



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA DE MAGÍSTER EN ARTES

**EVISCERADOS,
EXTRAÑAMIENTO POR METONIMIA Y DRAMATURGIA ESCÉNICA EN
LA CONSTRUCCIÓN DE UN TEXTO TEATRAL**

**POR
FRANCISCA VICTORIA SANTIS ORTIZ**

Memoria de Obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia
Universidad Católica de Chile, para optar al grado de Magíster en Artes,
Mención Estudio y Prácticas Teatrales.

Profesora Guía:
María Verónica Duarte Loveluck

Septiembre 2015
Santiago, Chile.

© 2015, Francisca Victoria Santis Ortiz

DEDICATORIA

A Edith Ortiz Díaz
y Jacobo Ortiz Moreno.

AGRADECIMIENTOS

A Constanza Mansilla, Dafna Ojeda, Cristián Riquelme, Esteban Cepeda y Alexander Castillo, actores y compañeros, que en diferentes momentos participaron desinteresadamente de este trabajo y me permitieron explorar.

A Patricio Rodríguez-Plaza y Marcos Guzmán, quienes guiaron los inicios de mi obra y memoria.

A Andrea Ubal, Alejandra Bendel y Coca Duarte, por su enorme voluntad de colaboración.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
TABLA DE CONTENIDOS	iii
TABLA DE IMÁGENES	v
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: ANTECEDENTES	7
1.1 Historia del “Guantánamo chico” de Valparaíso	7
1.2 Antecedentes experienciales sobre la pesca artesanal	18
CAPÍTULO II: FUNDAMENTACIÓN Y PROBLEMATIZACIÓN	25
CAPÍTULO III: DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.....	34
3.1 Retórica y pensamiento	34
3.2 Dramaturgia ejercicio amplificado y diverso	38
3.3 Referentes Artísticos	43
CAPÍTULO IV: TRAYECTO Y METODOLOGÍA.....	47
4.1 Encuentro dramaturgico con los materiales pre-escénicos.....	47
4.2 Búsqueda de una dramaturgia en el tiempo-espacio del ensayo escénico.....	51
4.3 Edición de textos, mecánica de la metonimia	60
CAPÍTULO V: ANÁLISIS.....	65
5.1 Características estructurales en relación a la temática	66
5.2 Niveles de representación y ficción.....	71
CONCLUSIONES	74

BIBLIOGRAFÍA	77
ANEXOS	83
Anexo 1: <i>Eviscerados</i>	83
Anexo 2: Entrevista a Antonio Araya	101
Anexo 3: Entrevista a Juan Palma	113
Anexo 4: Entrevista a José Maldonado	117

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1: (1900) Antigua <i>Caleta Jaime</i> de Valparaíso, Chile.	7
Imagen 2: (1012) Ubicación de Caleta de Pescadores, a un lado del muelle de la Sudamericana de Vapores S.A. en la Bahía de Valparaíso.	8
Imagen 3: (2012) Imagen referencial del proyecto Terminal 2, para el Puerto de Valparaíso.	13
Imagen 4: (2013) Propuesta realizada por EPV a los pescadores y rechazada por estos últimos.	15
Imagen 5: (2011) Caleta Sudamericana de Valparaíso, vista exterior desde Av. Errázuriz.	18
Imagen 6: (1989) Lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno en la etapa final de su construcción, Tejas Verdes, San Antonio, fotografía de archivo familiar.	20
Imagen 7: (1988) Lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno en la etapa final de su construcción, Tejas Verdes, San Antonio, fotografía de archivo familiar.	22
Imagen 8: (1989) Pescadores en la lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno, fotografía de archivo familiar.	24
Imagen 9: (2011) Registro fotográfico de la bitácora de trabajo de la autora. <i>Una cuerda desgastada en diagonal, como las que amarran a los botes. Mojada. Gotea.</i>	55
Imagen 10: (2011) Caleta Sudamericana, vista exterior desde Av Errázuriz. Nótese la falta de visibilidad. Registro fotográfico del archivo de la autora	56
Imagen 11: (2011) Elementos escénicos. Registro fotográfico del archivo de la autora.	57
Imagen 12 e Imagen 13: (2011) Registro fotográfico de la bitácora de trabajo de la autora.	58
Imagen 14: (2012) Registro fotográfico de la bitácora de la autora	59
Imagen 15 E Imagen 16: (2012) Pruebas escénicas .Registro fotográfico de la autora. .	60
Imagen 17: (2010) Imagen de la cárcel de presos de Guantánamo, Cuba.	63

RESUMEN

La siguiente memoria de obra se centra en el proceso de creación de *Eviscerados*, texto dramático basado en una historia real: el conflicto de la Caleta sudamericana de Valparaíso, Chile.

El dispositivo artístico se desarrolló en la búsqueda de extrañar la palabra a través del uso de la metonimia, como un camino para conseguir la dislocación del referente. El recurso retórico, forma parte tanto de la estética como de la perspectiva poética.

El texto teatral se construyó en un trabajo conjunto con actores, utilizando el tiempo-espacio del ensayo para explorar, por tanto la metodología queda inscrita dentro de lo que hoy llamamos dramaturgia escénica.

INTRODUCCIÓN

La presente memoria de obra, trata sobre el proceso de creación del texto teatral *Eviscerados*, del cual soy dramaturga y en el que utilizo la figura retórica de la metonimia como estrategia creativa de traducción (de lo real a lo escrito); como un mecanismo para conseguir una dislocación del referente, en este caso del conflicto de la Caleta Sudamericana de Valparaíso, en Chile.

Con el principal propósito de construir un texto dramático que no recaiga, inevitablemente, en la reproducción formal de la realidad, tomo la invitación de la dramaturgia desde el ejercicio escénico del ensayo, que me permite experimentar diferentes modos de llevar a cabo el proceso de traducción, desde el referente hacia la dimensión verbal del lenguaje teatral. El trabajo colaborativo con un grupo de actores, me habilita un tiempo-espacio para evaluar las posibilidades del texto, los diferentes grados de extrañamiento, los distintos niveles de ficción, lugares, modos de habla, etc. Así mismo, durante la investigación hay una diversidad de fuentes utilizadas (actores, textos de prensa, imágenes, elementos propios de la escena, dramaturgia, etc.) cuyo lenguaje luego reelaboro a través de la retórica, todas decisiones estratégicas tomadas para no realizar un texto documental sobre el referente.

Este referente del que hablo, es el problema que ha sufrido la Caleta de pescadores Sudamericana, cuyo conflicto comienza en 1998, cuando el enclave de ésta queda bajo la administración de la Empresa Portuaria de Valparaíso (EPV). Por medidas de seguridad se restringe progresivamente el ingreso de compradores, dejándola literalmente encerrada, por lo que popularmente se adjudica el insólito nombre de “Guantánamo chileno”. Por la casi nula afluencia de compradores, durante años la Sudamericana, vendió menos producto y a un cuarto del precio que otras caletas de la zona, mientras que el proyecto de reinstalarla nunca se concretó. Estos antecedentes provocaron que el 5 de enero del 2010 los pescadores pudieran dar a conocer su

Guantánamo chico, regalando a la comunidad, en un acto de protesta, toneladas de pescado que anteriormente botaban al mar puesto que nadie podía ingresar hasta la Caleta a comprar. En el año 2013 se resolvió la licitación del espacio físico de la Caleta para la modernización del puerto, sin haberse consensuado las indemnizaciones a los pescadores ante la pérdida del lugar que fue su fuente laboral durante cuarenta años.

Así, luego y en el marco de la formación académica del Magíster en Artes de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, construyo el texto *Eviscerados* con el propósito de, en alguna medida, reconocer la historia de esta Caleta, que a la fecha se mantiene mayormente ignorada por la población, tanto en la región de Valparaíso, como en Chile. Ideológicamente, asumo el rol de dramaturga intentando registrar en el lenguaje teatral una de las historias que no alcanzan a resonar en comunidad, ni en la prensa masiva, se trata de una perspectiva sinecdótica en la que tomo pequeños jirones desapercibidos de un tejido social más extenso, en el rescate de una de las tantas épicas cotidianas que de seguro nos circundan. Entiendo la escritura teatral, como un primer paso para hacer sonar lo silenciado, ya que en su legado reside la posibilidad de la escenificación, del convivio y el debate.

El teatro es un campo ancestral de socialización que remite a una antigua medida del hombre: la escala reducida a la dimensión de lo corporal, la pequeña comunidad, lo tribal, lo localizado convivial que inscribe lo universal [...] Su micropolítica no se limita a la resistencia y la resiliencia: genera transformación. (Dubatti, 2007, p. 198)

Si el teatro, como menciona Dubatti, genera transformación, entonces sin duda éste puede ser político, entendiendo lo político como el compromiso con el devenir histórico, con las situaciones de nuestra realidad dramática. Es así que este compromiso e interés que siento por el conflicto de los pescadores radica en mi historia familiar. No puedo eludir la empatía que me genera el carácter tradicional de este oficio, puesto que

inmersa en una parentela de pescadores (como nieta, sobrina e hija) viví y observé las vicisitudes de la pesca, las pérdidas humanas y económicas que suelen ocurrir, además de comprender que en la mayoría de los casos, para quienes la desarrollan, no se trata sólo de un trabajo, sino de un estilo de vida en torno a lo artesanal, plagado de costumbres y herencias que finalmente definen la identidad tanto de sus participantes como a las familias de éstos. En mi caso, se trata de una incumbencia emocional, teórica y estética con el oficio.

No obstante lo anterior, me es menester esclarecer que *Eviscerados* no es un trabajo etnográfico, puesto que el eje no fue el asunto de la obra, sino el desarrollo mecánico de una forma determinada, las posibles modalidades de la escritura, con un proceso investigativo dedicado a analizar metodologías y técnicas. La utilización del referente de la Caleta, me presenta la interrogante sobre cómo interpretar, mediar o traducir lo real al lenguaje teatral, con el objetivo presente de extrañar la referencia de la mano del juego estético y semiótico de la metonimia.

La elección de este procedimiento creativo es más bien un hallazgo espontáneo, ya que en primera instancia la historia se me presenta como una figura retórica en sí. Realizo una lectura metonímica del conflicto de la Sudamericana, es decir, que lo observo desde una perspectiva sinecdótica¹: la Caleta como una parte sintomática del todo social de la región de Valparaíso y el país. A partir de ese encuentro decido desarrollar esta característica intrínseca de la anécdota, explorando diferentes operaciones que con las que esta figura retórica podía aportar al proceso y a la estética de la dramaturgia. La búsqueda investigativa queda circunscrita en la dimensión verbal del teatro, coincidiendo con el propósito de extrañar el referente pero manteniendo parte de su presencia, a través de la trasnominación por contigüidad que realiza la metonimia.

¹La sinécdoque se describe como una variante cuantitativa de la metonimia, en la que se menciona el todo por la parte, o la parte por el todo. Cabe señalar que éstas se conceptualizaciones están desarrolladas en el apartado dedicado *Retórica y pensamiento*.

En razón a esta línea de pensamiento es que me planteo como objetivo general, construir un texto dramático, basado en el conflicto pesquero de la Caleta Sudamericana de Valparaíso, dislocando este referente a través de la utilización experimental de la metonimia como mecanismo y perspectiva creativa de traducción. Objetivo general desglosado en tres objetivos específicos, el primero de ellos; integrar en el texto tanto el extrañamiento como la presencia del referente, de modo que el uso de la metonimia, y su correspondiente desplazamiento por contigüidad, mantuviera siempre una dosis de contacto real con la fuente.

