



LA MECÁNICA EXPRESIONISTA Y LO TRAVESTI EN
EL AMARILLO SOL DE TUS CABELLOS LARGOS

THE EXPRESSIONIST MECHANICS AND THE TRANS-
VESTITE IN *EL AMARILLO SOL DE TUS CABELLOS LARGOS*

Mayra Eltit Fuentes

Pontificia Universidad Católica de Chile

(mbeltit@uc.cl)

<https://orcid.org/0000-0003-3314-5700>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2021.47.9
ISSN 2444-3948

Resumen: Este artículo es el resultado de una investigación en base a la obra teatral *El amarillo sol de tus cabellos largos* de la compañía La Niña Horrible. El análisis consiste en la filiación del expresionismo con la estética y la poética de la obra, fundamentando la existencia de una mecánica expresionista en el gesto corporal y vocal caracterizado por lo grotesco. A partir de la comprensión de esta mecánica, aparece lo pictórico como un procedimiento para componer, dirigir y crear, fuertemente ligado a la estética visual y relacionado también en algunos aspectos con el expresionismo. Finalmente, se ahondará en cómo lo travesti aúna los elementos de esta obra, presentándose como fondo y forma, respondiendo a la pregunta de investigación inicial por el cómo una mecánica expresionista permite expresar sin decaer en el formalismo.

Palabras Clave: La Niña Horrible, Mecánica Expresionista, Lo grotesco, Lo pictórico, Lo travesti.

Abstract: This article is the result of an investigation based on the theatrical work *El amarillo sol de tus cabellos largos* of the company La Niña Horrible. It consists in the affiliation of the expressionism with the aesthetics and the poetics of the work, basing the existence of an expressionist mechanics in the corporal and vocal gesture characterized by the grotesque. From the understanding of this mechanics, the pictorial appears as a procedure to compose, direct and create, strongly linked to visual aesthetics and also related in some aspects to expressionism. Finally, it will delve into how the transvestite brings together the elements of this work, presenting itself as background and form, answering the initial question about how an expressionist mechanics allows expressing without decaying in formalism.

Key Words: La Niña Horrible, Expressionist Mechanics, the grotesque, the pictorial, the transvestite.

Sumario: 1. Introducción. 2. Expresionismo y poética de La Niña Horrible. 3. Lo Pictórico como funcionamiento de una poética. 4. Lo travesti como forma y fondo. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía. 7. Notas.

Copyright: © 2021. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

MAYRA ELTIT FUENTES. Actriz titulada de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se especializó en Prácticas y Estudios del Cuerpo y en Estudios Teatrales. Se desempeña en el área de investigación y creación. Forma parte de compañías teatrales vinculadas a distintas disciplinas como la danza, el cine y la astronomía. Sus intereses de investigación son la performance, la danza, el teatro y la unión entre teoría y práctica. Ha trabajado como pasante en el proyecto Bitácora del Teatro UC y como ayudante de un ramo de la Escuela de Teatro. También se ha desempeñado como actriz, bailarina y coreógrafa en producciones audiovisuales.

I. INTRODUCCIÓN

Durante agosto del 2020, en plena consolidación de la pandemia, en un contexto de desamparo estatal e incertidumbres para el arte y la cultura en Chile, la compañía La Niña Horrible decidió dar un freno a su trayectoria de 7 años. Esto debido a las complicaciones de hacer teatro en aquellas condiciones, la necesidad de los integrantes de continuar con otros proyectos y aún más importante, por dificultades internas debido a las acusaciones de abuso sexual a dos de los participantes. Sin duda, esto último generó un quiebre instantáneo y definitivo, ya que, la compañía se había destacado por crear obras enfocadas en el cuestionamiento del género, siendo hipócrita continuar predicando aquella visión luego de una situación así. De hecho, decidieron que no volverán a montar las obras creadas. Si bien, se puede considerar esta decisión como lo más adecuado y consecuente, es una pérdida para la variedad del teatro chileno del siglo XXI, puesto que, destacaban entre el resto por una estética rimbombante y actuación de mucha precisión corporal y vocal.¹ Ante estos acontecimientos se decidió retomar este artículo comenzado el 2019 y compartir los resultados e interrogantes de esta investigación, para recordar en profundidad qué fue lo que marcó tanto de esta compañía.

El amarillo sol de tus cabellos largos fue una de las últimas creaciones de la compañía teatral chilena La Niña Horrible, fundada por el director Javier Casanga y la dramaturga Carla Zúñiga. Se estrenó el 16 de noviembre de 2018 en el Teatro Camilo Henríquez con el elenco formado por Ítalo Spotorno, Víctor Vergara, Coca Miranda, Bárbara Vera, Claudia Vargas, Ignacia Lizama, David Gaete, Alonso Arancibia, Paula Calderón, Javier Varas y Gerard Henry. El año 2019 volvió a presentarse en el mismo lugar durante el Ciclo IX Teatro Hoy, del 15 de mayo hasta el 2 de junio y en el centro cultural Matucana 100 a finales de ese año.

La compañía se caracterizó por investigar la temática de género como ficción y el poder de la heteronorma sobre los cuerpos, roles y estructuras sociales, proponiendo un lenguaje novedoso y distintivo, que levanta en escena a un grupo social marginado, deforme y horrible. Esto último refiere a la connotación externa que se le da a estos personajes, Casanga comenta «digo horrible en el sentido social, son personas súper segregadas»² (Casanga, 2019). De modo que en el contexto quedan como seres extraños al distanciarse de lo supuestamente normal.

Ocurre también un alejamiento del realismo por medio de corporalidades y voces estrambóticas que permiten resaltar una realidad más bien velada en los circuitos artísticos hegemónicos. En una crítica/reseña sobre la obra, Jorge Díaz señala: «La estrategia de la saturación y el exceso utilizada como una manera de comprometerse con el travestismo para interpelar a lo grotesco de las familias heterosexuales, porque esa es finalmente la apuesta de esta compañía: mostrar lo patética que es la heterosexualidad» (El Desconcierto, 2019). En este sentido, se puede concluir que Díaz realza la saturación en cada aspecto de la obra como una forma de develar que lo verdaderamente horrible y despreciable es la norma heterosexual, pues su primacía genera injusticias tanto en el mundo real como en el mundo ficticio. En un Chile donde las disidencias sexuales se ven fuertemente reprimidas, es necesario hablar de estos temas y *La Niña Horrible* lo puso en la palestra distinguiéndose por una forma de actuar que conmueve y dialoga armónicamente con todas las dimensiones del montaje, a través de dramas que rebosan de humor negro e incisivo y grandilocuencia en su estética y actuación⁵.

Sin dejar de lado estos aspectos, *El amarillo sol de tus cabellos largos* trata sobre un travesti llamado Alma cuya familia le quita a su hijo, cuestionando su estilo de vida e imposibilitándole ser madre/padre. En la lucha por recuperar a su hijo, sus amigas travestis y vecinas le ayudan contactando a una abogada y una actriz dispuestas a colaborar con ella de distintas maneras. La situación se complejiza desde un principio por la irrupción constante de una carabinera en busca del travesti, quien escapó de estar preso luego de atacar a sus padres por el mal que le hicieron. También, aparece cada cierto rato la Abuela de Alma, la única familiar que le brindó consejo y apoyo; asimismo la imagen onírica de su hijo.

A partir del análisis de *El amarillo sol de tus cabellos largos*, se fundamentará la existencia en esta obra de una Mecánica Expresionista en el gesto corporal y el trabajo vocal. En primer lugar, la Mecánica Expresionista corresponde a la forma que tiene la compañía de crear un determinado modo de hablar, moverse y expresarse, lo cual puede parecer artificial dada su repetición y distanciamiento del realismo, sin embargo, como se profundizará adelante, logra no quedarse en el formalismo al tener un gran contenido emocional. Para ello será importante tener noción del expresionismo como una poética que afectará en

la estética y el mecanismo de la obra, caracterizada por lo exacerbado, lo deforme, lo extático, entre otros.

Imagen 1. *El amarillo sol de tus cabellos largos*, La niña horrible, 2019.



