

*LIMÍTROFE, LA PASTORA DEL SOL,
DE BOSCO CAYO. UN DRAMA ANDINO*¹

*LIMÍTROFE, THE SUN SHEPHERDESS OF CAYO BOSCO.
AN ANDEAN DRAMA*

Patricia Henríquez Puentes
Universidad de Concepción
pathenriquez@udec.cl

Mauricio Ostría González
Universidad de Concepción
mostria@udec.cl

Elizabeth Figueroa Salgado
Universidad de Concepción
elizfigueroa@udec.cl

RESUMEN

Limítrofe, la pastora del sol de Bosco Cayo es dramaturgia chilena actual de temática indígena aimara representativa de uno de los tres rostros culturales del Norte Grande: el de la precordillera andina. La obra muestra como el Estado chileno se empeña en implementar estrategias homogeneizadoras en un espacio geográficamente diverso y culturalmente plural. El resultado de ello es el más absoluto fracaso. El indígena aimara explora entonces, formas extremas de comunicación que basadas en una cultura del espectáculo asume la automutilación como la única vía para ser escuchado. Para ello, la obra integra referencias vinculadas a la realidad con recursos teatrales actuales: predominio de la narrativa por sobre el dialogismo; convivencia de multiplicidad de voces discursivas; reapropiación de diversos códigos funcionales; y privilegio de lo visual.

PALABRAS CLAVE: Teatro chileno, aimara, Norte Grande, heterogeneidad cultural.

¹ Este artículo es resultado de los proyectos: VRDI Enlace N°216.062.052-1.0, Fondart N°421380; y Fondecyt N°1170385.

ABSTRACT

Limitrofe, the Sun Shepherdess by Cayo Bosco is a Chilean playwright of today with an *Aymara* theme, representing thus one of the three cultural facets of North Grand: that of the Andean foothills. The play shows how the Chilean state is intent on implementing homogenising strategies in a geographically diverse and culturally plural space. The result is the most complete failure. The *Aymara* Indian thus explores extreme forms of communication which, based on a culture of the spectacle, assume self-mutilation as the only way to be heard. To do this, the work incorporates references linked to reality with today's theatrical resources: predominance of narrative over dialogism; coexistence of discursive multiplicity of voices; reappropriation of various functional codes; and privileging of the visual.

KEY WORDS: *Chilean theatre, Aymara, Norte Grande, Cultural Heterogeneity.*

Recibido: 21 de septiembre de 2016.

Aceptado: 14 de septiembre de 2017.

I. INTRODUCCIÓN

El vasto territorio del Norte Grande² ofrece al menos tres rostros culturales, estrechamente vinculados a las características de su geografía: el de la precordillera andina, enraizado en las culturas agrarias indígenas³, fuertemente intervenido por los procesos de la gran minería del cobre (ahora también por la actividad turística y la investigación astronómica); el del desierto, en el que surge y se desarrolla la efímera cultura pampina, vinculada en todos sus aspectos a las faenas extractoras del nitrato y el litio; y el de la costa en que se asientan las ciudades portuarias y las caletas de pescadores, cuya cultura, predominantemente urbana se ha centrado casi siempre en las actividades comerciales y de servicios (Ostria, “Poéticas” 3). Aunque los tres rostros espacio culturales del Norte Grande se relacionan entre sí, los vínculos son complejos y no tan estrechos como para impedir procesos diferentes y hasta opuestos. En este medio geográfico, laboral y cultural interactúan gentes oriundas de muy diferentes

² El Norte Grande de Chile abarca las regiones políticas de Arica, Parinacota, Tarapacá y Antofagasta, territorio que concentra las dos Fronteras triples del país: la Andina, en la que confluyen Bolivia-Chile-Perú; y la Circumpuneña, en la que confluyen: Argentina-Chile-Bolivia. Ambas fronteras se consideran zonas geoestratégicas por los fenómenos que las caracterizan: migración ilegal, contrabando, narcotráfico, comercio transfronterizo, permanentes disputas, separaciones, anexiones, cooperaciones e intercambios formales e informales (González Miranda 31).

³ En los pueblos fronterizos del Norte de Chile, en los que predomina la lengua aimara, la producción y comunicación de expresiones de arte, revela un marco cultural e histórico común que fortalece las relaciones transfronterizas (Rhi Sausi y Oddone 7).

lugares, etnias y culturas. Allí comparecen, se mezclan, entrecruzan e invaden perfiles económicos, sociales y culturales muy disímiles, que se conjuntan para producir una historia única, compleja, contradictoria y agónica. Esta afluencia y migración constante de gentes ha configurado un crisol de identidades diversas, fluctuantes, ciertamente heterogéneas, no siempre fáciles de caracterizar y cuyo lugar de convivencia se manifiesta o expresa como el espacio nortino.

Las comunidades precordilleranas, habitando un ecosistema frágil, han conservado más o menos sus estructuras y formas de vida tradicionales, cuyos orígenes se remontan a miles de años, no obstante, hayan venido sufriendo los embates de las industrias cercanas y la consecuyente y continua migración. Esto las hace, no sólo diferentes respecto de la cultura chilena tradicional, sino, a menudo, incomprendidas, poco conocidas y, con frecuencia, discriminadas.

