



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRÔNICA

Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS

Letrônica, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2022

e-ISSN: 1984-4301

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2022.1.41163>

SEÇÃO: LITERATURA

Cuando el cuerpo es lo único que tengo: el carnaval de los miserables como estrategia convivial antipatrimonial en *Prostíbulo poético Valparaíso*¹

When the body is the only thing I have: the carnival of the miserable ones as an anti-patrimonial-theatrical-gathering strategy in Prostíbulo poético Valparaíso

Quando o corpo é tudo que eu tenho: o carnaval dos miseráveis como estratégia de convívio anti patrimonial em Prostíbulo Poético Valparaíso

Verónica Sentis

Herrmann²

orcid.org/0000-0001-9463-4116

vsentis@upla.cl

Recebido em: 22 jun. 2021.

Aprovado em: 15 jan. 2022.

Publicado em: 01 dez. 2022.

Resumen: El presente artículo estudia los procedimientos escénico-performativos utilizados en el montaje de Pita Torres, *Prostíbulo poético Valparaíso* (2018), con el objetivo de comprender cómo, a través de recursos que acentúan lo convivial, se configura un mundo de fiesta marginal que pone en tensión la imagen del Valparaíso patrimonial, antiguo puerto del Pacífico Sur, promocionado hoy como sitio cultural y turístico desde la institucionalidad política. El análisis plantea que la elección de una proxémica limitrofe, que propicia la interacción corporal entre actantes y espectadores, produce una experiencia de shock que los saca de la ilusión, configurándose como una estrategia no textual, que enarbola una crítica social desde el universo poético.

Palabras clave: *Prostíbulo poético Valparaíso*; teatro; convivio; acontecimiento; discurso antipatrimonial.

Abstract: The goal of this article is to analyze the scenic-performative procedures used in Pita Torres' staging, *Prostíbulo poético Valparaíso* (2018), to understand how, through theatrical-gathering resources a world of marginal festivity that tenses the image of the patrimonial, cultural and touristic Valparaíso, old port of the South, (raised from the political institutionally) is configured. The analysis suggests that the choice of a borderline proxemics, which favours bodily interaction between actants and spectators, produces a shocking experience that takes them out of illusion. This configures as a non-textual strategy that raises a social critique from within the poetic universe.

Keywords: *Prostíbulo poético Valparaíso*; theater; theatrical gathering; event; anti-patrimonial discourse.

Resumo: O presente artigo estuda os procedimentos cênico-performativos utilizados na montagem de Pita Torres, *Prostíbulo poético Valparaíso* (2018), a fim de entender como, através de recursos que acentuam o convívio, se representa um mundo de festa marginal que coloca em tensão a imagem de um Valparaíso patrimonial, antigo porto do Pacífico Sul, promovido hoje como um lugar cultural e turístico pela institucionalidade política. A análise propõe que a escolha de uma proxémica limitrofe dá condições para a interação corporal entre atuantes e espectadores, os quais produzem uma experiência de choque que os tira da ilusão, configurando-se como uma estratégia não textual que se insere em uma crítica social a partir do universo poético.

Palavras-chave: *Prostíbulo poético Valparaíso*; teatro; convivio; acontecimento; discurso antipatrimonial.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Este artículo es producto del proyecto 'Descorriendo tupidos velos: cartografía teatral de directoras porteñas en el siglo XXI', Fondo Nacional de Artes Escénicas 2022 N° 616657 Investigadora Responsable: Dra. Verónica Sentis Herrmann.

² Universidad de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Chile.

Introducción

El origen festivo del teatro, como una experiencia que deviene de celebraciones religiosas y colectivas ritualizadas, es un planteamiento aceptado transversalmente por los estudiosos de las artes escénicas. Así lo confirman variados autores, quienes fijan el inicio de las representaciones teatrales occidentales en la evolución de los ritos ditirámicos griegos.³

Si asumimos que el arte teatral deviene de celebraciones tanto sociales como religiosas, entendidas estas últimas como un intento de re-ligar la existencia humana con un supuesto origen divino, se puede observar cómo ciertas características del rito original están contenidas dentro de lo que, posteriormente, se ha entendido como experiencia dramática: La sensación de ingreso en un "tiempo festivo" asociado a la experiencia del regocijo, que se superpone sobre el tiempo real o cotidiano, al decir de Eliade (1965); el acto de reunión convivial en un mismo eje espacio-temporal, marcado por la presencia corporal indelegable y aurática de artistas y espectadores (DUBATTI, 2003) y la teatralidad, definida como la capacidad de organizar la mirada del otro, pues "todo fenómeno de teatralidad se constituye a partir de un tercero que está mirando" (CORNAGO, 2005, p. 4) quien, cuando deja de hacerlo, clausura dicho evento.

En este entendido se puede afirmar que, a pesar de su carácter ficcional, en el teatro persiste una dimensión ceremonial en tanto "acontecimiento social derivado de sus raíces religiosas y de culto que, en su mayoría, pasan desapercibidas para la conciencia" (LEHMANN, 2013, p. 121). Consecuentemente, el vínculo entre fiesta y teatralidad escénica -concebida como un pro-

ducto tardío que deviene de una teatralidad social que la precede⁴, no se reduce a su aparición en Grecia, sino que se constituye como un elemento recurrente que toma distintas formas, según el marco cultural que lo contenga y la ideología particular del grupo emisor del objeto estético⁵. En ese sentido, es necesario interpretar estas teatralidades estéticas como la articulación de un discurso, vale decir, una acción comunicativa cuya finalidad es exponer o transmitir algún tipo de idea y, por lo general, persuadir a los oyentes de la perspectiva ideológica a la que el grupo productor adhiere (VILLEGAS, 1997).

Dadas las características polisemióticas de lo escénico, los canales comunicativos utilizados no se reducen a las intervenciones textuales en tanto su concreción oralizada dentro de las obras, sino que remiten a la compleja trama del texto espectacular (DE TORO, 2008) en donde lo auditivo, lo visual, lo táctil, lo gustativo y lo olfativo constituyen vías de comunicación simultáneas, que funcionan como un tejido o unidad indisoluble, que es susceptible de ser dividido en partes solo para ser analizado.

Desde esa perspectiva, se debe comprender el teatro como un acontecimiento que remite al encuentro corporal inscrito en un eje territorial concreto, dentro del cual artistas y percipientes modelan y construyen, a través de su interacción, la obra final (FISCHER-LICHTE, 2011). Es decir, una experiencia que, a pesar de las modificaciones que ha sufrido en occidente desde el siglo V a.C. a la actualidad, presenta ciertos elementos matrices e invariables que lo constituyen, como lo son "todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación" (DUBAT-

³ Más allá de la escasa evidencia directa a la que se ha podido acceder, dada la evanescencia del acontecimiento teatral, prácticamente la totalidad de los autores (BOIADZHIEV; DZHIVELEGOV, 1947; D'AMICO, 1954; MACGOWAN; MELNITZ, 1959, por nombrar algunos) coinciden en entender el arte dramático como una teatralidad estética tardía, originada en una teatralidad social previa contenida en las fiestas y rituales religiosos que lo anteceden.