En segundo lugar me propongo realizar la composición del texto simultáneamente desde el ejercicio escénico; una exploración conjunta con actores, en que la escena es comprendida como medio para el fin último de construir una dramaturgia, y no un montaje. Este procedimiento creativo me permite, por una parte, llegar a textos inesperados a través de la retroalimentación artística con el equipo, y por otra, la posibilidad de tomar distancia al situarme como una primera lectora-espectadora.

Y como último objetivo específico, me planteo integrar fuentes provenientes tanto del referente (anécdota y lugar), como del grupo de trabajo (actores y dramaturga), entrecruzando así lo universal de la temática y lo particular de los testimonios, lo plural y lo singular.

Así, en el primer capítulo de esta memoria revisaremos los antecedentes contextuales del trabajo realizado, el cual está subdividido en dos partes: la primera de ellas aborda el referente de la obra, la historia de la Caleta Sudamericana de Valparaíso; mientras que en la segunda expongo un relato experiencial sobre la pesca artesanal.

Sólo después de advertir tales antecedentes es posible dar paso a la fundamentación *Eviscerados* y sus características, en un segundo capítulo en que se plantea la problematización de abordar un referente verídico y actual, reflexión que en consecuencia instala a la metonimia en el proceso de dramaturgia.

Entonces se hace necesario continuar con un tercer capítulo consistente en una discusión bibliográfica, que triangula la retórica de la metonimia, el rol de la dramaturgia y los referentes artísticos que se emplean en la metodología de *Eviscerados*.

El capítulo cuarto expone en detalle el proceso artístico que se despliega en razón de la formulación y los objetivos propuestos, detallando métodos, procedimientos y herramientas empleadas en la construcción del texto teatral propuesto.

Finalmente damos paso al análisis de la obra *Eviscerados*, un último capítulo que explora sus partes, los ejes del dispositivo sobre los cuales se sostiene la dramaturgia. Para dar término con las conclusiones y realizar allí un balance general, señalando los puntos principales del proceso, la obra y posibles proyecciones.

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES

1.1 Historia del “Guantánamo chico” de Valparaíso

En medio de uno de los puertos del litoral chileno, escondida y mayoritariamente desconocida se encontraba ubicada, hasta el año 2014, la Caleta Sudamericana de Valparaíso, emplazada a un lado del espigón. Ni sus trabajadores conocían exactamente de dónde ni cómo se formó, pues evidentemente sus intereses estaban en otros aspectos de la misma, más urgentes que desentrañar sus orígenes históricos. Vagos testimonios y recortes de noticias cuentan que las caletas del sector alguna vez fueron una sola, una anterior llamada Jaime, de la que nacieron las conocidas Membrillo y Portales, la tercera fue la Sudamericana.



Imagen 1: (1900) Antigua *Caleta Jaime* de Valparaíso, Chile.

Esta Caleta ocupó largamente su último sitio desde 1973, tras ser trasladados de su sector original, el actual molo de abrigo, por las primeras expansiones del puerto. Entonces y por muchos años esta ubicación no fue problema; el puerto no era privado.



Imagen 2: (1012) Ubicación de Caleta de Pescadores, a un lado del muelle de la Sudamericana de Vapores S.A. en la Bahía de Valparaíso.

Los conflictos se iniciaron tímidamente en 1998, cuando los nuevos planes de modernización y ampliación del puerto dejaron la Caleta completamente al interior de la Empresa Portuaria de Valparaíso (EPV). De allí sobreviene su sorprendente pérdida de visibilidad y que hoy en día los porteños no la conozcan o apenas la recuerden, como un mercado que fue, que se perdió. Sumado a esto, surgieron las complicaciones para el acceso de los mismos compradores, ya que no era posible, por requerimientos de seguridad, un ingreso libre a las dependencias del puerto. En estas circunstancias, con el tiempo la Caleta pierde su “menudeo”, las ventas por unidades, las más rentables, y se convirtió en un mercado proveedor para “mayoristas” que cada vez remataba sus productos a más bajo precio.

Hasta el año 2014, la Caleta Sudamericana era la única en Chile donde para poder

comprar se debía llevar carnet de identidad. Esto que puede parecer un absurdo, no es más que uno de los efectos de la friccionada convivencia que se produjo entre el mundo artesanal y el industrial, donde las normas, códigos y comportamientos de un sector resultaban inaplicables para el otro. Bien graficó el periodista Ricardo Curiqueo el descalce de esta situación, cuando señalaba que “tener una caleta de pescadores artesanales dentro de un puerto marítimo internacional, es como tener una garita de micros en un aeropuerto. Cosas que solo ocurren en nuestro país” (6).

Es justamente en 1998 cuando la concesionaria EPV instala rejas alrededor de la Caleta y un torniquete en la entrada, por razones de seguridad. Se suma el cobro por el ingreso a pescadores y compradores, además del pago de \$50.000, por parte de los tres sindicatos, por derecho a suelo.

Estas son las circunstancias bajo las cuales se fue potenciado el trabajo gremial y el momento en el que aparecieron dirigentes que hasta el día de hoy ejercen como tales, o siguen participando como sindicalistas: Eric Parra, presidente del Sindicato de Pescadores Independientes de Lanchas (SIPELANCH), José Urrutia dirigente del Sindicato de Pescadores de la Caleta Sudamericana (SIPSA), y Sergio Galindo por la Asociación Gremial de Pescadores Artesanales de Valparaíso (APEVAL), que reúne a los dueños de embarcaciones, también llamados armadores.

Desde entonces se mantuvo una inestable relación entre la empresa portuaria y los sindicatos. En un inicio tranquilos, pescadores y dirigentes se mantuvieron por años debatiendo entre compensaciones y el proyecto de un traslado conveniente.

Evidentemente los conflictos internos de los pescadores aparecen ¿Por qué trasladarse de un lugar que les pertenecía con anterioridad? ¿Dónde trasladarse? ¿Qué compensaciones podían ser aceptables y hacia quienes estarían dirigidas? etc. Si bien el conflicto era concreto, y cada vez más complejo, muchos no querían trasladarse.

Durante un poco más de cinco años las fricciones fueron intermitentes, entre el logro de

flexibilidades para ejercer el comercio y el endurecimiento de las medidas de seguridad por parte de la EPV. Diálogos y debates se mantuvieron a la sombra, desapercibidos para el resto de los ciudadanos porteños, hasta un punto álgido de la disputa el año 2006. En ese año confluyeron, por una parte, el desencanto de los pescadores con su situación, y por otra, el interés del puerto por utilizar el espacio físico de la Caleta. La disputa esta vez tomó, según los pescadores, visos de coerción por parte del puerto; ya que arbitrariamente los compradores podían, o no, conseguir entrar a la Sudamericana, lo que se percibió como un mecanismo de presión para que los trabajadores artesanales cedieran.

Los pescadores procuraron mantener la situación en calma, a pesar de las pérdidas que venían arrastrando por más de cinco años. Lograron la intervención de la Intendencia Regional y la colaboración de la Universidad de Valparaíso, con quienes ese mismo año se encargaron de iniciar en el mes de julio un estudio para reinstalar la Caleta. Mientras tanto, los clientes eran permitidos desde las 8:00 hasta las 14:00 sin pagar por su ingreso. Y los pescadores continuaban respetando la tarifa del “derecho a suelo”.

Tres meses más tarde, en Octubre del 2006, José Urrutia, dirigente de la Sudamericana, se declaraba esperanzado ante la promesa de ser reinstalados en la misma ciudad en el año 2010, en Edwards, sector contiguo hacia el poniente, del que utilizaban hasta entonces. Agregaba que con la mudanza se cambiarán el nombre también, ya que la denominación de Sudamericana les sobrevenía por ubicarse al costado de la Sudamericana de Vapores S.A., por tanto, planificaban aprovechar la ocasión de rebautizarse como “Caleta Bicentenario”, que les identificaría más, en razón a los doscientos años de independencia que celebraba Chile el 2010. Como vocero descartaba de plano la posibilidad de situarse fuera de la ciudad (en Laguna Verde) y sabía que no podían ser recibidos en las caletas ya existentes, no por malas relaciones, sino por espacio y pertenencia, declaraba que no les correspondía trabajar en el lugar de otros.

Ver hoy las declaraciones de Urrutia en ese entonces conmueve, o al menos mueve a

reflexión, puesto que su discurso se proyectaba resuelto, con la impresión de una labor cumplida, esperanzado y seguramente tranquilo, ante el acuerdo de reinstalación. Sin embargo, hoy sabemos que el lugar que esperaban les fuera otorgado fue licitado para el mismo proyecto de ampliación del puerto.

Mientras se esperaba la resolución legal para el mes de diciembre de ese año, y se calculaba ese traslado definitivo para el 2010, las resoluciones se fueron atrasando por la burocracia y, a la espera de los trámites correspondientes, EPV se retira de la negociación, dejando a la Sudamericana nuevamente en la incertidumbre.

En noviembre del 2009 los sindicatos amenazan a través de la prensa con boicotear a los cruceros de no atenderse sus demandas. Entonces, se autoseñalan como el “Guantánamo chico” o el “Guantánamo chileno”, asociándose con la Cárcel Guantánamo en Cuba², por estar encerrados en su propia casa.

Pues bien, el año 2010 comenzó con la Caleta Sudamericana como la más productiva de la Región, pero sin clientes. El ingreso era casi inexistente, se debía llegar a las 6 de la mañana, llevar cédula de identidad y estaba prohibido el acceso a menores de 18 años. La mercadería era rematada a un cuarto del precio en relación con las otras dos caletas de Valparaíso, y lo que no se lograba vender era arrojado al mar.

El 5 de Enero de 2010, cansados del largo litigio y las abrumadoras pérdidas, los pescadores regalan a modo de protesta más de 3.000 docenas de jurel a la comunidad (algunas fuentes periodísticas señalan que fueron 5.000 unidades, otras indican que habrían sido 7.000 docenas). Por fin el “Guantánamo chileno” tenía visibilidad en los

² La prisión de Guantánamo es un complejo penitenciario de alta seguridad perteneciente a los Estados Unidos, situado en la base naval que tiene ese país en la Bahía de Guantánamo, Cuba. En 1903, los Estados Unidos firmaron un contrato de arrendamiento a perpetuidad de una porción de tierra; un área de 116 km² relacionadas con la tierra y el agua de dicha bahía. A partir de la Guerra Fría esta base naval cultiva una reputación de prisión militar, pero es en el año 2002 en que las autoridades estadounidenses oficialmente usan el recinto como centro de detención para acusados de terrorismo. A lo largo de su historia las actividades carcelarias en Guantánamo han ganado atención internacional por las irregularidades legales y abusos cometidos contra sus prisioneros; múltiples informes han denunciado los abusos de fuerza y los tratos inhumanos utilizados por la milicia de EE.UU.

medios de prensa. Radios, periódicos, internet y TV ponen en conocimiento público la épica cotidiana de la caleta. Aparecen nuevas instancias de diálogo, autoridades, y, por algunos días, se pudo seguir la pista noticiosa de lo que sucedía con este grupo de pescadores.

Semanas después, el 27 de Febrero del mismo año, el terremoto que sacude Chile, con epicentro en la ciudad de Concepción, llenaba todos los espacios de prensa que podían atender la evolución del conflicto de estos pescadores. Evidentemente, en la fugacidad de los impactos noticiosos no residía necesariamente la posibilidad de una solución, pero sin duda se truncó la visibilización de la problemática ante el resto de la población porteña. La Sudamericana volvía a la invisibilidad.