II. EL CASO Y SU TEATRALIZACIÓN

Limítrofe. La pastora del sol del dramaturgo chileno Bosco Cayo⁴ se basa en un hecho ampliamente informado por la crónica roja nacional, acontecido el año 2007 en Alcérreca⁵, un caserío precordillerano, ubicado a 167 kilómetros de Arica. Gabriela Blas Blas, aimara de la zona Fondo Huaylas, tras haber denunciado el extravío de su hijo es acusada de la muerte del mismo. Luego de cinco años de proceso judicial Gabriela es indultada por el Presidente de la República de la época. La obra es, en este sentido, dramaturgia que se inscribe en el marco de una producción teatral de temática andina y latinoamericana que explora en los límites del teatro mimético para enfatizar, tal como lo advierte Alfonso de Toro, en lo metateatral (10). Esta es, en efecto, una propuesta que “(ha) sabido integrar la investigación sobre las formas narrativas más pegadas a la realidad y, por tanto, menos “fantasiosas” (García 3) con recursos teatrales actuales que sistemáticamente están cuestionando y reflexionando sobre el lugar de partida del acto espectacular (De Toro 10). Es precisamente lo que

⁴ Bosco Cayo, junto a cuatro jóvenes dramaturgos chilenos (David Arancibia, Florencia Martínez, Camila Le-Bert y Claudia Hidalgo) fue seleccionado el año 2014, por el Royal Court Theatre para formar parte del ciclo “New playsfrom Chile”, que busca promover la dramaturgia chilena emergente y ampliar la visión sobre nuestro país, con sus contradicciones y particularidades. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/07/1453-533099-9-royal-court-theatre-organiza-ciclo-de-jovenes-dramaturgos-chilenos.shtml>

⁵ Alcérreca es un caserío ubicado a 3.800 metros sobre el nivel del mar. Tiene una treintena de casas de adobe y techos de paja o zinc. Lo habitan tres familias. Llega un bus una vez a la semana. El poblado pertenece a la comuna General Lagos. Una zona conocida como Altos de Arica. Limita al este con Bolivia y al oeste con Perú. Siete de cada diez habitantes son aimaras (Galaz s/p).

el lector y espectador encuentra en esta obra, en la que se ve inducido, gracias a un interesante entramado de datos y recursos, a experimentar una ilusión teatral que a ratos suprime la sensación de realidad, para luego reestablecerla. El juego conduce a tomar partido ante una situación -a lo menos- injusta. Hay, pues, mucho de teatro documento en esta propuesta⁶.

Las formas textuales fácticas, como expedientes, actas, cartas, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, reportajes periodísticos y documentos judiciales, suponen -al igual que los textos históricos- estructuras verbales en forma de discurso prosístico, la combinación de cierta cantidad de datos y de conceptos teóricos para explicarlos y, lo más importante, según White, un contenido estructural profundo de naturaleza poética y lingüística que utiliza cuatro tropos del lenguaje: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía (10). Ese contenido estructural, organizado de acuerdo a una “imaginación constructiva”⁷ es el que, al parecer, ha ejercido una fuerte seducción en la dramaturgia chilena contemporánea, “La realidad misma nos (sumerge) en su teatralidad” (Cayo, “Limítrofe” 141).

⁶ Podemos distinguir en el teatro documento dos tendencias: aquella en la que el texto viene a ser el resultado de un proceso de investigación de una diversidad de datos fácticos, llevados a escena por un grupo de artistas; y aquella en que los protagonistas de las historias reales son invitados a dar testimonio en persona de su historia o más bien de muchas historias, “en las que se mezclan acontecimientos, vivencias y experiencias que no necesariamente fueron vividos, sino rellenos por fantasías, metáforas e interpretaciones a posteriori” (Piedrahita, et.al.41). Aquí, los intérpretes aparecen ante los espectadores como testigos de sí mismos, es decir como “cuerpos confesión”, cuyos relatos de vida están escritos en sus cuerpos (Cornago 3). Habitualmente, en el teatro documento participa una colectividad de artistas y de no artistas que se organizan a la luz del examen de otra colectividad pasada, y que se plantea los problemas de un “arte de la organización” cuyos contornos emergen lentamente. Lo que hay detrás de la opción estética de reunir a artistas y no artistas en torno a una propuesta concreta es la potencialidad del anónimo, “sujeto de arte (cuyo) registro es portador de una belleza específica” (Ranciere 2009: 38) y de un relato de vida escrito en su cuerpo.

⁷ Collingwood afirma que el historiador es sobre todo un narrador y que la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un relato plausible a partir de un cúmulo de “hechos” que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido. En el esfuerzo por conferir sentido al registro histórico, que es siempre fragmentario e incompleto, los historiadores tienen que hacer uso de lo que llamó “imaginación constructiva”, la cual le señala al historiador -como le señala al detective competente- cuál “habría sido el caso”, dada la evidencia disponible y las propiedades formales que esta le muestra a la conciencia capaz de formular las preguntas correctas (White, “*El texto*” 112).

Bosco Cayo ensaya un camino recorrido por señeras figuras representativas de una propuesta escénica que ha creado sus obras a partir de una diversidad de huellas, especialmente vinculadas a la crónica roja, y que ha reescrito y ficcionalizado el pasado y el presente de ciertas microhistorias locales⁸: Luis Barrales, con *HP* y *Las niñas araña*; Paula González Seguel, con *Ñipu tremen*; Alejandro Moreno, con *La mujer gallina*; Pierre Sauré, con *Reconstrucción biográfica de un edificio protagónico* (2013); Italo Gallardo, con *Juan Cristóbal, casi al llegar a Zapadores* (2013), entre otros.

