

Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Escuela de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Mayor, Chile

ORCID: [0000-0002-0497-1467](https://orcid.org/0000-0002-0497-1467)

ernestoigor@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Doctorando en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Máster Universitario en Estudios del Teatro de la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Artes con mención en Actuación Teatral por la Universidad de Chile. Diplomado en Semiótica de la Cultura por la Universidad de Chile. Diplomado en Narrativa audiovisual en la Escuela de Cine de Chile. Dramaturgo y director de la plataforma Teatro SUR. Docente universitario. Líneas de investigación: teatro político, teatro posdramático, teoría queer y disidencia sexual.

Resumen

El siguiente trabajo comprueba la presencia de discursos sexodisidentes en el teatro político contemporáneo chileno surgido en un contexto de intensos movimientos estudiantiles feministas (2017-2019). Tres propuestas artísticas teatrales que queerizan desde sus líneas de sentido la narrativa sexual hegemónica, antagonizando con los dictámenes normados de la heterosexualidad. Me concentraré en este trabajo en demostrar lo que llamaré un «giro queer del teatro político», analizando las expansiones sexodisidentes en las propuestas con el fin de detectar el disenso a la heterosexualidad como poder señalando una nueva hegemonía problematizada en el teatro: la heterosexualidad como régimen político.

Palabras clave: teatro político, teoría queer, disidencia sexual, feminismo, poder, heteronormatividad

Ernesto ORELLANA GÓMEZ

Giros queer del teatro político: Disidencias sexuales expandidas en el teatro contemporáneo chileno

*Todo en este mundo es un asunto de sexo, excepto el sexo.
El sexo es un asunto de poder.*

Oscar Wilde

Introducción

La presencia de discursos sexodisidentes en el teatro contemporáneo chileno dan cuenta de una transformación cultural en los imaginarios sexuales del contexto actual. En este espacio escénico, los debates en torno al sexo, el género, la sexualidad y la educación no sexista han ido tomando cada vez más relevancia política debido a un cruce de imaginarios culturales contrahegemónicos que se expande desde los movimientos feministas y los activismos de disidencia sexual contra el patriarcado y la hegemonía masculina.

Con esta investigación comprobaremos que la proliferación de estos discursos antagónicos en la esfera de lo cultural atraviesa los modos de producción del teatro político contemporáneo, reconociendo y señalando otra hegemonía: la heterosexualidad como régimen político. Consideraremos como referencia general el teatro político, lo queer, las teorías queer y la disidencia sexual, particularizando el análisis en la presencia expandida de discursos sexodisidentes en tres obras de teatro por su relevancia al antagonizar, desde sus líneas de sentido discursivo y estético, la narrativa sexual hegemónica, que fueron estrenadas en medio de intensos debates feministas en Chile entre 2017 y 2019, previamente al estallido social de octubre de 2019. Las obras son *El Dylan*, de la compañía La Mala Clase (2017), *El amarillo sol de tus cabellos largos*, de la compañía La Niña Horrible (2018) y *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, vinculada a Teatro SUR (2019), compañía de la cual formo parte como director. A modo de introducción, por «teatro político» me refiero a un modo de conocimiento, una epistemología que contribuye a desnaturalizar las relaciones de dominio y

cuyo objeto de análisis es el poder. No un estilo ni una tematización del poder o la lucha por este como habitualmente suele creerse, sino un modo estético para problematizar las dimensiones del discurso que sostiene al poder y sus representaciones. Por *queer* me refiero al histórico acto activista de la resignificación de la injuria homofóbica, que desconfía de la estabilidad normativa de la identidad homosexual (gay y lesbiana), y que, como señala David Córdova, «designa todo aquello que se aparta de la norma sexual, esté o no articulado en figuras identitarias» (Córdova, 2005: 22). Consciente de su semántica geopolítica conflictiva debido a sus traducciones que implica entre norte y sur global, utilizaré en este caso el adjetivo anglosajón para sintonizar allí con la interconexión política que contiene entre corporalidades categorizadas como sexualmente «raras», «bizarras», «torcidas», «excéntricas» y «desviadas» de la normatividad sexual hegemónica.¹ Por «teorías queer» me refiero a las epistemologías antinormativas que problematizan la sexualidad y el género, cuyas trayectorias han tomado múltiples debates postcoloniales y críticos, pero que reconocen en el impulso de los activismos queer el antagonismo a las identidades sexuales universales fijas y la resignificación crítica de la desviación sexual.² Y que, como sugiere Lorenzo Bernani contempla «actos de insubordinación y de desobediencia a través de los cuales sujetos indóciles toman distancia del régimen de saber y poder que define y gobierna su sexualidad experimentando desidentificación» (Bernini, 2018: 116). Por «disidencia sexual» me refiero a posiciones críticas que disienten políticamente de las normas heterosexuales consensuadas, y en las que más adelante profundizaré.

Como en Chile el teatro político suele reconocerse tradicionalmente por repertorios dramaturgicos y/o escénicos que problematizan la representación social de las desigualdades de clases, las cicatrices que dejó la dictadura cívicomilitar y las nuevas formas de producción que desestabilizan la hegemonía del teatro burgués, me concentraré en demostrar lo que llamo un «giro queer del teatro político», con el fin de detectar el disenso teatral a la heterosexualidad como poder. Mi idea del giro se sustenta en la sospecha de la heterosexualización del teatro político que se ha concentrado históricamente en de-velar las opresiones hegemónicas, pero sin interceptar en ello las problematizaciones sociales de las luchas políticosexuales de carácter antagónico. La lectura de estos discursos sexuales críticos por medio del teatro político como episteme posibilita ampliar culturalmente el antagonismo al poder heterosexual. A su vez, disputa la categoría de «lo político» en el teatro. Para ello, partiré de investigaciones sobre teatro político, algunas teorizaciones queer occidentales del norte y sur global disponibles en castellano, pero principalmente revisaré antecedentes históricos en la emergencia de la disidencia sexual en Chile y su presencia expandida en los movimientos

1. Un sugerente artículo para revisar los componentes y conflictos subyacentes al término *queer* entre contextos geopolíticos puede revisarse en Brad Epps: «Riesgos, pautas y promesas de la teoría queer», en *Revista Iberoamericana*, 225, 2008.

2. El concepto «teoría queer» fue introducido por T. De Lauretis en 1990 en su ponencia «Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction», para problematizar una alianza crítica entre el activismo gay y lésbico. Desde entonces ha sido adoptado como teoría política.

estudiantiles, para finalmente identificar sus expansiones por medio de cuerpos, discursos, estéticas y representaciones en el teatro. Me referiré a las producciones artísticas que señalaré como «obras», respetando sus formas de enunciarse y focalizando mi interés en los modos de materializar discursos y estéticas. Para hablar de sus operaciones me referiré a «gestos», aplicando en ello una materialización ideológica de los discursos.³ No pretendo con esta investigación declarar que quienes se dedican al teatro político y/o lo estudian deban «incluir» dentro de sus marcos culturales las discusiones de la disidencia sexual, sino pensar cómo estas discusiones amplían las significaciones de lo «político» en el teatro y colaboran a des-heterosexualizar sus discursos. Al mismo tiempo, constituye una acción de archivar procesos de teorización de estas obras desde sus vinculaciones con los movimientos feministas y de disidencia sexual, que continúan impulsando debates políticos muy profundos y relevantes, detectando y denunciando las violencias que produce, reproduce y normaliza la hegemonía heterosexual.

