la mujer acosada, sino también a los demás hombres presentes para validarse como “verdaderos hombres”. Pero, el acoso no se detiene hasta que finalmente pueden desatar sus deseos ultrajando a la mujer “que esa noche pasó tan tarde, tan oscura la boca de la calle, tenía sombras de lobo” (Lemebel, 1998, p. 36-37). En la crónica Lemebel deja entrever la normalización del acoso callejero, puesto que, durante la trágica noche, la joven acostumbrada a esta situación se extraña al no oírlos enunciando las groseras palabras a las que estaba acostumbrada:

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

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

Narraturgia

Esta escena/entremés presenta una adaptación predominantemente discursiva. Los dramaturgos enfatizaron en el lenguaje coloquial presente en la historia al rescatar palabras como “pilucha”, “maraca”, “putiflor”, “torreja” y “capote” (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Desde el punto de vista de la historia, se mantiene la exposición de situaciones violentas contra la mujer, las cuales han sido históricamente normalizadas, como la violación colectiva, la cual se exagera en contextos sociales marginados. No obstante, pese a que la crónica en la que está basada posee las mismas características que “La historia de Margarito” y que “El tsunami de Lindorfo” –en el sentido de ser más narrativas– la adaptación no traduce en acción dramática ningún acontecimiento o personaje del relato de Lemebel, dado que se elige el recurso de la canción. Podríamos afirmar, entonces, que este recurso, presentado en fragmentos, se orienta hacia la generación de distanciamiento con el espectador, tornando épica la propuesta.

Escena 7: Los funerales de la Candy

Dramaturgia

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

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

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

Antofa: No se acerque nadie mierda, nadie, quiero conversar a solas con la doña, se nos murió la Candy y el mundo sigue andando como dice el tango. Ahí quedaron tus trajes, tus boas, tus plumas lloronas de avestruz africana, de gallo tornasol, de faisán fru-fru, de pavo real holandés, de gallinas de nueva Guinea, de quetzal mexicano, de ganso árabe (Llora) (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

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

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

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

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

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

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

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

Antofa: La Cleopatra, la platinada, la Bo Derek (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

Narraturgia

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

La crónica está contextualizada en mayo de 1995, período en el que un grupo de transformistas lamentan la partida de Candy, al mismo tiempo que, en registro cómico, ponen en duda la autenticidad de sus ropas y joyas. Además de lo interesante de la

inclusión de la comicidad en la ceremonia de la muerte, esta escena destaca porque la figura de Candy Dubois es relevada por su entorno. Así, el personaje Candy no es protagonista de la escena, sino los otros personajes que la acompañan.

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

Escena 8: El informe Rettig

Dramaturgia

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

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

La escena comienza con una acotación de tipo espacial que indica que uno de los personajes, Rodrigo, se acerca a una ventanilla para realizar una consulta. De esta forma, la primera imagen que proyecta la escena construye el imaginario espacial de una oficina de atención al público. Los primeros diálogos presentes en la escena son de Rodrigo y Antofa, el primero representa a un familiar de un detenido desaparecido, y el segundo a un funcionario público:

Antofa: Pero señor, tantas veces nos han preguntado por ellos, una y otra vez. ¿Ya les hemos dicho que no sabemos nada, a ver como se sentiría usted si yo le pregunto por algo que no sabe? Mal pues, mal... o no! No me haga pasar por eso... es bien incomodo, sabe. Permiso hora de colación (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

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

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

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

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

Rodrigo: Disculpe yo he venido otras veces

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

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

Claudia Vergara: Esta no es la oficina de informaciones.

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

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

Rodrigo: Busco información de mi familiar.

Claudia Vergara: Ah, ya sé quién es usted, usted es la persona que anda desprestigiando por ahí a nuestras instituciones. Mire le doy un consejo, déjese de traquetear por los tribunales militares, ministerios de justicia, oficinas y ventanillas de juzgados, señor, olvídese, señor, abúrrase, si no hay ninguna novedad, deben estar fuera del país, se arrancaron. Mire le doy un consejo, solo porque me comadece su cateteo porfiado. Pregunte en investigaciones, en los consulados, en las embajadas, porque aquí es inútil (Pérez C. y Muñoz R., 2015, s/n).

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

Narraturgia

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

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

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

Pedro Lemebel a través de esta crónica critica el abandono que sufren los familiares de detenidos desaparecidos frente a la impunidad de quienes propiciaron las violaciones a los derechos humanos "Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación" (1998, p.103). En esta crónica se reflexiona en torno a las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura, la impunidad de los culpables y la poca ayuda a los familiares de las víctimas durante el retorno a la democracia.

La crónica tiene un carácter muy monologal, en la cual Lemebel plantea varias preguntas retóricas en cuanto al tema de los detenidos desaparecidos en dictadura, aunque también con el sentido de la incógnita y la correspondiente angustia en la vida real. También el texto presenta recursos retóricos para contextualizar la situación que se describe, con frases como "que pase el siguiente" (p. 102). La adaptación también recrea el tono poético y épico de la crónica, tomando los fragmentos más intensos para crear un monólogo para el personaje que representa el caso de los familiares de detenidos desaparecidos.

Conclusiones

"La ciudad sin ti" reescribe diez crónicas publicadas en tres libros de Pedro Lemebel: *Poco hombre*, *De perlas y cicatrices* y *Háblame de amores*. Los textos seleccionados para

esta obra fueron los siguientes: “A modo de sinopsis”, “La historia de Margarito”, “Del Carmen Bella Flor”, “Se remata lindo país”, “El tsunami de Lindorfo”, “Memorias del quiltraje urbano”, “Flores plebeyas”, “Los funerales de la Candy”, “El informe Rettig” y “La leva”.

