

## Estrategias de sobrevivencia en el intersticio: tránsito teatral y de género en *Los Arrepentidos* de Marcus Lindeen

### Survival strategies in the interstice: theatrical and gender transit in *Los Arrepentidos* by Marcus Lindeen

---

Juan Pablo Pozo<sup>1</sup>  
[pozorondon@gmail.com](mailto:pozorondon@gmail.com)

#### Resumen:

El presente artículo realiza un análisis crítico de la obra *Los Arrepentidos*, de Marcus Lindeen, el que considera en los dos primeros apartados lo temático, y en el último, la estructura de la obra, con el objetivo de demostrar que tanto el texto como su escenificación transitan por distintas categorías teatrales, al igual que lo hacen los protagonistas por las categorías de género. De acuerdo a este análisis, esto da cuenta de la existencia de un sustrato ideológico que da forma al llamado sentido común de la cultura occidental respecto al género, así como también da cuenta de la creación de un intersticio en el que operan quienes no calzan con las definiciones aceptadas por aquél. En concordancia con aquello, la existencia de este intersticio reclama formas de expresión teatral que se desplacen por entre distintas categorías, reclamo al que esta obra da una respuesta cabal. Por esta razón, se acude a conceptos tales como sujeto transindividual, emanados de la sociocrítica, performatividad de género, ideal hiperbólico y subjetividades queer, surgidos de los estudios de género y teatro postdramático y convivio teatral, provenientes de la teoría teatral, todos conceptos de autores como Cross, Dubatti, Vinaver, Buttler entre otros y otras.

**Palabras Claves:** Lindeen, Teatro chileno, Análisis crítico, Dramaturgia contemporánea, Género

#### Abstract

This article makes a critical analysis of the play *Los Arrepentidos*, by Marcus Lindeen, which considers in a first section the thematic, and in the following, the structure of the work, with the aim of demonstrating that both the text and its staging pass through different theatrical categories, as do the protagonists through the gender categories. According to this analysis, this reveals the existence of an ideological substratum that shapes the so-called common sense of Western culture with respect to gender, as well as reveals the creation of an interstice in which can operate those who do not fit in at definitions accepted by this common sense. In agreement with that, the existence of this interstice demands forms of theatrical expression that circulate among various categories, demand to which this theatrical work gives a complete answer. For this reason it turns to concepts such as trans-individual subject, emanating from socio-criticism, gender performativity, hyperbolic ideal and queer subjectivities, arising from gender studies and post-dramatic theater and theatrical “convivio”, coming from theatrical theory, all concepts of authors such as Cross, Dubatti, Vinaver, Buttler among others and others.

---

1 Tesista Magíster en Literatura de la Universidad de Playa Ancha.

**Keywords:** Lindeen, Chilean Theater, Critical Analysis, Contemporary Dramaturgy-Gender

Recibido: 8/01/19. Aceptado: 23/04/19

## Introducción

La obra *Los arrepentidos* (*Regretters*) de Marcus Lindeen se estrenó en el Centro Cultural Gabriela Mistral de Santiago de Chile, el día 25 de mayo de 2018, bajo la dirección de Víctor Carrasco. El elenco estuvo compuesto por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez. El texto dramático fue escrito por Marcus Lindeen y en él, el autor aborda la problemática que enfrentan Orlando y Mikael, dos personas mayores de sesenta años que han transitado a través de las categorías de género, desde “hombres” a “mujeres”, mediante la intervención quirúrgica y cosmética de sus cuerpos. Sin embargo, han continuado este proceso de búsqueda, por distintas razones que se exponen durante la obra, basada en las grabaciones de audio que realizó el dramaturgo durante el encuentro de los sujetos reales, en Estocolmo, durante el año 2006. Por otra parte, la puesta en escena, realizada por Víctor Carrasco, recoge el texto casi en su totalidad, poniendo en práctica otras operaciones de contextualización, tales como los mensajes alusivos a la ley de identidad de género en tableros electrónicos y los conversatorios entre el público, activistas trans, los actores y el director de la obra, luego de cada función. En ese sentido, *Los arrepentidos* funciona como una pregunta que queda abierta y continúa mucho más allá, al ser escenificada en un contexto específico, en el que el tema de la identidad de género toma notoriedad política y mueve al público a tomar posición y a debatir al respecto, tanto aún dentro, como ya fuera de la sala, lo que da cuenta de distintas estrategias que abren una suerte de intersticio entre diversas categorías teatrales y que resulta coherente con el tránsito que experimentan los propios protagonistas de la obra.