Agradezco profundamente a val flores⁴ su maravillosa compañía en la escritura y a Carles Batlle, los consejos.

El objeto del teatro político: el poder

La tradición del teatro político es histórica y se remonta a comienzos del siglo xx en Alemania tras la publicación de *Teatro Político* (1929), de Erwin Piscator (1893-1966). En el prólogo de su edición en castellano de 1976, el director teatral Alfonso Sastre señala este libro «entre los esenciales para entender lo que ha pasado en el teatro europeo y americano durante la última centuria y lo que podría pasar en el curso de los tiempos» (Piscator, 2001: 32). Piscator revolucionó los marcos discursivos y estéticos del teatro moderno, cuyas consecuencias más relevantes se encuentran en el legado del teatro épico de Bertolt Brecht. Sus propuestas las entendemos como disenso al proyecto ideológico del «teatro humanista» fundado en la existencia universalista de la «naturaleza humana», que rehúsa considerar las condiciones políticas de la historia que la construye. En cambio, en el teatro político, el interés es desmontar dicha construcción histórica, des-universalizándola y mostrando sus contradicciones. Para nuestro especial interés, el filólogo César de Vicente, uno de los investigadores más relevantes sobre teatro político en la actualidad, sostiene que lo que caracteriza al teatro político es su «dimensión antagonista». Nos recuerda que su aparición liberó al teatro de la abstracción del ser humano, indagando y problematizando «la constitución compleja de los individuos en sujetos históricos, y esta constitución —a su vez— como atravesada por relaciones de dominación y antagonismo» (De Vicente, 2013: 65). Comprueba que el teatro político

3. Este artículo ha sido redactado originalmente utilizando formas genéricas con terminación femenina y pluralizadas con las terminaciones -xs y -es en sustantivos, adjetivos y pronombres para evitar la especificación por géneros. Al tratarse de un artículo de tipo académico, la redacción de *Estudis Escènics* no lo ha contemplado, de acuerdo con el Libro de estilo de la Diputación de Barcelona.

4. Mencionaremos el nombre de la escritora y activista val flores en minúscula, de acuerdo a su propia forma de presentarse.

trata de comprender los procesos históricos «constituyentes» y no solo de describir procesos históricos «constituidos». A partir de sus propuestas, entenderemos que las prácticas del teatro político intervienen en lo establecido, constituyendo imaginarios antagónicos, y que las herramientas de producción se orientan a un nuevo objeto de estudio: el poder. Comprenderemos que las estrategias de producción de su materialización no solo son discursos y estéticas sino los procedimientos situados que las constituyen: formas de producción que complejizan y desestabilizan las hegemonías en la esfera de lo cultural. Procesos de construcción artística colectiva que generan rupturas en las estéticas dominantes y abren posibilidades problemáticas que conllevan prácticas nuevas que se preguntan por las estructuras del poder que determinan las condiciones sociales en las que suceden los hechos y sus consecuencias.

En Chile, según el investigador teatral Juan Villegas, las prácticas del teatro político fueron principalmente antagónicas durante los años sesenta (1960-1973) y durante la resistencia cultural a la dictadura cívicomilitar (1973-1989), pero durante la primera década de la post-dictadura «el teatro fue despolitizándose» (Villegas, 2009: 193). No es hasta la emergencia del cambio de siglo que el teatro político vuelve a instalarse como debate, principalmente desde la irrupción de los movimientos estudiantiles de 2006 y 2011. Por un lado, están quienes insisten en señalar el teatro político desde la tematización y, por otro, quienes lo problematizan desde sus modos de producción. De esto da cuenta la investigadora y directora teatral Patricia Artes, al distinguir al teatro político como un sistema productivo cuyos materiales y procedimientos están indisolublemente ligados a los procesos históricos en que suceden. Al respecto se pregunta: «si afirmamos que el teatro político emerge relacionado estrechamente con los aspectos contextuales, ¿cuál sería la relación entre las prácticas teatrales actuales y nuestra coyuntura del presente?» (Artés, 2015: 137-141). Considerando su interrogante y al comprobar que los movimientos de disidencias sexuales en Chile han develado que la heterosexualidad es una producción de poder, ¿qué hace que podamos leer estas obras como producciones que hacen girar al teatro político desde la irrupción queer? Para ello, a continuación, revisaremos algunos antecedentes históricos que hacen girar el territorio de la sexualidad a lo político, señalando posteriormente su presencia discursiva en Chile y sus modos de re-presentación por medio del teatro.

La heterosexualidad como régimen político de poder

Desde que Michel Foucault desnaturalizó la organización sexual entre los siglos XVII y XIX, impulsando la interrogación de la sexualidad como «dispositivo histórico» constituido por «tecnologías de poder aplicadas sobre los cuerpos y los placeres» (Foucault, 1997: 97), tanto el sexo como el género y la sexualidad han sido señalados como categorías históricas. Han sido los feminismos y la teoría queer, desde la segunda mitad del siglo XX, los que han puesto en el centro del debate sexual contemporáneo su carácter político. Como nos recuerda J. Sáez, para Foucault el poder «no es una entidad fija y

vertical que se aplique desde lugares aislados y jerárquicos, sino una relación de relaciones, discursos, prácticas, instituciones, que atraviesan todo el espacio social y a todos los sujetos de forma horizontal y permeable» (Sáez, 2005: 73). Debemos considerar que la hegemonía del poder en el dispositivo de sexualidad contemporáneo es la heterosexualidad: un entramado de dominación histórica de la política sexual que produce normas para el mantenimiento y perpetuación de un sentido común de homogeneidad del pensamiento, el deseo y la acción, atravesadas en las relaciones sociales, identidades y corporalidades. Tanto Monique Wittig cuando señala la «heterosexualidad como régimen político» (Wittig, 2006: 45) como Adrienne Rich cuando devela «la heterosexualidad como institución política» (Rich, 1980: 15-42) aportaron análisis pioneros para comprender el carácter estructural de este régimen heterosexual que produce la «heteronormatividad».⁵ A principios de los noventa, Judith Butler señalaría que la heterosexualidad opera volviendo «inteligible» el sexo y el género en una relación de identidad binaria que re-produce «mujer/femenino-hombre/masculino» (Butler, 2007: 72); aporta el concepto de «performatividad del género» para revelar que la identidad sexogenérica no es biológica ni natural, que no existe por una esencia interior, sino que es construida sociopolíticamente mediante una «matriz heterosexual» que produce discursivamente el sexo como categoría de género, y el género como categoría del deseo heterosexual (Butler, 2007: 101), a través de un régimen normativo que determina qué vidas deben ser vivibles y cuáles no.