Por un lado, el gesto corporal de la Mecánica Expresionista refiere a los movimientos realizados por los personajes que se mantienen por un tiempo en una especie de pose que genera imágenes en el espacio (ver imagen 1). También son aquellos que se repiten varias veces, transformándose en característica de los personajes que lo hacen. Estos se distinguen por ser grandes, extravagantes y a la vez, deformes, es decir, se apartan de la cotidianeidad y la proporcionalidad del cuerpo al momento de expresarse, logrando las imágenes dramáticas mencionadas anteriormente (ver imagen 2). También se le caracterizará por el uso de una kinética asociada al travestismo y al voguing. Por otro lado, en cuanto al trabajo vocal, se focalizará en el modo manierista⁴ o intenso de hablar, esto se refiere a la primacía del tono grave y de volumen fuerte, con algunas variaciones a otros tonos más agudos y una articulación de las palabras muy marcada. Si bien puede parecer controlado, mecánico y hasta exagerado, expresa sin decaer en la pura forma, es decir, transmite un fondo capaz de conmover al espectador.⁵



Imagen 2, *El amarillo sol de tus cabellos largos* (2019) La niña horrible,
Fotografía: Nicolás Calderón.

Lo anterior será al mismo tiempo caracterizado por lo grotesco, que se considerará como la deformación de lo conocido, volviendo extraño cada aspecto de la obra. En este caso, los personajes exacerbaban tanto la emoción que sus corporalidades pueden volverse grotescas para expresar, vale decir muy deformes y expresivas. También se verá en las identidades de cada personaje y en cómo eso afecta sus formas de hablar, destacadas por contar lo que sea sin impedimentos, muchas veces gritando, cambiando el tono e incluso con ofensas y groserías.

Luego se analizará lo pictórico en la poética de la compañía como un proceso de creación en que prima lo visual para generar el resto de percepciones. Finalmente, se podrá especial énfasis en cómo lo travesti es fondo y forma a la vez, es decir, la temática principal y el procedimiento para unir las dimensiones de la obra, creando un tránsito entre la estética y la poética, un puente que permite la claridad de un lenguaje y el no agotamiento de una mecánica; esto último significa que la mecánica permite expresar y conmocionar sin decaer en el formalismo.

2. EXPRESIONISMO Y POÉTICA DE LA NIÑA HORRIBLE

Para entender el vínculo entre esta obra y la poética expresionista, hay que guiarse por la definición de poética como «Conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que puede predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del

ente poético. Las poéticas son diseños y aproximaciones históricas» (Dubatti, 2011, p.62). Al comprender que este concepto está supeditado a su época, se puede establecer que el expresionismo como movimiento histórico surge en un contexto que lo insta a expresar los dolores, pesimismo y reivindicaciones de su tiempo. «El patetismo esencialista practicado por los expresionistas era resultado del intento de suplir mediante el gesto y el dinamismo extático aquello que las palabras no alcanzaban a manifestar» (Sánchez, 1999, p.26). Es decir, nace de la necesidad de expresar aquello que los remueve, lo cual, externamente se manifiesta mediante lo grotesco, pues el desborde de la expresión lleva a la deformación. De esta manera, se pueden rescatar algunos elementos que serán fundamentales para concebir la influencia expresionista en la poética de esta compañía, como se verá a continuación. Por un lado, esto se analizará en la estética expresionista de la obra, que es el resultado artístico final que se percibe, en este caso, principalmente mediante lo visual. Por otro lado, se profundizará en la mecánica expresionista, es decir, una forma teatral en que aparecen características actorales, corporales y vocales, que podrían considerarse vestigios del expresionismo presentes en la poética de esta obra.



Imagen 3, *El amarillo sol de tus cabellos largos* (2018),

Fotografía: Nicolás Calderón

A partir de la distinción anterior, la estética de *El amarillo sol de tus cabellos largos* es lo que se vislumbra de forma más instantánea, pues reúne características que llegan por la observación de la obra, no requiere de una investigación del detrás de escena. Esta se distingue por una paleta

de colores en la escenografía, maquillaje y vestuario, en que predomina el verde/celeste, rosado, café y blanco. En cuanto a las imágenes escénicas (ver imagen 3), estas se generan de forma compositiva en el espacio, por medio de diagonales, niveles, planos, gestos, etc. Si bien la escenografía tiene una cierta simpleza en cuanto a sus paredes manchadas y el uso de elementos básicos como un excusado, atraen detalles extravagantes como el armario con vestidos colgados, maniqués de asientos y decorados que logran contraponer lo sucio y cotidiano del resto del espacio. A través de esta obra se exterioriza un sufrimiento que escapa de las palabras, que reniega de la actuación intimista, por lo que se traduce en toda su grandeza al cuerpo, los gestos, las voces, las imágenes, etc. Todo se ve afectado por un estado emocional que lleva a que los personajes griten, canten o cambien el tono de sus voces para expresarse. Mas, esto se realiza con la distinción de que cada personaje se encuentra travestido mediante la pintura azul-verdosa de sus pieles, lo cual en conjunto a los otros elementos de la escena, por ejemplo, la suciedad de las murallas y los maniqués deformados al ser usados de forma distinta a la natural, se vuelven productos de la exacerbación de la emoción. Vale decir, se exagera también la forma, el maquillaje, la escenografía y utilería (ver imagen 4).



Imagen 4, *El amarillo sol de tus cabellos largos* (2018),

Fotografía: Sebastián Escalona

Es interesante a este respecto pensar que, en una de las primeras representaciones expresionistas, «Asesino, Esperanza de las mujeres»

(1907), Oscar Kockoshka pintó el interior del cuerpo humano en las pieles de los actores (ver imagen 5). Esta obra trataba sobre la dominación, la misoginia y la sexualidad, presentando al hombre como un ser puro y a la mujer como un parásito. Así, el acto grotesco de volver deforme y horrible los cuerpos de sus intérpretes, develando lo oculto y exponiendo los nervios de sus personajes, se puede vislumbrar también en el montaje de *La Niña Horrible*, aunque desde una perspectiva muy diferente. En *El amarillo sol de tus cabellos largos* el travestismo y el cuestionamiento de los géneros es la justificación para pintar las pieles, mientras que en la obra de Kockoshka es el exceso de violencia misógina, lo que a mi parecer, lleva a mostrar lo de adentro.



Imagen 5, Ilustración de Oskar Kokoschka para Asesino, Esperanza de las mujeres en *Der Sturm* 21 (21 July 1910): 163. Los Angeles County Museum of Art.

Por otro lado, respecto a lo actoral, en *El amarillo sol de tus cabellos largos* aparece el uso del voguing en la formación de esos cuerpos, a través de gestos, desplazamientos y movimientos⁶. Este es un estilo de danza inspirado en las imágenes de la revista *Vogue* y otras disciplinas, se caracteriza por los movimientos rectilíneos y las poses similares a las de

modelos. Según Lucelina Nunes Barbosa, el Voguing desde los inicios ha sido considerado como «una forma de expresión que indicaba libertad, desinhibición y claro, una fuerte necesidad de dejar de aparentar lo que no eran» (Nunes, 2020, p.153). En otras palabras, el uso de esta danza apela al desapego del binarismo de género, expresando aquellas identidades reprimidas. Esto se vincula a la obra, pues el gesto corporal de los personajes se caracteriza por este tipo de movimiento y al sumarse con el travestismo mediante la pintura se recalca aquella necesidad de expresión que comenta Nunes. De este modo, se aplica la exacerbación de la forma en la mecánica actoral, puesto que se generan corporalidades que accionan y reaccionan exageradamente. Así se reinventa lo expresionista por medio de una técnica de danza, lo cual será analizado más adelante y con mayor profundidad.