⁴ Nos referimos aquí a lo planteado por Villegas en tanto las teatralidades estéticas tributan a teatralidades sociales con las que se identifican los grupos productores del discurso. En este marco, los grupos en el poder utilizan el acto de representación como vehículo de validación del discurso hegemónico. Debido a ello, refleja sus valores y está cifrado en los códigos del grupo social al que pertenece, está determinado por el contexto histórico que lo enmarca y ha sido concebido para destinatarios específicos (2011).

⁵ Como ejemplo de lo anterior y para observar su transversalidad cultural, podríamos señalar el Inti Raymi como una teatralidad espectacular amerindia, previa al arribo de los conquistadores en el actual Perú, que cumple un rol simbólico que ratifica la estructura sociopolítica del incario; los carnavales europeos medievales como una celebración pre-cuaresmal, en la que a pesar de celebrarse en relación al calendario católico en tanto institución de poder, posee un carácter popular que valida la mirada marginal en tanto irreverencia y preeminencia del cuerpo "situado en las fronteras entre el arte y la vida" (BAJTIN, 2003, p. 7).

TI, 2016, p. 4), y que debe ser estudiado desde una filosofía de la praxis teatral.

Este planteo, que comprende lo escénico como suceso viviente, está determinado por la presencia indelegable de los cuerpos y es propiciador de un bucle de retroalimentación autopoiético que "se opone a la idea de sujeto autónomo, [proponiendo] que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos" (FISCHER-LICHTE, 2011, p. 328). Una experiencia en la cual los roles de emisor-receptor fluctúan entre actores y espectadores, y que ha sido propiciada desde su origen por el creador "quien idea su acción de manera intencionada, generando algo así como una situación de laboratorio que busca reproducir la lógica de la vida cotidiana en términos de acontecimiento y, en la cual, el propio artista forma parte de la experimentación junto con los espectadores" (CAL, 2014, p. 9).

Sin lugar a dudas, esta concepción co-participativa está presente en parte de la producción porteña contemporánea, lo que se ha reflejado en montajes que articulan diversas estrategias para intensificar el convivio. Para ello apelan a la multiplicidad de los sentidos, modificando la relación proxémica tradicional (HALL, 1969), proponiendo una deslimitación entre el espacio de la ficción poética y el de la realidad espectacular. Son creaciones que intentan contemplar aquellos sentidos desplazados en la escena habitual, incorporando el olfato, el tacto y el gusto a la totalidad de la experiencia. De hecho, las propias salas han dejado atrás los patios de butaca estáticos, para ofrecer una infraestructura que se modifica según la puesta en escena, pues se comprende desde el inicio que "el espectador está adentro, el espectador no está afuera, el espectador es parte del acontecimiento" (DUBATTI, 2019, en línea).

1 Algunos datos acerca de la obra

El montaje que aquí analizamos, *Prostíbulo poético Valparaíso*, responde a una concepción escénica que subraya lo convivial de la experiencia dramática. Dirigido por Pita Torres, fue presentado en diciembre de 2018 en Sala UPLA, teatro concebido para creaciones contemporáneas, que modula la relación espacial público-actores según las necesidades de cada puesta.⁶

En términos generales, la obra responde al concepto de deslimitación de las artes, mezclando jerárquicamente dentro de sí misma elementos de danza, música en vivo, teatro, performance y recital de poesía. A pesar de que el espacio de acción poética ficcionaliza un burdel del puerto, en la representación se concretiza como un lugar marginal cualquiera de Valparaíso, otrora afamado puerto del Pacífico Sur y parada obligada de los barcos, convertido hoy en una de las ciudades con mayor cesantía del país al haber dejado de formar parte de las rutas comerciales internacionales de intercambio económico capitalista.

Si bien se puede percibir como una creación original, con claros matices porteños, está basada, como plantea Péndola (2018), en espectáculos internacionales del mismo formato, pensados inicialmente como recitales performativos de poesía con elementos de cabaret.⁷ La licencia se ha montado en distintos países y se ha mantenido en cartelera a lo largo del tiempo. En el caso de la versión de Pita Torres, quien obtiene los derechos y la estrena en Valparaíso en 2014, la obra sufre una evolución evidente durante sus diversas temporadas. Si bien en su debut partió emulando un elegante prostíbulo del puerto de la segunda década del siglo XX, ya en la versión 2018 se consolida como un montaje de preeminencia corporal, que incorpora personajes periféricos del mundo local y que se estructura como una suerte de fiesta popular de desborde colectivo.

⁶ Disponible en: <https://salateatroupla.cl/wp-content/uploads/2014/06/Sala-de-Arte-Esce%CC%81nico-Ficha-Tecnica-1.pdf>. Acceso en: 4 jun. 2021.

⁷ El primero corresponde a una experiencia realizada en Nueva York por Stephanie Berger en 2008 (Disponible en <https://www.the-poetrybrothel.com>. Acceso en: 4 jun. 2021). El segundo, al montaje realizado por Kiely Sweatt y Sonia Barba en Barcelona al año siguiente (Disponible en <https://creativemornings.com/talks/sonia-barba-de-prostibulo-poetico>. Acceso en 4 jun. 2021).

2 Procedimientos conviviales para la co-contrucción escénica

La experiencia de la pieza se articula en tres partes claramente distinguibles. La primera, comienza con "Amarga", una anfitriona travesti que viste un traje pastiche, hecho con retazos de piel sintética, versión grotesca de lo que sería un vestuario erótico. Se presenta diciendo "para los que no me conocen yo soy Amarga, aunque mi verdadero nombre es Amargura del Cielo Olvido del Rosario Eutanasia Imperial. Pero Amarga es más corto, como la tuya, corazón"⁸, estableciendo desde el inicio el tono irreverente que atravesará la propuesta.

Acto seguido, agradece la asistencia al prostíbulo de todos los presentes y, a través de esta acción, les asigna el rol de clientes. La utilización de este recurso permite incorporar a la concurrencia en el mundo de la obra, rompiendo la clásica división realidad/ficción sobre la cual

el teatro, de corte más clásico, se funda. Así, desde el momento en que los espectadores son interpelados como clientes, se pone en crisis el reparto de roles. Por un lado, los asistentes son a la vez público y personajes dentro del montaje y, por otro, no hay nadie que mire o atestigüe la acción protegido por una distancia que le asegure inmunidad. Lo anterior modifica sustantivamente la direccionalidad de los diálogos, que más que responder a una direccionalidad interna, entendida como la interacción de personajes "entre los cuales funciona el diálogo de la escena al interior de la ficción" (HEULOT; NAUGRETTE, 2013, p. 79), se articula prioritariamente a través de una direccionalidad externa, en la que los actores dirigen su discurso hacia el público, lo que contribuye "a la ruptura deliberada de la ficción" (HEULOT; NAUGRETTE, 2013, p. 80) e inscribe la experiencia en una frontera difusa.

