

Zona oscura: delirio, monólogo y modernidad en *Lulú* de Ana María Harcha

Dark zone: delirium, monologue and modernity in *Lulú* by Ana María Harcha

Dra. Daniela Pinto Meza¹

danielapintomeza@gmail.com

Resumen

Este artículo propone un análisis literario de la obra dramática *Lulú* (2004) de Ana María Harcha siguiendo dos ejes articuladores. En primer lugar, se estudiará el monólogo como forma de expresión posdramática. Y, posteriormente, se analizará el concepto de delirio en tanto característica de la modernidad. Para ello se establecerán nexos desde los estudios literarios y filosóficos, particularmente de la fenomenología y el existencialismo. Todo esto con el fin de determinar la relación existente entre la estructura del texto como elaboración monológica y delirante que articula y (des)construye la subjetividad femenina en la modernidad.

Palabras clave: Teatro posdramático; monólogo; delirio; subjetividad femenina; modernidad.

Abstract

This article proposes a literary analysis of the dramatic work *Lulú* (2004) by Ana María Harcha following two articulating axes. First, we will study the monologue as a form of post-dramatic expression. Then, the concept of delirium will be analyzed as a characteristic of modernity. For this purpose, links will be established from literary and philosophical studies, particularly from phenomenology and existentialism. All this in order to determine the relationship between the structure of the text as a monological and delirious elaboration that articulates and (de)constructs female subjectivity in modernity.

Keywords: posdramático theater; monologues; delirium; female subjectivity; modernity,

Recibido: 26/12/2023. Aceptado: 01/04/2024

¹ Doctora en Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad de Playa Ancha, 2019. Magíster en Filosofía Política, Universidad de Santiago de Chile, 2014. Licenciada en Educación en Filosofía, Universidad de Santiago de Chile, 2010.

1. Introducción

La obra *Lulú* de la actriz y directora Ana Harcha Cortés², propone una visión rupturista respecto al panorama del teatro gestado con anterioridad (de corte aristotélico y realista) en Chile. Utilizando elementos provenientes del mundo audiovisual, la autora propone la interacción de dos aspectos visiblemente reconocidos en su texto dramático. Estos aspectos corresponden, por una parte, a la construcción de un ambiente sonoro que juega con los códigos de la tecnología y la utilización de la música (canciones, versos, sonidos, cuadros denominados *tracks*, etc.) para recrear un espacio íntimo y, por otra, el uso de la voz como forma de expresión (que otorga el carácter subjetivo y emocional a la protagonista).

Lulú fue traducida al francés por Françoise Thanas y estrenada en el Festival Translatines de Bayonne en noviembre de 2008 por las compañías Théâtre des Chimères y Hecho en Casa. En Chile, la puesta en escena de la obra se realizó en el Primer Festival de Monólogos organizado por Santiago Urban Culture de Lucky Strike, en 2001, y dos años después, en una segunda versión del mismo encuentro. Desde su aparición, su éxito fue reconocido por una cantidad considerable de críticos teatrales por lo que se mantuvo en gira durante gran parte de 2009 por diversos festivales europeos. Sin ir más lejos, en 2020, *Lulú* fue transmitida, en formato de radioteatro, en el programa *La vida de los otros, que conduce Nicole Senerman*.

Ahora bien, respecto al texto, este fue publicado, por primera vez, en 2004. En 2010 fue editado en la Collection Théâtrale en Francia por la editorial Écritures Théâtrales Gran Sud-Ouest. Este hecho, sumado a la novedosa propuesta que la autora generó, tanto en la estructura como en la puesta en escena de la obra, permitió que su versión en castellano fuera seleccionada y publicada en la *Antología de dramaturgia chilena*³, de la Comisión Bicentenario, que reúne los 40 textos más destacados de la escena chilena de los últimos cien años (1910-2010). Cabe señalar que sobre *Lulú* no existen muchos escritos que permitan una aproximación específica a la temática abordada en este artículo, a saber, aquella relacionada con el *delirio*, el monólogo, la subjetividad y la modernidad. Sin embargo, podemos mencionar el trabajo realizado por Paula Lizana, “La poética ritual en *Lulú* de Ana Harcha: Una trayectoria rítmica y circular” (2018), donde se explora la noción de ritualidad poética como condición de posibilidad que logra hacer “emerger una subjetividad otra conjurando con ello las escisiones del pensamiento racional” (p. 117). Asimismo, acerca de la variada producción de Harcha Cortés, podemos mencionar los trabajos de Begoña Ugalde “*Kinder*: un texto que se escenifica en cuerpo” de 2007; la obra *Pedagogías letales: ensayos sobre dramaturgia chilena del nuevo milenio* (2011) de Cristián Opazo, el artículo de Pamela Cárcamo y María García: “Discurso de lo siniestro en el teatro chileno” (2015), quienes tocan temáticas tales como la infancia, el juego, la comunicación y la soledad del ser. Por su parte, Andrea Jeftanovic en su obra *Hablan los hijos: discurso y estética de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011) propone una revisión de ciertos aspectos característicos de la dramaturgia de Harcha como la descomposición familiar, el abandono, la educación, entre otros; mientras que en el prólogo al texto *Lulú*, la catedrática presenta una triádica relación entre ritos, voces y juegos que se despliegan a lo largo de la obra, en tanto estos matices permiten la construcción de la subjetividad.

2 Ana María Harcha Cortés, nació en Pitrufquén en el año 1976. Graduada de Artes Escénicas en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, realizó estudios teatrales con algunos de los más importantes dramaturgos y directores teatrales del país, como Juan Radrigán y Marco Antonio de la Parra. Dentro de sus obras se encuentran *Tango* (1998), *Perro* (1999), *Kinder* (2002), *Asado* (2004), entre otras

3 Sobre esto, consultar la obra de María de la Luz Hurtado y Mauricio Barría. *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena. 1910-2010*. Santiago de Chile: Bicentenario, 2010.