La emergencia de la disidencia sexual en Chile

Las relevantes investigaciones que han develado pensadores feministas y activistas queer en los escenarios políticosexuales contemporáneos dan cuenta de disputas e irrupciones de imaginarios que transitan entre los feminismos, la diversidad sexual, la teoría queer y la disidencia sexual. El activista Felipe Rivas San Martín ha revisado como antecedente de la irrupción de la disidencia sexual un vuelco en política sexual con el cambio de siglo a partir de la despenalización de la sodomía en 1999. Al respecto, distingue un conflicto antagónico al señalar la categoría «Homosexualidad de Estado» (Rivas, 2011: 1-9), para referirse a una política sexual identitaria acotada a los márgenes del reconocimiento de la institucionalidad gubernamental que no colisione con la hegemonía sexual y moral normalizada por el régimen político heterosexual. Si bien la disidencia sexual como gesto ha estado presente desde las primeras protestas homosexuales, la conceptualización de «disidencia sexual», nos dice Rivas, comienza a circular en 2005, como una forma de desmarcarse del integracionismo de la diversidad homosexual al Estado heterosexual neoliberal. Irrumpe en el interior de la universidad como espacio de intervención estratégica entre colectivos estudiantiles y activistas, como

5. El concepto de «heteronormatividad» fue introducido por Michael Warner en el prefacio de *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory* (Warner 1993: 15). Para este artículo utilizaremos la definición de Miguel López Sáez: «La heteronormatividad es el régimen político, social, filosófico y económico generador de violencias hacia todas aquellas personas que no seguimos un patrón de género, de sexualidad, de prácticas y deseos asociados a la heterosexualidad» (López, 2017: 228).

es el caso de la CUDS⁶ y secretarías de género y sexualidades, que se concentrarían en señalar las relaciones entre sexo y poder, desplazando la uniformidad epistemológica de la lucha contra la homofobia y las discriminaciones sexuales, construyéndose así una resistencia activa y creativa que continúa en el presente y que se sirve de múltiples prácticas estéticas y políticas contra la heteronormatividad.

Como nos recuerda la crítica y ensayista Nelly Richard, la irrupción de los movimientos estudiantiles secundarios en 2006 y más tarde los movimientos estudiantiles universitarios de 2011 marcarán el fin de la transición y el comienzo de una nueva época (Richard, 2018a: 60). De este modo, la necesidad de transformación social desata efectos de movilización antagónica que no han dejado de agitarse. Uno de los más relevantes han sido los movimientos feministas y de disidencia sexual. Las herencias de los activismos feministas de resistencia a la dictadura, el fin de la transición a la democracia y el incremento del tráfico de teorías queer en el movimiento estudiantil promueven la re-articulación activista feminista y de disidencia sexual en contextos educacionales, y transforman el terreno político educacional en torno a la «equidad de género» y el llamado a una «educación no sexista» que estalla como demanda transversal con las históricas tomas feministas de 2018.⁷ En efecto, este llamado que cuestionaba la producción y transmisión de conocimientos en el interior de los recintos educativos, rápidamente transmite un deseo de revolución cultural que se extiende a todas las formas de expresión y significación de la cultura dominante, partiendo de cómo dicha cultura subordina las experiencias y los saberes del cuerpo, la sexualidad y el género al patrón de la masculinidad hegemónica. Así, todas las representaciones dominantes de lo masculino que se despliegan desde los dispositivos de la heterosexualidad como poder se ponen en crisis. Para Richard, lo que aconteció fue un rediseño simbólico que modifica los imaginarios culturales de la sociedad, que afecta a la totalidad de sus engranajes de poder y género, logrando que la palabra *feminismo* diversificara sus frentes de antagonismo contra el patriarcado y la hegemonía neoliberal (Richard, 2018a: 61). El «no sexista» nos recalca que la educación en Chile es heteronormativa. Y consolida una alianza histórica nunca antes vista entre los grupos feministas y los grupos de disidencia sexual. De este modo, la práctica educativa se convierte en «un interceptor crítico de las programaciones estatales de la subjetividad y los cuerpos» (Flores, 2013: 256) que organizan la heteronormatividad. A partir de esto, entenderemos la «disidencia sexual» no como una identidad, sino como formas de producción política y posiciones críticas que disienten políticamente de las normas sexuales heterocentradas y consensuadas que hacen pasar por natural algo que es del orden de una construcción social y política.

6. Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual.

7. Para una revisión sobre los movimientos feministas estudiantiles que dieron origen a la irrupción de las tomas feministas en Chile, puede revisarse: «El feminismo es una necesidad: movimiento estudiantil (2000-2017)», de la investigadora feminista Luna Follegati, en *Revista Anales* 14, 2018.

Disidencias sexuales en el teatro chileno

Las investigaciones sobre teatro y disidencia sexual son escasas, pero dos artículos señalan datos que nos interesan y corresponden a las investigaciones de Daniela Capona, en Chile, y Ezequiel Lozano, en Argentina. Ambos nos han servido para analizar las efímeras memorias de un teatro torcido. Y en ambas coinciden la presencia de las epistemologías queer y colectivos sexodisidentes para afectar a los entramados de género y sexo en el teatro, como también el «uso del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica» (Lozano, 2017: 1-10). En el caso de Chile, la sucesiva persecución política a homosexuales parcializó los antagonismos. En efecto, el cambio de siglo inicia un nuevo rumbo que modifica los problemas culturales en torno a la política sexual en el teatro. Sin embargo, el fantasma del prejuicio administrado por los dispositivos del poder de la heteronormatividad que atravesaba discursos en el Estado, la escuela, la salud y la Iglesia, continuó. Pese a que en el teatro abundan los homosexuales, las obras que problematizan sexualidades no heterosexuales lo hacen desde la óptica de la diversidad sexual, siguiendo los estatutos oficiales que la «homosexualidad de Estado» promueve. Tal cual concluye Capona, «en general las obras que han tocado temas de diversidad sexual son obras que se presentan en torno a las condiciones de desigualdad sexual y de género, pero no indagando en los mecanismos de dominación que las produce» (Capona, 2016: 63). Sin embargo, desde que el movimiento estudiantil desajusta las líneas de sentido en 2011, en el teatro se producen esporádicas desestabilizaciones del guión heteronormativo.⁸

La selección de las obras que analizaré a continuación remite a que en cada una de ellas se conjugan operaciones que dan cuenta del giro queer en el teatro político: las tres acontecen en el centro de una transformación política de los movimientos feministas y de disidencia sexual, los núcleos problemáticos estéticos reflejan epistemologías queer para enunciar sus antagonismos, todas problematizan la urgencia de una educación integral no sexista que coincide con el llamado de los movimientos estudiantiles y, finalmente, predomina el factor colectivo sobre el individual. En *El Dylan*, se devela un modelo institucional educativo adultocéntrico y heterosexista. En *El amarillo sol de tus cabellos largos* se develan problematizaciones sobre el binarismo de género y la subversión de la identidad por medio del travestismo. En *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, la emergencia de la irrupción de lo real en el espacio escénico permite cruzar las experiencias entre activismos y corporalidades sexodisidentes para des-heterosexualizar el teatro, trabajando directamente con la teoría queer.