Tras la imposibilidad según la EPV de reinstalar a los pescadores dentro de Valparaíso, el acuerdo vendría por medio de compensaciones, pero señalaban no tener recursos para ellas. Los trabajadores artesanales reclamaban además, que tales indemnizaciones no sólo debían ir dirigidas a los pescadores, puesto que eran muchos más los afectados, incluyendo sus propias familias que trabajan en la orilla, en otras áreas del rubro.

Por otra parte, como durante este tiempo el espacio físico de la Caleta se encontraba en proceso de licitación, y se discutía aún una relocalización, quedaban bloqueadas todas las ayudas sociales a las que tenían acceso otras caletas: bonos, proyectos, fondos de fomento, etc. A ninguno podían optar sus pescadores, ni para compensar las inversiones infructuosas que algunos habían hecho.

Precisamente, el 30 de abril de 2012 partió la licitación, con la venta de las bases, para la construcción del Terminal 2 (espigón) del puerto de Valparaíso, proyecto que ofrecía duplicar la capacidad portuaria para los próximos años y además generar más de 1.000 nuevos puestos de trabajo. Hasta noviembre de ese año se recibieron las propuestas, y luego en diciembre del 2012 fue la apertura para las ofertas económicas. Cabe señalar que todo este proceso se desarrolla conforme los plazos de EPV, a pesar de que no

estaba resuelta aún la situación de los pescadores.



Imagen 3: (2012) diseño referencial del proyecto Terminal 2, para el Puerto de Valparaíso.

Ante la urgencia de la inminente licitación, y por consecuencia el necesario éxodo de los pescadores, EPV y los sindicatos de la Sudamericana reanudan con mayor celeridad las negociaciones. La empresa portuaria se compromete únicamente a entregar compensaciones, punto que resulta ser el principal desacuerdo entre las partes, puesto que la mayoría de los trabajadores artesanales seguía pidiendo un nuevo atracadero, mientras que el Estado ofrecía planes de capacitación y asistencia, para la reconversión de los pescadores a otros oficios.

Al respecto Eric Parra (dirigente de SIPELANCH) declaraba en una entrevista al portal noticioso La Otra Voz:

Yo no sé cómo quieren capacitar a un pescador, siendo que la gran mayoría de los pescadores, y ésta no es la excepción, son de 50 años para arriba. Muchos viejos con suerte saben apenas hacer su firma. ¿Los quieren

convertir en peluqueros, en chofer de micro? (Guillou, 2009)

El mismo Parra aseguraba que la exigencia de un nuevo terminal pesquero obedecía a necesidades sociales y culturales, alegando que las instituciones involucradas carecían de sentido humanitario para resolver el éxodo de los pescadores del puerto.

Me inicié como pescador acá. Vengo de una tradición donde mi abuelo fue pescador, mis tíos también. Yo me inicié acá como pescador entonces lo que yo pierdo es mi identidad. Cada caleta tiene su particularidad, en nuestra forma de pensar, nuestros compañeros de día a día, independiente de si tienes infraestructura o no (...) Hay una cuestión cultural y también social que impide que yo me vaya para allá. Ahora, otra cosa es que ellos me ofrezcan que yo me vaya allá y siga como independiente, que siga con mi organización, que tenga mi propio espacio, el desembarque que lo haga yo, eso sería muy distinto (Guillou: 2013)

Sin embargo, días más tarde de estas declaraciones, EPV logró firmar un acuerdo con los trabajadores agrupados bajo el sindicato APEVAL, para compensar y relocalizar a pescadores y embarcaciones pertenecientes a esta entidad. A pesar de ser el primer acuerdo entre las partes en conflicto, su incidencia era menor, puesto que APEVAL reunía a los armadores de la Caleta, es decir, a los 28 dueños de embarcaciones mayores (de más de 18 metros de largo), los cuales eran una minoría en la Sudamericana, aproximadamente un 5% del total de los trabajadores que allí se desempeñaban.

La empresa portuaria continuaba ofreciendo al resto de los pescadores la misma tabla de compensaciones que aceptó APEVAL (ver tabla a continuación). Mas los sindicatos restantes, SIPSA y SIPELANCH, mantenían su requerimiento de un nuevo lugar de trabajo. Señalaban que la construcción de una nueva caleta le correspondía al Estado de Chile, y que el ofrecimiento de relocalización por parte de EPV era inconsistente, puesto que proponían integrarlos a las otras caletas de la zona, a pesar que dichos terminales pesqueros ni siquiera habían sido informados de esa posibilidad, mucho

menos accedido. Su planteamiento, era que las compensaciones económicas no solucionan la pérdida del espacio laboral.

Tabla de compensaciones Caleta Sudamericana

Embarcación		Recaladas	Años	\$
	Lancha 18 mts.	5 ó más	2	50.000.000
	Lancha 18 mts.	5 ó más	1	20.000.000
	Bote de fibra o madera	9 ó más	2	10.000.000
	Bote de fibra o madera	1 a 8	2	4.000.000
	Bote de madera a remos			2.000.000

Tripulantes	Años	Zarpes	\$
	2	+47	5.000.000
	2	+35 a 47	4.000.000
	2	+6 a 35	3.000.000

Auxiliares de pesca	Ingresos	\$
	+60	2.000.000
	+11 a 60	1.000.000

El registro anual de recaladas y zarpes corresponde al período 2007-2011
Los ingresos de los auxiliares de pesca a la Caleta Sudamericana conciernen al período 2009-2011

Imagen 4: (2013) Propuesta realizada por EPV a los pescadores y rechazada por estos últimos.

El día martes 2 de Abril de 2013, se cerró el proceso de licitación, concluyendo con la concesión del Terminal 2 del puerto al consorcio español OHL, quienes ofrecieron la tarifa más baja entre los operadores de terminales marítimos, con un monto máximo a cobrar de US\$6,8 por tonelada. Cabe señalar, que OHL invertiría US\$400 millones en la construcción del nuevo terminal y que los plazos estipulados señalan que la zona del espigón debía estar completamente desalojada en diciembre el 2013, para iniciar las obras en el año 2016.

A pesar de las circunstancias, los pescadores de la Caleta Sudamericana se rehusaron a abandonar el lugar hasta que sus demandas fueran atendidas y, que de no serlo, no descartaban seguir instalados en la orilla como medida de protesta.

La historia de este “Guantánamo chico” no vislumbraba el fin de sus conflictos. Hasta el 2013 alrededor de 350 personas continuaban trabajando en la Caleta, cuarenta eran los años que llevaban instalados al costado del Espigón y más de catorce de conflicto, lo que no era posible enumerar eran las circunstancias y razones personales que sostenían la resistencia de cada uno de sus pescadores.

En Octubre de 2013 deja de existir legalmente la Caleta Sudamericana, al ser eliminada de la lista oficial chilena, según el Decreto Supremo 240³, trámite faltante hasta entonces y que permitía que OHL se hiciera cargo del espacio para iniciar sus trabajos. Entonces la mayoría de los pescadores –los que estaban agrupados bajo los sindicatos de APEVAL, SIPSA, SIPELANCH y De Ribera– aceptaron las indemnizaciones económicas y muchos de ellos se reubicaron en otras caletas de la provincia (Quintero y Laguna Verde) para continuar con su trabajo. Sin embargo, seguía existiendo un grupo sin cerrar una negociación.

El 19 de Noviembre de 2013, la EPV declara haber completado los acuerdos con los trabajadores de la ya “ex-caleta”. Se firmaba un convenio de indemnizaciones para alrededor de 90 de trabajadores, la mayoría de ellos auxiliares terrestres, los de ingresos más precarios y de más difícil reubicación. La declaración emitida por Harald Jaeger, gerente general de Puerto Valparaíso en ese año, no terminaba de ser del todo cierta, puesto que quedaba un último grupo de aproximadamente 40 pescadores independientes que aún ejercían en la Caleta, y 82 en total, que se agruparon para presentar un recurso de protección exigiendo indemnización, asistencia y relocalización. Su vocero Carlos Araos declaraba:

Puerto Valparaíso está acostumbrado a hacer estos negocios brujos porque toda la vida lo ha hecho con los estibadores, de tener unos operadores políticos que convencen a los trabajadores. Lo mismo hicieron acá con los pescadores (...) En este momento la gente trabaja, y eso que dicen que la

³ El decreto Supremo n° 240 es el que fija la Nómina Oficial de Caletas de pescadores Artesanales en Chile.

caleta se va a cerrar, es mentira. Es presión del Puerto Valparaíso, porque mientras haya pescadores y embarcaciones no pueden hacerlo. Lo dicen para que la gente se asuste y se vaya con una miseria del puerto. (Pérez, 2013)

El punto en conflicto era que las indemnizaciones sólo eran convenidas a trabajadores que probaban sus movimientos en la Caleta, con determinados años de trabajo y número de actividades realizadas, requerimientos que en muchos casos no podían ser avalados por los pescadores artesanales independientes, guachimanes⁴ y otros auxiliares terrestres, entendiéndose sus labores carecían de mayor documentación al respecto. Para éstos se ofrecía una compensación de entre 4 y 8 millones de pesos, proporción incomprensible para los pescadores que señalaban: “no se justifica que a los botes nuestros que tienen los 3 años se les ofrezca 5 millones (...) está comprobado que a otros le han pagado 35 millones de pesos por un bote registrado por 4 meses” (Pérez, 2015).

En diciembre de 2013, la corte de Apelaciones rechaza el recurso de protección. El grupo de los últimos 82 trabajadores debieron abandonar en enero de 2014 la Caleta Sudamericana de Valparaíso sin haber llegado a acuerdo, aunque continúan presentando demandas ante el juzgado civil.⁵

⁴ Guachimán o Huachimán: vigilante, rondín, cuidador o sereno. De uso en Latinoamérica surge de la adaptación popular del inglés “watchman” (vigilante) al castellano. En Chile su uso está circunscrito al guardián de embarcaciones. La RAE acepta su grafía con “g” (guachimán)

⁵ El consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través del fondo de Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes, de la Región de Valparaíso, en su convocatoria 2014, financia el Documental *Joya en Ruinas*, narrando el éxodo de los últimos pescadores de la Caleta Sudamericana. Bajo la realización de *Albóndiga Films*, el documental aún no tiene fecha de estreno, que se espera para el presente año. Es posible ver el tráiler en https://www.youtube.com/watch?v=k1FFCfDi_6s&feature=youtu.be página web visitada al 01/07/2015.



Imagen 5: (2011) Caleta Sudamericana de Valparaíso, vista exterior desde Av. Errázuriz.

Esta Caleta, que es, como he mencionado, el referente sobre el cual se basa la dramaturgia de *Eviscerados*, cuenta el inevitable desencuentro entre lo artesanal y lo industrial; tradición y modernidad disputándose un espacio en la rivera porteña.

1.2 Antecedentes experienciales sobre la pesca artesanal

A la hora de construir un apartado sobre los antecedentes de mi experiencia que son centrales en la elaboración de mi trabajo artístico, me encuentro con pudor con un relato autobiográfico, con las imágenes y vivencias que merodean mi memoria, que ahora trato de hacer consciente, para registrar ese cierto conocimiento que adquiriré por contacto, por contagio quizás, en la osmosis inevitable de mi transitar infantil.

Por otra parte, carezco de práctica en torno a la dramaturgia más que mi acercamiento como actriz y el viejo hábito de escribir, escribir sin estructura, sin propósito, ni concepción teatral. En este sentido hallé a través de este proceso la oportunidad de embarcarme en la búsqueda de un lugar que me fuera propio, el encuentro con mi historia familiar fue impensado, pero fue sin duda el germen.