La trama relata la historia de La Hablante, Amelia o Lulú, (no existe un nombre de pila que nos aproxime a la identidad de la hablante, logrando un acercamiento a la deconstrucción del yo en el texto) que sueña con ser capitalina, en tanto una versión moderna y mucho más trágica que la acontecida a Carmela en la obra *La pérgola de las flores* (1960)⁴ de Isidora Aguirre. Esta mujer joven vive en el norte de un país desconocido que representa cualquier espacio físico, utilizando nuevamente el recurso irónico y metafórico para elaborar una crítica deconstructiva a la modernidad de los lugares y las sociedades. Finalmente, la protagonista desea fervientemente asentarse en una ciudad imaginada lejos de su hogar natal y más cerca de la era globalizada. El viaje se hace efectivo y la joven se instala en la urbe. No obstante, sin poder determinar el tiempo transcurrido en el relato, Lulú inicia el relato de las experiencias que ha tenido que afrontar desde que llegó a la anhelada capital. En palabras de Harcha, el texto:

[...] trata de un personaje que hace un extenso monólogo en donde da cuenta de una búsqueda de sentido, identidad y presencia en la urbanidad, en la ciudad. El texto está escrito como si fueran tracks de un CD de música, entonces en realidad puede ser interpretado por una o veinte actrices. Todo eso puede estar en mano de la dirección. Es una especie de voz abierta que habla (Detuch, 2020).

Aquí comienza uno de los nudos conflictivos de la obra puesto que, sin poder acostumbrarse al vaivén y a la euforia características de las metrópolis, la soledad, el desarraigo y la inquietud se apoderan de la protagonista, llevándola a reflexionar sobre su vida, la sociedad y lo que significa ser mujer en la actualidad, pero desde un matiz negativo y crudo:

La historia de
Amelia Amelia
Esa mujer
Moderna Profesional Exitosa
Loca
Llena de historias fantásticas Linda además
Que no podía con su vida No podía
No podía Con la vida
Ni con la buena vida
Ni con la mala vida (Harcha, 2004, pp. 85-86).

En este punto, la crítica sostenida que realiza La Hablante sobre la publicidad, la exposición informativa saturada de imágenes, los discursos enajenantes y cosificadores de los Medios de Comunicación Masivos, y el ideal falso de la felicidad urbana, originan la reflexión que trasciende el texto y nos sitúa ante una realidad común. También dirige su mirada sobre el proceso de reificación que sufre el sujeto al sistematizar su comportamiento en función de la vida en la ciudad. El clímax aparece cuando Lulú, luego de llevar una se-

⁴ Sobre *La pérgola de las flores* es necesario destacar el gran valor teatral que produjo a mediados del siglo XX. Escrita por Isidora Aguirre y musicalizada por Francisco Flores del Campo, la obra presenta un retrato de la identidad urbana del Chile de las primeras décadas del siglo pasado. Así, situado en un determinado contexto histórico, con una contemporánea reflexión de contenido social, la obra marcó a una época con sus romances e historias de una bella Carmela que siente los avatares de una sociedad injusta, donde las clases sociales se muestran claramente, además de la vida de una parte importante de la idiosincrasia capitalina de aquellos años, a través de los personajes de pergoleros, suplementeros y barrenderos del país.

xualidad activa –propia del reconocimiento del propio cuerpo en su dimensión erótica– se enfrenta a la verdad de ser portadora de VIH:

Y se pegó, contrajo, contagió
No es tan fácil decir esto
Usted es cero positivo
Ah?
Señorita usted es cero positivo Ah? (Harcha, p. 86).

El drama se estructura siguiendo la lógica del monólogo, puesto que la idea es enfatizar la presencia de emociones, sensaciones y sentimientos que La Hablante experimenta. En una primera lectura, los temas parecen desordenados pero, con el transcurrir de la narración, es posible apreciar el orden que la voz enunciativa da a sus pensamientos y que, como figura arquetípica⁵, trasciende el plano escritural para instalarse en la problemática que enfrenta una colectividad femenina que será analizada con más detalle en el segundo apartado de este escrito. Finalmente, respecto a la hipótesis de este artículo, este sostiene la relación existente entre la estructura del texto, en tanto elaboración monológica que articula y (des)construye la subjetividad femenina, y la noción de delirio entendido como dispositivo estético y dramático, que implicaría la sobrevivencia en el mundo actual y moderno.

2. El monólogo posdramático: estructura de *Lulú*

La obra dramática *Lulú* de Ana Harcha propone un nexo entre la utilización de recursos tecnológicos (propios del intercambio simbólico establecido en la era globalizada), y la escenificación de la subjetividad femenina que, a medida que avanza el texto, se entrelazan configurando una forma otra de acceder a las problemáticas que enfrenta el sujeto femenino en la actualidad, dentro del marco que propone el *teatro posdramático*, esto es:

Es posdramático toda acción escénica que se propone emitir pensamientos o ideas, dar a conocer situaciones o conjuntos dinámicos, sin una necesaria ordenación lógica, para explorar la vida cotidiana, a fin de ofrecer al espectador una información fragmentaria, que debe recomponer. El teatro posdramático se distingue del teatro dramático de la ‘representación’ porque este repite algo elaborado para que el espectador empatice, y del teatro dramático de la ‘presentación’, porque formula pensamientos o manifiesta sensaciones, basadas en una realidad existente y encaminadas a un posicionamiento crítico del espectador. El teatro posdramático se distancia del dramático (sea de la ‘representación’ o de la ‘presentación’) porque el primero (el posdramático) expone, construye, gestiona, desarrolla e inventa modos de relación y comunicación posibles de una situación real, sin extraer conclusiones, ni crear ficciones. Además, es vehículo de relaciones sociales, prácticas políticas, pedagógicas o documentales, pero no objeto de contemplación, por tanto, no necesita de una forma estética estilística (López, 2023, pp. 125-126).

5 Los arquetipos de los que habla Jung (1936) corresponden a ideas o formas preconcebidas que actúan sobre los sujetos determinando y conduciendo sus acciones y comportamientos. En este sentido, el arquetipo “[...] no sólo presenta algo que ha sido y que ha pasado hace tiempo sino también algo actual, es decir, no es sólo un residuo sino un sistema que sigue funcionando hoy y que está destinado a compensar o a corregir adecuadamente los inevitables unilateralismos y extravagancias de la conciencia” (Jung, 1934, p. 150).