Limítrofe cita fragmentos de una diversidad de textos judiciales publicados en la página web de la Fundación Centro de Investigación Periodística, Ciper⁹, especialmente del texto “Individualización de Audiencia de lectura de sentencia”, publicado por el Tribunal de Juicio Oral en lo Penal de Arica¹⁰, junto a la ficcionalización de entrevistas, testimonios dramatizados y espectacularización de interrogatorios. Los textos menos “fccionales” figuran entretejidos con recursos escénico teatrales propios de la dramaturgia contemporánea: montaje de fragmentos que demandan la capacidad asociativa del espectador-lector; predominio de la narratividad por sobre el dialogismo; convivencia de multiplicidad de voces discursivas; reapropiación de diversos códigos funcionales; y predominio de lo visual, por lo tanto, de la mirada, todo envuelto en una atmósfera y un estado de cosas coherente con parte importante del universo semántico asociado al desierto como lugar de hostilidad, aridez, tristeza y mal. Solo que en este caso, lo ominoso del lugar es sustituido por el estado chileno y sus instituciones que representan para el indígena aimara, la ley ajena, el poder impuesto por la alteridad indescifrable, el vacío absoluto y ominoso, el infierno y la muerte.

⁸ La microhistoria en cuanto práctica se basa en esencia en la reducción de la escala de observación, en un análisis microscópico y en un estudio intensivo del material documental. La reducción de escala es un procedimiento analítico aplicable en cualquier lugar, con independencia de las dimensiones del objeto analizado. El principio unificador de toda investigación microhistórica es la creencia de que la observación microscópica revelará factores anteriormente no observados. En microhistoria, el punto de vista del investigador se convierte en parte intrínseca del relato (Levi, 122, 124, 136, 142).

⁹ La historia de Gabriela Blas Blas fue difundida por la crónica roja y por algunas otras empresas comunicacionales como la Fundación Centro de Investigación Periodística, Ciper. Los medios de comunicación reescribieron su historia y la pusieron en circulación (Galaz s/p).

¹⁰ (Calas s/p).

III. EL CONFLICTO

Bosco señala: “mis obras se estructuran como un choque de modelos, donde el que es diferente debe luchar frente a la pared inmensa que es nuestro gobierno y la tragedia que ocurre cuando son conscientes de esa batalla imposible” (“La dramaturgia” 148).

Es notorio el esfuerzo homogeneizador de la política gubernamental respecto de las culturas indígenas del norte. En efecto, desde la guerra del Pacífico, el Estado chileno se ha esforzado por “chilenizar” el norte, provocando continuos y lamentables choques culturales que han desembocado en la más absoluta incomprensión y por tanto, en la no integración de los pueblos aborígenes a la sociedad y a la cultura nacional.

NO LE ENTIENDO SEÑORITA

Retén en el altiplano de Chile. 6 años antes. El sol como un cielo eterno.

LA CARABINERA: cuénteme.

LA PASTORA: qué.

LA CARABINERA: que me cuente.

LA PASTORA: no le entiendo señorita.

LA CARABINERA: que me cuente lo que le pasó.

LA PASTORA: no le entiendo

LA CARABINERA: puede hablar, no va a pasar nada...

LA PASTORA: no puedo. Me tengo que ir luego.

LA CARABINERA: debe estar traumada.

LA PASTORA: no

LA CARABINERA: soy mujer.

LA PASTORA: si sé, no soy ciega.

LA CARABINERA: entonces, cuénteme, las mujeres nos entendemos.

LA PASTORA: si sé, pero no le entiendo

LA CARABINERA: ¿quiere que hable su lengua?

LA PASTORA: como quiera señorita.

LA CARABINERA: en su lenguaje indio.

LA PASTORA: no me diga india. No me gusta.

LA CARABINERA: perdone. (Cayo, “Limítrofe” 3-4).

A partir de esta escena inicial, todo indica que la relación entre estos personajes femeninos se define por la imposibilidad de entenderse, conflicto revisitado desde el siglo XVI en la zona andina a propósito del acontecimiento de Cajamarca. La carabinera

no entiende a la pastora, aunque haya realizado “los cursos impartidos por el Ministerio” (Cayo, “Limítrofe” 106). Es este un personaje que sintetiza los estereotipos más arraigados que, respecto de lo indígena, predomina en la cultura chilena y expone ante el espectador los problemas de una institución que, en este caso, lejos de garantizar el orden público y los derechos del otro, lleva a cabo un “simulacro de orden”¹¹. Para la Carabinera, la pastora no es una persona, sino una llama; en consecuencia, a ella se llega solo por comparaciones, excepto cuando se le insulta: “se quedan dormidos con los ojos abiertos como las llamas” (Cayo, “Limítrofe” 20), son como “pequeñas artesanías que se pueden romper, que hay que cuidar” (Cayo, “Limítrofe” 28), “son como animales” (Cayo, “Limítrofe” 40), “son delicados, como niños, como bebés llamas” (Cayo, “Limítrofe” 40), se comunican a través de “dibujos de llamas”(Cayo, “Limítrofe” 7), son, en última instancia y sobre todo, cuando se resisten a hablar, “cholas de mierda” (Cayo, “Limítrofe” 11). El resultado de esta fallida interacción es funesto, la pastora es culpada de asesinar a su hijo y encarcelada por ello.