La conexión primigenia con la historia de la Caleta Sudamericana, la hice mucho tiempo antes de pensar siquiera en una dramaturgia sobre ésta, o en cualquier acercamiento al teatro. La conocí a través de la prensa, con la noticia de la protesta que realizaron en el año 2010, y la incumbencia identitaria fue inevitable. Todos los hombres de mi familia materna están o estuvieron en la pesca lanchera y toda esa parentela vive o vivió en la Boca de Tejas verdes⁶, Llo-lleo, un sector de la ciudad de San Antonio (Valparaíso, Chile) reconocida por la cantidad de generaciones que viven de este oficio artesanal.

En la dramaturgia de *Eviscerados* no he querido hacer un trabajo autobiográfico, pues es un reconocimiento tangencial con el oficio, del cual estuve rodeada pero no inmersa. Con prudencia se me hace necesario contar lo que sé.

Tejas verdes fue mis fines de semana donde jugar con los primos, mis vacaciones de invierno, el lugar donde se reunía la familia, la casa de los cumpleaños, de las navidades, de los años nuevos. Mis abuelos y tíos vivieron allí, cuatro familias en dos casas. El verano era en aquel lugar, cruzando en bote al otro lado del río Maipo, para llegar a un brazo alejado de la playa de las Rocas de Santo Domingo, una playa donde todos se conocían; la señora que vendía pan de huevo vivía al lado de fulano, el grupito recostado más allá tenía su casa en tal esquina, el botero era tío de un primo (así que a veces no nos cobraba), vecinos con vecinos jugando a las paletas, mientras un tío lejano nos enseñaba a nadar, y así. *Nadar es como caminar*, decían. Durante el año era común

⁶ La “Boca” es el sector de Tejas Verdes más cercano a la desembocadura del río Maipo.

ver más de algún pescador descalzo, así que en la época estival los que regresábamos de un día de mar y sol, lo hacíamos también así, sin zapatos, cómodos como todos por las calles de tierra, arena y maicillo.



Imagen 6: (1989) Lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno en la etapa final de su construcción, Tejas Verdes, San Antonio, fotografía de archivo familiar.

Las casas y los terrenos se entretejieron en la medida que calzaron, con cercas, sin ellas, unas más acogedoras, otras sin ventanas donde reinaba el plástico, un sitio con tres casas, otro con dos, pasajes laberínticos, atajos, patios y jardines de circulación pública, en la heterogeneidad de un barrio construido en la contingencia.

Los Ortiz, los Quiroz y los Duarte, eran apellidos demasiado repetidos como para identificar a alguien, en su reemplazo una cantidad insospechada de sobrenombres, que jamás alcancé a memorizar, solucionaba el entuerto de seguir lo escrito en el registro civil, apodos circulaban con tal soltura que muchas veces no se conocía el nombre

original de los sujetos, en un picaresco dialecto inacabado, críptico para los que no éramos residentes. De cualquier modo, soy de los Ortiz.

Las esquinas del mapa eran dominadas por la presencia masculina, conversando, bebiendo, remendando o las tres cosas al mismo tiempo. Había redes negras y verdes por todas partes, en los patios arrumbadas, en manufactura o reparación, nos construían cerros para subirnos a los techos, jugar a la escondida o dormir. Olían a mar, pescado y petróleo. Nunca comprendí cómo esas masas de nudos oscuros podían desenredarse o cómo mi abuelo pronosticaba infaliblemente el tiempo. Pero sí aprendí que la madera se cocía para doblarla, que lo que se ve de una lancha en el mar es con suerte la mitad de su altura, que las albacoras se capturan disparándoles a los lejos con arpones y que es muy peligroso luego subirlas por la fuerza con la que se retuercen, que los pescadores se amarran en las tormentas, que el viento sur no para hasta la noche, y que todas las pequeñas embarcaciones se pintan de amarillo y rojo para destacarse, como blancos de puntería en el azul del mar.

La mar, todos decían *la mar*.

La escolaridad no era una preocupación sistematizada, muchos comenzaban a trabajar alrededor de los catorce años, primero en la ribera, como mariscadores y luego mar adentro. Se podía oír *no quiero que mi hijo sea pescador igual que yo*, pero las ganancias al día, la ayuda al grupo familiar, y la falta de orientación sobre otras fuentes laborales, iban conformando el ciclo intergeneracional. No en todas las familias, claro está, estoy hablando de pescadores en esta oportunidad.

Podía haber cabellos claros, ojos azules o verdes, pero todas las pieles se homogeneizaban en el bronceado imperecedero a cargo del sol. Todos lucían más viejos. Las piezas dentales solían desaparecer con el paso de los años, y las sonrisas desvergonzadas evidenciaban tanto el paso del tiempo, como el desapego a los dentistas.

En general, sólo un fuerte o prolongado dolor físico podía acercar a un pescador a una atención médica.



Imagen 7: (1988) Lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno en la etapa final de su construcción, Tejas Verdes, San Antonio, fotografía de archivo familiar.

No puedo decir que conocí la pobreza, la oí, escuché de alcoholismo, drogas, embarazos adolescentes, delincuencia y prostitución, pero no reconocí las señales de la marginalidad en aquel entonces. En la puerilidad sí comprendí de austeridad e inestabilidad. En gran medida la recompensa del dinero era gracias a la suerte. La fortuna podía acompañar a algunos por mucho tiempo, la ilusión de prosperidad solía verse seguida de ostentación y despilfarro, pero eran muchas las historias de quienes lo habían perdido todo y de quienes se habían perdido en el mar.

Tejas Verdes estaba en constante movimiento. Era ruidosa, todos circulaban, se llamaban, gritaban y bromeaban entre sí. Por hábito de los pescadores, las casas despertaban temprano y hacían sonar fuerte sus radios, en las calles siempre había niños jugando, corriendo, chillando, llorando, madres asomadas, mujeres cuchicheando, hombres vendiendo o intercambiando pescados y mariscos, acarreando herramientas de una casa en otra. La vida familiar se extendía fuera de las casas, los retos de los padres eran públicos, así como las discusiones matrimoniales, las celebraciones y las carcajadas. La mayoría de las familias se construían entre *tejinós*⁷ y sus habitantes perseveraban con una inaudita intransigencia en vivir siempre allí.

Toda esta descripción podría parecer la de cualquier localidad popular del país, pero en la concomitancia entre pescadores vi un profundo apego. No estoy haciendo un retrato sociológico, no describiré identidad ni memoria, doy un testimonio absolutamente parcial. Eran vecinos, familiares, cuyos hombres trabajaban conviviendo juntos y estrechos por meses, día a día construían su propio lugar y oficio. Recuerdo que todos sólo comían pescado fresco, hombres y mujeres sabían filetear y cocinar cada variedad, había locos⁸ incluso en tiempo de veda, los paladares estaban acostumbrados a todo lo que se extraía del mar, para mi extrañeza incluso el cochayuyo, los piures y la arañita roja que vivía dentro de los erizos. En las mesas pasaban jaiba, centolla y langosta sin importar su precio en el mercado.

La mayoría de los pescadores no se concebían realizando otra actividad, en su oficio se sentían libres, en confianza y constante aventura. Estando en tierra siempre iban a mirar el mar, sobre todo en las tardes, para encontrarse nuevamente entre ellos.

⁷Adjetivo gentilicio para los residentes de Tejas Verdes en San Antonio, Chile.

⁸ Molusco *Concholepas concholepas*, habita las costas de Chile y Perú, es muy apetecido y debido a su sobreexplotación está bajo constantes restricciones y controles para su extracción.



Imagen 8: (1989) Pescadores en la lancha “Cindy” de Jacobo Ortiz Moreno, fotografía de archivo familiar.

CAPÍTULO II: FUNDAMENTACIÓN Y PROBLEMATIZACIÓN

Considerando los relatos antecedentes, comienzo por señalar que la elección de la historia de la Caleta Sudamericana no se sustenta sólo en una motivación personal, sino cómo he mencionado también en una inquietud artística. La asociación con la cárcel de Guantánamo en Cuba, que puede parecer un modo hiperbólico de describir el encierro del que sus pescadores se sintieron víctimas al interior del puerto, es lo que me suscita, en un comienzo nebulosamente, vincular la situación de la Sudamericana y la metonimia. Establezco esta conexión, inicialmente por entender el conflicto como una metonimia conceptual, es decir, que la historia de esta Caleta contiene una suerte de generalidad simbólica. Eventos de este tipo, “además de referirse a hechos concretos, parecen poseer la fuerza metafórica de nombrar y significar otros hechos semejantes” (Martínez de la Escalera, 2007, p.35), en la relación entre lo universal y lo particular.

Aunque pueda parecer de perogrullo esta reciprocidad entre lo micro y lo macro, es de donde surge, por analogía, mi inquietud de utilizar la metonimia, no tan sólo como perspectiva, sino como herramienta y estrategia de producción creativa. Una búsqueda que gira en torno a explorar diferentes operaciones metonímicas con las fuentes, dentro de la dimensión verbal del teatro. Con el propósito de extrañar el referente, pero manteniendo su presencia.

A la hora de pensar en una creación teatral o artística -aún sin precisar de qué tipo- basada en una situación real, como lo es en este caso, las primeras interrogantes, sin duda, han de moverse en torno a la forma de llevar a cabo esta referencia; ante la posibilidad de reproducir o no (y en qué medida) la realidad. Justamente la problemática de mi trabajo emerge sobre la interrogante de cómo traducir un conflicto verídico y actual a una ficción teatral. Por esto, preciso que mi propuesta, si bien busca la construcción de un relato dramático, no está catalizada por una intención documental, tratándose más bien de una intencionalidad identitaria, por tanto parcial

–con trazas imaginarias que hablan de experiencias reales– a la hora de contar un micro-relato que nos circunda, en este caso de la caleta Sudamericana de la ciudad de Valparaíso, Chile.

Siempre existió la necesidad de contar historias, y hoy esa necesidad parece imponerse con más urgencia. Por supuesto, estos relatos no tienen la misma estructura ni las mismas pretensiones que los viejos relatos. La construcción de los relatos no se ve animada por una voluntad mimética, ni mucho menos mítica. Pero sí por una intencionalidad identitaria (...) contar una historia o cien historias entrelazadas.

Un relato es aquel desarrollo ficcional que dota de sentido a una acumulación de hechos materiales o concretos. (Sánchez, 2011, p.33)

Considerando la potencialidad simbólica de la anécdota escogida, se vuelve consistente el propósito de crear un texto que exacerbe su vinculación con lo universal, o con otros micro-relatos similares. Por esta razón eludo una operación referencial directa –en que el producto artístico no oculta su naturaleza refleja, su semejanza o paralelo, respecto de un original– y exploro el carácter intrínseco de la historia, la metonimia, cuya trasnominación por contigüidad genera un extrañamiento que al mismo tiempo conserva una relación con el objeto (idea, concepto, imagen, etc.) original puesto que opera por desplazamiento.

Es Bertolt Brecht quien instala una nueva perspectiva con un procedimiento teatral que busca alejar la realidad representada, a través de, el hoy mentado, *verfremdungseffekt* (o efecto “V”); traducido al español como distanciamiento o efecto de extrañamiento. Este concepto que el autor recoge del ruso Viktor Shklovski –a propósito de una figura literaria que retrasa el reconocimiento de las imágenes expresadas– es llevado al espacio teatral por Brecht con una serie de técnicas, expuestas en su *Pequeño organón para teatro* (1948), que pretenden romper la ilusión de realidad y revelar tanto el artificio teatral como el constructo de los personajes. En ambos casos, tanto en la literatura como

en el teatro, esta “*distancia* se convierte en la actitud del yo frente al objeto estético” (Pavis, 2003, p.140), por tanto es deducible que existen gradaciones, mayor o menor distancia.