Otra característica del Expresionismo es el éxtasis, como «un estado del alma embargada totalmente por un sentimiento y, por lo tanto, ajena a cualquier otra cosa que no se relacione con ese sentimiento» (Daccarett, 2002, p.194). Se puede comprender como un delirio en que se siente al máximo la emoción, volviéndola visible para el espectador, no dejando espacio a la duda ¿qué estará sintiendo o pensando? Esto es similar a lo que explica Javier Casanga respecto del lugar de enajenación en la actuación, lo cual se entiende como una forma mucho más expresiva de comunicar debido a un sentimiento desbordado «todos están muy enajenados en algo que hay que hacer, entonces como estamos todos muy enajenados no hay ni subtextos, eso ya nos despega del realismo.» Es esto lo que aporta una intensidad a la actuación que hace crear cuerpos no cotidianos, a través de los gestos y la voz. Pienso que esta característica permite que los personajes se vuelvan muy atrayentes desde un principio porque es una expresión clara y a la vez desbordada, que hace que una entienda de inmediato qué siente el personaje y cuál es su objetivo. Lo que diferencia a ambos conceptos, es que el éxtasis era definido por los expresionistas con características que le daban a la actuación incluso un carácter «ritualista» (Daccarett, 195), es decir, se generaban conexiones con algo que desbordaba los límites de la interpretación de un personaje⁷. En cambio, en el caso de la enajenación, Casanga pareciera presentarlo como un concepto más bien técnico para la actuación, en base a la situación concreta de cada personaje. Asimismo, afecta la estética de la obra, ya que, como se mencionó anteriormente, si hay una exacerbación, ésta también se traduce en las formas observables, por

ejemplo, mediante la pintura, logrando que todo sea travesti, incluso cada personaje, por el cambio de color de sus pieles y la exageración del maquillaje.

En consecuencia, la enajenación, siendo un concepto de la poética de esta compañía, se filia con el expresionismo mediante su vinculación al éxtasis. Ambos conceptos atañen a una forma exacerbada de expresarse, debido a una fuerte obsesión con un sentimiento u objetivo. Esto da a entender por qué la enajenación, si bien, es muy exagerada, logra transmitir un sentir, es tan evidente para el espectador que se empatiza rápidamente con lo que sucede en escena. Otra perspectiva podría indicar quizás lo contrario, que una actuación de estas características más bien genere un rechazo o una indiferencia en el espectador. Al considerar lo potente que es el trabajo estético y cómo ello influye en lo actoral, podría suceder que para algunos la experiencia se quede en aquellos aspectos visuales y saturados, dicho de otra manera, en la forma de moverse y hablar de los personajes como algo caricaturesco o artificial, no logrando conectar con la profundidad de lo planteado.⁸

3. MECÁNICA EXPRESIONISTA

Cuando se piensa en la palabra mecánica dentro del ámbito teatral pueden surgir diferentes concepciones. Una de estas podría ser su vínculo con la escenografía, en que se crean mecanismos u objetos para repetir una determinada función. También podría relacionarse con la biomecánica, que es una metodología actoral creada por Meyerhold para entrenar el cuerpo a partir de movibilidades rescatadas del trabajo obrero. En ambas se puede observar un énfasis en el hacer, el obrar, el producir. Si se toma en cuenta que la RAE define la mecánica como «de un oficio o de una obra: que exige más habilidad manual que intelectual»⁹, se puede entender la mecánica bajo tres características: algo que busca reproducir una determinada forma en el tiempo, que pone énfasis en lo que se produce desde el cuerpo y que requiere más del hacer que del pensar. Si esta definición siguiese siendo confusa, el director chileno Rodrigo Pérez genera una interesante interpretación

Las mecánicas son finalmente la construcción, que puede ser significativa para el espectador o no; pueden querer decir algo, narrar algo o

no, o simplemente es una construcción que da cuenta de la necesidad de encontrar en la escena la motivación a todo lo que el actor dice, hace, siente o piensa. (Pérez, 2012, p.98)

En otras palabras, se refiere a aquello que se construye y va conformando cada espacio de la actuación y escena. Si bien, en cualquier técnica o metodología actoral, existe labor tanto manual como intelectual, a lo largo de esta investigación, he notado que lo expresionista tiene que ver con la creación de formas muy definidas (modo de hablar, modo de gesticular, modo de expresar). Sin embargo, estas requieren de un fondo para no quedar en la formalidad superficial. Es decir, hay un arrojo expresivo por crear un cuerpo distinto al cotidiano, que puede quedar vacío si no existe una base conformada por la exacerbación de la emoción, el lugar de la enajenación o el exceso de lo que los personajes están viviendo. De esta manera, en una mecánica expresionista, alejándose del psicologismo realista, lo que prima es la expresión y esta se hace y se siente, mucho más que pensarse. Según Walter von Hollander, «El expresionismo es el alma que, sin vergüenza, se revela a través del cuerpo» (von Hollander en Bablet, Denis, 1988, como se citó en Daccarett, 2002, p.203). Casualmente, la travesti de esta obra se llama Alma y es a través de la exteriorización desenfadada de su sentir que vamos empatizando con ella. A continuación, profundizaré en este tipo de nexos y en los aspectos que construyen la mecánica expresionista.

Expresión vocal

A partir de las nociones de distintos expresionistas y el análisis de Odette Aslan, Daccarett concluye que la expresión vocal es aquella en que «la palabra se esculpe, pone de relieve una significación, muestra un rostro, de tal forma que se pueda ‘ver con el oído’» (Aslan, 1979, como se citó en Daccarett, 2002, p.202). Esto se observa en cómo la voz logra dar una imagen del cuerpo mediante su ritmo, respiración y tono. Hay un ejemplo en la obra que podría aproximarse a lo que los expresionistas como Fritz Korner o Karl Hoiz Martin quisieron decir con esculpir o mostrar un rostro a través de la expresión vocal. Uno de los personajes de la obra (Luz de Luna o El travesti sin cara) no puede pronunciar la letra u, lo cual provoca situaciones penosas y cómicas en escena, como

cuando debe llamar a una ambulancia, pero no le entienden al no poder pronunciar bien la palabra. Este personaje con un problema de habla tiene también un detalle físico. No puede mostrar su rostro desfigurado en un accidente, utilizando un velo que le recubre la cara. De este modo, la voz y el cuerpo son uno y eso que escuchamos, esa falta de una vocal construye la ausencia de un rostro. También se relaciona a lo que explicaba Javier Casanga de que la construcción de los modos de hablar, dependía de los cuerpos y respiraciones de los personajes: «Si el cuerpo está extraño, la voz tiene que acompañar al cuerpo. El trabajo vocal es cuerpo.¹⁰ No hay una forma de hablar determinada. De partida porque todo el mundo respira distinto. Entonces los personajes van construyendo su rol, su movimiento y la respiración.» Por ejemplo, un personaje que se mueve con lentitud generalmente en la escena y suele estar con mucha tristeza, probablemente va a hablar de una forma más densa y grave. En cambio, otro personaje que se encuentre en un estado de alerta y cuyos desplazamientos y gestos sean predominantemente rápidos, debería tener una voz mucho más rápida y llevada a los agudos, porque sus patrones corporales y respiratorios provocan aquello. En la obra el primer caso descrito sería Alma y el segundo Desasosiego¹¹. Por un lado, Alma sufre y se moviliza más lento por el espacio, con una voz profunda y melancólica. Por otro lado, Desasosiego, en el intento de ayudar a su amiga vive situaciones más nerviosas como cuando se encuentra con la carabinera, teniendo movimientos más erráticos y una voz más desesperada y chillona. Lo anterior también se vincula a cómo Javier dirige para que se vaya desarrollando la escena y manifieste lo que se debe expresar.

Mi lugar de la dirección es muy musical, escucho cómo va transcurriendo la obra, muchas veces dirijo cerrando los ojos, para ver si es creíble o no (...) Muchas veces los hago actuar solo con vocales, aunque no sea de la palabra, te da una forma de emocionarte, la vocal contiene emoción.

La obra, además de una visualidad atrayente, genera juegos sonoros que permiten un colorido que entre por el oído. Así, al momento de ver la obra, se percibe que lo dicho está muy bien articulado, hasta exagerado, pues el trabajo de la forma está incluso en el trabajo de la palabra

misma, sus consonantes y vocales, en el aprovechar la calidad expresiva de lo más mínimo.