LA CARABINERA: cuénteme, estoy acá para atenderla.

LA PASTORA: lo que pasa señorita...

LA CARABINERA: más lento.

LA PASTORA: tiene que ver con mi niño.

LA CARABINERA: ¿dijo niño?

LA PASTORA: sí eso, dije niño.

[...]

LA CARABINERA: no le entiendo. Todo de nuevo, pero más lento.

LA PASTORA: mi hijo señorita.

LA CARABINERA: ¿dijo señorita?

LA PASTORA: no, no...

LA CARABINERA: ¿dice llamas y son señoritas?

LA PASTORA: no... mi hijo... desde ayer... en la loma.

LA CARABINERA: no le entiendo.

...

¹¹ Jocelyn-Holt señala que lo que se impone en Chile es un orden en forma, un simulacro de orden, nada que sustancialmente podamos llamar orden, esto es: reglas claras, asumidas como obligatorias sin otra coerción que la implícita en el criterio de legitimidad; el hecho de sentirse obligado porque se asume libremente la conveniencia y razonabilidad de las normas que estructuran la sociedad (194).

LA PASTORA: se me perdió mi hijo. Lo dejé en un cerro y cuando volví ya no estaba. Se había desaparecido. No quiero pensar que se murió señorita. Quizás se lo comió un animal. Pero mi hijo ya no está.

(Silencio)

LA CARABINERA: espere.

(Silencio)

LA PASTORA: qué.

LA CARABINERA: eso sí lo entendí.

LA PASTORA: tengo que ir a buscarlo. ¿Me va a ayudar?

LA CARABINERA: no.

LA PASTORA: señorita, tengo que ir a buscar a mi hijo, no lo veo desde ayer.

LA CARABINERA: no se puede ir.

LA PASTORA: ¿cómo señorita?

LA CARABINERA: hay que rellenar los datos.

LA PASTORA: pero mi hijo. Tengo que ir a buscarlo.

LA CARABINERA: usted no se mueve de acá. Me escuchó.

LA PASTORA: no me importa. Me voy.

LA CARABINERA: a ver señora, la que da las órdenes aquí soy yo.

... éste es el conducto señora, usted no lo va a venir a cambiar. Desde ahora usted es sospechosa.

LA PASTORA: ¿qué está diciendo?

LA CARABINERA: que ahora es sospechosa, la asesina. (Cayo, "Limítrofe" 8-11)

IV. LA MUJER

La obra está compuesta por trece escenas¹², en doce de las cuales predomina la presencia de personajes femeninos. Por un lado, las mujeres aimaras: la Pastora,

¹² Las escenas se enumeran del 1 al 12. Cada una recibe un título y entre paréntesis, una didascalia en la que se explica dónde y cuándo ocurre lo que se narrará en la escena: I. Los ojos del sol; II. No le entiendo señorita (Retén en el altiplano de Chile. 6 años antes. El sol como un cielo eterno); III. Las tres aimaras (Tres años después. Chozo en medio del desierto. Las mujeres

Jennifer, Gisela, Jazmín, la niña y las mujeres de la comunidad; por otro, la carabinera (por momentos disfrazada de la pastora evangélica). En la escena IV, X y XII interviene un personaje masculino, el abogado; y en la escena XIII, un grupo de hombres. Las protagonistas son, sin embargo, siempre las mujeres.

Tradicionalmente, la producción literaria del norte, especialmente la novela y la dramaturgia, se ha caracterizado por la presencia de personajes masculinos que, acompañados y escuchados en silencio por sus esposas, novias, madres, hermanas o amantes, se constituyen en protagonistas de hazañas experimentadas casi siempre en el desierto, “El paisaje moldea su carácter y lo transforma en un ser silencioso, hosco, franco, esforzado” (González Pizarro 92). Se va construyendo así el estereotipo del nortino: “El verdadero nortino es seco, se da y da menos largona; es más exigente en todo, más callado; hasta se puede decir que es más trabajador. La pampa lo hace así, el sol, la soledad” (Rojas 821). Los hombres, en este paisaje desolado y montañoso son algo así como espectros, su huella se reconoce solo por la presencia de los hijos.

En contraposición con los personajes masculinos, los femeninos han sido sistemáticamente representados en roles coherentes con aquellos que el discurso histórico ha identificado como propios de las mujeres nortinas, especialmente durante el apogeo del salitre: no solo trabajaban de amas de casa, sino también en las calicheras, en las ‘cantinas’ o pensiones, en los grupos artísticos, en las escuelas y también como prostitutas” (Ostria, “Santa” 1).