Algunas de estas características se articulan en la obra no sólo mediante los distintos cambios que la protagonista experimenta a lo largo de la obra, en tanto comienza un trabajo de identificación que la lleva a criticar al sistema y a ella misma, sino también a través de la estructura propia del texto. En el caso de la trama, las mujeres que encarna Lulú son el “residuo del proceso de subjetivación, es decir, la singularidad, el particular tejido de las hebras que componen cada biografía, la densidad de vivencia del sí mismo”, pero que “se distancia notablemente de cualquier asimilación con una identidad supuestamente esencial o aún definida, completa” (Lopez Petit en Bonder, 1998, p. 10), por cuanto es a través de la indeterminación que se reflexiona por el sentido de la mismidad. Esto, mediante el uso del monólogo –delirante– que usa Harcha en su escritura:

He estado pensando en todas las cosas posibles de recordar, y después de dar muchas vueltas he vuelto a estar aquí, o sea, al principio, o sea en mí recordando cuando me paraba y pensaba en cuáles serían todas las cosas posibles de recordar [...]

TRACK 19

Lo siento hay una cosa que había olvidado mi primer nombre es
(Harcha, pp. 69-98).

Respecto a la utilización de nomenclatura tecnológica, código escritural en el drama, es necesario destacar que, a pesar de las implicancias culturales que los discursos tecnológicos generan en las nuevas producciones literarias, las temáticas socio-históricas presentes a lo largo del siglo XX (modernidad) se mantienen vigentes, por cuanto se realiza la actividad política discursiva que propone el teatro de Harcha. Dentro de estas temáticas podemos apreciar: la dialéctica del centro/periferia, el desarraigo producto de la migración, la disociación del cuerpo en tanto objeto, la separación entre sociedad sana/ sociedad enferma, entre muchas otras. Son estos temas, sumados a la construcción subjetiva del personaje (Amelia, Lulú o La Hablante) los que entretujan el texto dramático.

Las prácticas multimediáticas proporcionan nuevos signos y técnicas que aparecen integradas a los discursos teatrales (Villegas, p. 238). En el caso de *Lulú* estas se encuentran desplegadas, como indican algunas didascalias del texto, en el uso del término TRACK para referirse a los distintos cuadros de la obra, simulando el (des)orden que tiene un CD de música o, en la utilización de referentes musicales (destacados con mayúscula en algunos casos) que dan sentido a la organización de la escritura. Como sostiene la propia dramaturga:

[...] en medio, adelante, atrás, arriba, abajo y adentro de esto, Ella, habla (ella puede ser la Surfista o Lady Zvith a Monhey o Lulú y más esencialmente La Hablante, que ordena su cerebro como en un CD, por tracks) [...] el escenario también está lleno de boomerangs blancos que llevan inscritas las palabras: dinero, amor, idiota, perra, castrado, éxito, descendencia, familia, indiferencia, sexo sin amor, amor sin sexo, cemento, compromiso, arte, gana, da, pulso del tiempo, terremoto, política, límites, ?, o también lleno de parejas de muñequitos Barbie y Kent, o de botellas, de vodka (Harcha, p. 71).

Este recurso no solo posibilita una interacción participativa del lector, en tanto este logra apropiarse del juego que nos propone la autora, sino, además, permite comprender la estructura estética del texto como una reflexión sobre su propia construcción lingüística (estética verbal), implicando:

Una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral [...] Si aludimos al género literario que es el drama, el título teatro posdramático indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aun cuando aquí el discurso del teatro ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto sólo como elemento, esfera y material de la disposición escénica y no como elemento dominante (Lehmann, 2013, p. 29).

Así, dentro de las características que entrega la noción de un teatro posdramático, podemos hallar una proliferación de recursos estilísticos basados en el uso de elementos provenientes de otras disciplinas artísticas (cine, música, imágenes, etc.) con el fin de rupturizar la noción misma de teatro y los modelos estéticos anteriores. Sobre este punto, la directora señala que:

Ante este panorama, algunos nos hemos encontrado con la necesidad y la aventura voluntaria de hacernos cargo de una propuesta teatral integral, convirtiéndonos en directores de nuestra dramaturgia, por estar –y lo digo sin pudor– proponiendo una escritura dramática que desde el texto cuestiona radicalmente los conceptos conocidos oficialmente en los últimos años en nuestro país, como representacionales (Harcha, 2002, p. 92).

Por lo mismo, en contra del orden propuesto para la construcción de un modelo de país y, por ello, de ciudadano, donde la identidad no es un tema conflictivo –puesto que ya está determinada por el origen socio-cultural–, en la obra se presenta un discurso propio en el que el modo de narrar la historia sigue los códigos de la desintegración de la identidad y la emergencia de diversas incoherencias que la mente de La Hablante enfrenta en cada track, produciéndose una: “[...] fragmentación de las concepciones del yo como consecuencia de la multiplicidad de relaciones donde– el concepto mismo de yo auténtico, dotado de características reconocibles se esfuma y el yo plenamente saturado deja de ser un yo” (Cabañes, 2013, p. 16).

El texto nos acerca a una cotidianidad signada por esta identidad desarraigada y diseminada. Un yo que entre obsesiones, miedos y desencantos se expresa a través del monólogo delirante que el personaje sostiene (para otros o para ella misma) de manera caótica, discontinua cual CD en mal estado (como ocurre en la iteración del término –I talk), o también como una canción melancólica que genera la catarsis nostálgica del foráneo en una ciudad extranjera: “Y viajo 16 horas con la espalda amoratada. Pero no importa nada importa, llego estoy y habito en la ciudad” (Harcha, 2004, p. 78). De esta forma, para Hans Thies Lehmann “[...] la tendencia general hacia la musicalización (no solo del lenguaje) es un capítulo significativo del uso de los signos en el teatro posdramático. Surge una semiótica auditiva independiente” (p. 158):

y me enamoré
de un hombre hermoso que vivía al otro lado del río y después de mucho
tiempo todo acabó una vez más y cuando se hacía de noche era un alivio
ver que se me acercaba un hombre por delante o por detrás.
Entonces, era mucho menos probable que me
Asaltaran (Harcha, 2004, p. 84).