Expresión gestual

Respecto a la expresión gestual expresionista, Daccarett la define adecuadamente en contraposición a lo que sería el gesto realista basado en la imitación

El gesto expresionista no es imitativo, aunque a veces recurre a la convención real, pero exagerada a tal punto que ésta pierde toda naturalidad (...) surge de reacciones primitivas a partir de contenidos emocionales. (...) En ese sentido, se hace evidente cuando el gesto expresionista degenera en lo meramente formalista (Daccarett, 2002, 204).

Lo anterior refiere a que un gesto puede venir de algo cotidiano, por ejemplo, una forma de saludar, arreglarse la ropa, etc. En la obra, Alma hace el gesto de tomar una guagua mientras le comenta a otro personaje que se la quitaron sus padres, sin embargo, este movimiento se vuelve extraño al darle una extrema delicadeza y al no poseer un verdadero peso en sus brazos. Como se explica en la cita, la mecánica permite expresar sin agotarse, pues, si bien puede conformarse por gestos poco naturales, raros e insólitos, como aquella falsa tomada, el contenido emocional, en este caso la tristeza, afirma y profundiza la acción, a pesar de su no naturalidad. En ese sentido, Casanga contaba que la construcción del gesto se basa en los traumas de los personajes: «son personas demasiado estridentes, con muchos traumas y también muy graciosos y mucha deformidad y son muy horribles en el sentido social, son personas súper segregadas.» Esto se puede apreciar en la ironía y la comedia negra utilizada en la obra e igualmente en la manera destemplada en que se expresan los personajes. Por ejemplo, cuando la carabinera llega a interrogar a Desasosiego por si ha visto a algún travesti o si es travesti, Desasosiego comienza a variar su voz entre los agudos y graves, se pone nerviosa y se desplaza con movimientos de voguing, intenta demostrar que es mujer a toda costa poniendo poses exageradamente femeninas. En otras palabras, se construyen estos gestos en base al temor de que la carabinera la descubra, el trauma de vivir lo que le ha pasado a otras compañeras travestis en esa situación.¹² También se relaciona a la consciencia de que siempre debe haber un sustento emotivo

para que llene lo que se hace físicamente, a lo que Casanga comenta «El actor y la actriz tiene que llenar emotivamente lo que está construyendo o puede muy fácilmente pasar a la farsa.» De modo que la estridencia debe estar siempre justificada, no se grita por gritar, no se baila por bailar, todo tiene un porqué emocional. Un personaje puede contar algo muy terrible o estar en una situación de mucha alerta y caer con un *death drop* o avanzar con un *duck walk* de modo que ello no le quite peso a lo que está sucediendo. Ambos son pasos de baile voguing que permiten que se sostenga la escena a pesar de la tensión. El primero consiste en caer al suelo de espalda doblando una pierna y estirando la otra, mientras que el segundo es avanzar en cuclillas estirando un brazo y otro, intercalados, hacia adelante. Como decía Casanga, una caminata puede verse muy ridícula o fuera de contexto, pero siempre con carga emotiva.

Respecto de los cuerpos que van creando los distintos personajes y su caracterización, se realiza un trabajo de afuera hacia adentro, en que se va completando lo creado. Casanga explica que, al primer día de ensayo, los actores y actrices deben ir disfrazados de su rol, lo cual es interesante, ya que, en la jerga teatral se utiliza la palabra *vestuario* para ese tipo de tareas indicando un compromiso por vestirse lo más convincente posible para interpretar, de modo que la idea del disfraz alude a algo más artificial y falso. Sobre esto comenta

No caracterizados en su rol, sino que disfrazados, que yo pueda ver que ellos están disfrazados, entonces con el tiempo ellos van a ir llenando ese disfraz y el disfraz se va transformando en caracterización (...) Por ejemplo, se hacen una falda de cartón y actúan de distinta manera. Después, la diseñadora les pone una falda normal, pero ellos se siguen moviendo como la construcción que hicieron con el disfraz.

Es decir, crean un primer acercamiento muy exagerado a como se ven los personajes y en base a eso van incorporando cómo se movilizan y posicionan, lo cual se asemeja al trabajo expresivo del gesto, pues lo exacerbado debe ir sumando capas a su construcción, para no quedar solo en su primera forma. En esa línea, los entrenamientos que realizan durante los ensayos les permiten adquirir y profundizar en cuerpos diferentes, además de prepararse con voguing entrenan *butoh*, que es una técnica de danza en que se trabaja con la precisión, el grotesco, el dolor, etc., tomando de referencia corporalidades como las de las víctimas de la bomba nuclear en Hiroshima. Sobre esto Casanga comenta «Utilizamos harto el entrenamiento voguing, para buscar la feminidad a través del

movimiento, a veces hacemos entrenamiento más butoh, porque es un trabajo muy del interior, muy de mover el cuerpo a través del interior, a través del dolor.» De esta manera, la expresión corporal requiere de un trabajo profundo e integral, que permita la exacerbación hacia afuera, por ejemplo a través de la espectacularidad que se le asocia al voguing¹³, y una carga emocional que le sostenga, relacionado a la expresión del dolor que el butoh trabaja¹⁴.

Lo grotesco

Según Patrice Pavis, lo grotesco «se experimenta como una deformación significativa de una forma conocida o aceptada como norma» (Pavis, 1996, p.267). Es decir, algo supuestamente normal deja de serlo al cambiar su apariencia, generalmente causando una extrañeza. Casanga lo ve en su trabajo como «la exacerbación del instante emotivo, más que hacer el grotesco por el grotesco, lo que hay que exacerbar es la emoción. Entonces, como la emoción es tan grande o hay un dibujo de emoción tan grande, el cuerpo funciona de esa manera, es muy expresivo». Así, un rostro que se modifica grotescamente para expresar la pena, no lo hará por el solo afán de poner una cara más fea, sino porque la emoción requiere expresarse de ese modo. Casanga explica que aquel lugar exacerbado, alejado de la actuación stalivanskiana, tiene que ver con su gusto por la teatralidad, lo barroco y lo menos cinematográfico. Para él «ojalá en este lenguaje el actor diga Hola y se le mueva la ceja, la oreja...» (Casanga, 2019). De esta manera, lo grotesco es el aumento excesivo de la emoción que lleva a la deformación. Por ejemplo, al discutir las vecinas que visitan a Alma, Desamparo y Adoración, muchas veces llegan a poses o gestos, que, si bien pueden parecer poco naturales, como el gesto de realizar sexo oral¹⁵, vienen de la base de sus identidades, emociones y traumas. En este caso, una de ellas hace el gesto de atragantarse exageradamente, culpando a la otra de que ésa es la actividad a la que se dedica, esto se da, ya que en su relación no hay tapujos al momento de decir lo que les disgusta de cada una. Por ende, como tienen una base emocional tan exorbitante e identidades caracterizadas por el «sin pelos en la lengua»¹⁶, sus cuerpos se deforman lo necesario para ir acorde a cómo son y se expresan.

4. LO PICTÓRICO COMO FUNCIONAMIENTO DE UNA POÉTICA

Para este trabajo se considera la definición de teatro pictórico de Nata Cavieres Pasmaño, que lo define como «dirección teatral basada en el movimiento de perceptos, en primera instancia a través de lo propiamente visual, para convertirse y construir desde ahí una experiencia, en una consecuencia sinestésica» (Cavieres, SN, 8). Aquello se trata de un proceso de composición en que lo que llega a través de la imagen prima al momento de hacer la escena. Esto se relaciona con el funcionamiento de la poética de La Niña Horrible, cuando crea su estética o genera la mecánica expresionista, pues, a partir de las caracterizaciones de los personajes, las formas en que se expresan grandilocuamente y la estética exacerbada, es decir, perceptos visuales, se va construyendo la obra y llenando de sentido en cada aspecto.