Por consiguiente, este artículo busca identificar aquellas estrategias que operan especialmente en su dramaturgia, sin por ello dejar de considerar su escenificación, con el objetivo de establecer las diferencias, similitudes, posibilidades y límites que residen en ellas. Para ello, se realiza un análisis temático, respecto a la experiencia de disconformidad de los protagonistas con el orden de género y luego, un análisis que se ocupa de los rasgos estructurales de la obra, en el que se despliega una revisión que la inscribe en un modelo posdramático.

En cuanto a la dramaturgia, para su análisis se utilizan herramientas teóricas provenientes de la sociocrítica, debido a que esta propuesta epistemológica permite entender la literatura como una práctica social, a través de la que los seres humanos producen y reproducen bienes materiales y simbólicos que posibilitan y determinan su interacción, de acuerdo a lo que plantea Edmond Cros (2017). Mientras que, en relación a la escenificación de la obra, este artículo plantea, como ya se ha dicho, que *Los Arrepentidos* lleva a cabo un modo de escenificar que la incluye dentro del teatro postdramático y desde ahí, elabora una postura en cuanto a lo real, por lo que se acude al sustento teórico de autores como Borriaud y Dubatti, entre otros.

## Pasajeros en Tránsito Perpetuo

En los últimos años, la discusión del concepto mismo de género, hasta sus implicancias más cotidianas como la violencia que afecta a las mujeres o la legalización del aborto han llamado a posicionarse a gran parte de la población en Latinoamérica y por supuesto también en Chile. Es en ese contexto donde la obra *Los Arrepentidos* de Marcus Lindeen viene a plantear una serie de preguntas, referentes al género y a la construcción de subjetividad, desde la perspectiva de dos personas que no tienen un discurso políticamente correcto ni son activistas, sino más bien, han vivenciado en carne propia una búsqueda, que

en un primer momento las llevó, dentro de la lógica binaria del orden heteronormativo, a situarse en el género opuesto, tal como se puede comprobar en el siguiente fragmento:

ORLANDO: Por alguna razón tenía la idea de que todo iba a ser mucho más fácil. Ya sabes, que me iban a dormir como hombre y que al día siguiente me iba a despertar convertida mujer. Así nomás – (*truena los dedos*) Así de sencillo. (Lindeen, 2018, p. 9)

Esta fórmula binaria obligatoria tiene un origen histórico. Según Foucault (1977), desde el Siglo XVIII en adelante, en Occidente la sexualidad ha sido puesta en el foco del saber, por lo que se torna una sexualidad parlanchina que busca decir todo de sí. Al mismo tiempo, el autor indica que la modernidad ha buscado tener el control sobre ella, por esta razón, ha sido necesario dividir la sexualidad en dos formas básicas opuestas, una buena y otra mala. La buena es la que desemboca en lo reproductivo, (heterosexualidad) la mala es la que busca solo el placer. Desde entonces, lo considerado anormal, al ser considerado enfermo, pecaminoso y delictivo es sometido a la medicina, a la Iglesia y al Estado. De ahí que las únicas opciones en cuanto a género estén determinadas por la heteronorma, aún para quienes intentan desobedecer el mandato de género o se sienten en discordancia con el que les fue enunciado al momento de su nacimiento. Es decir, el único cambio disponible es asumir el género considerado opuesto.