Desde la perspectiva de la oralidad, la utilización del monólogo hace que el lector/espectador atienda a una desarticulación y posterior construcción de la subjetividad de La Hablante, toda vez que esta nos cuenta parte de su historia como un collage que los otros lo-gran observar y, de alguna u otra forma, manipular mediante el juego que supone el orden de los *tracks*. Además, esta construcción se llevaría a cabo por medio del reconocimiento y autoafirmación que la sujeto realiza durante el desarrollo de su historia. En este sentido “el teatro descubre la voz monologada que se anuda en el diálogo de discursos diseminados; de este modo, la riqueza del teatro se erige a partir de esta sola voz y la modulación y gradación de sus posibilidades” (Lehmann, p. 268). Son estas posibilidades las que suponen la emergencia de los conflictos íntimos que experimenta el personaje a lo largo del relato. De modo que, a pesar de que los tracks tienen números que implican una secuencia que guía al lector, el contenido de los mismos puede ser leído desordenadamente como cuando elegimos la canción que deseamos escuchar en el reproductor de CD.

Por tanto, es en el *zapping* permanente que hacemos de la mente de Lulú donde visualizamos esta intimidad fragmentada que intenta reconstruirse mediante la expresión vocálica. Una voz diseminada en función de su locución. Así, es posible colegir que la intencionalidad de la obra dramática busca representar el cúmulo exorbitante de recuerdos, anhelos, proyecciones y expectativas (frustradas) que la mujer piensa y siente en una sociedad estereotipada, prejuiciosa, moderna. Por esto, en el texto, la construcción de esta subjetividad se nos presenta contradictoria, delirante:

Era el tiempo de lo ajeno. Era el tiempo en que cualquier palabra salida de la boca de otro me hacía cambiar de dirección. Era ese tiempo. Ese tiempo en dónde sólo habitaba en la ciudad. Era ese tiempo. El tiempo de los pies despegados del suelo. El tiempo de la cabeza girando a toda velocidad. El tiempo del pecho apretado. De los ojos perdidos. De las uñas mordidas. Nadie. Nadie. Nadie. Nadie/ ha logrado querer/ me/ como tú (Harcha 2004, pp. 82-83).

Para Kurt Spang, tanto monólogo como soliloquio poseen ciertas características que les permiten a quienes los utilizan expresar emociones de modo directo interactuando activamente con el otro. Esto, porque son formas lingüísticas en las cuales, desde lo teatral, posibilitan la transmisión al público de los estados anímicos de los personajes o actores. Tanto las tribulaciones y conflictos como las reflexiones secretas de una figura o sus alegrías se exteriorizan eficazmente con esta modalidad del lenguaje dramático (Spang, 1991, p. 285). El discurso que articula el texto *Lulú* se encuentra estructurado monológicamente. De forma tal que solo es ella –la emisora– quien nos permite adentrarnos en su drama. Y, por tanto, también es ella quien elige qué mostrarnos y cómo. Es, finalmente, el uso del monólogo el que nos conecta con su interioridad. Ella nos enfrenta con cada canción, con cada ritmo,

procurando configurar una especie de voz parlante que intenta explicar(se), construir(se) y amplificar(se) a través de frases cortas y versificadas, donde la aliteración, el énfasis y las contradicciones discursivas nos transportan a una errática existencia real:

[...] hace ya más de un año que mantengo una relación inestable con
hace ya más de un año
hace ya más de un año mantengo padre relación mayor hombre que no
podría
hace ya más de un año que por la cresta mantengo relaciones inestables
(Harcha, 2004, p. 79).

Según lo dispuesto en estos párrafos, en la obra *Lulú* el lenguaje se erige como objeto de exposición, produciendo un acercamiento emotivo con el lector/espectador, toda vez que:

Junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de la exposición se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje. En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidos por un sentido, sino por la composición escénica [...] (Lehmann, p. 260).

Todos los matices antes señalados respecto a la estructura de la obra dramática, hacen alusión a la idea de compenetrarse con el lector, asumiendo como principio elemental la capacidad de imaginar la obra como si estuviéramos en su puesta en escena, aunque con la libertad de imaginar diversos escenarios posibles donde se desarrolle la obra, puesto que no existen detalladas descripciones sobre el espacio en el cual se despliega la trama del texto. De este modo, el lector, quien en su calidad de otro, establece un vínculo emocional con la representación, permite comprenderlo en tanto acontecimiento⁶. En el caso de la obra dramática como objeto de análisis, una aproximación a la Estética de la Recepción (Jauss, Iser, etc.), como parte integrante de la otredad representada por el lector, permitiría acercarse, en parte y muy someramente, al fenómeno convivial del que habla Jorge Dubatti en su libro *El convivio teatral* (2003), al posibilitar la confrontación de dos momentos estéticos, desde el prisma lingüístico: el momento del autor y del lector. Así logramos visualizar y co-legir una noción convivial de la obra dramática. Todo esto, asumiendo las afirmaciones de Bauzá para quien “el lenguaje hablado exige necesariamente la presencia de un interlocutor en tanto que el lenguaje escrito se da en soledad y evidencia un ritmo más lento” (Bauzá, 1997, p. 103).

Por último, la utilización de metarreferencias dentro del monólogo de La Hablante en *Lulú*, inscribe a la obra dentro de una metateatralidad que hace aún más evidente sus niveles de *presencia*⁷, además de producir un quiebre con el clásico teatro entendido como representación realista del mundo, donada por Aristóteles (Poética). Un ejemplo de esto ocurre cuando el personaje (ficción), dentro de su monólogo, reflexiona en torno a la co-

6 Esto ocurriría con más fuerza en el caso de estar enfrentados a la puesta en escena de *Lulú*, donde la “Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos (Dubatti, 2013, p. 16) crea el principio constitutivo de la teatralidad.