8. La performance teatral *Cuerpos para Odiar* (2015), del colectivo Furia Barroka, basada en el libro de poesía travesti de la activista Claudia Rodríguez, significa un hito relevante en el cruce entre teatro y disidencia sexual, tomando como espacio de intervención la academia teatral (Universidad de Chile). De eso da cuenta Mariairis Flores en «Cuerpos para odiar: una trans-escena que nos acerca a lo posdramático» *Karpa* 9, 2016. Y Ezequiel Lozano en «Cuerpos para odiar: sexopolíticas en combate», Universidad Nacional de Rosario Acta III, 2016. P.

El Dylan⁹**Educación no sexista y performatividad del género**

© Lorenzo Mella

Reconstruyendo los hechos que dieron origen al crimen de odio hacia la joven transgénero Dylan Vera,¹⁰ la obra fue realizada específicamente para espectadores adolescentes y profesores, con el fin de generar problematizaciones en torno a la educación sexual y la identidad de género, poniendo su atención en las contradicciones sociales de un sistema educacional heteronormativo que violenta las disidencias sexuales. La compañía utiliza una narración polifónica en la que está ausente la presencia física de «Dylan», una decisión política que señala que Dylan Vera fue asesinada y no debemos olvidarlo. Así, van dando cuenta de las causas de su trágica muerte mediante situaciones construidas dialécticamente, cuyo relato cruza voces representacionales de quienes la rodearon. Allí están la madre, los vecinos, la población, los profesores del colegio, los medios de comunicación y su mejor amiga, la Gina (transexual).

El núcleo político consiste en agitar reflexiones y contradicciones sobre la necesidad de una educación no sexista, en un contexto de estudiantes y profesores, que supere la hegemonía heterosexual en el interior de la educación sexual. De esta manera, la obra se inserta en un contexto cultural que transita entre movimientos estudiantiles que giran contundentemente hacia el llamado público a una educación no sexista. Una de las escenas que concentra este problema es la entrevista de un periodista a los profesores encargados del «programa de educación sexual» del establecimiento público con el índice más alto de discriminación homosexual de la localidad

9. El quinto montaje de la compañía La Mala Clase, con dramaturgia de Bosco Cayo y dirección de Aliocha de La Sotta, fue estrenada en abril de 2017 en el C. C. Matucana 100, en Santiago de Chile.

10. Dylan Vera fue asesinada en Puente Alto en Santiago de Chile en 2015, quemada con un líquido ácido en el rostro y cuatro horas después acuchillada, por lo que murió desangrada en el lugar.

donde fue asesinado el Dylan. La escena representada por tres actores, narra tres personajes institucionales simbólicos: un periodista, una profesora de biología y un profesor de lenguaje y comunicación. Ante la pregunta sobre el contenido del «programa» se responde escuetamente que consiste en «contenidos sobre salud sexual y reproductiva», que «la orientación sexual de un alumno no es el foco de nuestra investigación», que «sí hablamos de homosexualidad, pero para desmitificarla y mostrarla como una opción tan válida y respetable como la heterosexualidad» (Cayo, 2019: 40). Tras la representación irónica que se sirve de la exageración en la caracterización gestual corporal, que parodia los estereotipos binarios del género, se evidencian contradicciones de un programa educativo adultocéntrico que interviene de forma heteronormativa en los casos de discriminación sexual y de género en el proceso educativo, negando la orientación sexual de los estudiantes no heterosexuales por considerar que «la homosexualidad tiene que ver con la orientación del placer y un alumno todavía no tiene esa decisión tan clara» (Cayo, 2019: 41). La metáfora es explícita: no se habla de sexualidad libremente, no se habla de la producción de las violencias sexistas, se devela la contradicción política del modelo educativo heteronormativo que niega el derecho al placer sexual, prejuiciando el deseo homosexual de los estudiantes. La obra señala que una educación sexual que rechaza la participación de las sexualidades no heterosexuales en el proceso educativo reproduce mecanismos negacionistas que colaboran en las violencias sexistas. Dialogando con los llamados de los movimientos estudiantiles, impulsa debates sobre una educación sexual integral que respete y eduque las formas de vida de las identidades no heterosexuales. Es en este gesto donde se marca una distancia con otras producciones teatrales que han incluido la denuncia de crímenes de odio contra las llamadas «minorías sexuales», evidenciando las violencias hacia las comunidades LGBTIQ+, pero sin producir en los modos de operación escénica/estética posibilidades de transgresión a las normatividades que producen esas violencias. En efecto, así como Butler ha señalado que «el género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser» (Butler, 2007: 98) y que «los actos que constituyen al género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral» (Butler, 1998: 297), en esta obra la operación estética complejiza el gesto educativo no sexista mediante su realización actoral/performativa, que no personifica los personajes en identidades fijas, sino que todos transitan representando muchas voces e identidades, señalando performativamente que el género es una construcción cultural que utiliza la representación y la teatralidad para enunciarse mediante acciones. Y así como Córdova, siguiendo a Butler en el marco de las teorías queer, señala que «la identidad no es la expresión o manifestación externa de un interior natural o esencial sino que la idea de la existencia de esa esencia interior es un efecto de una identidad que no es otra cosa que su propia manifestación externa» (Córdova, 2005: 53), durante toda la obra el elenco construye diferentes roles polifónicamente, transgrediendo los estereotipos de género subordinados a la identidad esencialista,