Imagem 1 – Prostíbulo Poético Valparaíso



Fonte: Estudio Visual Fotografías.

Durante este primer momento, el centro de la sala se constituye en el lugar principal de la

acción dramática. Los espectadores son ubicados en sillas o de pie alrededor del margen, en

⁸ Todos los parlamentos citados en el texto fueron directamente transcritos de la función del 26 de mayo de 2018 en Sala Upla, por la autora del artículo, pues, dadas las características del montaje, no existe publicación del texto dramático.

el mismo nivel que los actores, en una suerte de disposición voyerista que cubre tres de los cuatro lados del espacio e intensifica la sensación de exposición de los asistentes. Al mismo tiempo, la banda en vivo, ataviada con trajes *ad hoc* al mundo prostibulario (máscaras sadomasoquistas para los intérpretes varones, orejas de conejita playboy y ropas eróticas de segunda mano para las mujeres), contribuye a la instalación de la atmósfera con música estridente. Simultáneamente, "Amarga", quien funge de cabrona, recita por un micrófono trozos de poemas referidos al deseo "Ardo por dentro, me inmoló, vomito fiebre, fiebre, no una simple calentura" y, también, critica a las instituciones religiosas con textos irreverentes como "soy una perra que culea como gato, señor papa, y usted un traidor de la fe" todo dicho en tono sensual.

Tras la presentación, inicia la segunda parte. "Amarga" abre la puerta de Emergencia y, por ella, desde el espacio real del patio que rodea el teatro, ingresan a escena los miembros del prostíbulo. Putos, putas y travestis, vestidos con ropa sexy de confección casera y que emulan una grandeza de segunda categoría: abrigos de piel

sintética de leopardo, ligas de encaje percutidas, pelucas plásticas, cadenas de perro fungiendo de collares, medias caladas con los puntosidos.

La irrupción de los personajes consolida una imagen bizarra y sin glamour que, si bien remite al deseo, reproduce la inseguridad del mundo marginal. A través de esta estrategia, el público, que hasta ese momento supone ha asistido a una velada de teatro a la usanza de las actividades de entretenimiento burguesas, se ve súbitamente sumergido en un antro lleno de seres peligrosos con los que ni siquiera tiene la distancia mínima para mantenerse a salvo: no existe oscuridad que lo invisibilice, pues la platea no se encuentra a oscuras. No hay delimitación clara entre el espacio ficcional y el de expectación. Los cuerpos de los oficiantes están a pocos centímetros del suyo, envueltos en una nube de humo que acentúa la impresión de exposición. Sin embargo, más allá de la sensación de riesgo que puede sentir el observador, durante esta etapa aún se respeta una cierta división entre platea y escena y el espectáculo se experimenta como algo que, si bien lo afecta más que otros, no lo implica totalmente.

Imagem 2 – Prostíbulo Poético Valparaíso



Fonte: Autor desconocido.

A continuación, los putos y putas se presentan, dicen poemas, cantan destempladamente, parodian el modelaje de pasarela y cuentan sus historias personales en el puerto, acompañados por la música, a través de intervenciones sucesivas o simultáneas. En términos de relato, no se observa una historia o argumento que evolucione, sino más bien acontecimientos que componen por sumatoria una atmósfera de bajos fondos y que no pretenden responder a una estructura de planteo, desarrollo y desenlace. Como contrapunto a las intervenciones individuales, el accionar del conjunto de los personajes del prostíbulo es percibido como una suerte de coro contemporáneo que, a diferencia del griego y su "propensión al comentario", se constituye a través de "nuevas lógicas de composición ya que [...] propone un haz de réplicas que no están ligadas a la progresión de la acción, que libera al personaje individualizado y comprometido en un conflicto y que permite el lirismo" (RYNGAERT; SERMON, 2017, p. 61). Tras la presentación, se da inicio a una suerte de desborde colectivo, marcado por la interacción entre los cuerpos de los actantes. La música aumenta el volumen y se exagera la energía a través de una suerte de orgía desbocada, de gran velocidad, en la que los cuerpos danzan usando técnicas de Contact Improvisation. Se tocan íntimamente, recorren el espacio convertidos en una masa de carne que parece, a ratos, un solo ser. Aúllan, realizan

partituras corporales y se empujan, exponiendo al percipiente a una escena extremadamente energética y agresiva que logra "en un abrir y cerrar de ojos sacar el arte [...] de su marco teatral para instaurar el acontecimiento en escena [...] y sustituirlo por una performatividad violenta que va acompañada de un sentimiento de presencia extremo idéntico al que es posible experimentar ante un acontecimiento real" (FÉRAL, 2017, p. 204). Así, mediante la exposición a un desborde verídico, se atestigua "la 'magia' de la presencia [...] en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala y que le afecta, que incluso lo tiñe. [...] En la misma línea se anima a los espectadores a generar ellos mismos energía, a que sientan al actor como fuente de fuerza para sí mismos, una fuente de fuerza que surge súbita e inesperadamente, que se derrama entre actores y espectadores y que es capaz de transformarlos" (FISHER-LICHTER, 2011, p. 201-202). Durante esta etapa de la obra se destruye definitivamente la supuesta seguridad del voyeur, para instalar la ferocidad del acto mismo. Se rompe el pacto implícito de inmunidad que ostenta el público en el teatro y se lo sumerge en la impredecibilidad de la vida. "Se captan los sentidos del espectador y se dirige directamente a sus sensaciones creando en parte una inmersión en la acción que impide cualquier distancia crítica" (FERAL, 2017, p. 206)

Imagem 3 – Prostíbulo poético Valparaíso



Fonte: Estudio Visual Fotografía.

Imagem 4 – Prostíbulo poético Valparaíso



Fonte: Estudio Visual Fotografía.

Ya establecida esta atmósfera, la obra ingresa en su tercer momento: los miembros del prostíbulo se vuelven directamente hacia el público y, de manera totalmente personal e íntima, empiezan a

hablar con los asistentes. Primero, ofrecen beber directamente de la botella de licor que tienen en su mano. Algunos espectadores aceptan y dan un sorbo, sumándose al convite. Otros, se

niegan desviando la mirada. El tono, al inicio cotidiano y público, empieza a volverse confidencial y privado. Los artistas bajan el volumen de la voz y susurran poemas eróticos al oído de los espectadores mientras tocan sus manos y sus rostros. La luz toma tonos rojizos, la música llena el espacio. Se percibe otro ambiente. No es azaroso, pues, como plantea Fisher-Lichte, en el acto vivo del teatro "la luz y el sonido son los que contribuyen a la creación de atmósferas y los que pueden modificarlas en una fracción de segundo" (2011, p. 241).