Limítrofe, la pastora del sol se aparta del estereotipo de la figuración del personaje femenino como acompañante sufriente y silencioso frente a las hazañas masculinas. Tal vez porque la obra no se sitúa, culturalmente, en el espacio multiétnico y moderno

aimaras se organizan); IV. Las pastoras no hablan (Cárcel de Arica. La pastora teje algo, parece que es un chaleco de niña. La carabinera le habla a una cámara); V. Las aimaras armadas (Casa de la Gisela en medio del desierto. La Jazmín y la Gisela observaban una carta que tienen en la mesa); VI. El chaleco (Cárcel de Arica. La carabinera disfrazada de Pastora evangélica, la Pastora aimara sólo teje); VII. El interrogatorio (Juicio en Arica. La carabinera reconstruye el día en que dieron en adopción a la hija de la pastora. La niña tiene 8 años); VIII. La pastora (La cárcel también puede ser un desierto); IX. El llanto de la Jennifer (La Jennifer llora desconsoladamente se ahoga, ataque de asma. La Jazmín sólo observa); X. La cárcel, el ahogo de la pastora; XI. Afuera en la calle (Las mujeres protestan, hacen bailes, ollas comunes, colchones, discursos, pintan carteles, volantes con la cara de la pastora, poleras con la cara de su hijo, también de su hija. En medio del carnaval entra la carabinera, con la mitad de su disfraz de evangélica, llora); XII. La reconstrucción en el cerro (Desierto en el altiplano chileno, es el escampado donde se perdió el Niño seis años atrás. Primero entra el abogado y luego la carabinera con la Pastora, se sientan en unas rocas); XIII. Un carnaval fuera de la cárcel de Arica (Medio día, un grupo de hombres, espera afuera de la cárcel de Arica. Vienen con sus trajes típicos, traen serpentinas, challa, instrumentos musicales, carbón. Un discurso, 12 años después).

de la pampa, sino en el de la montaña andina, agraria e indígena, en la que este ha inscrito durante miles de años un conjunto de relaciones sociales y espaciales y producido una amplia “reserva de imaginarios culturales” (Mbembe 42). Aquí, el aimara no lucha contra el espacio precordillerano, todo lo contrario, ha aprendido a vivir en una relación de interdependencia y compenetración simultánea con él, sin diferencias de naturaleza entre los seres que lo habitan. Esta asociación intuitiva y participativa es sin embargo, constantemente tensionada por el estado chileno y sus instituciones.

En la obra, las tres aimaras constituyen la “agrupación en defensa de la libertad de su prima, la pastora” (Cayo, “Limítrofe” 15), son “pura rabia” (Cayo, “Limítrofe” 12). Han puesto en funcionamiento distintas estrategias para ser comprendidas por el estado chileno que no les ha dado las respuestas esperadas. Una de aquellas han sido los *tinkus*¹³, rituales de confirmación del acceso de diferentes grupos a las tierras, a través de los cuales las relaciones de alianza se plantean o verifican. Como se trata del encuentro entre opuestos, la violencia y el enfrentamiento forma parte consustancial del *tinku*. Los enfrentamientos estallan en las plazas y las esquinas de las calles bajo el ojo vigilante de las autoridades de los pueblos y aldeas (Platt 301).

LA JENNIFER: no sé, parece que me toca baile.

LA GISELA: y siguen con la idea del baile.

LA JENNIFER: si po...eso fue lo que se habló en la reunión pasá.

LA GISELA: esa cuestión no sirve. Si es así. La pastora, se va a morir se dentro. Hay que hacer cosas más arriesgá. Cuestiones que llamen la atención (Cayo, “Limítrofe” 13).

Las aimaras luchan por sus tierras, por los pozos de agua contaminada, por los maríos que han tenido que vivir el abuso, los hijos, el hambre, ellas mismas, la desigualdad (Cayo, “Limítrofe” 12, 17). En suma, se resisten a la imposición del poder del estado chileno y a las tres esferas en las que hasta el día de hoy este se materializa: control económico (apropiación de tierras y recursos naturales), de la autoridad

¹³ Tinku, palabra quechua y aimara significa encuentro, conjunción de caminos, de ríos, de cerros. Cuando se le agrega la marca del infinitivo, “y” esa misma raíz adquiere un significado más abstracto, más abarcante semánticamente hablando porque además de significar lugar de encuentro, también expresa lugar de comunión, de coincidencia de ideas, de ajuste de conceptos. Tiene los dos referentes, tanto abstractos como físicos. Entrevista a Rodolfo Cerrón-Palomino. Departamento de Humanidades. Pontificia Universidad Católica del Perú. El tinkuy, en palabras de Luis Millones es la unión o encuentro de opuestos que produce una nueva entidad. En este sentido, sería el prototipo de la instancia que permite una comunicación entre culturas (Millones s/p).

(formas de gobierno, control policiaco y militar), y del conocimiento y la subjetividad (colonialidad del saber y del ser) (Mignolo, 36).

Las pastoras aimaras se dan cuenta que las danzas y los tinkus o batallas rituales, así como las ollas comunes, no sirven para lograr sus objetivos; que lo realmente efectivo es el espectáculo, lo que “llama la atención”, las “cosas más arriesgá” (Cayo, “Limítrofe” 13). De ahí que decidan sustituir la muerte inmediata, para abrir, “la vía a las técnicas de incisión, de ablación o de escisión” (Mbembe 65), para proponer la automutilación como estrategia de resistencia, “Pa que me pescara, agarré un cuchillo y me corté la pierna yo” (Cayo, “Limítrofe” 16), “agarré la cuchilla con la que estaba pelando cebolla y me corté la pierna. Se la tiré al alcalde yo... lo dejé bien lleno de sangre yo” (Cayo, “Limítrofe” 17). El cuerpo de las mujeres aimaras se transforma en máscara y en arma, así como la del mártir. La diferencia radica en este caso, en que ese cuerpo enmascarado no se lleva consigo el cuerpo de otro, ni lo reduce a pedazos, sino a través de una impactante metonimia corporal.