construyendo un relato coreográfico transgénero. Para apoyar este gesto, todos están cubiertos con un vestido femenino uniforme cuya tela liviana permite observar su anatomía, para señalar que el problema del género en esta obra aborda la constitución de lo «femenino» bajo la matriz educacional de la heteronormatividad, parodiándola, señalando sus violencias y subvirtiendo sus mandatos. Esto último se explicita con un simbólico gesto que se realiza mediante el modo de nombrar a «Dylan». Gina, el único rol no heterosexual en el relato, utiliza el pronombre «la» para referirse a su amiga, autodeterminando el género femenino de «Dylan». A través de la palabra de la «Gina» se interrumpe el lenguaje heteronormativo. El tono corporal-vocal-enfático del gesto y la repetición estratégica de la acción en el transcurso de la obra produce un nuevo gesto performativo, con lo que se logra encarnar el significado por medio de la insistencia en la repetición de la acción. El nombre articulado con el pronombre «la» señala la transición de género femenino de «el Dylan», contradiciendo el lenguaje de la heterosexualidad que obliga a los cuerpos a comportarse de forma cisgénero.¹¹ Y si bien el título de la obra es *El Dylan*, el dramaturgo ha señalado que la elección fue para resaltar el inicio del viaje sexual de un niño: «Dar cuenta del viaje, el tránsito que emprende el personaje principal, pasar del Dylan, a la Dylan, y de la Dylan a la Andrea... El Dylan es el comienzo y hay un viaje que tenemos que conocer».¹² El relato dramático denuncia que Dylan fue asesinada por los vecinos de la población tras haber aparecido públicamente por primera vez vestida de mujer y con su nombre elegido, Andrea, develando que el deseo homosexual que aparentemente la población acepta del joven es negado cuando transgrede la condición obligatoria del género. Es decir, si el género se actúa mal es castigado, si se actúa bien es recompensado. De allí que la obra gire hacia lo queer, transgrediendo las normas de cómo debe representarse el cuerpo según los mandatos del género. La estrategia teatral de evidenciar la construcción de la representación mediante la difuminación de los bordes en el trabajo actoral contribuye a desesencializar las representaciones de género. La obra evoca la tesis de que el lenguaje construye realidad y evidencia que la educación heterosexual materializa lenguajes normativos, produciendo en ello corporalidades que importan y otras que no. La relevancia de este hecho en un contexto que vincula teatro y educación para estudiantes y profesores/as nos hace pensar en lo que Val Flores señala como «pedagogías anti-normativas», en tanto que la obra denuncia signos normativos de la educación heterocentrada, constituyendo antagónicamente un lenguaje teatral que le desobedece. Es decir, mediante la materialización de su lenguaje, propone un discurso y una estética teatral anti-normativa, que en el contexto educativo-artístico en que se sitúa, colabora en fisurar las prácticas pedagógicas reproducidas por la heteronormatividad en la escuela y el teatro.

11. *Cisgénero* es un neologismo de origen alemán utilizado para señalar a las identidades de género que coinciden con su fenotipo sexual. El concepto, apropiado y resignificado por los activistas trans, señala su imperativo para desmontar el modo en que se articulan las diferencias entre personas reconocidas «cis» y «trans», y visibilizar la indiferencia que sostiene el privilegio «cis».

12. Véase la entrevista: <www.lacallepassyo61.cl/2019/05/>.

*El amarillo sol de tus cabellos largos*¹³ Estéticas travestis y maternidades subversivas



© Lorenzo Mella

El último montaje de la compañía La Niña Horrible plantea resignificar construcciones sociales que el heteropatriarcado categoriza de forma obligatoria con el peso de la institucionalidad que ha construido y en la que se ampara decretando leyes y naturalizando normas, en especial, la familia nuclear. Y en esta obra es «lo travesti» aquello que tuerce las líneas hegemónicas de sentido cultural del régimen político heterosexual. Es la maternidad subordinada a la heteronormatividad producida en la categoría «madre» y «femenino» lo que se pone en duda. A diferencia de los anteriores trabajos de La Niña Horrible, donde los conflictos dramáticos se disponen desde la identidad «mujer» cuestionando el patriarcado y son representados por actores que utilizan recursos estéticos travestis que problematizan la performatividad del género y la categoría «femenino», en esta nueva propuesta «lo travesti» asume el rol de identidad representada y serán las historias de estas identidades travestis femeninas las que sustentarán el conflicto argumental dramático y su disposición estética. Es decir, tanto argumento como estética se constituyen desde la representación del travestismo. Nueve personajes no heterosexuales, seis presentados como travestis pobres y tres como lesbianas, cuyas profesiones y orientación sexual alegorizan simbólicamente sus presencias narrativas, son encarnados por actores y actrices respectivamente y nos permiten revisar representaciones femeninas en el marco de la sociedad heteropatriarcal, compartiendo con nosotros identidades subversivas y alertándonos sobre las violencias que precarizan las vidas que desobedecen los estatutos políticos del binarismo sexogenérico. Alma, Desasosiego, Desamparo, Adoración y El

13. El sexto montaje de la compañía La Niña Horrible, con dramaturgia de Carla Zúñiga y dirección de Javier Casanga, fue estrenado en el Teatro Camilo Henríquez en enero de 2018, en el marco del Festival Teatro Hoy de la Fundación Santiago a Mil.

travesti sin cara son los nombres de las travestis, con los que se señala el carácter sentimental exacerbado de la feminidad de cada una de ellas. Una quiere ser madre y no se lo permiten, otra profesora pero no le dejan, una protege a la comunidad resistiendo el acoso de la policía transfóbica, otra no puede ver porque un escopetazo machista le arrancó el rostro y otra impulsa la adoración al travestismo como sobrevivencia. Todas se protegen y cuidan en una habitación que es casa, camarín y refugio al mismo tiempo, y que simboliza una comunidad travesti que sobrevive colectivamente en las políticas sexodisidentes del autocuidado. El relato narrativo gira en torno a cómo Alma, con el apoyo de su familia travesti, intenta recuperar a su hijo y ejercer su maternidad, tras el arrebato del niño por la madre y el padre de Alma, familia con un marcado negacionismo sexista y defendida por una ridiculizada policía cuyo fin es detectar travestis, a quienes confunde con mujeres.

Carla Zúñiga ha señalado que en su dramaturgia los problemas que le interesan surgen desde su identidad como mujer y la toma de conciencia de su género femenino, asumiendo la discriminación que aquello lleva implícito y utilizando el teatro político como estrategia. En varias entrevistas menciona que su propia maternidad la llevó a reflexionar sobre cómo repensar las maternidades desde el feminismo, «porque pareciera que feminismo y madre no fueran de la mano. Como que ser madre es imposible pensarlo fuera de la estructura patriarcal».¹⁴ Algo que sintoniza con los llamados de los movimientos feministas, de los cuales Zúñiga forma parte y que cuestionan el dictamen social de la mujer=madre, las llamadas «maternidad natural», «crianza natural», «familia bien constituida», producidas y defendidas por el régimen político heterosexual. Y desde allí que el conflicto presentado en esta obra provoque intersecciones feministas que combinan género, sexo y clase al poner de protagonista a una travesti, madre y pobre, cuya alegoría desafía políticamente las construcciones esencialistas sobre el género y las normas heterosexuales que impone el patriarcado sobre los cuerpos femeninos, entre medio de un intenso debate de imaginarios feministas para contrahegemonizar la dominación masculina.