Durante esta fase, "Amarga", micrófono en mano, indica que por sólo \$500 pesos pueden acceder a los servicios de los chicos y chicas del burdel. Nadie es dejado de lado. Todos reciben ofertas de prestaciones diferentes: lectura de manos, cantos al oído, bailes unipersonales, confesión de secretos, recitación de poemas. El conjunto de propuestas insinúa placeres prohibidos. El tono es sensual y grotesco. La respiración de los performers, tras el desborde precedente, es sibilante y desacompasada. La disolución del límite evidencia cómo "la distancia entre actores y espectadores llega a reducirse tanto, que la proximidad física y fisiológica (respiración, sudor, jadeos, movimiento muscular, espasmos, miradas) se superpone a la significación mental" (LEHMANN, 2013, p. 278). Estamos frente a lo que el autor califica como dinámica centrípeta, mediante la cual "el teatro se vuelve un momento de energías vividas conjuntamente, en vez de un conjunto de signos transmitidos" (LEHMANN, 2013, p. 278). Así, quien quiera arriesgarse debe seguir a su oficiante hacia un lugar fuera de la vista de los otros – detrás de las graderías, en un pasillo solitario, afuera de la sala en la oscuridad de la noche – y pagar la transacción.

La reacción del público es impredecible y variada. Algunos asistentes aceptan con liviandad y siguen al puto o puta a un apartado. Otros negocian los precios argumentando que ya pagaron la entrada a la función. Muchos se quedan en su lugar. A estos se los percibe tensos, cerrados a cualquier proposición, incómodos al eliminarse las fronteras tradicionales que discriminan ficción

y no ficción. El espacio del espectáculo se deslimita totalmente y la división original, que inscribía en el centro de la sala el área de la ilusión, se transforma en un pasillo en el que se mezclan simulacro y realidad. Una suerte de pasaje por el que deambulan juntos, co-construyendo la experiencia actores y espectadores, en tránsito hacia un sitio íntimo fuera de la vista de los otros, demostrando que, como plantea Dubatti, "la teatralidad no solo es organización de lo que se ve, sino también de lo que no se ve" (2019, en línea).

Desde este momento, la obra abandona la representación y entra de lleno en el espacio de la performatividad. No existe ensayo que pueda prever o fijar lo que ocurrirá en cada uno de los apartados, donde el espectador reaccionará sin pauta, según su personal manera de ser, a lo que el actante proponga. No hay máscara que pueda proteger a nadie de la experiencia real que deviene en esta fiesta colectiva en la que la música invade todo el ambiente generando una sensación de exceso y saturación. Sobre ella, "Amarga" comenta que quien no compre un servicio no justifica su presencia en el burdel, incitando a los espectadores a arriesgarse.

Tras ello, comienza el cierre de la experiencia. Los putos y putas llevan a los asistentes de vuelta a su ubicación original y, cuando parece que se retomaría el reparto tradicional de roles, volviendo a establecerse una línea divisoria entre quien mira y quien actúa, disminuyen las luces de la sala, aumenta el volumen de la música y "Amarga" invita a bailar a todos los presentes, en una suerte de carnaval de catarsis colectiva que "articula energía, no presenta una ilustración, sino [solo] un actuar" (LEHMANN, 2013, p. 355), resistiéndose a la "rigidez del discurso como garantía para el sentido y el orden de las cosas" (LEHMANN, 2013, p. 356).

3 Crítica patrimonial mediante la organización de elementos en escena

Junto con analizar los procedimientos formales que articula la obra para interactuar con los asistentes, en tanto dispositivo escénico, nos interesa observar cómo el uso de los recursos se trama,

de manera indisoluble, con una perspectiva ideológica particular. Vale decir, es necesario mirar la creación artística en tanto producción situada, a través de la cual se exponen y reelaboran conflictos respecto al lugar de enunciación, en este caso, el puerto de Valparaíso y su decadente condición, la que se ve acentuada por su pasado perdido de afamado puerto del Pacífico Sur.

En ese sentido, para nadie es una sorpresa que la inscripción de la ciudad-puerto en la Lista de Patrimonio Mundial⁹ de la Unesco, en el año 2003, fue una decisión gestionada desde la institucionalidad, a espaldas de la ciudadanía, tremendamente controvertida para sus habitantes e impugnada desde el mundo artístico. Dicha inscripción fue interpretada como una acción artificiosa que deseaba promover, aprovechando la condición mutable y permeable de los imaginarios urbanos¹⁰, una visión de Valparaíso como ciudad turística con el objetivo de poner en el mercado un conjunto de experiencias culturales, que los visitantes debían consumir y, naturalmente, pagar.

Producto de ello, la idea de un Valparaíso postal -como una Nápoles de la América del Sur-, un lugar de experiencias únicas que el viajero no podía dejar de conocer apareció, tras su implementación, como una estrategia comercial del gobierno del presidente Lagos (2000-2004), frente a las preocupantes cifras de cesantía¹¹. Esta acción, como plantean Aravena y Sobarzo (2009) buscaba maquillar la angustiada desindustrialización de la ciudad, herencia despiadada de una dictadura que arrasó con el comercio y la manufactura local, y que años de democracia no habían logrado subsanar. Así entendida, su inscripción como ciudad Patrimonio Mundial encubría una jugada económica para establecer "la culturización de la ciudad como estrategia en la que se dan la mano mercado y gobierno" (ARAVENA; SOBARZO, 2009, p. 19), aprovechando

el capital simbólico de Valparaíso como un puerto poseedor de una historia significativa, en el que la fiesta y la bohemia daban lugar a un modo popular y desprejuiciado de vida, que se debía potenciar y explotar económicamente.

Como reacción a esta patrimonialización forzada en la que, hasta el día de hoy, "la representación de Valparaíso patrimonial se sirve de un imaginario que redundaba en el mero recuerdo de una época gloriosa ya pasada, sin proyectar, sin vivificar un presente, ni menos aún un porvenir para la ciudad" (LANDAETA, 2016, p. 26), se generó desde el mundo teatral una protesta transversal, condensada en creaciones que, a través de su universo poético, evidenciaban la maniobra subyacente en la que se fundaba la nominación.

Lo anterior hay que entenderlo, como plantea Proaño, en la capacidad que tiene el arte para reivindicar necesidades sociales a través de espacios productivos que responden a racionalidades diferentes (2007, p. 31). Así, si bien la globalización y las políticas de libre mercado han mermado las oportunidades de reflexión y disidencia dentro de las comunidades, "las prácticas artísticas y culturales [aparecen como] espacios de resistencia que socavan el imaginario social necesario para la reproducción capitalista" (MOUFFE, 2014, p. 95).

En el caso del teatro, dado el estrecho vínculo con su contexto de producción, una cantidad significativa de obras venía articulando "un profundo reclamo frente a los resultados de la transición democrática como proyecto político restaurador, que había dejado como legado una democracia negociada, una democracia discapacitada, limitada en funciones y representatividad (DEL CAMPO y CÁPONA, 2019, p. 10). Como continuidad y particularidad local de este discurso crítico enarbolado desde la escena, la designación de ciudad patrimonial desencadenó el estreno de numerosas piezas que abordaban el tema, explicitando las contradicciones que la gestión del

⁹ Se debe precisar que Valparaíso no fue nombrado ni declarado patrimonio, pues el acto administrativo consiste en llevar a la UNESCO (Comité del Patrimonio Mundial) un sitio para ser inscrito y así acceder a la ayuda internacional para su preservación. Tampoco es correcto el término Patrimonio de la Humanidad, dado que la expresión oficial es Patrimonio Mundial.