En ese sentido, la obra instala a ambos personajes dentro de una lógica en que su postura trasciende lo individual y da cuenta de un orden ideológico cuyos márgenes son demasiado estrechos respecto de la compleja realidad tal como se puede verificar en diversos pasajes del diálogo que sostienen Orlando y Mikael: “ORLANDO: ¿Te sentías como una mujer, o como un hombre alterado quirúrgicamente? MIKAEL: Lo último, yo creo. ORLANDO: Un hombre alterado, un fracaso” (Lindeen, 2018, p.12).

A partir de aquí se hace necesario recurrir entonces a la noción de sujeto transindividual, como un sujeto colectivo cuyas marcas discursivas son suscritas por individuos particulares, conformando su no-consciente. El no-consciente, a diferencia del inconsciente del psicoanálisis no se encuentra reprimido y se expresa a través del sujeto transindividual, portando valores ideológicos que los sujetos individuales perciben solo ocasionalmente. (Cros, 2017, p. 33)

Respecto al carácter ideológico del orden de género heteronormativo, y de acuerdo a lo planteado por Judith Butler (2002), lo masculino y lo femenino mantienen un elemento en común de forma permanente, su naturaleza ideal, inalcanzable en su totalidad, “Podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del hombre y la mujer”. (p. 333) En concordancia con aquello, la presencia de una figura como Christine Jogersen en la obra resulta reveladora, en tanto modelo hiperbólico de femineidad

ORLANDO: ... Con todas las de la ley, entera ella perfecta. Y luego, hasta se casó. Con un hombre rico y fueron TAN felices. A mí me parecía un sueño, todo eso. Ser así de hermosa y tener un hogar seguro y en una de esas un hombre impactante llegando a casa por las noches. . . Claro que fantaseaba con eso. (Lindeen, 2018, p. 10).

No obstante en el éxito en el acercamiento al cumplimiento del mandato, en el caso de las personas transexuales y especialmente en el de las transgénero, subyace la improcedencia de un cuerpo signado con la categoría binaria opuesta, como escollo para su

completa realización. De acuerdo a Pierre Bourdieu (2002) las diferencias entre los cuerpos masculinos y femeninos son leídas desde una óptica androcéntrica como la justificación de su propia existencia.

La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los principios de esta visión del mundo; (Bourdieu, 2002, 21)

Todo lo que intente quedar fuera de ambas categorías de género, en una especie de indefinición y ambigüedad, sin duda será objeto de violencia y deslegitimación, ya que obligadamente se le hará retomar su origen sexual biológico como coordinada inequívoca de la “verdadera naturaleza de su género”. En ese sentido, la lectura que se hace de los cuerpos es una lectura funcional al orden establecido y no al revés. Tal como lo señala Pierre Bourdieu.

De ahí que incluso cuando ya se ha realizado la intervención quirúrgica para la reasignación de género, el resto de la sociedad continúe percibiendo a quien se ha sometido a ella, de acuerdo al género que se le asignó al nacer, en base a su sexo biológico, es decir a sus genitales. Razón por la que se puede entender la incertidumbre en que vive Orlando durante su matrimonio.

Respecto a esto último, de acuerdo a Raewyn Connell (2003), la hegemonía masculina, como cualquier tipo de hegemonía está siempre en disputa, por lo tanto es móvil e involucra la idea de muchas masculinidades, algunas de las cuales no son validadas por las masculinidades hegemónicas, o aquellas que más se acercan al ideal inalcanzable de masculinidad. Una de estas masculinidades menos validadas es la masculinidad homosexual, que ocupa el lugar más bajo de la jerarquía de género entre los hombres. Sin embargo, no es la única masculinidad marginada, hay otras, y a pesar de que el número de hombres que asume, casi a cabalidad, el mandato de género es reducido, la mayoría recibe ciertos dividendos del orden patriarcal que beneficia a los hombres. La complicidad de estas masculinidades resulta crucial, pues es la que le da la fuerza al mandato de género, al estar este basado en una política de masas, por lo que el número de ejecutantes sí resulta relevante.