Durante los ensayos de la compañía, un ejemplo de lo pictórico se puede vislumbrar en el trabajo del disfraz ya mencionado, el cual da una forma de moverse que es percibida, de modo que aunque no estén ocupando la misma materia con la que empezaron (falda de cartón, sombrero, etc) se siguen moviendo como si aún la tuviesen puesta. En otras palabras, el impulso mediante un elemento estético se puede transformar en una mecánica, que provoca a la vista. Esto es un trabajo pictórico, pues parte con lo visual, preguntándose cómo se verían disfrazados los personajes, y termina generando una experiencia igualmente sensorial, permitiendo construir su totalidad. Sobre esto Juan Villegas plantea unas aproximaciones adecuadas para comprender esta forma de creación, pero más focalizado en el vínculo de la pintura con el teatro. Para él, el teatro debe entenderse como «construir visualmente el escenario o escenas, procedimiento por el cual recurre a imágenes familiares o legitimadas estéticamente que tienen la capacidad de evocar o dar sentido a la construcción de sentido» (Villegas, 2003, p.90). Esto es, tomar referencias, utilizar pintura en maquillaje o escenografía, entre otros ejemplos. Pero lo más cercano a este análisis es que con esto también se refiere a la construcción de personajes en base a retratos o códigos pictóricos. Cuando este estímulo visual comienza a afectar la interpretación y atraviesa cada componente y etapa de la creación se vuelve pictórico, como lo plantea Cavieres. Por otra parte, cuando Casanga se refiere a dirigir con los ojos cerrados, escuchando las voces, explica que lo que importa es que se logre entender la historia y que él pueda

imaginar los cuerpos que hablan. De este modo, aparece la primacía de la visualidad, pues, esta se debe generar en el inconsciente, aunque no se esté viendo. Esto es similar a lo que decían los expresionistas sobre la expresión vocal «así como se le ve con los oídos, al actor se le debe oír con los ojos» (Daccarett, 2004). Es decir, lo visual surge como un primer precepto para crear, luego, aquello que se arma necesita de una voz que le sostenga adecuadamente, desarrollándose lo auditivo como una prolongación de las imágenes y completando la experiencia sinestésica.

En cuanto a estos vínculos, es sugerente observar los nexos del expresionismo con lo pictórico desde sus inicios como poética teatral. Carlos Jerez en su escrito sobre las similitudes del trabajo de Valle-Inclán con el expresionismo comenta sobre el teatro expresionista que

Se deduce también que el drama estuvo fuertemente vinculado a las artes plásticas por su expresividad visual, y que en su asimilación del pasado se apoderó de las mismas características expresivas que la pintura: exageración, máscaras, desrealización, fuerte contenido emocional, autonomía del arte, rebeldía, supremacía de la realidad interna. (Jerez, 1987, p.13)

De este modo, los mecanismos pictóricos utilizados también se aplicaban al teatro expresionista dando pie a la importancia de la visualidad desde los comienzos de esta forma de actuar. Llama la atención cómo se manifiesta este concepto por un lado como antecedente en las influencias del expresionismo y por otro, como un procedimiento que permite en esta compañía su funcionamiento. Respecto a las influencias, no solo en cuanto a mecánicas que pasan del formato pictórico al teatral, sino también a referentes estéticos, Javier Casanga comentó en la entrevista que «hay algo pictórico en la elección de la estética, me gusta mucho el trabajo de Cindy Sherman, Paul Mccarthy...» los cuales son pintores y artistas plásticos. De hecho, una de las razones por las que me interesó estudiar esta obra fue por las imágenes (ver imagen 5) que se difundían de los trabajos de la compañía, parecían pinturas más que una fotografía de algo real. Al momento de ver la obra, me pregunté cómo algo que parece artificial puede llegar a emocionar y tocar fibras de la realidad.



Imagen 5, Afiche *El amarillo sol de tus cabellos largos* (2018)

En fin, es importante también recalcar que los expresionistas «Se proponen distorsionar la realidad aparente para revelar otra oculta.» (Jerez, 1987, p.15) Lo anterior se puede vincular a como el travestismo en escena, si bien es una acción de distorsión, muestra una potente realidad y logra una actuación que conmociona. De esta manera, lo travesti, por ejemplo, se crea a partir de un procedimiento pictórico, que se relaciona con la estética, la cual vendría siendo impulso (partir por visualidades) y resultado de esta forma de crear (la estética final). Así también, lo pictórico se percibe en la mecánica, en los modos de dirigir y construir los personajes, mediante lo que se ve del mundo travesti, aplicado en la mayor cantidad de aristas de la obra. Esto que atrae al verse en un escenario, es producto de que esta mecánica se vuelve contenido en la imagen misma, como se ahondará a continuación.

5. LO TRAVESTI COMO FORMA Y FONDO

Particularmente, en la obra investigada, lo travesti es un discurso central contingente a nuestro presente, *Emergent, public, politically volatile groups are attractive objects of critical focus and rightly so, but male-to-female transvestism serves as a reminder that many sexualities and gender identifications are almost invisible from a broader, cultural perspective* (Allen, 2014, p.7). Así como lo plantea Samantha Allen, el travestismo es una forma de vida que levanta problemáticas subyugadas por la sociedad, lo cual se presenta en la obra analizada. Llevar el travestismo al teatro y ponerlo en conflicto, en situaciones oscuras y dolorosas, hace recordar la marginalidad que han vivido los travestis en un Chile que condena la diferencia¹⁷. De esta manera, el travestismo se posiciona como un contenido potente y al mismo tiempo, como característica de la mecánica usada por esta compañía.

Retomando lo anterior, se observa el travestismo a primera vista en que todos los actores y actrices están travestidos (partiendo desde el maquillaje hasta los cambios de género), esto es un ejemplo del uso de este concepto, no solo como fondo, sino también como forma (característica de la mecánica de creación). «Yo le digo travestismo afectivo. Es todo muy travesti, hasta los objetos. Todo muy exagerado, demasiado intenso», explica el director respecto a los procedimientos que realizan para volver cada aspecto de la obra travesti. Esto se puede conectar al Expresionismo por la exageración de la noción de un modo de ser¹⁸. De hecho, Judith Butler, en *El género en disputa*, ve el cross-dressing/travestismo como una parodia «la parodia es de la noción misma de un original; así como la noción psicoanalítica de identificación de género se elabora por la fantasía de una fantasía» (Butler, 2007, 269) En otras palabras, el travestismo puede interpretarse como una parodia, una exageración de aquellos comportamientos que se le asignan a un determinado género, cuando a su vez, la misma identificación de un género surge de una idealización. Esto también se puede ver en el trabajo con estereotipos, puesto que es la construcción colectiva de lo que se cree que es un personaje. Según Casanga «todos los personajes son estereotipos de algo, pero, un estereotipo que es social, que el general del país lo reconoce así, no particular de nosotros.» De esta manera, se construye la idea que se tiene de cada personaje, un estereotipo o una exageración de cómo se comporta, sin embargo, paradójicamente, es este mismo travestismo el que logra cuestionar las suposiciones que presenta, trastocando

las normas que impone el binarismo de género como explica Butler en el caso de los travestis:

En la medida en que las normas de género (dimorfismo ideal, complementariedad heterosexual de los cuerpos, ideales y dominio de la masculinidad y la feminidad adecuadas e inadecuadas (...)) determinan lo que será inteligiblemente humano y lo que no, lo que se considerará «real» y lo que no, establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos expresión legítima. (...) El travestismo es un ejemplo que tiene por objeto establecer que la «realidad» no es tan rígida como creemos. (Butler, 1990, 28 - 29)