7 Y que en palabras de Santiago Trancón, están representados por la persona, el intérprete y el personaje. En este sentido, el autor afirma que existen: “Tres niveles de presencia, conciencia y percepción que pueden diferenciarse desde el punto de vista teórico y práctico. Nos referimos al actor considerado como *persona*, como *intérprete* y como *personaje*. Alguien que se presenta en un escenario es persona, *actúa* como actor y *hace* de personaje. Tres niveles de presencia distintos” (Trancón, 2006, p. 260).

mida, a su conexión obsesiva con la cocina y nombra dentro de su parlamento a la autora y a Jenny Holzer (artista visual que incursiona en el ámbito escritural por medio de la utilización de registros publicitarios con el fin de criticar los códigos visuales y verbales generados en la globalización), evidenciando, por una parte, la autoficción del texto y, por otra, la apropiación de la técnica metateatral: “algunas personas no cocinan nunca porque no les gusta, otras no cocinan nunca porque no tienen tiempo y otras porque no tienen nada para comer. Para unos, la cocina es una rutina, para otros, un arte (Jenny Holzer - Ana Harcha)” (Harcha, p.78).

En suma, *Lulú* de Ana María Harcha, permite realizar un análisis de su estructura desde los códigos del posdrama al reunir, dentro de su creación estética, un set de registros, códigos y formas escriturales que conforman un estilo propio desde donde se reflexiona en torno la subjetividad femenina. El uso de un lenguaje tecnológico, la apreciación de mínimas didascalias que interfieren con la linealidad de la lectura y con la interpretación que puede colegirse del ambiente mental y espiritual de La hablante, el uso de recursos musicales como letras de canciones y las distintas referencias a la cultura actual, hacen de la obra un texto posdramático que utiliza el monólogo (la voz) como medio de expresión por medio del cual se desarticula y construye la subjetividad femenina. Esto es de suma importancia por cuanto asumimos que la estructura de *Lulú*, a pesar de estar realizada bajo estos códigos, reflexiona en torno a temáticas contingentes de la vida actual. Una actualidad que no es posible calificar abiertamente como moderna o posmoderna. Este último punto será analizado en el apartado siguiente:

SE ESCUCHA UNA BUENA CANCIÓN. GRABADA. LULÚ ESTÁ EN ESCENA. NO HACE NADA. EL TEMA PUEDE SER DE SINATRA, THE PLATTERS, MILES DAVIS, EDITH PIAFF, ELVIS PRESLEY, NO SÉ, LENTA, CON LETRA (p. 85).

3. *I'm a barbie girl. In a barbie world: el delirio de Lulú*

Analizar la estructura de un texto dramático como *Lulú*, es pertinente por cuanto este permite una aproximación reflexiva al contenido discursivo que se expresa de manera particular (posdrama) en la obra, implicando una relación efectiva entre la temática propuesta (teatrista) y la forma de su representación. Así, podemos afirmar que la estética teatral que nos propone Harcha evidencia la crítica que elabora en torno a la sociedad y su modo de representación a través del arte teatral. En este sentido, es interesante destacar la construcción femenina que realiza el personaje de su propia subjetividad, utilizando el monólogo como técnica de expresión/representación. Sin embargo, este monólogo es articulado siguiendo la lógica del delirio.

El *delirio*, en tanto concepto estudiado desde hace siglos⁸, primero por los clásicos griegos, y posteriormente por toda una corriente de pensamiento moderno y contemporáneo, principalmente fenomenológica y existencialista, sugiere que su significación implica juicios basados en las cualidades vivenciales, vivencias primarias, del sujeto, así: “una de las manifestaciones del alma es su *vivenciar*. Se le llama así por su analogía con la corriente de

8 Ver los trabajos “Delusional mind: Psychopathology of delusion” (2009) de Patricio Olivos, y “ Creencias e imaginaciones: reexaminando el problema tipológico de los delirios” (2023) de Pablo López; quienes sintetizan acertadamente las hipótesis y problemáticas principales sobre el delirio y su relación con el mundo clínico, desde una perspectiva fenomenológica.

la conciencia, de ese proceso indivisible de la corriente que no fluye nunca del mismo modo en los incontables individuos” (Jaspers, 1977, p. 73). En este sentido, estas pueden determinarse en cuanto a las significaciones de la conciencia. De este modo:

Para Jaspers el delirio es un fenómeno primario, que tiene lugar en la experiencia y el pensamiento de la realidad. Es una transformación en la vasta conciencia de la realidad, experiencia indescriptible, cargada de ansiedad y presentimiento, (*Wahnstimmung*), que se anuncia secundariamente en juicios de realidad (Olivos, 2009, p. 7).

Y, por tanto, cuando hablamos de delirio, no nos basamos en su significación etimológica de *estar fuera*, *salir del rumbo*, o *extravagancia*, sino que nos referimos a un proceso en el cual un sujeto explora las vivencias naturales de su conciencia, logrando establecer un vínculo con su yo alejado del *común*, de la sociedad *típica*, pero cuyas raíces se encuentran en su propio acontecer.

En la obra analizada estamos ante una voz delirante que enfatiza la intencionalidad del discurso de La Hablante, logrando la representación de un universo femenino, íntimo y vivencial, cuyo eje se articula en la paradoja de no comprender los procesos de reproductibilidad técnica y tecnológica, desnaturalización, e individualidad, propios del mundo moderno, en el cual se encuentra inserta desde sus inicios. En palabras de la autora: “[...] no me interesa construir personajes con psicologías definidas, ‘esta es la mamá, dueña de casa, de 50 años, pobre’ ...no sé qué. Mis personajes, a los que prefiero llamar hablantes, son portadores de un discurso sobre lugares desde donde se percibe la realidad actual” (Harcha, 2002, p. 102). En este marco, el objetivo de este apartado es sostener que el monólogo delirante de *Lulú* es la forma discursiva propia del sujeto al insertarse en la ciudad, en el devenir de un imaginario urbano que sigue los patrones de una modernidad inacabable. Por lo mismo, es menester establecer qué entendemos por modernidad. Si aceptamos los postulados de Bolívar Echeverría esta podría ser caracterizada como:

[...] un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos –esa es su percepción– a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama modernos (Echeverría, 1991, p. 1).