En relación a esta idea de política de masas, resulta ineludible acudir al concepto de performatividad desarrollado por Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2006), concepto que remite a la función performativa del lenguaje, de acuerdo a la definición propuesta por J. L. Austin, pues de acuerdo a lo expresado por la crítica, el mismo hecho de asignar un género binario al momento de nacer crea una realidad y desencadena otros hechos, que buscan cumplir el mandato de género heteronormativo. Estos hechos son realizados por una cadena de sujetos que responden al mandato, en una especie de solidaridad y coordinación. Si es niña., le perforan las orejas, la visten de rosado, se espera que sea delicada, sentimental, y que tenga un fuerte sentido maternal, entre otras características.

Considerando aquello, luego de la acción de esta especie de coordinación desatada a partir de un enunciado lingüístico, una mujer perfecta es aquella que va categóricamente maquillada, peinada, con ropa muy “femenina”, además de una actitud expectante y solicita, tal como lo hace Jogersen, quien además carga con una doble lectura en la obra, al estar signada por la peculiaridad de acatar casi a cabalidad el mandato y ser la primera persona

transexual en Suecia, lo que se otorga como posibilidad para aquellas que sienten que no alcanzan con el rol que se les ha asignado.

ORLANDO: . . . Al comienzo como que exagerabas cualquier cosa que te hacía femenina. Le echabas demasiada canela. Demasiado maquillaje, el pelo demasiado largo, los tacones demasiado altos. Toneladas de colores, olanes, chifón y quién sabe cuánta cosa más.

MIKAEL: *(al mismo tiempo que el último texto de ORLANDO)* Sí, todo eso. O sea, ninguna mujer se ve así en la vida real, ¿me explico? Exagerado, tienes toda la razón. (Lindeen, 2018, p.17)

En concordancia con aquello, la exageración expresada aquí, por ejemplo, es una demostración del anhelo de alcanzar aquel modelo, mientras que, al mismo tiempo, lo es de su carácter ideal e hiperbólico. Este carácter, como ya se ha dicho, define la insatisfacción de quienes intentan acercarse al ideal. Sin embargo, la insatisfacción de ambos sujetos parece radicar en que, al no haber calzado en la definición de hombre, optaron por su opuesto binario, mujer, hasta que su deriva culmina, más tarde, en el hastío por la obligación misma de optar por uno de los dos modelos, al menos en el caso de Orlando. “MIKAEL Pero no. No te transformas en otra persona. Eres exactamente la misma persona que siempre has sido” (Lindeen, 2018, p. 12).

En relación con esto, se debe considerar que gracias al hecho de que resulte imposible realizar estos mandatos en su totalidad, surgen intersticios por los cuales transitan los individuos en búsqueda y se plantea la posibilidad de cuestionar el imperativo. En esos términos, al comienzo, la presencia de Orlando y Mikael está relacionada con un tránsito que toma elementos de la norma, para sobrevivir en un medio que, como ya se ha visto, exige una definición y que violenta permanentemente a quienes no responden a ella. Sin embargo, luego y en oposición a aquello, será Orlando quien defienda la permanencia en el intersticio como experiencia válida. Orlando es quien legitima el lugar de la no definición y renuncia al modelo heteronormativo, reivindicando lo que siente ser y su capacidad de adaptabilidad de acuerdo a la experiencia, “ORLANDO: Pero así me siento yo. Un poco en la frontera. Hombre y mujer al mismo tiempo. . .” (Lindeen, 2018, p. 31). Por lo tanto, el arrepentimiento que da título a la obra, en el caso de Orlando no está relacionado tanto con el hecho de haber emprendido un camino de búsqueda, sino con el hecho de haber respondido a la exigencia de definición del mandato.