Brecht despliega sus estrategias de distanciamiento no sólo en el texto, sino que principalmente en la escena, con una determinada técnica de actuación, dispositivo escenográfico y la relación de éstos elementos con el espectador. El objetivo principal que señala el propio autor es “colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado” (Brecht, 1979, p.169).

Nos detendremos pues en sus procedimientos dramaturgicos. Se caracterizan sus piezas por tener una estructura episódica en la que combina la narración y la acción, forma que recupera del teatro medieval construyendo su reconocido Teatro Épico. El distanciamiento aquí se produce adelantando el contenido de la acción, ya sea mediante la figura del narrador, dando un título descriptivo a cada episodio (en la escena recurrentemente mediante carteles) y a través de poemas o canciones, muchas veces estas últimas y través de canciones o poemas, muchas veces las canciones están dispuestas para retrasar la acción misma. En cuanto a la configuración de los personajes, Brecht relega la psicología individualista y destaca el rol social de éstos con una visión crítica. Construye personajes dialécticos y evidencia la presencia del actor tras los roles.

Con todo esto se evidencia en su obra la función pedagógica que justamente pretendía el autor, además de una postura política específica y proselitista. El distanciamiento brechtiano, si bien es propio a la dramaturgia (a diferencia de extrañamiento por metonimia) no termina de ajustarse a mi proceso creativo justamente porque carezco de una intención educativa, sino que busco un lugar de habla más sensible, en el sentido de poner una forma estética por sobre un mensaje o relato específico.

Cuando las fábulas se proponen con pretensión de proyecto, resultan casi intolerables: es lo que ocurre con el teatro de Bertolt Brecht;

probablemente el creador escénico más importante de la primera mitad del veinte, pero también el autor del más insoportable didactismo. (Sánchez, 2001, p.35)

Sin embargo, Brecht en su teoría teatral sobre el distanciamiento plantea directrices de actuación que se condicen con la dramaturgia: “El traslado a la tercera persona” con la que emerge el artificio del actor en el relato, “El traslado al pasado” que descompone la comprensión cronológica y quita la exclusividad un conflicto central, y “la inclusión (en voz alta) de acotaciones o comentarios” (Brecht, 1970, p.172) con lo cual sitúa al actor y al espectador en un mismo plano respecto de la fábula teatral. Menciono estos últimos tres puntos, que a propósito de la escena se traspasan al texto dramático, porque son las principales coincidencias con mi trabajo en *Eviscerados*. No es de extrañar que sea desde el paso por la escena el punto de encuentro más sustancial con el autor, puesto que realizo justamente una dramaturgia escénica.

Entonces, si bien para mi trabajo de creación bebo de Brecht inevitablemente, pues es quien circunscribe la idea de *extrañamiento* en el teatro propiamente tal, decido contemporaneizar el procedimiento, difuminando el efecto didáctico al que tiende la técnica brechtiana pura. Ideológicamente comparto el objetivo de que el espectador-lector no pierda la sensación de encontrarse ante un objeto estético (artificialmente estético), mas esta estrategia es inconclusa en mi trabajo, puesto que busco construir más bien un “ir y venir” entre la vinculación y el desapego con la realidad referenciada a través de la metonimia.

Ya que Brecht elabora toda su teoría en razón de criticar la identificación psicológica del lector-espectador, se comprende la idea de “distancia” teatral. En mi caso, utilizaré un término más bien propio de la literatura: el extrañamiento, es decir, que existe una intención de presentar la realidad de una forma extraña a su propia naturaleza, de modo de incrementar la dificultad para el receptor, evitando la percepción automatizada y cotidiana. El extrañamiento también evidencia la ficción, en esta oportunidad a través

de la dimensión lingüística; creando una estética anormal e inusual en relación al referente, mediante el juego retórico de la metonimia.

Al hablar de estos conceptos me baso principalmente en las teorías literarias del formalismo ruso, especialmente de Viktor Shklovski quien tiene una completa elaboración teórica sobre el extrañamiento.

Esta referencia que realizo hacia el formalismo ruso radica en la concordancia ideológica de ponderar la “<<técnica>> de creación literaria, limitando la importancia de la <<inspiración>>” (Gómez, 1996, p.27), en que el principal campo de investigación lo constituye el lenguaje literario. La visión sobre el lenguaje poético y la estética que plantea Shklovski coincide con la perspectiva de trabajo de este proyecto. Pues bien, justamente mencionamos la estética, puesto que según el formalista ruso, la función que debiera realizar el lenguaje poético, sería justamente obligar la detención para realizar la percepción; un retraso en el reconocimiento, la desautomatización del mismo.

Las estructuras cumplen una función estética cuando obligan a la percepción a detenerse en su propia construcción, porque, normalmente, en nuestra vida corriente, no se perciben de este modo. Desde el momento en que son reconocidas, las formas se recorren rápida y automáticamente, eximiéndonos de la verdadera y costosa tarea formal: establecer el haz de relaciones, unir la línea de puntos, que conforma la forma. De ahí que, para este formalista ruso, un procedimiento sólo desempeña una función estética cuando evita el reconocimiento automático e impone una tarea de (re)construcción formal. (Sanmartí, 2006, p. 9)

Vale recordar que Shklovski introduce este concepto con la palabra rusa *ostranenie*, cuya traducción al español sería justamente extrañamiento, efecto también denominado como desfamiliarización, singularización, alienación o desautomatización. Sin embargo, Pau Sanmartí, doctor en filología de la Universidad Complutense de Madrid, aclara en

su estudio doctoral sobre la materia, que el término más preciso sería este último, el de desautomatización.

Shklovski (1917) empleó el término de *ostranenie* por primera vez para bautizar el procedimiento tolstoiano de describir los objetos como si no se reconociesen y, por extensión, designó con él el efecto de los nombres inhabituales que emplea la literatura (los tropos), el recurso del enigma, etc. Pero como concepto, la desautomatización perceptiva está ya desde su primer texto, “Resurrección de la palabra” (1914) [...] parece más claro referirnos al efecto literario descrito por Shklovski con el término –por lo demás habitual ya en la Teoría literaria– de desautomatización, puesto que la ruptura de los hábitos automáticos perceptivos es la finalidad última del extrañamiento y no al contrario. (Sanmartí, 2006, p. 18, 19)

Ahora bien, el mismo autor precisa que si bien Shklovski introduce el término, el concepto no era nuevo, y que con anterioridad ya se habían escrito referencias sobre dicho efecto en la literatura. La particularidad de Shklovski es que introduce el concepto al debate estético de las artes, al situarlo como eje central de una poética, lo que coincide con mi perspectiva para llevar a cabo el proyecto de *Eviscerados*, donde me centro justamente en la búsqueda de una dificultad formal, y la interacción entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

Otro importante alcance con la teoría del formalismo ruso, es la atención que dan a la metonimia y la sinécdoque; el mismo Sklovski en *Disimilitud de lo similar* (1973), escribe sobre la metonimia en el arte: “Un rasgo infrecuente, desplazado, no sólo sustituye al todo, sino da un nuevo carácter a la percepción del todo y renueva la forma de colocar el todo, en el centro de la atención” (p. 67, 68). En su texto, manifiesta que la sinécdoque requiere un esfuerzo interpretativo y una proyección imaginaria, capaces de provocar el efecto de la desautomatización o extrañamiento en el receptor, cuando el objeto referenciado es nombrado por sus rasgos menos habituales. Es así que el autor formalista afirma que el arte es esencialmente metonímico, pero distingue entre el “tipo

de metonimia de alcance general, de la metonimia empleada (...) como procedimiento específico constructivo” (Sanmartí, 2006, p.412). Me limito por el momento a señalar nada más las figuras retóricas mencionadas, que trato con mayor detalle y profundidad más adelante, en el apartado siguiente dedicado a la retórica.

Como he señalado, el proyecto de *Eviscerados* trata de la elaboración de un texto dramático, por tanto es un trabajo de mediación, un tratamiento de codificación a partir de textos no teatrales, para llegar a una formulación dramática, utilizando la metonimia como mecanismo y estrategia de traducción. Se funda el trabajo creativo en torno a esta figura retórica, puesto que su desplazamiento por contigüidad de lo referenciado satisface mi afán de seguir en contacto con lo real, con la fuente. Este recurso retórico, por lo tanto, tiene la capacidad equilibrar el extrañamiento y la presencia del referente.

A partir de esto y considerando como señala Juan Antonio Hormigón, que la existencia de un texto es indispensable para el proceso de conformación de un espectáculo teatral, mi intención, al asumir como dramaturga, es justamente solucionar esta pieza-antecedente de una posible escenificación de la historia de la caleta Sudamericana.

Todo espectáculo teatral tiene un texto como antecedente. Este puede estar convenientemente estructurado y contar con los elementos propios del género literario dramático, pero puede tratarse también de un texto ubicable en géneros específicos diferentes tales como narrativa, la poesía, el articulismo o el intercambio epistolar (...) La estructura dramática de autores contemporáneos como Heiner Müller, utiliza la ambigüedad fronteriza entre los géneros en la creación de sus textos literarios (Hormigón, 1991, p.63)

Así mismo, es indispensable señalar la idoneidad de utilizar un texto que no posea “ninguna codificación literaria, incluso [que] ni siquiera [esté] formalmente escrito” (Hormigón, 1991, p.63), pero que igualmente puede propiciar una puesta en escena,

generalmente luego de ser procesado desde la misma acción escénica, u organizado después de un trabajo dramático de edición. Tal es este caso: dramaturgia escénica.

Elegir una metodología de trabajo que realiza la composición del texto también desde el ejercicio escénico, en conjunto con actores y recurriendo a fuentes diversas, permite en este proceso entrecruzar lo universal de la temática y lo particular de los testimonios, como ya he mencionado, la correspondencia sinecdótica entre lo plural y lo singular. En este sentido, ideológicamente entrecruzo la voz de los actores sociales y la de los propios actores, ocupando las dos dimensiones de la realidad, por una parte la testimonial y por otra la teatral.

El objetivo es abordar la escena para extraer de ella un texto teatral, con independencia del texto espectacular que pudiera generarse en el tiempo-espacio del ensayo. Es fundamental la oportunidad de explorar métodos de *metonimización*⁹, en los componentes no verbales de la exploración actoral, ya que permite al equipo de trabajo profundizar y comprender de forma empírica la premisa de la metonimia, para luego desarrollar en ese sentido la composición verbal. Podría decir que decido servirme de la dramaturgia escénica, para no abandonar mi formación gregaria como actriz y compartir un relato, que precisamente, quiero también independizar de mi experiencia familiar.

Evidentemente, en la actualidad el género dramático se encuentra liberado de responder necesariamente a una narrativa lineal o a un tiempo progresivo, por tanto, deliberadamente no predefino si el escrito tiende a un carácter dramático (Peter Szondi), sustentado en el diálogo y la fábula, ó más bien fragmentario para dar cabida a una aproximación escénica posdramática (Hans- Thies Lehmann). Vale recordar que el concepto de teatro posdramático, acuñado por Hans-Thies Lehmann en su libro *Postdramatischer Theater* (2002), corresponde a un tipo de teatro o manifestaciones contemporáneas, que se caracteriza por la “fragmentación, hibridez, simulacro,

⁹ Cabe señalar que no existen las palabras: *metonimización* ni *metonimizado(a)*, mas recurro a estos neologismos para señalar el proceso de transformación desde la palabra original a su reemplazo en función metonímica.

discontinuidad, mezcla de géneros y el nuevo uso de la tecnología” (Proaño-Gómez, 2007, p.4), lo cual se relaciona con la idea de que en la actualidad, en palabras de la actriz y directora teatral María José Contreras, las obras que se acercan más a la *estética de la presencia*, lo que define como “un modo de hacer teatro que se caracteriza por el énfasis en lo sensorial, lo corporal, la acción, los procesos creativos y la deconstrucción del texto dramático”(2009, p.4), en donde las líneas divisorias de las artes no se encuentran limitadas ni delineadas, transgrediendo las estructuras, tiempos y espacios de creación, permitiendo el deslinde del arte teatral. La conceptualización posdramático está más bien circunscrita en la dimensión escénica del teatro, mas hago esta mención comprendiendo que el ejercicio escénico del cual se nutre mi dramaturgia, contiene parte de estas características.