¿Qué hace que la compañía asuma esta vez la identidad travesti como el lugar de enunciación política? Una respuesta podría ser reconocer que la compañía desde sus inicios no ha dejado de problematizar el género femenino, experimentando con el exceso de lo grotesco¹⁵ como estrategia estética de hacer aparecer aquello que no se ve cotidianamente bajo el manto de las violencias que la hegemonía masculina ejerce sobre los cuerpos. De ahí que podamos leer el recurso travesti en el teatro como un gesto estético visual de distanciamiento que sigue a Brecht para desnaturalizar las violencias producidas por el patriarcado. Otra respuesta posible sería comprobar que la profundización de la compañía en la problematización del género femenino, la llegada a «lo travesti», sería inevitable en tanto que el travestismo logra materializar la variabilidad de la identidad. Y es aquí donde el gesto político

14. Véase: <www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/>.

15. En el mini documental realizado por FITAM sobre el proceso creativo de la compañía, sus realizadores comentan su interés por lo «grotesco» como experimentación escénica. Véase: <www.youtube.com/watch?>.

aparece de forma implícita, pues tal como señala Nelly Richard, el «género» es una potencia de «subversión de la identidad» al introducir, siguiendo a Butler, «la potencialidad de la duda en definiciones sexuales que deberían permanecer inalterables» (Richard, 2018b: 46). En efecto, tomando como referencia al colectivo travesti Yeguas del Apocalipsis,¹⁶ Richard ha señalado que «el rito travesti de la conversión sexual al involucrarse no con la esencia de lo femenino sino con sus representaciones es un rito iconológico» (Richard, 2018b: 23). Al distinguir el carácter iconológico está diciendo que el travesti existe revistiéndose y maquillándose de representaciones femeninas ritualizadas culturalmente. Es decir, el travesti ocupa las representaciones que las tecnologías del poder producen en la «mujer», para revertirlas y señalarlas como construcciones dadas. Algo que el dragking¹⁷ ha realizado desde una perspectiva inversa en tanto que son los cuerpos sexuados como «femeninos» los que señalan el carácter social construido en la «masculinidad» (Halberstam, 2008: 23). Asumiendo culturalmente que «el travestismo burla espectacularmente toda pretendida unidad de significación de la categoría «hombre» y «mujer» con el quiebre de su torsión retórica y performativa» (Richard, 2018b: 58), su presencia en esta obra se sostiene en tanto que devela las trampas esencialistas que la heteronormatividad produce en la maternidad y, a su vez, posibilita imaginarios femeninos que desafían la supremacía de la masculinidad. La propuesta estética del montaje se sirve de la extravagancia del travestismo que parodia el binarismo de género, pero también indica grotescamente los estereotipos que la heterosexualidad produce sobre el sexo. Lo que la compañía señala como «lo travesti», contribuye a desbaratar las asignaciones esencialistas que la heterosexualidad obliga en los cuerpos categorizados como «mujeres», en un país que controla la reproducción biológica y tecnomédica, privando del derecho a la libertad de decidir sobre la reproducción y que fuerza a las mujeres a ser madres,¹⁸ excluyendo del reparto democrático a los cuerpos que no se categorizan socialmente para recibir los beneficios de las tecnologías *in vitro*,¹⁹ lo cual pone trabas a generar otros tipos de paternidades y maternidades no supeditadas al esencialismo biologicista mediante la posibilidad de la adopción. En efecto, la familia travesti transgrede las representaciones de la familia nuclear, dado que para la sociedad heteronormativa la familia debe estar constituida según las producciones sociales que determinan las categorías «hombre» y «mujer», e impulsa la imaginación política de nuevas maternidades y nuevas crianzas, a través de una madre travesti que cría travestidamente a su pequeño hijo.

16. Las Yeguas del Apocalipsis fueron un colectivo homosexual conformado por Pedro Lemebel y Francisco Casas, que trabajó la performance travesti durante la dictadura militar.

17. Persona asignada como femenino (mujeres, lesbianas, bisexuales) que performa la masculinidad de forma hiperbólica y realista, parodiando los estereotipos del binarismo de género.

18. En Chile, la posibilidad de abortar solo es posible en tres causales según la Ley 21.030, aprobada en 2017.

19. La inseminación artificial en Chile depende de la capacidad adquisitiva.

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas²⁰ **Trans-escenas y contrasexualidades**



© Cristobal Saavedra

Asumiendo el desafío que significa escribir sobre una obra impulsada, coordinada y dirigida por mí, propongo una teorización desde las huellas que me dejó la experiencia situada con el colectivo, mediante un ejercicio de des-montaje de las referencias críticas y operaciones estéticas con las que trabajamos. El proyecto nació de un taller transescénico que facilité en enero de 2019, llamado «Torcer la escena: obscenidad y contrasexualidad».²¹ Por transescénico me refiero a una metodología de laboratorio práctico que vengo investigando desde 2015, que cruza imaginarios escénicos, teoría queer y activismos sexodisidentes, torciendo el disciplinamiento que las artes escénicas provocan en los cuerpos y que crean ciertas normatividades. El concepto de obscenidad impulsaba a preguntarse por aquello que se excluye de la escena: lo «sucio», «inmoral», «perverso». La «contra-sexualidad» (Preciado, 2011: 13), invitaba a generar contra-productividades in-disciplinadas a la hegemonía sexual.

Aquella experiencia convocó a varios jóvenes artistas y activistas de la disidencia sexual. Tras la finalización del taller nos convocamos a pensar y realizar una obra en colectivo que pusiera en el teatro las experiencias biográficas y creativas que habíamos compartido, utilizando como activación escénica el «terrorismo sexual», sugerido irónicamente por Pier Paolo Pasolini en el título de un pequeño ensayo que cuestiona la heterosexualización de las vidas. Desde allí, y cruzando las experiencias artísticas y creativas personales, entenderemos por terrorismo sexual las prácticas estéticopolíticas

20. *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas*, con dramaturgismo y dirección a mi cargo, fue estrenada en julio de 2019 en el teatro de la Universidad Mayor, en Santiago de Chile.

21. El taller fue apoyado con las tutorías de la cineasta Camila Donoso, el biólogo Jorge Díaz y la ensayista Nelly Richard.

situadas que reelaboran críticamente los imaginarios sexuales. Inspirados en Pasolini, y con influencias del posporno, nos referimos a producciones creativas y acciones corporales que transgreden, parodian y fisuren las normas sexuales hegemónicas para develar sus contradicciones y opresiones. La frase pasoliniana que inaugura el título de la obra nos sugiere que a mayor libertad sexual, mayor terror para la sociedad. Lo que a primera vista podría leerse como una advertencia moralista, también puede leerse como una advertencia a la táctica. La operación que la obra impulsa es la táctica contra-sexual: explícitamente en contra del régimen político heterosexual. Para ello, se representó la ficción de una conferencia académica presentada por el Núcleo de Acción Contrasexual Sudamericana NACS, compuesta por cinco expositores terroristas sexuales que problematizan políticamente sus identidades y libertades sexuales, parodiando el terror que sus corporalidades y sexualidades le generan a la cultura heteronormativa, transitando por escenas que señalan a la Iglesia, la escuela, la universidad y la familia como poderes institucionales que les oprimen. Sobre el escenario, se hacen circular de manera testimonial sus experiencias biográficas y reivindicaciones sexuales, develando que tras la producción de sus identidades existe deseo, subversión y resistencia. Una actriz porno y prostituta que trabaja de manera independiente. Un actor travesti que trabaja realizando performances que denomina como «travestias». Un actor transmasculino y lesbiana que reivindica su derecho a ser actor transgénero. Un actor que problematiza su seropositividad y que denuncia que, tras las políticas públicas del VIH-sida, existen prejuicios sociales y estigmatizaciones consensuadas en una cultura carente de educación no sexista. Y una fotógrafa y modelo gorda contra la gordofobia, que posiciona su gordura orgullosamente además de denunciar a una sociedad que la discrimina por su contextura física.²² Dentro y fuera del escenario, todos elaboran un discurso político encarnado de sus sexualidades, reivindicando sus autonomías corporales, que antagonizan con la heteronormatividad. Algo que la actriz y trabajadora sexual del elenco, Vesania, señala en una entrevista pública televisada: «Lo que tenemos en común es que nos dedicamos al activismo desde diferentes puntos de vista y lucha. Se nos llama “minorías”, excepciones a una regla, una norma que es la heterosexualidad» (Dominik, 2019: 03:00-05:00). La obra traza un recorrido fragmentado entre escenas que combinan la representación, el testimonio, la performance, la teoría y el documento, alternando la deconstrucción de la producción performativa de sus identidades con reflexiones teóricas feministas, pero principalmente con Monique Wittig, a quien se cita explícitamente señalando que «el régimen político heterosexual» totaliza, universaliza y «materializa una forma del pensamiento dominante a través del lenguaje y la producción de la diferencia» (Wittig, 2006: 45). De allí que el colectivo, tras posicionar sus identidades desviadas, articule preguntas para des-naturalizar los lenguajes heteronormativos. «Putas», «sidosos», «gorda», «maraco», «camiona» resueñan como insultos, pero también como re-significaciones queer, asumiendo