### **Arrepentidos pero Queer**

De esta manera la presencia de Orlando y Mikael se relaciona de distinta forma con lo queer, concepto que defiende la rareza de quien vive su subjetividad de un modo distinto al heteronormado, que revierte el insulto y el estigma, que reivindica su potencial político subversivo y que, según Paul B. Preciado<sup>2</sup> (2005), no se encuentra al margen del patriarcado, no vive encerrado en un ghetto. Muy por el contrario, lo queer, está definido por los cuerpos que han sido objeto de intentos de domesticación, de control y de castigo *dentro* del orden patriarcal y que sin embargo, se han negado a la subordinación, utilizando variadas estrategias para ello.

2 Autor consignado en la bibliografía como “Preciado, B.”, de acuerdo al registro del artículo en el momento de su publicación.

Una de las estrategias definidas por Preciado (2005) es la desterritorialización de los cuerpos, es decir, el rechazo a todos aquellos intentos de heteronormativización, sin automarginarse por ello, tal como lo evidencia la postura de Orlando al respecto, “MIKAEL: Pero... tienes un... nuevo pene... un pene reconstruido. ORLANDO: Sí, sí, sí. Pero eso no me hace un ser completo. Ni como hombre, ni como mujer... No es así. .” (Lindeen, 2018, p. 32). Por otro lado, se puede observar también el fenómeno de la desidentificación, la que según la teórica, niega la categorización heteronormada de las conductas, prácticas y subjetividades, lo que se observa en Orlando cuando manifiesta haber dejado de buscar en una de las dos opciones que ofrece el orden binario y asume su presencia como la de un otro o una otra distinta, que bien podría ser otre, “ORLANDO: Esa es la idea: así nadie está totalmente seguro de qué soy” (Lindeen, 2018, p. 32).

Del mismo modo, Preciado (2005) define las identificaciones estratégicas como aquellas con que se revierte el insulto y se defiende la anormalidad y las conductas consideradas oprobiosas. Es decir, la monstruosidad de la que ambos sujetos en la obra se sienten depositarios, “Sí. Tal vez nos desarrollamos precozmente. Mutaciones o como se diga. Una especie de signo biológico de lo que está por venir” (p. 51), en coherencia con aquello, a pesar de que Mikael manifiesta aún mantener vivo el deseo de pertenecer y de calzar, también es plenamente consciente de su diferencia, de su *rareza*.

Así, uno de los fragmentos finales de la obra revela esta autoconciencia *monstruosa* presente en Maikel y Orlando, detonada por la mirada de la sociedad, tanto al intentar a través de la medicina la corrección de sus cuerpos, como al revelar la posibilidad de la criogenia, como una suerte de escapatoria hacia el futuro, de la que podrían hacer uso aquellos cuerpos que no encajan en la manera de ordenar la realidad presente, realidad que les resulta completamente hostil. Esta última utopía encarnada en sus propios cuerpos se relaciona con la idea de reconversión de las tecnologías del cuerpo, que Preciado define como la estrategia a través de la que se busca la apropiación de los saberes/poderes con que se intentó la normalización y con las que se han construido los cuerpos, para otros fines, distintos de aquellos para los que estos saberes/poderes fueron elaborados.

Finalmente, Preciado (2005) plantea como atributo de lo queer la desontologización del sujeto de la política sexual, pues no hay una esencia gay ni una esencia mujer, sino multitudes de subjetividades que transitan.

Considerando estas definiciones, tanto Mikael como Orlando asumen posiciones que se enmarcan dentro de lo queer, sin embargo, Mikael plantea la posición que busca reajustarse lo más posible al género que se le asignó al nacer y vive esperando reutilizar las tecnologías del cuerpo para ello. Para él la definición resulta vital y esta especie de intersticio por el que transita es un lugar que no le satisface, como no lo hizo antes su vida ajustada al género masculino ni tampoco al femenino. Mikael, se brinda el derecho de seguir buscando, a continuar un devenir que le convierte en nómada del género.