Bajo este contexto, es que en forma natural tengo la comodidad de decidir durante el transcurso de la experimentación, que el propio trabajo defina sus características estilísticas.

CAPÍTULO III: DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA

3.1 Retórica y pensamiento

Para comprender el vínculo entre la temática de la obra *Eviscerados* y la figura retórica de la metonimia, inicio por una disquisición de esta última, la cual ha sido abordada desde diferentes áreas de estudio, comenzando por la lingüística, la semiología e importantes alcances en el psicoanálisis en torno a la denominada Teoría del Pensamiento Humano, pero con muy pocas alusiones al campo de las artes más allá de la lírica.

Vale entonces acercarnos a una definición de *metonymia*.

Puesto que nos hallamos originalmente en el campo de la retórica hemos de precisar que esta nos ofrece una serie de figuras que operan en muy disímiles aspectos de la lingüística: fonología, gramática, pragmática y por último la semántica, donde situamos nuestra búsqueda. Ésta última, a su vez subdividida entre las que operan por amplificación, abreviación, sinonimia, antonimia y por sustitución o *tropos*.

Los recursos de este apartado, los tropos, consisten en la sustitución por otro del significado de una palabra o enunciado para lograr “mayor expresión”. Las traslaciones semánticas se producen en el marco de las relaciones que contraen los significados lingüísticos y también los referentes, y responden a maneras particulares –y con frecuencia reveladoras– de percibir las conexiones entre lengua, pensamiento y realidad (García Barrientos, 2000, p.52)

Es así que los tropos actúan mediante dos mecanismos principales: por semejanza

(metafóricos) o por contigüidad (metonímicos), separación que no siempre es fácil establecer, y que muchas veces no existe.

Aquí nos encontramos con una primera problemática; la controversial simultaneidad de estas figuras. En algún momento se definió a la metáfora como la amplificación de la metonimia, pero más adelante diversos teóricos, como Heinrich Lausberg (1967), Friederich Nietzsche (2000) y Roman Jakobson (1973) las abordaron como procesos diferentes e independientes, con instancias de simultaneidad complejas y en cuya interacción constituyen al pensamiento humano. Esta última es la perspectiva que se toma para el proyecto, lo importante para el trabajo es ubicar la metonimia, aunque contenga matices metafóricos, mas no señalar la metáfora por la metonimia.

La *metonimia* (...) consiste en poner en lugar del *verbum proprium* otra palabra cuya significación propia está en relación real con el contenido significativo ocasionalmente mentado, por tanto no en una relación comparativa como en la metáfora (Lausberg, 1967, p. 70)

Según esta definición, que realiza Lausberg desde la llamada Retórica Antigua, encontramos en la metonimia una figura capaz de continuar en relación real con lo referenciado, a causa del desplazamiento por contigüidad con el que opera, en ella se sustituye un término por otro que tiene con el primero una relación espacial, temporal o causal. Es una sustitución sintagmática y no paradigmática como ocurre con la metáfora. Esta cualidad que a diferencia de otras figuras retóricas, se ajusta al propósito de: extrañar el referente y al mismo tiempo conservar su presencia, a través del desplazamiento.

Además, por ubicarse dentro del “lenguaje enigmático” (1967, p.58) de los tropos, como describe Lausberg, la metonimia se convierte en una exigencia para el público que el poeta se encarga de dosificar.

La presunción de que el público comprende, significa una invitación a la participación activa (comprensiva) del público en la creación de la obra. Ello significa que el poeta reconoce al público iguales títulos que los suyos propios respecto a la poesía; y así es como la obra pasa al público. (Lausberg, 1967, p. 58)

Pues bien, cinco son las formas posibles de metonimia¹⁰ que distingue Lausberg y que corroboran otros filólogos como José Luis García Barrientos:

- Relación persona-cosa o viceversa: cuando se nombra a los autores por sus obras, divinidades por sus funciones, ó propietario en vez de la propiedad.
- Relación continente–contenido: como *vaso* y *plato* por lo que contienen.
- Relación causa–efecto o viceversa: también denominada antecedente por consecuente.
- Relación abstracto–concreto o viceversa: también aplicable a denominaciones espirituales o emocionales por partes del cuerpo, es decir, lo físico por lo moral.
- Relación de símbolo o sinécdoque (variante cuantitativa): en que se menciona el todo por la parte o viceversa (*pars pro toto*, o *totus pro parte*), género por la especie o viceversa, el plural por el singular, o viceversa.

La denominada Teoría del Pensamiento, ha desarrollado importantes contribuciones en torno a la conceptualización de metáfora y metonimia, transformándose en una fuente compleja e ineludible para mi proyecto. Principalmente porque ahonda en la relación de estas figuras y la percepción de la realidad, no sólo como herramientas o recursos meramente expresivos, sino como procesos de pensamiento, como modos de interpretación o traducción.

¹⁰ Es posible encontrar en la bibliografía sobre retórica y metonimia, otras variantes como: materia por el objeto, instrumento por el artista, nombre del objeto por otro contiguo a él, etc. Pero vienen a ser derivaciones y especificaciones de las cinco principales que en este texto se mencionan.

Algunas de las primeras sistematizaciones al respecto se encuentran en el trabajo de Sigmund Freud, quien reconoce dos procesos en el funcionamiento del inconsciente: *desplazamiento* y *condensación*, los cuales más tarde son equiparados por Nietzsche (2000) con la metonimia y la metáfora respectivamente. Nietzsche señala que todo discurso está transido por el carácter metafórico y metonímico, en razón al origen retórico de la lengua y el pensamiento. Se concentra en la problemática de distinguir los procesos de *sustitución* y *modificación* dentro del *pensamiento*; en la modificación de la *referencia* y la conformación de las *verdades*; en la relación entre experiencia y saber.

Abstrayéndome del enorme peso filosófico que da Nietzsche a la retórica y su relación con la *verdad*, procurando no extraviarme en otra área de estudio, su planteamiento me entrega dos puntos de contacto importantes:

- Que en todo discurso puede existir el predominio del carácter metonímico (o del metafórico), carácter que viene a ser entendido como forma de interpretación de la realidad, una operación “a disposición del autor en cuestión para sostener un pensamiento político” (Martínez De la Escalera, 2007, p. 35)
- Que la operación *referencial* es metonímica en sí misma. En mi proyecto la utilización de una situación real específica es una perspectiva de pensamiento, por tanto inalienable a una perspectiva lingüística, en términos de los recursos expresivos a utilizar.

En este punto radica el traspaso analógico, desde una lectura sinecdótica de la historia de la Sudamericana, a la necesidad de una correspondencia en cuanto a los aspectos formales para la construcción dramática sobre ese relato.

Desde el legado de Nietzsche, más tarde Jakobson (1973) realiza una aplicación de carácter clínico, en torno a las *afasias* del lenguaje, donde distingue dos tipos: *la perturbación de la similitud* y *la perturbación de la contigüidad*. Jakobson describe cómo los enfermos afásicos con disfunciones en la contigüidad “tienden a dejar caer las palabras derivadas” (1973, p.53) como *grande-grandeza-grandioso*, o bien algunos

comprendían y enunciaban palabras compuestas como *Bellavista*, pero eran incapaces de comprender o decir *bella* y *vista*. Precisamente, lo que me interesó de su estudio fueron los ejemplos y descripciones que realizó sobre la expresión verbal de los enfermos, de donde extraje aplicaciones, juegos de palabras y muletillas para un lenguaje *metonimizado*.

Otro interesante punto de contacto con Jakobson, es que establece algunas conexiones entre la metonimia y diferentes disciplinas artísticas. Si bien no hace ninguna referencia al teatro o a la dramaturgia, se desliga de la tendencia de exclusividad de la retórica para con el género lírico y reconoce su pertenencia al amplio espectro que puedan abarcar el arte y el lenguaje. Así como distingue un predominio metonímico en el movimiento literario realista, en que se describen los objetos como si no se conocieran, reconoce la presencia de esta figura en códigos de orden semióticos y en todo proceso simbólico: en la *magia por contagio*, en los sueños, en producciones de cine, en la pintura, etc. De esta última, por ejemplo, dice que “se puede observar la orientación manifiestamente metonímica del cubismo, que transforma el objeto en una serie de sinécdoques” (Jakobson, 1973, p.72,73). Pero también, una importante observación para mi memoria, constata la falta de estudios sobre esta figura en las artes, a diferencia de la metáfora.

Si bien, mi trabajo trata de la construcción de un texto dramaturgico, en la conformación de éste desde el trabajo escénico, se ponen inevitablemente en interacción y, en alguna medida, en retroalimentación, la retórica y ciertos materiales no verbales de la gestualidad de los actores. De allí la importancia de reconocer, como Jakobson y Nietzsche, al fenómeno metonímico más allá de la palabra.

3.2 Dramaturgia ejercicio amplificado y diverso

Aquí entonces es que debo precisar cuestiones de otro orden, esta vez en torno al propio

concepto de dramaturgia. La larga tradición que circunscribe el trabajo del dramaturgo en el área de la literatura, se redefine de la mano de las vanguardias, retornando a su sentido originario (ya que etimológicamente se trata de la construcción de un drama) para luego expandirse, de múltiples formas, ya no exclusivamente en la escritura como se entendía regularmente.

Hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado virtualidad escénica o que en proceso de escenificación, es o ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (Dubatti, 2008, p. 8)

Con un pasado reglamentario, en que se presuponía la existencia de un conjunto de normas, tanto para la correcta escritura como su análisis, en la actualidad la dramaturgia supera la dimensión literaria del trabajo teatral, para incumbirse tanto en lo escénico como en la dimensión verbal.

La dramaturgia ya no pertenece al teatro, ni a la danza-teatro, es una práctica que abarca diversas disciplinas y lugares de interés comunal (...) ha llegado a convertirse en un campo disperso de actividades cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal (Heathfield, 2008, p. 102)

En este contexto de campo expandido, se permite concebir la dramaturgia como una práctica de pensamiento, ya no un ejercicio individual, sino una instancia de diálogo, por tanto de colaboración. Así es que en este proyecto, los ensayos son el “lugar de interés común”, como menciona Heathfield, entre el grupo de actores y la dirección del trabajo, donde se erigió la palabra y se ponen a prueba diferentes estrategias metonímicas para construir *Eviscerados*.

Pero la participación de los actores se fundamenta principalmente como parte de las fuentes que utiliza el texto mismo. Es decir, existe una perspectiva sinecdótica en el trabajo de vincular lo micro y lo macro, entendiendo que lo macro corresponde a la universalidad de la temática; mientras que lo micro a la presentación de mundos íntimos que dialogan con la temática: testimonios, fotografías, (en el caso de los actores) opiniones de personas que viven en Valparaíso y que por tanto son capaces de articular su historia personal con el conflicto de la Sudamericana.

Puesto que en el proceso tuve la oportunidad de experimentar desde un lugar similar a la dirección escénica, sin buscar como resultado una posible escenificación, dicho trabajo procesual recurrió en gran medida a la creación colectiva, por tanto de forma casual fue construyéndose una dramaturgia de híbrida, como bien describe Jorge Dubatti.