Con esto se entiende que si bien se puede observar este mecanismo como una hipérbole de un género, también existe la decisión consciente de los aspectos femeninos o masculinos a resaltar en mayor o menor medida, logrando así contrastes y variaciones de cómo puede ser un cuerpo, alejándolo de su destino biológico a ser hombre o mujer. Así, los personajes transitan entre características tradicionalmente masculinas y femeninas, dependiendo de cada escena. Por ejemplo, cuando Alma recibe a una abogada que le ayudará a llevar a juicio el caso de su hijo, ella le recomienda que comience a vestirse como hombre, entonces empieza de a poco a sacarse la ropa de travesti. Luego, le piden a una actriz que finja ser la polola con la cual tuvo a su hijo, pues era muy complicado explicar como realmente se convirtió en madre y sería más fácil ganar fingiendo que son una pareja heterosexual. De esta forma, lo travesti se ve modificado para acatar la norma patriarcal, vale decir, debe pasar por hombre y por ende por padre, porque eso es lo que conviene dentro de la sociedad, potenciar el binario femenino/masculino, que bien define Nunes como una «configuración de las dicotomías políticas, económica y sociales de uso del poder.» (Nunes 151). Es decir, ajustarse a esta forma de ser, determinada por el sexo (ser heterosexual por ser masculino) plantea también quiénes tienen más poder y quiénes menos. Por lo tanto, lo travesti potencia lo contrario a lo que enmarca el patriarcado, impulsa identidades desmarcadas de la norma binaria. Esto se relaciona a lo que Camila Wemyss explica sobre la experiencia travesti en Chile a comienzos de los 90

las travestis constituirían un género aparte, si es que quieren ellas comprenderse dentro de categorías genéricas, siendo una construcción

que parte desde la identificación personal; desde lo que ellas quieren proyectar en la sociedad, hacia una construcción social en tanto el sistema que nos intenta homogeneizar por medio de sus normas y estándares culturales construye una imagen de lo que es ser travesti-transgenero. (Wemyss, 2013, p.18)

Como explica anteriormente Wemyss, sobre las vivencias de travestis y transgéneros durante la transición a la democracia post dictadura chilena, estas personas generan sus propias perspectivas de lo que quieren ser, teniendo la opción de transitar entre las categorías, inventar una nueva o no definirse por ninguna.¹⁹ Finalmente, más allá de la exacerbación de ciertos aspectos genéricos, es importante comprender el trasfondo de lo que se desea proyectar en contra de las normativas impuestas por el resto de la sociedad.

Por otro lado, es relevante también, que el procedimiento travesti conste de la construcción de una imagen como base, puesto que puede asociarse a lo pictórico en cuanto a que es mediante cambios visuales la reafirmación de la identidad «esta mezcla visual que la heteronorma no comprende es una de las primeras formas con las que lo travesti-transgénero aparece en las calles y es visto y re-visto por los heteronormados como el quiebre con la norma, como lo «raro»» (Wemyss, 2013, p.22). Es decir, se busca impactar mediante una expresión visual que contradice la materialidad física con la que se nace y a partir de ello, se configuran comportamientos, modos de hablar, entre otros elementos, que van configurando esta identidad²⁰. Se podría decir que esta contradicción visual es uno de los pilares que se repiten en las obras de *La Niña Horrible*, logrando su particularidad entre el resto del teatro chileno de la última década al cuestionar el género y los cuerpos en que se expresan. Respecto a esto, Daniela Cápona realiza un análisis esclarecedor sobre esta impronta de la compañía a través de uno de sus primeros trabajos: *Historias de amputación a la hora del té*. En esta obra los actores interpretan a mujeres, en un melodrama que trata de una joven con cáncer de mama cuyo máximo deseo es conocer a su padre antes de morir. Según Cápona

La artificiosidad con que los actores despliegan los códigos de conducta femeninos nos deja una cosa clara, la feminidad es un artificio, un artificio que las mujeres aprendemos a desplegar luego de años de entrenamiento. Es justamente en esa hipérbole femenina ejecutada por cuerpos masculinos que es posible visualizar el aspecto más interesante

de este montaje: el cuestionamiento acerca de qué es realmente lo que llamamos feminidad. (Caponá, 2016, p.69)

De este modo, se generan interrogantes sobre los cuerpos y sus destinos, rompiendo la norma biológica que establece cómo se expresa cada persona.²¹ Si en *Historias de amputación a la hora del té* se levanta una feminidad, en *El amarillo sol de tus cabellos largos*, apelando aún a la disrupción visual de lo travesti en contra de lo heteronormativo, va un poco más allá llevando esta premisa a toda la escena y consolidando el travestismo como parte de su poética, como una de las características que aúna la mecánica expresionista, el contenido y el procedimiento pictórico. Esto va desde la controversia de que una travesti sea madre, a el uso de los maniqués como asientos, a el cambio de color de sus pieles, a las maneras de hablar exageradas, a que un actor adulto haga de niño y así, todo va adquiriendo un travestismo.

Por último, en la mecánica expresionista se busca exteriorizar lo que ocurre internamente en los personajes²², lo cual puede asimilarse al Travestismo en que, igualmente, hay una búsqueda por sacar al exterior aquello que se anhela²³ *The male-to-female transvestite may also try to replicate the 'internally discontinuous' gestures and movements that together produce an illusion of femininity* (Allen, 2014, p.9) En este caso, aquella ilusión de la protagonista por vivir tranquila bajo la piel que desea y no la que la sociedad le impone, ser vista como mujer y madre y no como un ser deforme. Por ejemplo, cada vez que va a ver a su hijo por la rendija del suelo que se encuentra a la mitad del escenario, realiza un mismo movimiento que podría ser un paso de baile vogueing. Con sus brazos apoyados en el piso deja caer su cuerpo de manera curva desde el pecho hasta la cadera dejando una pierna levantada. Por un lado, el gesto de descender siempre de la misma forma a ver a su hijo, alude a su identidad travesti mediante una estilización característica de la kinética del travestismo. Así, su modo de ser se despliega ante la imposibilidad de atravesar esa reja y recuperar a su hijo. Por otro lado, cuando se comienza a conmocionar, su voz suele agravarse, lo cual alude al concepto socialmente construido de masculinidad y se vislumbra al hombre vestido de mujer emocionándose. Esto en sí puede considerarse un travestismo, pues socialmente, desde la perspectiva patriarcal, está mal visto que un hombre se emocione demasiado. De esta manera, lo travesti es un contenido que atraviesa cada elemento de la escena y permite que la mecánica expresionista no se debilite en una mera forma sin mensaje.

6. CONCLUSIÓN

Mediante una mecánica expresionista del gesto corporal y el trabajo vocal, se expresan los sentires de seres transfigurados, personajes que visten una noción de mujer y aspiran a sueños dificultados por la heteronorma. Lo travesti no es solo un discurso para la compañía, sino también una manera de hacer y convertir cada signo escénico, desde los cuerpos hasta los objetos en una expresión del travestismo, cuestionando así el género. De este modo, una mecánica expresionista se manifiesta para expresar lo travesti, pero también a través de lo travesti. Esta es una de las grandes características de la poética de la compañía, en que lo grotesco se despliega, mientras que lo pictórico se vuelve un procedimiento que permite la existencia de todos estos elementos. Esta forma expresionista, desde mi parecer, potencia el fondo sin agotarse, es decir, conmociona y produce ganas de ver más, sin caer en el formalismo.

En la estética, el discurso y la poética se cuele lo travesti y hace repensar la importancia de irrumpir con algo, que ha sido durante muchos años visto como minoría, en el escenario y la sociedad. Esto combate las reglas binarias de la interpretación en que hombres hacen de hombres y mujeres de mujeres, así, con la piel travestida en un color nuevo las posibilidades aumentan. Es necesario seguir investigando el paso de obras en que se produzcan estos mecanismos, que levanten las disidencias y periferias. También no olvidar el trabajo de esta compañía, la tradición de sus formas de actuar. «Yo creo que la Carla Zúñiga y yo somos así, es que es muy difícil de explicar por qué sale este lenguaje así, pero es porque somos nosotros en escena» Como comenta Casanga, él y Zúñiga, vienen de una escuela donde se profundizó la dramaturgia del espacio de Ramón Griffero, lo teatral y lo barroco, volviéndose sucesores y herederos de esta forma de hacer teatro. Es relevante compartir sus experiencias, ya que, mantuvieron una tradición e incorporaron a la vez distintos elementos que los volvieron particulares.

Surge la pregunta por la cantidad de obras en Chile con un cuestionamiento de género en proporción a todas aquellas que siguen un formato no arriesgado en ese sentido. Respecto a esto, se agradece la concordancia de la compañía en sus decisión de desvincular a dos miembros del equipo acusados de abuso sexual. La decisión final de separarse como compañía dada esta situación es aún más adecuada, ya que, durante su trayectoria se destacaron por luchar contra el machismo y la violencia

de género a través de sus obras, siendo poco honesto continuar con la mismas obras creadas en conjunto a estos participantes que derribaron la misión de la agrupación al cometer actos que van totalmente en contra de la ideología que predicaban. De este modo, siguiendo su impulso inicial y entendiendo las contradicciones que vivieron, *La Niña Horrible* deja una huella potente, clara y consecuente, en cuanto a la importancia de estos temas y la necesidad de cuestionarse también hacia dentro.