Ahora bien, estableciendo que existen aspectos interesantes en la estética que presentan los trabajos de Harcha, establecemos algunos lineamientos respecto a las nociones de modernidad y postmodernidad que se comprenden en este escrito. Así, por ejemplo, siguiendo la tesis de una *geografía de la modernidad* propuesta en el libro *Modernismo después de la modernidad* (2010) de Andreas Huyssen, sostenemos que “desde el declive del debate sobre el *posmodernismo* y el avance de la *globalización* como principal significante de nuestro tiempo, los discursos de la modernidad y el modernismo han reaparecido con fuerza” (Huyssen, 2010, p. 9). Sin embargo:

Más que oponer el postmodernismo al modernismo en un planteamiento binario reduccionista, o como fases separadas de una línea de tiempo progresista, sostengo que en Norteamérica el postmodernismo fue un intento de escribir y renegociar aspectos claves de las vanguardias europeas del siglo XIX en un contexto norteamericano, donde las relaciones entre alta y baja cultura, así como la función del arte en la sociedad, se codificaron de forma completamente distinta a como se hizo en Europa, ya fuese en los años de entreguerras o en los posteriores a la Segunda Guerra Mundial (Huyssen, pp. 9-10).

Por tanto, observamos en el texto ciertos componentes propios del denominado postmodernismo en la literatura, como la idea de fragmentación y el desarraigo del sujeto, no obstante, estas apreciaciones estéticas y registros literarios, poseen como marco un escenario aún más complejo, al que denominamos modernidad, en su acepción histórica y sociocultural. Por lo mismo, asumiendo que “las prácticas posmodernas en la literatura y en el arte han rechazado completamente la alternativa alto/bajo, produciendo todo tipo de hibridaciones de lo alto y de lo bajo que parecen abrir nuevos horizontes a la experimentación estética” (Huyssen, p. 42), afirmamos que es en la modernidad, tal como argumenta Echeverría, donde se refuerzan las prácticas, problemáticas y reflexiones críticas presentes en *Lulú*.

Estas prácticas son las que anhela conocer y replicar Lulú al introducirse en la urbe innominada. Para la protagonista la idea de ser alguien motiva sus inclinaciones al momento de decidir viajar a la ciudad desde la periferia nortina. Este es el primer paso en el desequilibrio de la construcción identitaria de su subjetividad. Momento en el que las prácticas de una modernidad retrasada rompen la dimensión social de la sujeto que encuentra (anhelante) otro espacio inserto en el progreso. De esta manera, ingresa en el circuito de la modernización creciente que sufre la ciudad, constituyéndose, en este instante, en personaje víctima del nuevo sistema político y económico:

Soy natural y vecina de una ciudad, pertenezco a una ciudad puedo decir
vivo en esta ciudad, ahora
Hoy día vivo mi vida en una ciudad, una moderna y preciosa ciudad llena
de oportunidades varias

Antes, en el tiempo de antes, cuando habitaba en
la playa, a la orilla de ese inmenso mar, soñaba con
la ciudad y sus múltiples expectativas de vida, y ahora
las utilizo, todas, todas las que me son posibles (Harcha, p. 80).

El brillo que proyecta la ciudad deja fuera de su discurso iluminador el paso retardado del aura –como diría Benjamin– con el cual la periferia busca su lugar en el proceso de globalización. Los imaginarios sociales están repletos de signos que crean confusión en la mente del personaje. La vorágine de vivencias que experimenta Lulú, cuyos recuerdos intenta recuperar en el presente (aún más caótico que el transcurso de la misma vivencia), y que trata desordenadamente de expresarlos a través de la palabra, se transforman en un delirio sonante y disonante a la vez. Porque, por una parte, la voz permite reconocer ciertos estados nostálgicos, tristes, desilusionados, desarraigados. Pero, por otra, la complejidad

de los mensajes en clave monológica clausura la observación del que está afuera, creándose una espiral vociferante que va cruzando sus hebras con el fin de configurar el mundo interior de Lulú:

Sólo bastará dejar en el camino unas pocas gotas de sangre
Esto es delirante Emocionante Angustiante Fantástico
Es un éxtasis, un éxtasis, un éxtasis, compañeros Y me vi corriendo, al
lado de muchos, como bestia Y corría y trataba de responder
¿deseo un hogar sólido?
¿deseo buena compañía?
¿me gusta el deporte? (Harcha, p. 81).

Este delirio que nace del habitar un espacio signado por la ilusión de libertad, por la rapidez de las transacciones que han devenido cuerpo como objeto, por la multiplicidad de ofertas que el mercado ofrece y que se puede obtener, a cambio del tiempo, de la esclavitud del sujeto, es según Echeverría:

El predominio de lo moderno es un hecho consumado, y un hecho decisivo. Nuestra vida se desenvuelve dentro de la modernidad, inmersa en un proceso único, universal y constante que es el proceso de la modernización. Modernización que, por lo demás –es necesario subrayar–, no es un programa de vida adoptado por nosotros, sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos (Echeverría, p. 3).

Si el delirio, en términos generales, puede ser comprendido como una ruptura con el mundo circundante cuyo uso de la palabra permite la conexión con diversos grados de intimidad (de realidad propia), entonces la obra *Lulú* es un ejemplo de delirio, donde se superponen y yuxtaponen diversas voces (o una voz diseminada) que intentan explicar(se), reconstruir(se) y reconocer(se) en tanto sujeto moderno, siempre que aceptemos que “[...] la forma de la salud de una sociedad estaría dada por la suma de los delirios individuales” (Tornero, 2000, p. 36). Si asumimos que existe una relación entre modernidad y delirio, Amanda se encontraría en el proceso de autodeterminación de un yo que se difumina en la modernidad al escindirse en otros múltiples yoes que se resisten a compenetrarse, ya que el ideal de comunidad se habría perdido. La lógica de la modernidad persigue la construcción de individualidades que se yerguen violentamente (consumo, éxito a costa de todo) sobre los otros como si estos fueran extraños, extranjeros. La forma de escapar a esta realidad es la expresión de la intimidad. Una expresividad libre de represiones o de tabúes que le permitan decir/denunciar a la protagonista aquello que experimenta inserta en esta tecnocrática sociedad. Así, “[...] Muchas veces pasa por delirio la conjunción de imágenes deformadas, febriles, que colman la mente ante sucesos que nos desbordan, nos desconciertan. Una suerte de bruma gris, vaporosa, donde los límites de lo real y lo ficticio se difuminan” (Porcayo, 2015, p. 9). En la voz delirante de la protagonista se presentan diversas contradicciones, ironías y paradojas que intentan dar cuenta del lugar del sujeto en el espacio (no en tanto territorio, sino más bien, en cuanto locus de pertenencia por el cual una parte del sujeto se construye). Son estas características del delirio las que, desde la perspectiva performática, crean los estados ansiosos del comer y querer acumular comida. Un estado compulsivo propio de la (sobre/multi) oferta que existe en la urbe:

Los cucharones Y las cucharas Te sirven
Para algo
Te hacen estar En algo
Ocupada en algo realmente importante Mover la mano en círculos dentro de una olla
En la mezcla bendita de un montón de productos animales y vegetales extraídos del super del barrio No puedo evitarlo
Es compulsivo Me levanto
A las cuatro de la mañana de golpe y me meto de cabeza como en picada (Harcha, p. 73).

La Hablante, sumergida en el vaivén de la modernización, intenta reconstruir su subjetividad desde la autonarración donde cuestiona sus decisiones amorosas, cocina compulsivamente –como forma de alienación con el mundo real–, advierte la verdad de su contagio al saberse portadora de VIH y decide seguir donde mismo, seguir (des)construyéndose a lo largo de la historia. Desde la perspectiva de Lacan, el delirio (en tanto parte integrante de la locura), puede ser visualizado a través de la escritura, de la palabra, siendo intermediaria entre lo real y lo ficcional. Para el psicoanalista:

Es el registro de la palabra el que crea toda la riqueza de la fenomenología de la psicosis, es allí donde vemos todos los aspectos, las descomposiciones, las refracciones. La alucinación verbal, que le es fundamental, es justamente uno de los fenómenos más problemáticos de la palabra (Lacan, 1946, p. 46).

Lulú recorre cada eslabón que conforma su subjetividad –desde el recuerdo de su valiente travesía para llegar a la ciudad, pasando por sus errores y esperanzas amorosas, el descubrimiento de una sexualidad devoradora; hasta llegar al límite de su feminidad–, con el fin de descubrir el placer de seguir permaneciendo en el centro, habitando la ciudad. En todo este recorrido, el monólogo de la protagonista es delirante, caótico y lleno del ruido propio que proporciona la palabra compulsiva. Compulsión característica de la era moderna, de la fragmentación del sujeto y de la marginalidad sociopolítica y económica:

No me fui. Me quedé. Por mucho que las cosas se pusieron difíciles [...] Incluso en medio de los peores desastres. Bajo las peores manipulaciones. Terremotos. Humillaciones. Asesinatos. Hambre. Carreras desesperadas. Contaminaciones. Desastres ecológicos. Mutilaciones de órganos. Tráfico de órganos. Explosiones de gas. Violaciones de madre. Violaciones de hijos. Parricidios. Tortura de animales. Tortura de esposas y maridos. Explotación de empleados. Robo desmesurado. Privatizaciones [...] Paradas militares. Días de unidad nacional. Inundaciones. Tala indiscriminada de árboles. De brazos. De paradigmas. Destrucciones. Desfiles absurdos. Funerales masivos. Aniquilaciones de pensamiento. Venta de seres humanos y vegetales. Intolerancias. Y otros. Y seguí. Saqué fuerza a punta de recordar la arena y el sol. Y me lancé a la calle una vez más (Harcha, p. 95).

4. Reflexiones finales: mutaciones delirantes de la mujer moderna

La historia contemporánea, siguiendo los avatares y ventajas que ha promovido la modernización tecnológica y económica del capitalismo actual, ha configurado nuevas formas de resistencia estética-política que las prácticas teatrales (y, en general, de todas las formas artísticas) han denunciado. Asimismo, la era de la modernidad deja de ser un modo (aunque sea contradictorio) de afirmación de la vida, para convertirse en la simple aceptación selectiva de la muerte (Echeverría, 2008, p. 4). Muerte que no necesariamente se condice con la dimensión biológica del hombre, sino también con aquellos ámbitos en los cuales el ser humano se desenvuelve.

Por lo mismo, las formas bajo las cuales se presenta lo conflictivo de la modernidad se relacionan, desde el prisma sociocultural, con la pérdida sostenida de la identidad, la fragmentación de la unidad del ser y la acumulación de bienes como fundamento de la existencia humana. En este sentido, el texto *Lulú*, de la teatrera nacional Ana Harcha Cortés, inscribe su traza en temáticas que se desarrollan visiblemente en esta contemporaneidad signada bajo la acción de la técnica (incluyendo la tecnología) y el exacerbado objetualismo que imprime su sello como tatuajes en la piel cosificada de la sociedad. La Hablante (que no es solo un personaje sino más bien un arquetipo de mujer) interroga por aquellos patrones conductuales que hacen feliz a los individuos que habitan la ciudad (Santiago, Nueva York, u otra cualquiera) y que los resignifican aparentemente. Por tanto, ¿qué necesita una mujer del siglo XXI para pertenecer al mundo civilizado, a la urbe paradisíaca repleta de publicidad, luces, enfermedad y descontrol? Una mujer necesita, según nos dice la protagonista, hacer ejercicio, mantener relaciones inestables con hombres distintos, enamorarse de alguno que no conoce su nombre o cocinar en la madrugada para calmar un apetito incontrolable que produce la angustia de ser nadie: “pausas de ejercicios en momentos estratégicos del día mejoran la productividad y proporcionan sensaciones simultáneas de alivio y rejuvenecimiento (Jenny Holzer)” (Harcha, 2002, p. 83).