El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de versionista o adaptador, de director, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena” (2008, p. 11)

La peculiaridad de un trabajo dramaturgico colaborativo con actores, determina que mi función como dramaturga consistiera en gran medida en seleccionar, ordenar y reelaborar los materiales obtenidos del ensayo, más que de redacción propiamente tal. Existió entonces un trabajo de notación dramática desde la escena y una posterior edición.

Vale entonces desarrollar los alcances de los conceptos de dramaturgia y su diferenciación del *dramaturgismo*, entendiendo que corresponden a dos funciones distintas entre sí, pero que se despliegan sobre el terreno común de la escritura dramática, y que a la fecha siguen discutiéndose sus diferencias e implicancias. Lo que,

sin duda, está claro es que el “*dramaturgismo* es un tema ya arraigado en su estudio y práctica” (Luckhurst, 2008, p.165).

Traducción al español del término alemán *dramaturg*, el nombre de *dramaturgista*¹¹ vino a resolver la necesidad de diferenciación con el dramaturgo, ya que este último es quien compone dramas, es el autor dramático, mientras que el primero tiene una serie de labores ambiguas, en un comienzo al menos, sobre la idea de un “asesor literario” de las producciones teatrales.

El *dramaturgista* nace con la Ilustración, constituyéndose como una actividad concreta que imbrica teoría y práctica, con la aportación que efectuara Gotthold Ephraim Lessing, quien gesta la práctica al asumir como consejero y crítico del Teatro Nacional de Hamburgo y luego de legar sus reflexiones en el texto *Hamburgische Dramaturgie* (*La dramaturgia de Hamburgo*) en 1767.

El dramaturgista realiza un trabajo de “dramaturgia”, pero que no obedece a la redacción cabal de un texto, sino de adaptación, muchas veces también cumple como colaborador del director de escena. Corresponde, en términos generales, a un trabajo de articulación estratégica de diferentes materiales en consecuencia con una ideología. El dramaturgista realiza la “elección eventual de textos, investigación y documentación literarias e históricas, reflexión sobre el sentido y la <<ideología>> (...) del texto” (Ubersfeld, 2002, p.42).

Así como en alemán existe una distinción entre, el *dramatiker* (autor dramático) y el *dramaturg* (dramaturgista), “en inglés hay una diferencia muy clara entre *playwright* (autor teatral) y *dramaturg* ([dramaturgista] dramaturgo en el sentido lessingiano)” (García May: 7), precisión terminológica que se erigió de la mano de los primeros y más importantes teatristas en cumplir esa función: “Gotthold Lessing, el pimer dramaturgista del mundo oficialmente nombrado como tal, Harley Grandville Barker, Bertolt Brecht y

¹¹La traducción literal del término alemán es “dramaturgo”, pero la tendencia es emplear “dramaturgista” para poder resolver la confusión que se genera en castellano.

Kenneth Tyan” (Luckhurst, 2008, p.12). El uso en castellano del término tiende a vincularse con una acepción casi exclusivamente literaria, a pesar de que sus funciones tiene también dominio sobre lo escénico. El transcurso de los años y la proliferación de *dramaturgistas* hoy en día, no ha solucionado ni precisado en mayor medida su acepción, más aún, sigue siendo difícil de determinar lo que se entiende por el término en forma individual, qué entiende cada compañía o teatro, etc. Si bien la tradición dice que los *dramaturgistas* centran su trabajo tanto en el texto como en la articulación de la producción, en la actualidad se evidencia un cambio, o quizás se trate de una expansión de funciones, pero como señala la inglesa Mary Luckhurst los *dramaturgistas* han comenzado a implicarse en la práctica teatral.

Se refieren a la capacidad para impulsar una idea junto a un dramaturgo a través de sesiones individualizadas de trabajo y talleres con los actores, la habilidad para cortar y editar los textos, y la voluntad de participar en los ensayos si se les requiere (...) Hoy en día, el uso de la palabra *dramaturgista* por los profesionales de la industria británica denota una implicación práctica en la creación teatral, bien en relación con los escritores, bien con los directores o con ambos. (Luckhurst, 2008, p. 169)

Desarrollo estas conceptualizaciones para señalar que mi trabajo como dramaturga se nutre de la idea del dramaturgista, y de la posibilidad de tomar por momento distancia de la idea de autoría. En concordancia con haber realizado un trabajo de edición, consistente en la limpieza, precisión y ordenamiento de los textos construidos, además del trabajo práctico desde el ejercicio escénico. Ya fueran estos textos extraídos de las improvisaciones, de las entrevistas o creaciones de mi autoría, todos terminaron siendo seleccionados y modificados según mi criterio como creadora, en razón de la ideología, la estética y los objetivos del proyecto. Mas, dicho proceso de construcción, no trató solo de unir elementos, sino que también consistió en descartar elementos, ya que “toda construcción implica un proceso de selección, de ordenación y de descarte” (Sánchez, 2008, p.34).

La dramaturgia escénica me instala en un espacio liminal. De la retroalimentación entre teoría y práctica, es que puedo desprender que existe también un desarrollo de la crítica teatral en relación al propio trabajo, es decir, que la particularidad de este trabajo dramático exige una descripción de la metodología utilizada, un análisis de las intervenciones metonímicas sobre los textos antecedentes utilizados, por tanto un análisis crítico de las técnicas y medios expresivos utilizados en *Eviscerados*. Precisamente el desarrollo de esta memoria en su capítulo de análisis, pretende poner en relación la estructura teórica y el producto creativo. Se trata de alguna manera de advertir la coherencia y cohesión, entre los materiales, los objetivos y resultado estético.

A modo de síntesis, es que señalo que la metodología el proyecto, que detallaré más adelante en el siguiente capítulo, se elaboró por una parte de la idea de dramaturgia en un campo, como de la utilización de la figura retórica de la metonimia, ambos conceptos articulados en razón a los fines estéticos e ideológicos del proyecto.

3.3 Referentes Artísticos

La referencia es local, chilena y contingente. Así lo es la historia de la Sudamericana y las influencias ineludibles de Luis Barrales y Guillermo Calderón.

Comencemos por reconocer en estos dramaturgos una elaborada estética de la palabra, cada uno desde su propia poética, el primero se caracteriza por redundar en los modos de hablar propios de la pobreza y la marginalidad. Mientras que Calderón desarrolla el exceso de la palabra, textos acaudalados, en un manantial expresivo desde los personajes.

Barrales, en obras como *HP (Hans Pozo)* (2007), *Niñas arañas* (2008), y *La mala clase* (2009), juega con el lenguaje lumpen, haciendo patente su interés e intencionalidad estética, reelaborando y teatralizando la jerga marginal chilena. El mismo declara:

A mí el lumpenaje, en general, me produce cierta fascinación estética. Vinculado directamente al lenguaje. Y el lenguaje lumpen me gusta, me hace cariño en la oreja. Me encanta la capacidad de crear, de estar renovando el lenguaje permanentemente. (Gavilán, 2015)

El lugar de habla es invención del autor, el relato sensible de los personajes que construye se manifiesta de forma extrañada a la realidad, a través de la rima, juegos dialécticos con las palabras, monólogos y narraciones corales.

la verdad es que yo la dejo cuando me de la gana
y si todavía no quiero
es porque la turri te acerca al nirvana
así lo veís más cerca
como que podís tocarlo
es un by pass al paraíso
el hongo de hiroshima descrito en tu cabeza (Barrales, 2008, p. 69)

Esta forma de escritura se condice, en algunos casos, con la procedencia noticiosa de los hechos sobre los que se basa. Justamente las tres obras mencionadas, son resultado de un proceso de recolección e investigación de distintos registros de prensa –y la crónica roja del joven descuartizado Hanz Pozo, la banda de tres adolescentes que robaban escalando edificios del barrio alto de Santiago y la llamada revolución Pingüina que pone en el tapete la crisis del sistema escolar en Chile– para luego construir una ficción, en la que se desentiende de la veracidad informativa profundizando en los aspectos que le interesan artísticamente, pero se percibe en ellos el origen polifónico de las diversas fuentes.

Por ejemplo, estructuralmente *HP (Hans Pozo)* es una secuencia de monólogos, en la que se perciben lugares de habla disímiles, por una parte los personajes, pero también la prensa, el autor y los actores. Se expone la teatralidad, y conviven las voces sociales con las voces teatrales.

Actor: (...) Si iba a interpretar a un marginal debía estar más delgado/ la directora dice cinco kilos menos/ lo importante es el alma del personaje, digo/ entonces haz tu alma bajar de peso, responde/¿cómo se hace eso?/¿quieres que lo haga yo?/bajo los cinco kilos, no hay problema y así reemplazo su hambre real por mi dieta de cereales, té verde y verduras, pero no logro bajar mucho/ no has hecho la dieta/ sí la hice/ no has hecho lo suficiente (...) deberías dar una vuelta a la marta brunett/¿estás loca? ¿a qué quieres que vaya a la marta brunett? (...) ¿quieres que me descuarticen de verdad?/lo dijo artaud, hay que degollarse internamente/¿esto no estaba inspirado más en brecht?/es un sincretismo entre brecht y artaud. (Barrales, 2008, p.70, 71)

Con estos recursos logra entregar múltiples perspectivas sobre el relato referenciado. Así como el propio título es un juego dialectico –donde coinciden las iniciales de Hans Pozo con la internacional empresa informática Hewlett-Packard, que es más conocida como HP– contrastando el anonimato del joven descuartizado y la notoriedad de una marca emblemática, el dramaturgo establece conexiones de este tipo titulado los episodios o monólogos en base a referentes reconocidos, propuestas hechas al lector que no necesariamente llegan a lo escénico. La “interacción de éstos relatos para enhebrarlos en un segundo nivel está ausente, pero hay, a través de las didascalias, la descripción de esta interacción, que no se narra en sus monólogos” (Griffero, 2008, p.65)

Con Guillermo Calderón la estética de la verbalidad de sus obras, surge al distanciar los textos de una función primordialmente utilitaria. Al respecto Juan Andrés Piña hace un paralelismo entre el dramaturgo chileno y el francés Bernard-Marie Koltès, cuyas obras

“están estructuradas sobre la base de extensos y poéticos diálogos que progresivamente se transforman en un torrente de extraña y hermosa sonoridad” (168). Los personajes de Calderón sostienen poderosos y largos parlamentos, que se acercan a una narrativa épica.

Por otra parte el mecanismo de trabajo de éste autor, se edifica en retroalimentación con los actores durante los ensayos, puesto que construye sus obras mientras se elabora también la puesta en escena.

El ensayo parece convertirse en una actividad de prueba donde la materia prima o primera sustancia corresponde al actor, como un sí mismo indisoluble entre texto y escena. Es el actor quien instala preguntas, conflictos y oposiciones entre el primer paso o traspaso a la escritura, siendo el carácter y reacción del propio intérprete esencial para nuevas texturas y decisiones de estilo. (Badoun, 2009, p. 23)

El dramaturgo no reconoce una metodología, o no se atreve a definir de esa forma el patrón de trabajo que repite para los montajes. Como él mismo describe, inicia sus procesos planteando una propuesta a los actores que participarán en cada obra, una vez que la idea toma mayor forma, prosigue con la etapa de escritura que luego va probando y evaluando en los ensayos, declara “me interesa ver cómo los actores van reaccionando al texto, voy escribiendo a partir de eso (...) Hay mucha edición de puesta en escena, y es que me voy adaptando a ellos, como dije antes, a sus reacciones”. (Badoun, 2009, p. 22, 23)

CAPÍTULO IV: TRAYECTO Y METODOLOGÍA

A continuación expongo la sucesión de etapas del proceso, para explicar cómo fueron configurándose los objetivos y la mecánica de trabajo en razón a ellos. Esta división cronológica obedece a la didáctica de la teorización sobre la obra, con el fin de esclarecer el trayecto y la metodología en este texto, mas, en la realidad, dichas partes se encuentran encadenadas unas con otras, se yuxtaponen e imbrican sin un orden tan riguroso como el que voy a exponer.