Finalmente, queda un gran repertorio de obras para revisitarse, la dramaturgia de Carla Zúñiga que permitió el sustento dramático para cada creación, los personajes y su humor, asimismo las futuras obras que ella junto a Casanga seguirán trabajando, aunque ya no más como la compañía que fueron. El éxito de *La Niña Horrible*, a mi parecer, también se debe a un contexto en que las nuevas generaciones buscamos formas diferentes de expresarnos tanto a nivel identitario como en las maneras que tenemos de hacer teatro.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, SAMANTHA. (2014). Whither the transvestite? Theorising male-to-female transvestism in feminist and queer theory. *Feminist Theory*, Emory University, USA, 15(1), 51–72. [bit.ly/3DJycHT](https://doi.org/10.1080/14616748.2014.941111)
- AMENÁBAR, MAGDALENA. (2021) *La voz humana* en Del Canto Fariña, L., García-Huidobro, V., Sedano Solía, A., Compañía La Balanza: Teatro & Educación. Teatro aplicado en educación. Chile: Ediciones UC. (pp. 241-250).
- BRUGGER, ILSE M. (1959). *Teatro alemán expresionista*. Argentina: Editorial La Mandrágora.
- BUTTLER, JUDITH. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós. María Antonia Muñoz.
- CALDERÓN, NICOLÁS. [Fundación Teatro a Mil] (25 de marzo del 2019). Registro Documental «El Amarillo sol de tus cabellos largos» [Archivo de video] Youtube. [bit.ly/3xjK911](https://www.youtube.com/watch?v=3xjK911)
- CÁPONA, DANIELA. (2016) Teatro chileno y género, cuestiones pendientes para imaginar la utopía. *Revista Arte Escena*, N°1, 63 - 70.
- CASANGA, JAVIER. (Jueves 30 de mayo del 2019). Entrevista a Javier Casanga.²⁴

- CASTAGNO, PAUL. (1990) *The early commedia dell'arte (1550-1621): The mannerist context*, [Tesis Doctorado en Filosofía, The Ohio State University]. (pp 2).
- CAVIERES PASMIÑO, NATA. (2019) *Teatro Pictórico. Dirección teatral y el kitsch como regulador escénico*, SN, Manuscrito no publicado, 25 páginas.
- CEBALLOS, A., ESPEJO, R., MUÑOZ, B. (2009) *Investigando el teatro de género y el género del teatro en El teatro del género/El género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. España: Editorial Fundamentos, (pp. 9-17).
- CHAMORRO, J. (3 de agosto del 2020). ¿El adiós a «La niña horrible» del teatro chileno: Los ecos de una ruptura. Cine y Literatura. bit.ly/3DZW5uL
- COOPERATIVA FM. (27 de noviembre de 2018) «El amarillo sol de tus cabellos largos» en el comentario teatral de Guillermo Gallarado [Archivo de video] Youtube. bit.ly/3DTmhY2
- DACCARETT, JIMMY. (2002) *Expresionismo: fundamento y organización de una teoría teatral*. [Tesis Pregrado Actuación, Escuela de Teatro] Santiago, Chile.
- DÍAZ, JORGE. (2019, 17 de Mayo). Maternidades Travestis: La segregación de la diferencia. *El Desconcierto*. bit.ly/310maCH
- DUBATTI, JORGE. (2011). Capítulo 5. La poética teatral. Dinámica de la poiesis en el acontecimiento teatro. En *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, (pp. 59-77).
- HALBERSTAM, JUDITH. (2008). *Masculinidad Femenina*. Barcelona: Editorial EGALES. Javier Sáez.
- JEREZ, CARLOS. (1987) *El Expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*. [Tesis Doctorado en Filosofía, School of the University of Massachusetts, Department of Spanish and Portuguese]. (pp. 13-15).
- La Niña Horrible. [Esto no es Ficción] (27 de marzo del 2019) Teaser «El Amarillo sol de tus cabellos largos» [Archivo de video] Youtube. bit.ly/3E0CR8g
- LIZARAZO, MARÍA CAMILA. (2020) Lo grotesco en el butoh: Recobrando una humanidad perdida...[Monografía de Estudios Teatrales, Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de los Andes, Bogotá] bit.ly/3cOIlqm

- LOZANO, EZEQUIEL. (2013). Performatividad de Género y Travestismo a través de Escenificaciones de Las Criadas de Genet . *Rev. Bras. Estud. Presença*, 3, n. 3, 805-818.
- Nunes Barbosa, Lucelina (2021). Voguing, un grito retorcido contra la opresión. Soy todo y nada, sobre la danza de cuerpos desviantes. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(10), 144-161. bit.ly/3HOSSke
- PAVIS, PATRICE. (1996). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Buenos Aires: Editorial Paidós. Fernando de Toro.
- PÉREZ, CRISTIAN. (2019). Reficciolnalizar la crueldad: teatralización y travestismo en Tengo miedo torero de Pedro Lemebel. *Revista Chilena de Literatura*, Número 99, 303-316.
- PÉREZ, RODRIGO. (2012). Sintéticamente: mecánicas de la escenificación (escuchar). Apuntes de Teatro, Escuela de Teatro - Pontificia Universidad Católica de Chile, N° 135, 97-102, ISSN 0716-440
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. (1999) *La Escena Moderna. Manifiestos y Textos sobre teatro en las Vanguardias*. Madrid: Akal Ediciones.
- TV Bío Bío. [Ana Josefa Silva] (25 de enero de 2019) TEATRO: Carla Zúñiga y Javier Casanga cía La Niña Horrible [Archivo de video] Youtube. bit.ly/3E19piO
- VILLEGAS, JUAN. (2003). Sistemas de referencia visual e historia del teatro: Notas sobre pintura y teatro. *Revista de la Escuela de Teatro Univ. Finis Terrae*, N°7, 88-93.
- WEMYSS, CAMILA. (2013) *El ejercicio de la violencia hacia travestis y transgéneros en la transición a la democracia, Santiago de Chile 1988-1993*, [Tesis Academia de Humanismo Cristiano, Escuela Historia, Mención Estudios Culturales]. (pp. 18-22).
- ZÚÑIGA, CARLA. Versión final para la dramaturgia de «El Amarillo Sol de tus Cabellos Largos», Archivos de Arte, En: bit.ly/316MUL1

8. NOTAS AL FINAL

- ¹ Para mayor información sobre la ruptura de la compañía y su impacto en la escena teatral chilena se recomienda la columna de Jessenia Chamorro *El adiós a «La niña horrible» del teatro chileno: Los ecos de una ruptura*. En: bit.ly/3DZW5uL
- ² Todas las citas de Javier Casanga corresponden a la entrevista realizada el 30 de Mayo del 2019 por la autora de este escrito.
- ³ Puede ser aclarador el comentario teatral de Guillermo Gallardo, especialmente su explicación sobre el modo manierista de actuar y la particularidad de la estética y temática que comparte con las demás obras de la compañía. En: bit.ly/3DTmhY2
- ⁴ El manierismo corresponde a un estilo del arte europeo que abarcó gran parte del Siglo XVI, influyendo en distintas disciplinas, incluyendo el teatro. Según Paul Castagno algunas de las características que distinguen al manierismo son *Traits of Mannerism vs. Renaissance Classicism include exaggeration vs. restraint, distortion and non-adherence to natural or scientific laws vs. fidelity to nature and utilization of scientific principles, ornamentation vs. formal clarity (...)* (Castagno, 1990, p. 2). Castagno es una de las personas que ha vinculado este estilo al teatro, generó un estudio sobre la influencia del manierismo en la Comedia del Arte. Si bien, no se pretende profundizar este vínculo, es importante rescatar aquellas características del manierismo para entender a qué se refiere este escrito con manierista; una forma de actuar exagerada, de grandes detalles en la voz y el cuerpo, alejada de la cotidianeidad realista.
- ⁵ Ver Teasser *El amarillo sol de tus cabellos largos* en que se pueden apreciar las formas de hablar que tienen cada personaje. En: bit.ly/3E0CR8g
- ⁶ En el segundo 00:14 del Teasser *El Amarillo sol de tus cabellos largos* se ve a un personaje realizando un movimiento en base a esta danza. En: bit.ly/3E0CR8g
- ⁷ Sobre esto Jimmy Daccarett en el capítulo de su tesis *El actor en «éxtasis controlado»* explica la noción de éxtasis no solo como una característica actuarial sino también como «una unión del alma humana con Dios» (Daccarett, 2002, p.194). Lo cual tiene que ver con el vínculo con la filosofía y espiritualidad dentro del movimiento expresionista en sus inicios como vanguardia.