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

La adaptación de las crónicas de Lemebel a un formato dramático fue un ejercicio complejo que necesitó de una cuidadosa selección y reorganización de los textos originales. Los dramaturgos debieron tomar decisiones creativas para reescribir y crear diálogos coherentes con la propuesta literaria de Lemebel, en el contexto de la dramaturgia chilena contemporánea en la que, entre otras cosas, predomina la narrativización.

En un estrecho diálogo con la propuesta literaria de Lemebel, “La ciudad sin ti” explora en dimensiones de la realidad aún vigentes en nuestro país, entre otras, la sumisión de las mujeres, la pobreza de la periferia santiaguina en un contexto económico neoliberal, las situaciones de atropellos a los derechos humanos que aún no han sido esclarecidos, la discriminación de las minorías sexuales que se atreven a desafiar los paradigmas heteronormativos, la violencia y la crisis medioambiental y ecológica. Para ello, en esta obra se incluyen escenas que destacan la dimensión “parlante” de la escritura de Lemebel. En “Margarito” (escena 2) se exponen las normas reguladoras que materializan el sexo a través de su reiteración forzada desde la infancia y “los roles y las prácticas sexuales que se le atribuyen a los géneros masculino y femenino (como) un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado 2020, p.22). En el Entremés “Tinta Londa”, en la que el personaje femenino es víctima de una violación grupal y se cuestiona la normalización del acoso callejero. Por otra parte, en “Los funerales de la Candy” (escena 7), se reivindica la figura de Candelaria Patricia Manzo Seguel, bailarina transexual chilena que alcanzó popularidad mediática por participar en el “Blue Ballet”. En “Informe Rettig” (escena 8), a través de la voz colectiva de los personajes, quedan expuestas las complejas situaciones vividas por los familiares de detenidos desaparecidos.

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

Para profundizar en la diferencia entre narratividad y dramaticidad, la investigación dio cuenta del potencial dramático de las crónicas de Lemebel, desde la propuesta de Sanchis Sinisterra (2012). El análisis de cada escena reveló que muchas de las crónicas

no fueron adaptadas solo desde una perspectiva fabular, sino que gran parte de la adaptación está basada en los elementos discursivos de las crónicas originales. Esto ocurre incluso en las escenas que presentan de forma más literal el texto original, como es el caso "Margarito". No obstante, donde más destaca este mecanismo de adaptación es en las escenas donde los dramaturgos incluyeron elementos que no derivaron directamente de las crónicas, sino que adaptaron los recursos discursivos de la obra de Lemebel para reforzar la fábula original, como es el caso de "Informe Rettig", crónica que se caracteriza precisamente por no presentar una estructura narrativa, sino más bien descriptiva o analítica; no obstante, su potencialidad dramática no se ve disminuida, como comprobaron los dramaturgos de *La ciudad sin ti*, debido a las características discursivas representativas presentes en la obra de Lemebel.

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

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

Referencias

- » Bianchi, S. (2018). *Lemebel*. Montacerdos Ediciones.
- » Blanco, F. (2013). *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/ con el Sur*. Editorial Egales.
- » Cornago, Ó. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Visor.
- » Darrigrandi, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. *Cuadernos de literatura*, 17(34), 122-143.
- » Donoso, C. (2000). Lemebel. *Paula*, (821), 82-85.
- » Echevarría, I. (2013). *Poco hombre. Crónicas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- » García, J.-L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro: ensayo de método*. Editorial Síntesis.
- » García, J.-L. (2004). Teatro y narrativa. *Arbor*, 17, 509-524.
- » Jameson, F. (2013). *Brecht y el Método*. Manantial.
- » Lemebel, P. (1998). *De perlas y cicatrices*. LOM Ediciones.
- » Lemebel, P. (18 de diciembre de 2005). *Se remata lindo país*. *La Nación*. <http://www.letras.mysite.com/pl181205.htm>
- » Lemebel, P. (2008). *Serenata Cafíola*. Editorial Planeta.
- » Lemebel, P. (2012). *Háblame de amores*. Editorial Planeta.
- » Montero, G. (2016). Desiertos, caminos, cuerpos ausentes: sobre una Performance de Pedro Lemebel. *Textos híbridos*, 1, 75-92.
- » Navarrete, C. (2017). Pedro Lemebel: un geopolítico socio-textual. *Literatura y lingüística*, (35), 71-94.
- » Party, D., & Achondo, L. (2020). Canciones y cantantes en la obra de Pedro Lemebel. En F. A. Blanco (Ed.), *La Vida Imitada: Narrativa, performance y visualidad en Pedro Lemebel* (pp. 287-296). Iberoamericana Editorial Vervuert.
- » Pérez C. y Muñoz R. (2015). *La ciudad sin ti*. [Manuscrito inédito]
- » Poblete, J. (2018). *La escritura de Pedro Lemebel como proyecto cultural y político*. Editorial Cuarto Propio.
- » Preciado, P. B. (2020). *Manifiesto contra-sexual*. Editorial Opera Prima.
- » Rocket, S. (1992). *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena.
- » Sánchez, S. J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Paso de Gato.
- » Sinisterra, J. S. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de los textos narrativos*. Paso de Gato.