MIKAEL: No. Para nada. Lo que quiero decir es... No quiero quedarme atorado donde estoy, mitad hombre, mitad mujer. ¿Me entiendes? Este terreno de nadie es un pinche infierno para mí, te lo juro. De verdad no quiero eso. (Lindeen, 2018, p. 35)

Por lo tanto la obra nos plantea dos formas válidas de búsqueda sin la obtención de un resultado definitivo, sin un desenlace. De alguna manera nos enfrenta a un segmento del tránsito personal de dos sujetos cuyas trayectorias se intersectan en un punto, en el que pretenden mucho más que sobrevivir, ser felices a toda costa.

## El Convivio Trans

En cuanto al contenido de la obra, se puede sostener que este está en absoluta concordancia con la forma en que se desarrolla la dramaturgia y en la que se lleva a cabo su escenificación en el contexto chileno, justo cuando se tramitaba en el parlamento una ley de identidad de género.

Este planteamiento se sustenta en que la obra en cuestión vive varios procesos de transición. El primero tiene lugar en su origen, en Estocolmo, cuando se produce el registro de las voces de las personas en proceso de transición de género. Un instante de la vida que queda congelado por un mecanismo tecnológico: la grabación de audio que funciona como una suerte de ortopedia de la memoria, emparentado con la naturaleza de la escritura, según la define Dubatti (2010), es decir, como una “*letra in vitro*, enfrascada y encapsulada” (p. 15). Luego de esto, la grabación de lo acontecido transita a la escritura propiamente tal, y es en ella donde se define como texto dramático, tanto por su carácter dialógico, como por la didascalía que anota el autor para que el texto se convierta en una puesta en escena.

Al plantearse como texto dramático, *Los Arrepentidos* se puede entender como lo que Michel Vinaver (s/f) define como “obra máquina”, es decir una obra en que la acción de conjunto resulta unitaria y centrada y en que la palabra está al servicio de la acción (p. 34). Sin embargo, otras características, tales como la ruptura de la estructura aristotélica, al no plantearse un desenlace, y la irrupción de elementos reales durante la puesta en escena, tal como ocurre con las proyecciones, que desdibujan y horadan la ficción teatral o la ponen en *abyme*, la acercan a lo que el mismo autor define como “obra paisaje” (p. 34). Es decir, la obra circula, transita por los intersticios que surgen entre ambas categorías.

Este concepto de intersticio, acuñado por Marx para definir los espacios que utilizan los sujetos en pos de realizar intercambios comerciales, fuera de lo establecido por el sistema capitalista, es utilizado también por Nicolás Borriaud (2008) para definir a la obra de arte. A este respecto, el mencionado autor indica

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. (Borriaud, 2008, p. 16)

En otras palabras, *Los Arrepentidos*, en cuanto a obra teatral, habita el intersticio y se maneja entre la definición de máquina o paisaje, en lo referente al acontecimiento real y su representación, mientras que propone un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas, tal como ya se ha visto. Sin embargo esta suerte de hibridación no indica un estado inmutable sino más bien un devenir, una búsqueda que va tomando para sí distintos elementos y en la que no permanece estable. La obra transita.

En relación con aquello, una transición importante se produce también al momento de la traducción al español, primero realizada para México por María Renée Prudencio y luego para Chile por Constanza Brieba, cuyas diferencias fundamentales radican en ciertas expresiones coloquiales propias de cada lugar, tales como el uso de “Pinche maricón” (Lindeen 2018, p. 11), en el caso de la versión mexicana, lo que remite específicamente a su carácter contextual y nos habla de un tránsito entre culturas y lenguas.