¹⁰ Es necesario entender que los imaginarios urbanos corresponden a la "ciudad imaginada" (HERNIAUX, 2007, p. 24), vale decir a la representación que de ella se hacen los habitantes o visitantes de una ciudad y que, por lo mismo, es variable.

¹¹ En el año 2004 la ciudad de Valparaíso ostentaba una cifra del 16,4 %, la más alta de todo el país.

modelo económico-patrimonial produjo para sus habitantes: gentrificación, priorización del visitante frente al ciudadano local, restauración inmobiliaria reducida a la mantención de fachadas, alza de los costos habitacionales y valores establecidos en relación al poder adquisitivo de los turistas y no de los pobladores. De este modo, las creaciones porteñas del período denunciaban "la especulación inmobiliaria que rentabilizaba el territorio patrimonial en viviendas de vacaciones para las familias capitalinas, residencias de extranjeros, hoteles de lujo, restaurantes y comercio del merchandising de la marca registrada "Valparaíso-Patrimonio" (LANDAETA, 2016, p. 20). Para ello, recurrieron al "teatro y al discurso teatral [...] como el espacio "otro" desde el que se mide y se critican las fallas del lugar "real" con el objetivo de proponer, a través de su apertura "un espacio nuevo: lo posible" (PROAÑO, 2007, p. 32).

Sin embargo, más allá de su evidente vocación crítica, la mayoría de estas piezas escogió como vía de desenmascaramiento el canal textual. Vale decir, la utilización de los parlamentos de los personajes – o de los actantes, cuando fuera el caso¹² –, como el medio principal a través del cual realizar el discurso crítico: los diálogos exponían datos, acusaban la acción de funcionarios corruptos utilizando nombres reales, argumentaban en contra de las políticas públicas aplicadas e instaban a los espectadores a tomar una actitud activa en tanto seres sociales¹³. Vale decir, más allá de la vocación de protesta, este conjunto de obras remite al teatro entendido como una tribuna, desde la cual los artistas exponen sus posiciones frente a un público, el que puede adherir o rechazar intelectualmente la posición ideológica, sin explotar la "presencia de lo re-

lacional en el arte contemporáneo" (SÁNCHEZ, 2007, p. 260) que las artes escénicas poseen, en tanto experiencia.

En este contexto, si bien *Prostíbulo Poético*... puede ser incorporada dentro del corpus de creaciones que enjuician la inscripción de Valparaíso como Patrimonio Mundial, desenmascarándola como una decisión artificiosa "que aprovecha su fama de puerto bohemio para prestarle cuerpo al nuevo giro comercial que se le pretende dar a la ciudad en medio de tanta cesantía" (SENTIS, 2019, p. 30), su novedad – y diferencia – estriba en que su crítica no se supedita a la capacidad comunicativa del texto oralizado, sino que se articula desde la organización de todos los elementos escénicos.

Así, si bien la pieza recurre, al igual que otras creaciones del período¹⁴, al mundo prostibulario como vestigio de "una cultura popular que pese a haber viajado siempre a contrapelo [...] por la cultura oficial, por medio de la fiesta, el banquete y el amor, ha podido mantener vivo un capital cultural que vendría a engrosar nuestro débil espesor identitario" (CHANDÍA, 2004, p. 178-179), este montaje lo aborda desde una perspectiva diferente.

Por una parte, no se presenta la historia de un burdel del puerto a través de una estructura aristotélica, como lo hacen muchas otras piezas. Tampoco cuenta un trozo de la vida de una prostituta, según el modelo más clásico de narración escénica. Menos aún realiza planteamientos morales explícitos respecto a la explotación y la venta de los cuerpos de los desposeídos, como se observa en dramaturgias anteriores¹⁵. Por el contrario. La estrategia del montaje consiste en sumergir a los asistentes en la experiencia de un

¹² Establecemos la diferencia entre personaje y actante en el entendido que dentro del teatro contemporáneo los actores pueden representar tanto un rol, encarnando a un otro (personaje) distinto de sí mismo, como presentarse en tanto persona real en cuerpo presente, que ejecuta acciones (actante) frente a un tercero que lo especta.

¹³ Este es el caso de *I Love Valpo* (2010), de Danilo Llanos; *Tsunami* (2010), de Jenny Pino o *La Rebelión de Nadie* (2011), de Cristina Alcaide, por nombrar sólo algunas. Para un análisis más acabado sobre el punto, véase el artículo "Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI" de Sentis y Saavedra.

¹⁴ No son pocas las obras que aluden al mundo prostibulario, antes o después de la inscripción de Valparaíso en la lista de Patrimonio Mundial. Como ejemplo de ello, solo en el período de postdictadura, podemos señalar a *I Love Rita* (1996); *Roland Bar* (1996); *Memorias del viento* (1996); *Valparaíso no existe* (1999); *Manila Cabaret* (2003); *Residuos Berlín Valparaíso* (2004); *Dubois, santo asesino* (2010); *Tsunami, gran ola en el puerto* (2010); *Historias de Callejón* (2015); *Valparaíso* (2019). Véase: www.historialdelteatroenvalparaiso.cl. Acceso en: 2 jun. 2021.

¹⁵ Las obras de Carlos Barella (1893-1966), que abordan la vida de los prostibulos del puerto, constituyen un claro ejemplo de este tipo de piezas.

prostíbulo o, al menos, del *Prostíbulo poético* – haciendo alusión tanto a la declamación de poemas que en él se realiza, como a la condición ficcional y creativa que nos propone la puesta en escena en tanto *poiesis* –, y asignarles el rol de clientes para, gracias a eso, validarlos como audiencia.