22. Sobre la representación de las identidades en la obra, puede revisarse la crítica de Jorge Letelier en: <https://culturizarte.cl/critica-de-teatro-demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas-resistencias-politicas-de-los-cuerpos-libertinos/>.

la injuria del insulto para contra-sexualizar, develando violencias y convocando con orgullo a la liberación sexual. La idea enunciada que se propone como «Performance-Conferencia», conjuga una obra que se expone como «performance» y se sirve de la «conferencia» académica como formato. Lo primero alude a la dinámica de lo «real» que instala esta práctica como significativa en el territorio de las artes escénicas, y lo segundo, al carácter «académico» que detona la conferencia. El investigador José Antonio Sánchez ha llamado la «irrupción de lo real» (Sánchez: 2007) en las artes escénicas, a partir de preguntarse por la proliferación de voces testimoniales y documentos reales sobre el teatro contemporáneo, desplazando así variablemente a la representación dramática (sin renunciar ni prescindir de ella). El dramaturgo e investigador Carles Batlle ha rescatado en sus investigaciones sobre las dramaturgias de lo real la idea del «testimonio directo» (Batlle: 2020), señalándoles como individuos que combinan la performance de su propio rol en escena con referencias de orígenes múltiples que acentúan el carácter íntimo de las obras. Ambas conceptualizaciones, atravesadas en esta obra, pueden ser leídas como una necesidad de agudizar la urgencia de la acción política y la re-presentación entre cuerpo-discurso y cuerpo-imagen, mediante la crítica a la circulación de saberes «universales» sobre identidades sexuales dentro y fuera del escenario, y como un antagonismo político a la exclusión en el teatro de las identidades que no representan el ideal tradicional del cuerpo actor/actriz «blanco», «saludable», «orgánico», «heterosexual» y de textura física «normal».²³ De manera simultánea, se realza el documento real en la obra, a través de datos sobre discriminación sexual en Chile, imágenes de la icónica activista Hija de Perra,²⁴ un video en que se denuncia el crimen lesbofóbico de Nicole Saavedra,²⁵ escenas en que se involucra la participación del público directamente para recabar datos sobre sus sexualidades, y un cartel proyectado hacia el final que llama a «descolonizar el género y destruir la dictadura heterosexual»,²⁶ mientras los cuerpos desnudos encapuchados bailan desenfrenadamente acompañados de proyecciones de protestas sociales en Chile. La obra nos señala que pareciera ser que no basta con la representación dramática para transformar la precariedad de nuestras identidades no heterosexuales. De ahí la importancia de cruzar transescénicamente posicionamientos activistas de las disidencias sexuales, con estrategias documentales, creativas y metafóricas que posibilitan las artes escénicas. Pues así como el teatro necesita contagiarse de los imaginarios políticos activistas, los activismos necesitan de las estrategias creativas y estéticas del teatro para enunciar sus luchas produciendo contrahegemonías.

23. El activista Jorge Díaz, al respecto señaló que: «En el montaje, se trabaja una de las más importantes críticas que quedan para el mundo del teatro luego del mayo feminista: esto es que, además de la dominación y abuso masculino en el mundo de la actuación, tenemos ahora también que cuestionar, al mismo tiempo y con las mismas fuerzas, las estrechas formas corporales que aparecen en escena». Véase: <<https://www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/>>.

24. Hija de Perra es el nombre artístico del activista travesti y artista Víctor Hugo Wally Peña Loza, ícono de los escenarios pospornográficos en Chile. Fallece por problemas derivados del sida en 2015, pero su legado continúa inspirando a las disidencias sexuales.

25. Nicole Saavedra Bahamondes (23) fue una joven lesbiana masculina, asesinada en 2016 por medio de un crimen lesbofóbico. Su caso es emblema de justicia principalmente de organizaciones de lesbianas transfeministas agrupadas en el colectivo @justiciaparanicole y de colectivos sexodisidentes.

26. Véase: <<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>.

Conclusiones

Hemos demostrado que la presencia de las epistemologías queer en el teatro aparecen cruzando dramaturgias, imágenes, representaciones, corporalidades y acciones. Y así como el teatro político nos ha ayudado a comprender las dimensiones de cómo se re-produce y actúa el poder, las teorías queer han contribuido a dismantelar las re-producciones del poder de la heteronormatividad y construir alternativas posibles a su régimen político de dominio. En estas obras que hemos revisado comprobamos que sus gestos sexodisidentes perturban el paisaje cultural heteronormativo, señalando a partir de sus metáforas escénicas teatrales contrahegemonías. Podemos concluir que, por un lado, se impulsa la desnaturalización de los discursos y estéticas heterosexualizadas en el teatro, y por otro, se expanden los discursos y re-presentaciones de sexualidades que disienten del régimen político heterosexual.

Estas obras, surgidas en los contextos expuestos, producen un giro queer en el teatro político, dado que tuercen la continuidad de las líneas culturizadas y socializadas por su tradición histórica, re-presentando al sexo y al género como entramados de poderes y resistencias. Dan cuenta de urgentes debates sexodisidentes que están transformando culturalmente el país. De esa manera se hace evidente que los problemas que han impulsado las disidencias sexuales en Chile están contagiando a los imaginarios artísticos culturales teatrales y traduciéndose en sus estéticas. Y que ciertas producciones teatrales están contribuyendo a fisurar las representaciones hegemónicas de la sexualidad expandiendo los problemas que plantea la disidencia sexual.