V. LA COSMOVISIÓN

En *Limítrofe* los personajes femeninos están interconectados con cada riesgo, quebrada y llano de su entorno, con el día y la noche, como también, con cada animal, ave e insecto que lo habita. Saben pastorear desde la infancia, conocen el territorio y sus potenciales amenazas y peligros; saben que el cóndor vigila atento sus pasos y que la tierra puede, en cualquier momento, cobrar su tributo; que el zorro se espanta con fuego; que cuando llega la “sombra”, es decir, la noche, también llega el frío; que en agosto, mes que tiene boca (lakaniphaxi)¹⁴, las llamas ofrendan ceremonias en las chacras de cultivo y acuden a las cumbres de los cerros donde se encuentran los

¹⁴ Agosto (lakaniphaxi, “el mes que tiene boca”) es un período de gran importancia ceremonial en el altiplano aimara. Es el momento en que la tierra, pachamama, según cuentan los aimaras, se abre para recibir las ofrendas rituales que necesita para recuperar su vigor y fortaleza una vez transcurrido el invierno. Por eso le dicen lakaniphaxi, “el mes que tiene boca”. En agosto las familias aimaras realizan ofrendas ceremoniales en las chacras de cultivo y acuden a las cumbres de los cerros donde se encuentran los venerados achachilas, dioses tutelares de la montaña, para realizar las ofrendas y quemar las mesas rituales, con la intención de satisfacer el apetito ceremonial que las montañas y la tierra padecen antes de iniciarse el nuevo ciclo productivo. Una vez efectuado el ritual, la tierra aparece simbólicamente preparada para que comiencen las labores de la siembra en todo el altiplano a partir de septiembre y octubre (Fernández 1).

achachilas¹⁵ con el hocico del pueblo nuevo (Cayo, “Límitrofe” 47); saben que deben caminar con cuidado pues pueden equivocarse en las pircas¹⁶.

LA GISELA: Los ceremoniales de la montaña entregan las ofrendas y las quemamos para satisfacer el apetito ceremonial que los cerros y la tierra padecen antes de iniciarse el nuevo ciclo. [...]

LA JAZMÍN: El hocico de la tierra se abre para buscar lo que merece. [...]

LA GISELA: El puma se vuelve tierra, la tierra se vuelve cóndor. [...]

LA JAZMÍN: El cordero espera en la montaña para volverse polvo en los dientes de la cordillera. [...] Como si fuera de viento el cuerpo se hace polvo.

LA GISELA: En un mordisco del año nuevo.

LA PASTORA: Es mi hijo.

LA GISELA: Los hijos no son hijos. Son nuestros padres que se mueren.

LA JAZMÍN: Que se vuelven polvo, tierra.

LA GISELA: Padre hijo, hijo padre... [...]

LA JAZMÍN: La sangre se vuelve agua. [...]

LA GISELA: La carne cultivo. [...] A mediodía del primero de agosto, la tierra se abre con la boca llena y devuelve al hijo como una flor...

LA JAZMÍN: La tierra sabe lo que tiene que hacer... [...] La ternura del niño se vuelve yerba. (Cayo, “Límitrofe” 137-138).

¹⁵ Achachilas: divinidades tutores de la montaña.

¹⁶ La pirca o pirqa en quechua y aimara, es un muro de construcción rústica y de baja altura, realizado con piedras sin labrar utilizado por los pueblos andinos. En relación con las funciones que habrían tenido estas edificaciones, Acevedo Díaz (1975) fue el primero en postular que habrían sido lugares para la captura y el encierro de vacunos cimarrones durante las “vaquerías” de los siglos XVII-XVIII. Por su parte, Mauco, Viñas de Tejo y Gross (1977) consideran que se trataría de reparos erigidos por los indígenas para proteger a los toldos de las inclemencias climáticas; que algunos de ellos habrían tenido carácter ceremonial y que luego habrían aprovechado los españoles y criollos como factorías comerciales. Otros investigadores asocian las construcciones de piedra al comercio de ganado vacuno y caballar que constituyó uno de los pilares de la actividad comercial inter-tribal e interétnica. En esta línea Ayala y Ferrer (1988, 1994) estiman que fueron usados como lugares de habitación y paradas generales de las tribus indígenas, reductos de observación y recintos protectores para sus caballos; todo, en el marco de una economía basada en el intercambio comercial y las prácticas pastoriles. De modo similar, Mazzanti (1993, 1997) interpreta estas edificaciones como instalaciones para las actividades de pastoreo propias de la economía indígena posthispánica (Duguine, Pedrotta, Bagaloni 68).

Para la cosmovisión aimara –andina en general– el ciclo de la vida no es la existencia humana individual, concebida como un evento único, en que una persona aparece de la nada, crece, se desarrolla, envejece y desaparece definitivamente. Para ellos la vida nace de la muerte según una concepción cíclica y una continuidad en el mundo del Akapacha¹⁷. El ciclo se concibe como la aparición de las nuevas criaturas que surgen de la muerte del antepasado y que mantiene en existencia a la especie, a la tropa, la familia y la comunidad. Esta concepción cíclica coincide con una visión del hombre de tipo colectivista, en que la comunidad, entendida como la manera en que un grupo de personas ocupa un lugar y un tiempo, tiene prioridad con respecto al individuo, y la familia con respecto a la persona.