Dicho recurso se cimenta – como ya hemos dicho – en el uso particular que hace del espacio su puesta en escena. Así, al establecer una separación débil entre público y actores, propone una vivencia en la que el espectador se encuentra involucrado en el devenir interior de la trama. De este modo, se lo vuelve partícipe y co-autor de la experiencia, alejándolo de su rol tradicional como testigo de la obra. Para ello articula un constructo escénico con la concurrencia incorporada dentro de la acción, lo que altera el esquema relacional clásico. Lo que el asistente observa, a escasos centímetros de su cuerpo, no es un modo de vida pintoresco que el turista deba conocer manteniendo una distancia prudente. No es una fiesta glamorosa. Tampoco es una bohemia que tribute al movimiento romántico francés del siglo XIX, dada la vocación internacional de este puerto del Pacífico Sur¹⁶. Es la fiesta de los pobres, de los raros, de los que no tienen cabida. Es la marginalidad que vende sexo para comer, mientras se divierte. Es un mundo peligroso, pues no está armado para el goce del turista o para el placer de los dueños, sino que está organizado para la sobrevivencia por los propios excluidos. Durante la presentación, el espectador es expuesto a una miseria encarnada de la que no se puede sustraer. Dada la falta de distancia física, la percibe a través de todos sus sentidos: el olor a sudor y a alcohol de los putos y putas, su tacto pegajoso, el aliento tibio cuando le susurran fragmentos de poemas al oído. Mediante la exposición de cuerpos decadentes,

sin calce con el canon estético y seductor de la belleza publicitaria que se difunde para consumo turístico, se presenta la versión local de lo que podríamos entender como “la inolvidable noche porteña”. Se devela el artificio institucional de la patrimonialización de la fiesta, mostrando sus contradicciones. Así, los putos y putas son también cesantes reconvertidos, gracias al nuevo giro económico-cultural que inauguró la declaración patrimonial de Valparaíso. Consecuentemente, en una ciudad desindustrializada como esta, es posible ver cómo un hombre robusto, con barba y vestido de fémina – que bien podría ser estibador en los muelles –, es la nueva versión de mujer barbada dentro del *freak show*. Hay que sobrevivir, y si no hay trabajo dada la ausencia de fábricas, la tercerización y mecanización de las labores portuarias¹⁷, al menos hay visitantes deseosos de experiencias únicas y dispuestos a pagar por ellas. Por lo mismo, el rol de clientes que se le asigna al público dentro de la creación no es ingenuo. Si la experiencia de “lo porteño” está a la venta desde las propias instituciones del Estado (SERNATUR¹⁸ la primera), entonces, el espectador de teatro deviene un comprador de los servicios del prostíbulo, aunque no haya sido esa su decisión cuando cruzó la puerta de la sala, pensando que iba a asistir – y no a experimentar con todos sus sentidos- a una obra sobre Valparaíso, la afamada ciudad patrimonial.

Lo interesante del montaje es que nada de lo anterior es dicho de manera evidente por los artistas, pues “los significados no son directos, [sino que] el espacio funciona como una caja de resonancia para el gesto y la palabra” (SÁNCHEZ, 2002, p. 171). No hay aquí un discurso antipatrimonial explícito, sino conclusiones a las que pueden arribar los espectadores expuestos al universo descrito. Esta estrategia de desenmascaramiento

¹⁶ Si bien, en sus inicios (2014), la pieza tributaba a la imagen de un glamoroso prostíbulo de comienzos del siglo XX, “la nueva puesta en escena dista de las iniciales en tanto quiere representar el elemento marginal, *under*, de la escena artística de Valparaíso [y] opta por ofrecer espacios marginados, que son homologables a los rincones que ofrece el puerto” (PÉNDOLA, 2018, p. 3).

¹⁷ A la misma idea de cesantía, y a la disolución de la ciudad en el territorio, se refieren Landaeta *et al* cuando exponen que “con la automatización cada vez menos “porteños” trabajan en el puerto; los bancos son empresas transnacionales que no contribuyen ni al empleo, ni a generar patrimonio para la ciudad; el Congreso Nacional no interactúa en ningún caso con la comunidad ni dialoga arquitectónicamente con la ciudad y, finalmente, las universidades, que reciben en su mayoría a estudiantes provenientes de otras regiones, forman profesionales que al terminar sus estudios retornan a sus lugares de origen o se asientan en la capital, debido a las escasas oportunidades de trabajo que hay en el puerto” (2016, p. 21).

¹⁸ Servicio Nacional de Turismo.

ideológico, que recurre a la utilización del cuerpo de los actantes en interacción directa con el cuerpo de los espectadores, no pretende "la disolución de la práctica artística en la social o en la política, sino la acumulación no conflictiva de ambas prácticas en un mismo espacio-tiempo, independientemente de que el contexto en el que se produzca sea institucionalmente catalogado como espacio social, artístico o político (SÁNCHEZ, 2007, p. 260).

Una segunda estrategia, para articular el discurso crítico de la obra, es la elección de una "dramaturgia de la complejidad" (SÁNCHEZ, 2002, p. 169), entendida como un modo de narración en el cual se elude la linealidad de los esquemas convencionales, en virtud de que la experiencia humana no responde a narrativas coherentes.

Así, el montaje está constituido por fragmentos cuyo orden puede ser alterado sin que se modifique la experiencia. En realidad, estamos frente a un conjunto de pedazos que, sumados, constituyen lo que entenderemos como obra. El tránsito entre cada una de las partes no responde tampoco a transiciones lógicas, sino a la decisión de los artistas de pasar de un retazo a otro. A la vez, los recursos expresivos no reflejan una jerarquía perceptiva, sino que todos los elementos escénicos son igualmente importantes (música, danza, imagen plástica, texto, etc.) y es el espectador quien, a través del libre ejercicio de su atención, edita la pieza que percibe. Esta dramaturgia compleja, que privilegia lo visual y la interacción ajerárquica de los elementos de la puesta como soporte narrativo, "no se subordina al texto [sino] que puede desplegar libremente su propia lógica" (LEHMANN, 2013, p. 161), sin descartarlo.

La elección de esta estructura de relato echa por tierra cualquier intento de hegemonizar el discurso, pues se revela la artificiosidad de los mensajes gestionados verticalmente desde las instituciones. Entretanto, los parlamentos deshi-

lados de "Amarga" se insertan improvisadamente en momentos de la obra, constituyendo una crítica postdictatorial que no articula un razonado discurso de protesta, sino que evoca estados emocionales: "Tuve una pesadilla. Estaba con Don Francisco¹⁹ y era su modelo y me hacía comer salsa de tomate cruda", remitiendo al terror de volver a la dictadura, en la que programas de concursos televisivos pretendían paliar el hambre con premios de salsas para tallarines o papel higiénico por un año. Como continuidad de esa lógica de subsistencia, pero ahora en democracia, aparece el puerto de Valparaíso planteado como un panorama, como un territorio de bares, de restaurantes con vista al mar, de clubes de bailes²⁰, que se desarma frente a la experiencia simultánea y escandalosa del prostíbulo de los pobres, cuestionando cualquier intento de mirada unívoca sobre la ciudad. "Yo también tomo Activia²¹, pa'cagar, pa cagar, toy toda cagá", dice nuevamente "Amarga", representando el sentir de un importante sector de los pobladores. Dentro de esta atmósfera, se va resquebrajando la idea oficial del Valparaíso patrimonial, pues, si el patrimonio también es cultura, y los modos de vida de la gente son parte del patrimonio inmaterial e identidad de un pueblo, entonces el desborde escénico de putos y putas bailando y gritando poemas -siendo la declamación poética un acto que puede ser interpretado como de alto valor cultural - es, del mismo modo, patrimonio, aunque nos sea el que la institucionalidad pretende promover.