Preguntarnos por cómo se representan las producciones de sexo y género en el teatro es un asunto ético. Puesto que el teatro trabaja a partir de la re-presentación de los cuerpos y sus relaciones sociales, entonces necesita preguntarse críticamente por las formas en que se producen los cuerpos con la urgencia de los debates del presente. Evadir el problema de las re-presentaciones de sexo y género en el teatro es eludir sus producciones entramadas y colaborar en la naturalización del régimen político heterosexual con sus aparatos de dominio masculino y la re-producción de sus violencias. Las estrategias que estas tres obras han utilizado son también estrategias que las disidencias sexuales utilizan para enunciarse y expandirse: posicionamientos queer, crítica feminista, conciencia de la performatividad del género, desnaturalización del esencialismo del sexo y acción activista. El sello político que reconocemos en ellas son su carácter antagonista: desafían al poder heterosexual, lo señalan como hegemonía, develan sus construcciones políticas consensuadas, denuncian sus violencias, construyen imaginarios escénicos que alteran el orden de la normatividad. Y en profunda sintonía con una de las mayores demandas del movimiento estudiantil, el que ha sido responsable de las más urgentes transformaciones sociales en Chile desde la postdictadura, promueven la discusión de la educación sexual integral, no sexista, feminista y antineoliberal. Es decir, estas obras de teatro político hacen girar lo político en el teatro desde sus epistemologías queer para señalar el poder que la heterosexualidad naturaliza en nuestros cuerpos y relaciones. Y así como César de Vicente nos invita a pensar el teatro político en su carácter

«constituyente», y no solo en aquellos imaginarios «constituidos», reconocemos estas obras como producciones culturales que se articulan con el contexto actual, constituyendo en sus haceres colectivos imaginarios sexuales no heterosexuales, desde el disenso a la realidad sexual normal. Esta perturbación de los saberes que fue impulsada por los movimientos estudiantiles — igual que estas obras cuestionan la educación heteronormativa y sexista del actual modelo social— evidencia el carácter político de las mismas en tanto que no solo representan la historia, sino que constituyen antagonismos en la historia, perturbando su estabilidad socializada para re-escribirla. Puesto que las obras de teatro político no deberían ser leídas como reflejos de lo que va pasando, sino en su carácter implícita y/o explícitamente antagonista, las consideramos como perturbaciones a los acontecimientos del presente. Por eso podemos señalar también que el giro queer del teatro político no solo pretende re-presentar «otros» imaginarios sexuales diferentes a los heterosexualizados. Porque para una política sexodisidente, las identidades sexuales no están pensadas para estabilizarse en la normatividad, ni desean ser ajustadas a normatividades sino a posibilidades de producir variabilidades en el cuerpo, el sexo y el género, para continuar perturbando la tendencia y linealidad de la hegemonización sobre los cuerpos y los deseos, y liberar el cuerpo y la sexualidad.



Referencias bibliográficas

- ARTÉS, Patricia. «Reseña: La escena teoría y práctica del teatro político». *Apuntes*, 139, 2015, p. 137-141.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestivo*. Barcelona: Angle Editorial: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2020.
- BERNINI, Lorenzo. *Las teorías queer, una introducción*. Barcelona: Egales, 2018.
- BOSCO, Cayo. *El Dylan*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2019.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2007.
- BUTLER, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate feminista «público/privado/sexualidad»*, 18, 1998, p. 296-314.
- CAPONA, Daniela. «Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía». *Revista Arte Escena*, 1, 2016, p. 63-70.
- CÓRDOVA, David. «Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad». En: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- FLORES, Valeria (val flores). «*interruqiones*». *Ensayos de poética activista*. Neuquén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad*, vol. 1, «La voluntad de saber». Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- HALBERSTAM, Jack. *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales, 2008.

- LÓPEZ SÁEZ, Miguel. «Heteronormatividad». En: PLATERO, Lucas; ROSÓN, María; ORTEGA, Esther. *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. Barcelona: Edicions Bellatera, 2017.
- LOZANO, Ezequiel. «Usos del testimonio para disentir con la sexopolítica hegemónica, en la escena teatral latinoamericana». *Anagnórosis-Revista de investigación teatral*, 16, 2017, p.266-275.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Edición de César de Vicente Hernando. Madrid: HIRU, 2001.
- PRECIADO, Paul B. (2011) *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Anagrama.
- RICH, Adrienne. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana». *DUODA Revista d'Estudis Feministes*, 10, 1996.
- RICHARD, Nelly. «La insurgencia feminista de mayo 2018». En: *Mayo Feminista, la rebelión contra el patriarcado*. Edición de Faride Zerán. Santiago: LOM, 2018-a.
- RICHARD, Nelly. *Abismos Temporales: feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Metales Pesados, 2018-b.
- RIVAS SAN MARTÍN, Felipe. «De la homosexualidad de estado a la Disidencia Sexual / políticas sexuales y postdictadura en Chile». Santiago de Chile., disponible en línea en *Revista CUDS* (online), 2011.
- SÁEZ, Javier. «El banquete univeersitario. Disquisiciones sobre el saber el s(ab)er queer». En: CÓRDOVA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. *Teoría Queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales, 2005.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- VICENTE, César de. *La escena constituyente: teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de documentación crítica, 2013.
- VILLEGAS, Juan. «El teatro chileno de la postdictadura». *Inti: Revista de literatura hispánica*, 69, 2009, p. 189-205.
- WITTIG, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales, 2006.

Referencias en web

El Dylan:

<<https://www.m100.cl/archivo/el-dylan/>>

El amarillo sol de tus cabellos largos:

<<https://teatrocamilohenriquez.cl/el-amarillo-sol-de-tus-cabellos-largos/>>

Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas:

<<https://ernestorellana.cl/project/demasiada-libertad-sexual-les-convertira-en-terroristas/>>

Archivo CUDS-Colectivo Utópico de Disidencia Sexual [Consulta: mayo 2021]:

<www.disidenciasexual.wordpress.com>

Archivo para la Compañía La Niña Horrible, por la Fundación Santiago a Mil [Consulta: mayo 2021]:

<www.fundacionteatroamil.cl/noticias-mayo/trayectos-teatrales>

Archivo Primera Cuenta Popular Feminista [Consulta: mayo 2021]:

<<https://cf8m.cl/wp-content/uploads/2020/06/>>

Archivo web [Consulta: mayo 2021]:

<www.ernestorellana.cl>

Crítica de Jorge Díaz a «Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas» [Consulta: mayo 2021]:

www.eldesconcierto.cl/2019/07/20/

Entrevista a Bosco Cayo por Ismael Rivera en el blog call Passy 061 [Consulta: mayo 2021]: www.lacallepassy061.cl/2019/05/

Entrevista a Carla Zúñiga por Constanza Rifo [Consulta: mayo 2021]:

www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/

Entrevista a Diana Torres [Consulta: mayo 2021]: www.jornada.com.mx/2013/11/21/

Minidocumental Teatro La Niña Horrible [Consulta: mayo 2021]:

www.youtube.com/watch?

Video entrevista a la actriz Carol Dominik de *Demasiada libertad sexual les convertirá en terroristas* [Consulta: mayo 2021]: www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2019/09/06/