En la obra de Cayo, la Pastora busca a su hijo extraviado en el Altiplano, durante más de un día. Después de lo cual en lugar de recurrir a las autoridades tradicionales, acude al retén de carabineros por ayuda con lo que se esboza la interferencia producida por la cultura dominante. La Pastora revela así la ambivalencia de una cultura tironeada por un lado, por los valores tradicionales y por otro, por la imposición del orden establecido.

VI. EL ESPECTÁCULO

La historia –el “cuentito” como dice Mauricio Kartun (1)– es presentada en esta obra a través de una narratividad que quiebra el orden cronológico, recurso frecuente en la dramaturgia actual. La obra se inicia con la escena: “I. Los ojos del sol” (Cayo, “Limítrofe” 1), en la que la pastora una vez absuelta por la justicia chilena, busca a su hijo: “Respiro para buscarte. Para buscarte y no soltarte más” (Cayo, “Limítrofe” 1). El discurso del acotador de la escena II se remonta en el tiempo: “Retén en el altiplano de Chile. Seis años antes” (Cayo, “Limítrofe” 3). De esta manera, la obra se inicia con el final de la historia, la que en el desarrollo de la fábula es reconstituida (al modo de la novela policial). A este recurso se agrega la mediatización del estilo directo libre¹⁸,

¹⁷ El Akapacha es tiempo y espacio vital donde reside la Pachamama, los achachilas y los espíritus tutelares de la naturaleza, aquí se presenta un centro o taypi que divide al mundo aimara en diferentes regiones, el Tawantinsuyo en la época de los Incas. También es el mundo donde están los seres humanos, los seres vivos y todo el mundo material que se le presenta al hombre aimara. Este es el mundo inmediato e inmanente, donde no existe el cielo ni el infierno, donde la red para la crianza de la vida se aprecia en todo su esplendor. Aquí el ser humano, no ocupa ningún lugar privilegiado sobre los demás seres, simplemente la jerarquía no existe (Quispe Medina 12).

¹⁸ El estilo directo es más concreto sensorialmente que el estilo indirecto, pues aún en la mera lectura silenciosa evoca muy sugestivamente imágenes auditivas. La causa de ello es fisiológica y psicológica. El habla directa tiene un efecto motor, pues evoca en nosotros, aunque

propio de una dramaturgia inscrita en un mundo determinado por la tele-realidad¹⁹, la tecnomediatización de lo social²⁰ y la posibilidad constante de auto-representación (Sánchez 6). Todos procedimientos que contrastan violentamente con la cultura aimara raigalmente vinculada a la naturaleza.

LA CARABINERA: Lo que ustedes están viendo en estos momentos, es el comportamiento “In situ” de la Pastora. La mujer lleva casi tres años sin dar declaración alguna, se encuentra en una celda de tres por cuatro metros, con vista al patio interior de la cárcel de Arica. Como sabemos la procedencia indígena de la mujer hemos decidido pintar bellos paisajes del desierto en su celda. Eso es una de las últimas políticas que ha implementado nuestra Primera Dama, en el programa: *cada cárcel, una casa*.

Hoy es el día en que el abogado defensor trata de escuchar alguna nueva declaración, viene todos los martes después de las dos de la tarde; se prepara, lo sé. Usa algunas palabras Indígenas, no muy bien como yo, pero lo hace...

(La Pastora mira por la ventana) (Cayo, “Limítrofe” 18).

El interrogatorio se hace espectáculo sarcástico y el conflicto, irresuelto. De esta manera, el episodio se transforma en mercancía consumible. El programa “Cada cárcel, una casa” exhibe irónicamente las políticas públicas en materia de seguridad ciudadana implementadas por los gobiernos en las últimas décadas²¹. Lo propio ocurre con las esposas forradas en lana baby alpaca, estrategia que en la obra utiliza el personaje carabinera para hacer sentir a gusto a “nuestra Pastora”.

LA CARABINERA: como lo hacemos habitualmente con cada conscripta acusada de asesina, doblegamos las normas de seguridad, ocupando estas nuevas

sea por leve insinuación, impresiones de habla que conocemos bien por experiencia propia (Zich 61).

¹⁹ Época del Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve el menor acto de discurso (Laddaga. 113).

²⁰ Nelly Richard plantea que la actual tecnomediatización de lo social ha dejado atrás los tiempos en que lo político tenía espesor ideológico y vigor contestatario (Richard 65).

²¹ Se distinguen entre estos los siguientes programas: “Conozca a su hijo” implementado por el gobierno del Presidente Eduardo Frei; Programa “Hoy es mi tiempo”, implementado por el del Presidente Ricardo Lagos; y programa de incorporación de nuevas tecnologías: “Brazalete electrónico” del gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet (Oliveri Astorga 19).

esposas diseñadas en el ministerio de defensa y que se han implementado a partir de la nueva reforma procesal penal. Para hacer más gustoso el uso de éstas, a mí se me ha ocurrido forrarlas en bellas lanas de alpaca “baby alpaca”, para que “La”, “Nuestra” Pastora se sienta más a gusto. (Cayo, “Limítrofe” 19).

Se agrega a los recursos anteriormente identificados el contrapunto seudo dialógico de voces.

LA NIÑA: la mujer llegó a nuestra casa un poco antes que se escondiera el sol.

LA CARABINERA: llegamos a la casa de la pastora alrededor de las 20 horas con treinta minutos.

LA NIÑA: yo estaba jugando.