El recurso se torna muy interesante, pues la idea de que el puerto, su fiesta - la de quién, habría que preguntarse - y ciertos cerros específicos como el Concepción y el Alegre son lugares y modos de vida que la gente debe venir a conocer, oculta en su anverso el menosprecio hacia otras zonas de la ciudad que, por su aparente trivialidad, no representan ninguna experiencia destacada que justifique una visita. Surgen, en-

¹⁹ Don Francisco es el nombre artístico de un presentador de televisión chileno, conocido internacionalmente por su programa de concursos *Sábados Gigantes*, el que se transmitió por más de 23 años, resultando ser un ícono de la entretención pública en dictadura.

²⁰ Así lo demuestran las propagandas sobre la ciudad que realiza el Servicio Nacional de Turismo (SERNATUR). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gY52u6YIG8E&t=2s>. Acceso en: 8 jun. 2021.

²¹ Nombre de un yogur laxante que se comercializa y publicita televisivamente en Chile.

tonces, un sinfín de preguntas: ¿Es patrimonial un paseo en lancha por el muelle? ¿Los ascensores? ¿Los vendedores de pescado? ¿Los bares y clubes tradicionales que hoy, luego de un año de pandemia están cerrando sin ningún apoyo de las instituciones que los declararon de "interés cultural"²²? ¿Esa aura patrimonial se traspasa a los trabajadores/as sexuales que trabajan en esos mismos clubes y casonas? ¿Son patrimoniales los prostíbulos cuando se enclavan en mansiones que tienen más de un siglo? Y si es así, ¿es patrimonial el edificio o el modo de vida que lo habita? La obra, dada su imponente descarga de energía, la atmósfera visual y sonora que propone, la simultaneidad de imágenes desbordadas y la inmersión en una suerte de poética del sueño o de percepción alucinada, nos obliga a mirar el revés de la trama oficial y cuestionarnos sobre qué es lo patrimonial de esta ciudad y, sobre todo, quién, cómo y para qué así lo determina.

Conclusiones

El carácter festivo dentro del que se inscribe *Prostíbulo Poético Valparaíso* remite, sin duda, a las raíces del teatro, en el que fiesta, ceremonia y ritual configuraban un mundo de emoción y desborde a través del cual los ciudadanos se representaban y pensaban sus sociedades desde una perspectiva holística que integraba cuerpo e intelecto, en un intento de religar con fuerzas divinas y naturales.

El teatro de corte contemporáneo, tras el fracaso del discurso ilustrado de la modernidad, se ha vuelto desde hace unas décadas hacia la recuperación de los sentidos y del universo de lo sensible, como una estrategia de abordaje no puramente racional de los conflictos del hombre actual, en un intento de rescate de la complejidad de la existencia humana.

A pesar de que este tipo de obras tuvo su origen en el teatro vanguardista de los años '70

en Europa y Angloamérica, en nuestro país recién comenzó a desarrollarse a inicios del siglo XXI, tras la recuperación democrática. El fin de la dictadura permitió la reconexión con otros modelos culturales, abriendo el espectro a diferentes formas narrativas, que incorporaban la simultaneidad, la ajerarquía y la deslimitación de las artes como procedimientos de relato. Como plantea Hurtado, son obras que proponen "otro modo de abordar lo político y el ideario (o su falta), y de vincularse con la contingencia y con la memoria". Para ello, realizan una "exploración en los lenguajes escénicos en su cualidad performática [y] una re-dramatización de la escena" (2008, p. 9-10).

En el caso de Valparaíso, producto del devastador impacto que tuvo la dictadura en el campo teatral²³, estos procedimientos empezaron a verse unos diez años más tarde, ya a partir de la segunda década del presente siglo.

Si entendemos el teatro como una práctica social que, como tal, "involucra procesos de significación discursiva [que refieren] al espacio de conflictividad entre el discurso teatral o escénico y la historia contemporánea a ellos" (PROAÑO, 2007, p. 7), no es de extrañarnos que la invención de un Valparaíso postal sea discutida desde los universos poético-teatrales. La imagen de una ciudad articulada para el consumo de turistas, más que para la vida de sus habitantes es, sin duda, un reflejo descarnado de la ideología de libre mercado, en relación a la cual "la dramaturgia [...] acontece como un archivo que contiene la historia y la memoria de un pueblo" (SAAVEDRA, 2019, p. 14), disputándole la primacía a los relatos oficiales. Consecuentemente, la frustración que la recuperación democrática produjo en los ciudadanos al concretarse como un capitalismo democrático (MOUFFE, 2011), ha empujado a las creaciones escénicas locales a abordar el disenso social a través de "las tramas desarrolladas [...],

²² Solo durante lo que va del 2021, tres bares tradicionales (El Playa, El Cinzano y el Hamburgo), algunos con más de 100 años de trayectoria, cerraron sus puertas producto de la pandemia, a pesar de su declarada relevancia cultural. Disponible en: <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2021/03/06/1014085/cierre-bar-La-Playa-Valparaiso.html>. Acceso en: 9 jun. 2021.

²³ En Valparaíso, a diferencia de lo ocurrido en Santiago, la dictadura cerró en 1976 la Carrera de Teatro de la Universidad de Chile, sede local. Con ello, canceló cualquier posibilidad de formación teatral en la ciudad por casi 30 años, lo que redundó en una merma de la producción teatral porteña e insularizó la sensación de insularidad de los teatristas locales (SENTIS, 2017).

examinando los hechos y las consecuencias del modelo neoliberal que pervive en Chile tras la dictadura de Augusto Pinochet, desde una mirada enjuiciadora" (SENTIS; SAAVEDRA, 2017, p. 56). Así, prácticamente todas las obras porteñas de postdictadura abordan la desigualdad y la desmemoria en la democracia actual criticando, como parte de ella, la estrategia comercial de la patrimonialización de Valparaíso.

En ese sentido, si bien *Prostíbulo poético...* coincide temáticamente con un conjunto de obras que enarbolan un discurso crítico antipatrimonial en la ciudad-puerto, es una de las pocas que no lo hace a través de una perspectiva que privilegia lo textual. Por el contrario, el montaje recurre a la experiencia encarnada y territorial del teatro, aprovechando la situación relacional de los cuerpos presentes que el convivio, en tanto ceremonia contemporánea, posee. En ese entendido, una creación de estas características aparece como una novedad dentro del campo, pues aunque enjuicia, al igual que otras piezas, el intento de profitar económicamente del imaginario urbano del Valparaíso del siglo XIX, entonces puerto principal del Pacífico Sur, presentado hoy como "un espacio de alteridad y expansión" (SENTIS, 2019, p. 35) para el consumo turístico, lo hace recurriendo a un variedad de canales comunicativos que interpelan a los espectadores apelando a una percepción holística. A través de este recurso, observamos cómo los teatristas porteños intentan expandir los límites de lo que se entiende por teatro, por actante, por espectador y por obra, generando una renovación de los lenguajes al incorporar los sentidos desplazados y hacerse cargo de la frustración social de la decadencia de la ciudad, pero desde una perspectiva escénica integradora.