La mujer de la obra es un crisol de múltiples feminidades que intentan conocer el espacio que existe entre su cuerpo y su intimidad. Pero las voces se agolpan y salen desahoradas sin más finalidad que la de contar(se). Es aquí donde la noción del delirio se hace presente, puesto que es por medio de él que el discurso de La Hablante puede expresarse. Aunque también es en este instante en el cual nace la pregunta por la libertad y por la terrible represión que genera el creerse ser libre en una sociedad modernamente capitalista. Entonces, ¿dónde radica la libertad de la persona en tiempos en que la preferencia ha sustituido a la elección? El delirio como expresión de la locura se hace necesario para vivir, para enfatizar las decisiones y reinventar el camino que la protagonista prefiere al saber que no existe más voz que la de ella en ese monólogo delirante que es su misma voz queriendo (auto)inspeccionarse:

¿personaje público o privado?
y de la propiedad privada ¿qué opina?
¿tiene e-mail?
Te la estás jugando? Te la estás jugando? Te la estás jugando?
Sabe que por cada respuesta correcta suma puntos?
Sabe que sólo ha respondido dos, dos, de 45, apenas dos, sabe que va mal,
qué va mal, que va muy
mal, que va cada vez peor, que si no despierta pierde? Stop!
Basta! No puedo No

puedo Hoy
No puedo
No puedo ni un poco más
Me voy (Harcha, 2004, p. 83).

De este modo, la historia de Amelia se vuelve una denuncia respecto a la sociedad en la que se encuentra. Casi al final de la obra, en el momento en que la protagonista pregunta por quién la ha contagiado de VIH aparece la certeza de sí misma necesaria para producir el cambio:

[...] Nadie habla. Ningún invitado habla [...]
Y número tres, necesito saber ahora mismo quién cresta de esa mitad que está contagiada es el pinche puto cabrón jodido [...] inconsciente que me contagió a mí. Entonces nadie responde (p. 91).

Un atisbo de identidad se presenta en Lulú y decide algo por primera vez, decide quedarse en su lugar habitado y volver a empezar, –ir a la calle– nuevamente. En este caso, el monólogo delirante de la protagonista es el único mecanismo posible de expresión una vez evidenciado (autonarración) su derrotero existencial. Foucault explica este fenómeno de la siguiente forma:

Locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria. Cada una es medida de la otra, y en ese movimiento de referencia ambas se recusan, pero se funden la una con la otra. (Foucault, 1967, p. 53).

En suma, la estructura de *Lulú* abre variadas posibilidades de interpretación en las cuales las *lexías* (Barthes) más sobresalientes se perciben en el contexto en el que la subjetividad femenina se construye asumiendo los códigos del teatro posdramático y exponiendo el movimiento expresivo de la voz que busca (a través de monólogos delirantes y soliloquios mentales) su reconocimiento en medio de una sociedad escindida por las perturbaciones inherentes del mundo globalizado, capitalista, propio de la modernidad en la cual estamos insertos.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1977). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En: Silvia Nicolini (comp.). *El análisis estructural*. Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones: Poesía y representación en el mundo antiguo*. Editorial Biblos.
- Bonder, G. (1998). "Género y subjetividad. Avatares de una relación no evidente". En: *Género y epistemología: mujeres y disciplinas. Programa Interdisciplinario de Estudios de Género* (PIEG), Universidad de Chile.
- Cabañes, E. (2013). "De la hibridación al procomún: construyendo la realidad a través de la tecnología". *Revista de Estudios de Juventud*, vol. 16, N° 102. España: (9-24).
- Cárcamo del Río, P., García, M. (2015). "Discursos de lo siniestro en el teatro chileno (1995-2010): violencia, cuerpo y memoria".
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Argentina: Ediciones Atuel.
- Echeverría, B. (2008). "Un concepto de modernidad". *Revista Contrahistorias*.
- (1991). "Modernidad y Capitalismo (15 tesis)". *Review*, vol. XIV, N° 4.
- Foucault, M. (1967). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol I-II. México: Fondo de Cultura Económica.
- Harcha, A. (2002). "Estancarse o avanzar: visión subjetiva del cambio producido en el teatro chileno a fines del siglo XX e inicios del siglo XXI". *Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*: 33-34.
- (2004). *Perro!, seguida de Lulú*. Santiago de Chile: Ediciones Ciertopez.
- Huyssen, A. (2011). *El modernismo después de la postmodernidad*. España: Editorial Gedisa.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. España: Taurus Ediciones.
- Jauss, H. (1987). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". En: *Estética de la recepción*. España: Arco Libros.
- Jeftanovic, A. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea* (2011). Chile: Editorial Cuarto Propio.
- (2010). "Ana Harcha: Juegos, ritos y voces". *Antología: un siglo de dramaturgia chilena: 1910-2010*. Santiago: Ediciones Bicentenario.
- Jung, C. (1934). *Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo*. Barcelona: Trotta.

- Lacan, J. (1946). "Acerca de la causalidad psíquica". En: *Escritos 1*. México: Siglo XXI.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro postdramático*. España: CENDEAC.
- Lizana, P. (2018). "La poética ritual en Lulú de Ana Harcha: Una trayectoria rítmica y circular". *Universum*, Talca, 33 (2), 117-135.
- Departamento de Comunicaciones Detuch (2020, 12 de mayo). "Obra *Lulú* de académica Ana Harcha se presenta en versión Radioteatro" <https://uchile.cl/noticias/163308/obra-lulu-de-academica-ana-harcha-se-presenta-en-version-radioteatro>
- López, J. (2023). "Dramático y Posdramático: dos caminos en el teatro contemporáneo". *Pygmalion: Revista de Teatro General y Comparado*, (15), 115-136.
- López-Silva, P. (2023). "Creencias e imaginaciones: reexaminando el problema tipológico de los delirios". *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 79 (302), 273-286.
- Olivos, P. (2009). "Delusional mind: Psychopathology of delusion". *Revista Chilena de Neuro-psiquiatría*, 47 (1), 67-85.
- Porcayo, G. (2015). *El cuerpo del delirio*. México: Ediciones UNAM.
- Saiz, J., Fernández, B. (2007). "De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía". *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, N° 11, (132- 148).
- Spang, K. (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. España: Ediciones Universidad de Navarra.
- Tornero, A. (2000). *Las maneras del delirio: las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*. Ediciones UNAM.
- Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro*. España: Editorial Fundamentos.
- Villegas, J. (2006). *Para un modelo de historia del teatro*. EE. UU.: Ediciones de Gestos.
- (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Argentina: Ediciones Galerna.
- Ugalde, B. (2007). "*Kinder*: un texto que se escenifica en cuerpo". Universidad de Chile.