Finalmente, otra transición que ocurre es el del texto a la escenificación, en la que cada director mantiene, modifica o suprime ciertos elementos indicados en las didascalias. Por ejemplo, en la versión montada en el GAM, en Santiago de Chile, la siguiente indicación fue suprimida

Mientras entra el público, ORLANDO y MIKAEL se sientan en sus respectivas sillas, dándole la espalda a las butacas. Está oscuro y solo podemos ver sus siluetas delineadas contra la pantalla de proyección que está al fondo. El haz de luz del proyector corta nítidamente la oscuridad de la sala e ilumina la pantalla. Un collage de viejas imágenes de archivo se suceden unas a otras: fotos en blanco y negro de hombres musculosos que posan para la cámara, imágenes technicolor de chicas pin-up sumergidas en baños de burbujas, cuerpos desnudos saltando de arriba a abajo en cámara lenta (Lindeen, 2018, p. 3).

De acuerdo a Jorge Dubatti (2010), es en esta transición donde la palabra se aleja de la idea de lo encapsulado, y se vuelve *in vivo* en lugar de *in vitro*. Este planteamiento que propone el crítico, considera al teatro en la vida, al estar determinado por lo efímero, por la transitoriedad, es decir por la presencia ineludible de la muerte. Cada vez que se pone en escena una obra, se realiza una performance volátil, un acto irrepetible y finito, como la vida misma. En esta puesta en escena todo puede suceder y todo está en riesgo, es el peligro de estar vivos.

Es en ese sentido que la grabación de audio, como punto de partida de la obra y como artefacto de la memoria que implica congelamiento, es revertido por el acontecimiento teatral, y devuelto a “la experiencia de presencia, de contacto e intercambio aurático” (Dubatti, 2010. p. 24) que es el convivio. En otras palabras, el encuentro entre Mikael y Orlando no se puede retener, restituir o restaurar en un presente (Lindeen, 2018, p. 25) pero a partir de su reelaboración escénica, se producen otros encuentros, otros contactos auráticos irrepetibles que, a su vez, generan interacciones que van más allá de la puesta en escena, como hecho finito, ya que como lo indica Borriaud (2008), “El arte es un estado de encuentro” (p. 17) y de este modo reconoce su carácter performativo y no solo performático, en el sentido que le da Austin, cuando indica que el lenguaje en determinadas circunstancias es capaz de crear realidades. Al respecto Borriaud (2008) señala lo siguiente “La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico. Una obra de arte es un punto sobre una línea.” (p. 21)

En concordancia con aquello, en *Los Arrepentidos* la palabra mantiene su estatus central, sin embargo, lo relevante no es solo el diálogo propiamente tal entre los dos personajes, sino el diálogo que se establece entre lo que se reelabora a partir del encuentro original y su contacto con el espectador. Por lo tanto, se puede decir que la variación postdramática que se desarrolla en la obra tiene más que ver con el principio de verosimilitud y con el estatus que ocupa el espectador, que con la supresión de la superioridad jerárquica de la palabra. Esto último tiene relación con la mirada que plantea Óscar Cornago cuando señala:

. . . Estos movimientos se articulan sobre la reivindicación de unos elementos que nunca han dejado de estar profundamente inscritos en la base del hecho teatral en su sentido más universal, como la creación de un sentido de colectividad, la búsqueda de una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra. (Cornago, 2006, p. 1)

Como parte de una propuesta postdramática, *Los Arrepentidos* no solo no renuncia a ningún recurso, sino que, en su escenificación, avanza en el uso de los planos materiales de la escena, integrando tecnología como la del tablero electrónico donde se plasman los mensajes políticos contingentes, los que, entre otros elementos, tales como las fotos de los protagonistas originales del hecho que sirve como soporte a la obra, apuntan a develar la imposibilidad de la representación. Los cuerpos de los actores se vuelven presencias que no buscan representar, sino resituar una problemática. No se intenta la impostura, sino más bien la total transparencia del mecanismo de traslado de la realidad que convoca. En concordancia con aquello, Cornago indica:

Para terminar de construir la escena postdramática hay que proyectar esta relación no representacional entre la palabra y la escena al resto de los materiales; con lo que se termina obteniendo un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad. Esto tiene como resultado un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia (Cornago, 2006, p. 5)