Referencias

- ARAVENA, Pablo; SOBARZO, Mario. *Valparaíso: Patrimonio, mercado, gobierno*. Concepción, Chile: Escapate, 2009.
- BAJTIN, Mikhail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- CAL, Aldana. Transitemos la performance. *Territorio teatral*, Buenos Aires, n. 11, p. 1-10, 2014. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html2/dossier/n11_2_03.html. Acceso en: 8 jun. 2021.
- CHANDÍA, Mario. La joya deslucida del Pacífico... Cultura popular del "otro" Valparaíso. En: Stecher, L.; Cisterna, J. (ed.). *América Latina y el mundo. Exploraciones en torno a identidades, discursos y genealogías*. Santiago de Chile: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, 2004.
- CORNAGO, Oscar. ¿Qué es la teatralidad? *Paradigmas estéticos de la modernidad. Telón de fondo*, [S. l.], n. 1, p. 1-13, 2005. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9684/8496>. Acceso en: 10 jun. 2021.
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro*. Del texto a la puesta en escena. Buenos Aires: Galerna, 2008.
- DEL CAMPO, Alicia; CÁPONA, Daniela. *Figuraciones del mal. Agresores y violencia política en el teatro chileno contemporáneo*. Santiago de Chile: Ministerio de la Cultura, 2019.
- DUBATTI, Jorge. *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- DUBATTI, Jorge. Teatro matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Cena*, Porto Alegre, n. 16, p. 1-17, 2016. Disponible en: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/65486>. Acceso en: 13 jun. 2021.
- DUBATTI, Jorge. FITU XXVI. Territorio, convivio y existencia. Imparte: Jorge Dubatti. [S. l.]: Cátedra Ingmar Bergman en Cine y Teatro, 2019. 1 video (1h 52min). Publicado en el canal Cultura en directo UNAM 3. Disponible en: <https://culturaendirecto.unam.mx/video/jorge-dubatti-territorio-convivio-y-existencia>. Acceso en: 13 jun. 2021.
- ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- FERAL, Josette. Teoría y práctica del teatro más allá de los límites. In: GARNIER, Emmanuelle; GRANDE, Fernando; CORRAL, Anna. (ed.). *Antología de teorías teatrales*. El aporte reciente de la investigación en Francia. Bilbao: Artezblai, 2017. p. 177-232.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada editores, 2011.
- HALL, Edward. *La Dimensión Oculta*. Argentina: Buenos Aires XXI, 1992.
- HEULOT, Francoise; NAUGRETTE, Catherine. Direccionabilidad del texto. Interpelación (al público o a otro personaje). In: SARRAZAC, Jean Pierre. (dir.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2013. p. 79-81.
- HERNIAUX, Daniel. Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *Eure*, Santiago de Chile, v. 33, n. 99, p. 17-23, 2007.

HURTADO, María de la Luz. Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o su enigma. En: Pérez, Ernesto (Ed.) *Antología de teatro chileno contemporáneo*. La Habana: Casa de las Américas, 2008. p. 7-48.

LANDAETA, Patricio; ARIAS, Juan; CRISTI, Ana. Hacia una contra-imagen de Valparaíso: una crítica a la mirada patrimonial. *Hybris*, v. 7, España, número especial, p. 13-34, 2016.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, 2013.

MOUFFE, Chantal. *En torno a lo político*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011.

MOUFFE, Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2014.

PEÑDOLA, Patricia. Prostíbulo poético Valparaíso: la marginalidad puesta en el centro. *ArtEscena*, Valparaíso, n. 6, p.1-6, 2018. Disponible en: <http://www.artescena.cl/prostibulo-poetico-valparaiso-la-marginalidad-puesta-en-el-centro>. Acceso en: 13 jun. 2021.

PROAÑO, Lola. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos, 2007.

RYNGAERT, Jean Pierre; SERMON, Jules. El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición. En: GARNIER, Emmanuelle; GRANDE, Fernando; CORRAL, Anna (ed.). *Antología de teorías teatrales*. El aporte reciente de la investigación en Francia. Bilbao: Artezblai, 2017. p. 35-84.

SAAVEDRA, Lorena. Escenificar la historia: la escena porteña y sus vínculos con la contingencia política-social. En: Sentis Herrmann, V. *La ciudad como dramaturgia exhumada*. Antología teatral porteña 1869-2019. [S. l.: s. n.], 2019. p. 1-19. Disponible en: www.historiadelteatroenvalparaiso.cl. Acceso en: 8 jun. 2021.

SÁNCHEZ, José. *Dramaturgias de la Imagen*. España: Universidad Castilla-La Mancha, 2004.

SÁNCHEZ, José. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. España: Visor, 2007.

SERNATUR. Campañas Turismo en Chile: Spot Región de la Valparaíso - Chile es TUYO. 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gY52u6YiG8E&t=2s>. Acceso en: 8 jun. 2021.

SENTIS HERRMANN, Verónica. Formación actoral en Valparaíso: cuando la formación teatral universitaria es regulada por el mercado. *Argus-a Artes y Humanidades*, v. VI, n. 23, Buenos Aires, p. 1-17, 2017. Disponible en: <https://www.argus-a.com/publicacion/1218-formacion-actoral-en-valparaiso-cuando-la-educacion-teatral-universitaria-es-regulada-por-el-mercado.html>. Acceso en: 17 jun. 2021.

SENTIS HERRMANN, Verónica; SAAVEDRA, Lorena. Voces políticas desde el puerto: la dramaturgia de Valparaíso en el siglo XXI. *Apuntes de Teatro*, Santiago de Chile, n. 142, p. 51-69, 2017.

SENTIS HERRMANN, Verónica; SAAVEDRA, Lorena; FERRETTO, Giulio *La ciudad como dramaturgia exhumada*. Antología teatral porteña 1869-2019. [S. l.: s. n.], 2019. Disponible en: www.historiadelteatroenvalparaiso.cl. Acceso en: 19 jun. 2021.

SENTIS HERRMANN, Verónica. *Valparaíso en escena. Antología de dramaturgia porteña 1870-2015*. Santiago: RIL, 2019.

VALLEJOS, Leonardo. Cierra otro emblemático local de Valparaíso: Bar "La Playa" deja de funcionar tras 113 años de historia. *Diario El Mercurio*, 6 mar. 2021. Disponible en: <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2021/03/06/1014085/cierre-bar-La-Playa-Valparaiso.html>. Acceso en: 9 jun. 2021.

VILLEGAS, Juan. *Para un modelo de historia del teatro*. California: Gestos, 1997.

VILLEGAS, Juan. *Historia del Teatro y las teatralidades en América Latina*. California: Gestos, 2011.

Verónica Sentis Herrmann

Doctora en Filología Hispánica – área Teatro – por la Universidad de Valencia y actriz, por la Universidad de Chile. Académica Titular, Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Chile.

Endereço para correspondência

Verónica Sentis Herrmann
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso
Guillermo González de Hontaneda 855
Facultad de Arte
2340000
Valparaíso, Chile

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação da autora antes da publicação.