LA CARABINERA: la menor jugaba Nintendo, señor abogado.

LA NIÑA: me gustan los juegos. El streetfigther, el Mortal kombat...

LA CARABINERA: yo le pregunté...

LA NIÑA: ¿estay sola? No le respondí.

LA CARABINERA: no me respondió, pero era obvio que estaba sola. (Cayo, “Limítrofe” 28).

El espectáculo grotesco del seudo diálogo revela el fracaso de las políticas estatales de homogeneización (chilenización) de las culturas indígenas. A pesar de ello, se puede observar cierto grado de aculturación, especialmente en la actitud de la Pastora y cierto sincretismo en el uso de determinados objetos pertenecientes a la modernidad. En síntesis, la obra escudriña dramáticamente en la indefensión de las culturas dominadas en un proceso de aculturación impuesta y creciente que desconoce la diferencia de las culturas originales.

BIBLIOGRAFÍA

- Calas Guerra, Carmen Macarena. *Individualización de Audiencia de lectura de sentencia de Gabriela Blas*. Arica (2014): 1-62.
- Cayo, Bosco. “Limítrofe, la pastora del sol”. *Apuntes de Teatro* 138 (2013): 103-140.
- _____. Limitada”. *Apuntes de Teatro* 138 (2013): 141-149.
- Cornago, Oscar. “Actuar de ‘verdad’. La confesión como estrategia escénica”. 2010. Web.
- De Toro, Alfonso. “Introducción: Teatro como discursividad espectacular-teórica-cultural-epistemológica-mediática-corporal”. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

- Duguine, Pedrotta, Bagaloni. "Avances metodológicos en el estudio de las construcciones de pirca de las sierras bonaerenses: las técnicas de la aerofotointerpretación." *Comechingonia. Virtual*. Vol. III. N°1 (2009): 63-94.
- Fernández Juárez, Gerardo. "Kharisiris de agosto en el altiplano aymara de Bolivia". *Chungará* 38 (2006): 51-62.
- García del Campo, Juan Pedro. "El hilo rojo de la Historia. La estética de la resistencia, de Peter Weiss". *Nodo 5c*. (2009): 5-8.
- Galaz, Gabriel. 2012. "La historia no contada de la pastora aymara condenada por extraviar a su hijo". Web.
- González Miranda, Sergio. "El Norte Grande de Chile y sus dos Triple-Fronteras: Andina (Perú, Bolivia y Chile) y Circumpuneña (Bolivia, Argentina y Chile)". *Cuadernos Interculturales* [en línea] (2009): 7. Web.
- Jocelyn-Holt, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Chile: Editorial Planeta, 1997.
- Kartún, Mauricio. «Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo». *La Revista del CCC 1* (Septiembre / Diciembre 2007). Web.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Levi, Giovanni. "Sobre Microhistoria". *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1993.
- La Tercera*. "Royal Court Theatre organiza ciclo de jóvenes dramaturgos chilenos". 15/07/2013. Web.
- Mbembe, Achille. "Necropolítica". *Razones políticas*. España: Editorial Melusina, 2006.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009.
- Millones, Luis. *El encuentro o "Tinkuy" en textos coloniales andinos*. Iquique: Editorial Instituto de Estudio de la Cultura y la Tecnología Andina, IECTA, 1996.
- Oliveri Astorga, Katherine. "Figura 1: Evolución de las Políticas Públicas en materia de Seguridad Ciudadana 1990-2011". *Programas de rehabilitación y reinserción de los sistemas de cárceles concesionadas y estatales*. Instituto de Asuntos Públicos, Sociedad Chilena de Políticas Públicas, 2011.
- Ostria, Mauricio. "Poéticas del desierto: Dos voces". *Nueva Revista del Pacífico* 60 (2014): 41-54.
- _____. "Santa María en la literatura: Desde los versos populares hasta Rivera Letelier". *Revista Chilena de Literatura* N°75 (2009): 271-293.
- Quispe Medina, Walter. "Aymara: Cultura y tradición de un pueblo milenarío". Web.
- Platt, Tristan. *Desde la perspectiva de la isla. Guerra y transformación de un archipiélago vertical andino: Macha (Norte de Potosí, Bolivia)*. *Chungará. Revista de Antropología Chilena*. Volumen 42, N°1 (2010): 297-324.

- Piedrahita, Claudia; Díaz, Alvaro; Vommaro, Pablo. *Acercamientos metodológicos a la subjetivación política: debates latinoamericanos*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Clacso, 2013.
- Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Ediciones LOM, 2009.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990 – 2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- RhiSausi, José Luis & Oddone, Nahuel. 2010. “Fronteras y cooperación transfronteriza en América Latina: introducción al Proyecto Fronteras Abiertas”. En RhiSausi, José Luis & Conato, Darío (Eds.) *Cooperación transfronteriza e integración en América Latina: La experiencia del proyecto fronteras abiertas* (Proyecto IILA-CESPI. Fronteras Abiertas: IILA_CESPI).
- Rojas, Manuel. *Obras completas*. Santiago: Zig-Zag, 1961.
- Sánchez, José Antonio. “De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación”. *Dossier ¿Presentación o re-presentación?* Estudis Escénic, 32. 2007.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003.
- Zich, Otakar. “Estética del arte dramático”. *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Jarmila Jandová, Emil Volek (eds.trads.) Colombia: Editorial Fundamentos, 2013.