- ⁸ Esta estética y actuación exacerbada se observa como una impronta más fuerte en las últimas obras, se recomienda observar imágenes y videos de *El amarillo sol de tus cabellos largos*, *Los tristísimos veranos de la princesa Diana* y *La trágica agonía de un pájaro azul* para corroborar sus similitudes. Sobre el posible rechazo a la obra ante tanto desborde físico, vocal y visual, puede resultar interesante repensar lo que plantea Marco Antonio de la Parra en una entrevista al núcleo de la compañía. Habla sobre el melodrama de la obra y el distanciamiento que se produce por los cuerpos pintados, lo cual si bien lo ve como algo positivo se podría cuestionar como una dificultad para conectar. Del minuto 13:20 a 14:00 en bit.ly/3E19piO
- ⁹ Mecánico, ca. (2020) Real Academia Española. Recuperado en: <https://dle.rae.es/mec%C3%A1nico>
- ¹⁰ Sería interesante considerar lo que comenta Mario Corradini sobre la voz «La voz es nuestra tarjeta de presentación, en la que se escribe nuestra historia y nuestra forma de ser; es un libro abierto a los ojos de un observador atento (...) La voz y el cuerpo están indisolublemente unidos...».(Corradini como se citó en Amenábar, 2021, p.243) Esto corrobora la importancia de comprender el trabajo vocal y corporal como complementarios, en especial en el área teatral, pues conocer el material y usarlo adecuadamente siguiendo esta sincronía permite un desarrollo actoral más íntegro, logrando la mecánica expresionista en esta obra por ejemplo.
- ¹¹ Ambos dialogan en varias escenas mostradas en el Teaser. Ver del segundo 0:40 a 0:58.En: bit.ly/3E0CR8g
- ¹² En la dramaturgia se aprecia cómo se construye el gesto a partir de la demostración de una parte de la identidad del personaje, sin embargo, esto se hace también con bastante ironía y exageración, se vuelve algo cómico a pesar de lo tenso de la situación:
- DESASOSIEGO: Mírame como camino como mujer. Desasosiego camina exageradamente como mujer. Mira como me siento tan femeninamente. Desasosiego se sienta exageradamente como mujer. Mira como mi cabellera de mujer se mueve de un lado para otro. Desasosiego se suelta exageradamente su peinado y su peluca se suelta exageradamente reluciente.
- LA CARABINERA: Vaya. Ahora sí que me ha convencido. Es imposible que un hombre realice esos movimientos tan femeninos. Está bien, señorita. Disculpe por la molestia. (Zúñiga, p.15)
- ¹³ En el registro documental desde el segundo 00:25 al 00:38 se ve un entrenamiento de voguing de la compañía bit.ly/3xjK911

- ¹⁴ Para una mayor comprensión del butoh se recomienda el escrito Lo grotesco en el butoh: Recobrando una humanidad perdida de Maria Camila Lizarazo, además genera vínculos con lo grotesco, la sexualidad y otros tópicos interesantes que pueden asociarse a este trabajo. En: bit.ly/3cQIlqm
- ¹⁵ Ver minuto 7:42 a 8:42 en que se ensaya esta escena, en el Registro documental *El amarillo sol de tus cabellos largos* en: bit.ly/3xjK911
- ¹⁶ Frase chilena para referirse a una persona que no teme en decir lo que se le venga a la mente, aunque pueda ofender a alguien con sus dichos.
- ¹⁷ Sobre la marginalidad de los travestis en Chile el texto de Camila Wemyss genera un importante análisis de la violencia sufrida por este grupo en la transición a la democracia y genera cuestionamientos en torno al contexto de aquella época en relación al actual. Existen diversos casos de discriminación hacia la comunidad LGBTQ+ y varios estudios que clarifican el panorama actual. Un lamentable ejemplo de esto es el ataque sufrido por la presidenta del Sindicato de Trabajadoras Sexuales Trans y Travestis Amanda Jofré en octubre de este año. En: <https://radio.uchile.cl/2021/10/14/sindicato-amanda-jofre-tras-ataque-transfobico-a-alejandra-soto-lo-que-ha-cometido-historicamente-el-estado-de-chile-es-un-genocidio-a-nuestra-comunidad/>
- ¹⁸ Para los expresionistas era necesaria la exacerbación para lograr transmitir sentimientos profundos que podían ser colectivos «y la forma exagerada en que se exponen es necesaria para que así se comprenda su alcance que excede con mucho los chatos problemas individuales» (Bruger, 52), es decir, la exageración permite sobrepasar lo individual. En este caso, la exageración en el maquillaje es para hablar de lo travesti, como un modo de ser, una identidad.
- ¹⁹ A este respecto se recomiendan algunos análisis de Judith Halberstam sobre los intersticios creados entre la identidad masculina y femenina. En *El problema de los servicios* explica cómo Marjorie Garber ve en el travesti una tercera posibilidad que desnaturaliza la imagen de las «señoras» y los «caballeros» utilizada en los servicios urinarios (Halberstam, 2008, p.49). Se genera así una nueva categoría, ya que, no logra definirse en las ya establecidas.

- ²⁰ Esto puede entenderse también desde cómo el teatro genera identidades a través de la imagen. En el libro *El teatro del género. El género del teatro* se explica que «existe un teatro del género, que es justamente aquel que aborda la constitución del género y las identidades y roles con los que los seres humanos nos relacionamos con los demás y a través de los cuales tratamos de construir una imagen de nosotros mismos» (Ceballos, Espejo, Muñoz, 2009, p.11) Por ende, se puede observar el ejercicio de identidad en el travestismo y en el teatro paralelamente, en esta obra se juxtaponen así las formas de construirse.
- ²¹ Similar es la reflexión de Ezequiel Lozano en su análisis sobre el travestismo en las escenificaciones de la obra *Las criadas* de Jean Genet «el género es un accesorio, de modo que lo que define la masculinidad o la femineidad es un anexo al cuerpo que conforma una imagen» (Lozano, 810) Establece así el predominio del artificio visual como lo que va caracterizando cada género, como algo performativo que puede construirse o deconstruirse.
- ²² La exteriorización de lo interno significa aquel éxtasis y enajenación comentados anteriormente, pues vienen de una emoción movilizadora que permite expresarse desbordadamente. También esto puede entenderse desde los comienzos de la poética, como explica Brugger «El Expresionismo constituye la exteriorización de ansias...» (16), siendo esto un vestigio observable en la mecánica de la obra, específicamente en el deseo de ser madre de Alma.
- ²³ En cuanto a la ilusión o el anhelo que implican el travestismo, puede resultar interesante tomar como ejemplo el texto de Cristian Pérez Guerrero sobre el libro *Tengo miedo torero* de Lebemel y el uso del travestismo y la teatralidad para reficcionalizar el cruel contexto de la dictadura chilena desde la perspectiva de una travesti. La loca del frente, protagonista del libro, se traviste y traviste algunos objetos de su vivienda para distanciarse del contexto dictatorial. Ella comienza a recibir en su casa a un hombre que traía armas desde el extranjero para la resistencia contra la dictadura de Pinochet en los años 80'. Ella acepta guardarle las armas y traviste las cajas donde las guardaban con manteles y adornos, las hacía pasar por mesas. También el acto de travestirse y ser ella misma es un modo de buscar el amor correspondido que anhela en él y la belleza de la vida entre tanto horror.