Es decir, la obra en sí misma, en su escenificación, devela cada uno de los fragmentos que la conforman, en términos de espacio/tiempo; todos los procesos por los que ha transitado, las diferencias y las similitudes de contexto, los distintos planos en que puede ser presenciada en forma simultánea y sin jerarquía, lo que correspondería con un teatro contemporáneo que ha superado la dicotomía entre la escenificación y la palabra:

. . . la oposición entre texto y escena ha sido desplazada; ya no consiste en saber cuál de estos dos elementos terminará venciendo, porque estos se encuentran inmersos en un modelo distinto del espacio teatral, concebido como una dinámica de relaciones en movimiento entre una pluralidad de elementos heterogéneos cuya posible jerarquización no responde a estructuras binarias de subordinación en torno a un punto central que ha desaparecido (Cornago, 2006, p. 6)

Por otro lado, en *Los arrepentidos*, la afirmación de Borriaud (2008), en términos de que en otras expresiones colectivas, el tiempo de la discusión sería posterior a la función<sup>3</sup>, es confirmada al extender el tiempo de la discusión también al encuentro con el espectador, durante la función. En relación con esto, resulta interesante considerar que luego de la función del día 27 de junio se realizó un conversatorio con la activista trans chilena Niki Raveau. Durante el intercambio de ideas que se produjo, dicha activista manifestó su sorpresa por la forma en que parte del público respondía a los diálogos de Mikael y Orlando, como si se tratara de una comedia, mientras otra parte del público parecía conmovida por las angustiantes experiencias vitales de ambos. Desde ahí se evidenciaba el contacto de la obra con los espectadores y la discusión entre estos y su propia forma de enfrentar el tema. Tanto unos, como otros compartían un espacio en el acontecimiento teatral y eran parte del convivio, estableciendo por un momento efímero una relación entre sí y con el tema que se plantea.

Es decir, de acuerdo a lo planteado por Borriaud (2008), *Los Arrepentidos* se instala desde “La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13), un arte con una expresión material y efectos concretos, “es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el “estar-juntos”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido”. (Borriaud, 2008, p. 14) Entonces, como ya se ha visto, la obra no busca solo representar un acontecimiento, sino que es en sí mismo un acontecimiento teatral de carácter efímero y transicional, que completa su sentido en el encuentro colectivo, lo que da cuenta de una coherencia total entre la forma y el contenido de la misma..

3 A diferencia de la televisión o la literatura, que reenvían a un espacio de consumo privado y del teatro o el cine, que reúnen pequeñas colectividades frente a imágenes unívocas: no se comenta lo que se ve, el tiempo de la discusión es posterior a la función (Borriaud, 2008, p. 15)

## Referencias Bibliográficas

- Borriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires Argentina: Paidós.
- Connell, R. (2003). *La organización social de la masculinidad*. Recuperado de <http://higualitaris.grunyi.net/wordpress/wp-content/uploads/organizacion-social-masculinidad-connell.pdf>
- Cornago, O. (2006). *Teatro posdramático: las resistencias de la representación*. Recuperado de [http://artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/290/teatropostdramatico\\_ocornago.pdf](http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/290/teatropostdramatico_ocornago.pdf)
- Cros, E. (2017). *Hacia una teoría sociocrítica del texto*. *La Palabra*, (31), 29-38. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/laplb/n31/0121-8530-laplb-31-00029.pdf>
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires, Argentina: ATUEL.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Lindeen, M. (2018). *Los Arrepentidos*. (Inédito, facilitado por el autor en dicha fecha).
- Preciado, B. (2005). "Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales"." *Revista de Filosofía*, (19), 157-166. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2338>
- Vinaver, M. (s/f). "El método. Escrituras dramáticas. Ensayo sobre el análisis de textos de teatro". Recuperado de <https://es.scribd.com/document/203650712/Michel-Vinaver-El-Metodo#download>