4.1 Encuentro dramaturgico con los materiales pre-escénicos

Pues bien, con un referente material escogido, el proceso comienza con la recolección de información y antecedentes sobre el mismo. Inicialmente, el principal material informativo sobre la historia de la Sudamericana fue extraído de la prensa, para luego, en una segunda instancia, generar materiales a partir de registros propios.

Es importante señalar que la propuesta no tiene pretensiones testimoniales, por tanto no existe una rigurosidad científica con las fuentes y ni con los materiales utilizados. En cambio sí podemos hablar de un rigor poético, en el sentido que, la búsqueda, recopilación y discusión de los materiales, es determinada por los objetivos señalados, y la intencionalidad artística.

Es así que aparecen las siguientes herramientas metodológicas de esta primera etapa:

- Levantamiento de material hemerográfico sobre la historia y conflicto del “Guantánamo chico”: documentos de prensa de diferente índole y formato, es decir, noticias, crónicas, entrevistas y comunicados de prensa (de los sindicatos y EPV), tanto de medios impresos, virtuales y audiovisuales. Esta multiplicidad de antecedentes periodísticos evidencia estilos diferentes, pero sobre todo

impactos noticiosos disímiles entre sí, entendiendo que existen tanto pequeñas notas de medios de prensa regional, como informativos de televisión abierta.

- Recopilación de imágenes: recolección de registros fotográficos de la Caleta y sus trabajadores. Este acopio, reúne imágenes de prensa, publicaciones en internet hechas por los mismos trabajadores (en redes sociales tales como Facebook, Twitter y blogs) y tomas fotográficas realizadas por mí.
- Grabaciones de audio de testimonios: a modo de entrevistas y sin patrón establecido, se registra a algunos pescadores, dirigentes y otros trabajadores de la Caleta. Se trata más bien de conversaciones, ya que no existe una finalidad etnográfica en la búsqueda de la información, y me permito la flexibilidad de registrar los testimonios de quienes espontáneamente han querido hacerlo, entre ellos dos dirigentes, dos pescadores y un huachimán de la Sudamericana.
- Recopilación de opiniones anónimas y testimonios extraídos desde espacios de opinión online: conforme la evolución de la experiencia de la información noticiosa hoy en día, en que internet faculta a los ciudadanos a participar y debatir, incorporo pues las voces anónimas de quienes lo hacen. Se trata de comentarios sobre el “Guantánamo chileno” extraídas de páginas sociales (Facebook, Twitter, blogs y foros de webs noticiosas).

Todos estos son los que en adelante referiré como textos antecedentes, ya que son la fuente primigenia. Es posible apreciar, que esta recopilación de fuentes se trata de un rastreo en áreas diversas, con el propósito de tener la perspectiva más completa y acabada que se pueda del relato de la Sudamericana, pero también con la idea de poder seleccionar perspectivas disímiles entre sí, que pudieran, más tarde, dar vida a un texto dramático polifónico.

Precisamente, luego de este acercamiento contextual con la Caleta, sobreviene una etapa de análisis y selección de ejes temáticos para el trabajo dramaturgico. En este sentido, existen decisiones que pueden parecer arbitrarias, pero que se fundan en una aproximación sensible al material. En esta etapa se integran los actores: Constanza Mansilla y Esteban Cepeda, quienes abrieron el diálogo sobre el proceso mismo. En adelante, el camino y los intereses se establecieron de forma conjunta.

El eje temático principal es el concepto de lo eviscerado, como se titula la obra, a lo que se le han arrancado las vísceras, en sentido literal y metafórico. Se trata de una analogía entre el faenado cotidiano de un pescado, y el proceso agónico del cierre o la muerte de la Sudamericana, vale decir, se trata de cuerpos cercenados por un otro, a los que se les arrancan las partes vitales, los órganos para la subsistencia, cuerpos que viven, literal o metafóricamente la experiencia de mutilación, de destripamiento, de desangramiento, la experiencia de finitud, de muerte como efecto de una mecánica externa.

Según esta línea estética, se seleccionan los materiales que en alguna medida pueden contener ese sentir, para posteriormente reelaborar esta significación, produciendo extrañamientos por medio del uso de la metonimia.

Como subtemáticas considero la herencia familiar, y el vínculo entre los nombres (Guantánamo y caleta Sudamericana) con la identidad. El primer punto, sobre la herencia familiar, surge a mi parecer en forma casi lógica, puesto que realizo inevitablemente una observación subjetiva de la historia de la Caleta, al reconocer en ella semejanzas con mi historia familiar, por tanto experimento una empatía. Decido en consecuencia no eludir artificiosamente esta temática, sino rescatarla como tal, aprovechando mis conocimientos sobre el carácter familiar del oficio, asunto que además es reiterativo en las otras fuentes. Es un tópico mentado y discutido por los propios involucrados, dado que en muchos casos trabajan en conjunto integrantes de un mismo grupo familiar, se trata de un oficio que en la mayoría de los casos se adquiere

en la adolescencia y/o juventud, y que en el contexto de inseguridad laboral, como ocurre en este “Guantánamo chico”, es fuertemente cuestionada la cualidad hereditaria de esta actividad artesanal.

Como segunda subtemática, aparece ante mi mirada el vínculo entre los nombres y la identidad de este espacio. Vale recordar que la caleta adquiere su nombre por una suerte de osmosis, al ubicarse al lado del muelle de la Sudamericana de Vapores S.A., mientras que su apodo describe el enrejado que los delimita físicamente, de acuerdo a las medidas de orden y control que les exige EPV, el “Guantánamo chico” o el “Guantánamo chileno” es una asociación hiperbólica, una autodenominación sardónica que hace referencia a un espacio carcelario, pero en la versión de un pequeño formato local. En la información que reúno mediante las entrevistas, llama mi atención, que muchos de los pescadores no tengan conocimiento de la cárcel cubana y sus características, sino que reproducen el apodo con la vaga conciencia que se trata de un recinto carcelario famoso internacionalmente. Existe sin embargo, la conciencia de la ironía que subyace en ese nombramiento, un humor propio, identitario que devela su carácter popular.

Cuando menciono que no existe una rigurosidad etnográfica, sino artística, me refiero a que la selección de las fuentes, luego su acopio y discusión, fue determinada en concordancia con las temáticas escogidas, y no según algún modelo de análisis investigativo sobre el conflicto, ni en razón a una clasificación según el de las desiguales fuentes utilizadas. Existe, evidentemente, una fuerte dosis de arbitrariedad de mi parte, conforme los intereses que me vinculan con esta historia y que me hacen llevar a cabo el proyecto de un trabajo dramático al respecto. Es así, por ejemplo, que selecciono una serie de imágenes, sin un criterio específico respecto al origen de las fotografías, sino en la búsqueda de desarrollar las temáticas escogidas, por tanto, a la hora de sustentar el tópico de la herencia familiar, recurro al álbum familiar de los actores y al mío.

En esta dinámica de análisis con los actores, surgen nuevos ingredientes a los que recurrir en el ejercicio de la producción dramática:

- Creación de textos por parte de los actores: en multiplicidad de estilos y formatos, surgieron escritos de opinión, testimonios e historias familiares.
- Utilización de fotografías del álbum familiar de los integrantes del equipo de trabajo.
- Redacción de textos a mi cargo: en mi rol de dramaturga intervine libremente textos antecedentes, de modo de exacerbar las temáticas escogidas y de extrañar en algunos casos el lenguaje cotidiano, asimismo elaboré textos, cuentos, diálogos teatrales y testimonios.

En resumen, el trabajo previo a la escena, consiste en reunir diversos materiales sobre la anécdota, seleccionarlos y agruparlos en razón a los ejes escogidos, para, por último, intervenir y crear nuevos textos pre-escénicos.

Tal como se aprecia, mi trabajo se complementa esencialmente de la creatividad de los actores, quienes incorporan novedad a mi perspectiva, con temáticas personales y visiones particulares. Estas últimas inclusiones acrecientan el cuerpo de trabajo existente para la siguiente etapa, en el espacio del ensayo escénico.

4.2 Búsqueda de una dramaturgia en el tiempo-espacio del ensayo escénico

Tras la recopilación, enfoque y selección de los materiales sobreviene la búsqueda en el tiempo espacio del ensayo escénico. A grandes rasgos, con los actores se explora no sólo la correspondencia de los textos propuestos, sino que también se va

perfilando la estructura más conveniente, para dar espacio a la multiformidad de fuentes. Además, a partir de las improvisaciones, se incorporan a la dramaturgia la aparición de textos *in situ*, cuyo impulso inicial se produce con imágenes fotográficas escogidas, propuestas espaciales, corporales, sonoras, etc.

Por sobre todo, el ensayo es considerado en este proyecto, como el tiempo-espacio colaborativo de creación. Si bien, a priori existen textos escritos, es luego de la enunciación del actor que se produce una natural selección de dichos parlamentos, así como el desarrollo de algunos de ellos.

A diferencia de la lectura que un dramaturgo puede realizar de sus propios textos escritos mientras los construye, el texto que es emitido en el espacio escénico, se vuelve una versión sonora concreta del mismo. Existe un cuerpo que articula una voz, en un tiempo y espacio, por tanto, en mi caso, al ejercer de espectadora y auditora de esa emisión escénica del texto, entrego al actor el trabajo de activar con su cuerpo y sonoridad lo que por mi parte sólo podría concretar en una lectura silenciosa. En ese proceso de recepción, pierdo parte del control de los textos, en ocasiones me veo sorprendida por intenciones e inesperadas propuestas de los actores, algunas de ellas certeras, otras no, pero que al fin y al cabo me permiten una retroalimentación.

El *texto actuado* y pronunciado por el actor está servido por un escenario y por signos prosódicos, visuales y gestuales de los que ya no podemos abstraernos. Al escuchar esta copia verbal del texto, al ver la situación de enunciación que tiene lugar y el sentido concreto que le da al texto, el espectador recibe una opción muy precisa (aunque, a menudo, resulte poco legible, o incoherente) que impide la consideración de otras opciones. Por el contrario, este mismo espectador recibe del texto dramático propiedades que tal vez le habrían pasado por alto en la lectura (Pavis, 2000, p. 203, 204)

Efectivamente, la dinámica que describe Pavis da cuenta del proceso vivido con *Eviscerados*. En este caso, en que las posibilidades significantes de la escena modifican, editan, seleccionan o desechan determinados textos, surge la complejidad de extraer de esos otros códigos un resultado verbalizado dramáticamente. En ocasiones, las didascalias pueden solucionar la aparición de acciones. Por otra parte, el surgimiento de la interpretación, como por ejemplo, la aparición de alguna emoción determinada, propicia en consecuencia un desarrollo del discurso en concordancia con la actuación, es así que muchas veces la interpretación del actor traza un camino para el desarrollo del texto que interpreta.

Pues bien, las diversas metodologías de aproximación a la dramaturgia escénica se pueden sintetizar, de forma muy esquemática, en el desarrollo de las siguientes actividades:

- Escenificación de textos sugeridos: se pone a prueba la posibilidad de escenificar los documentos extraídos de la etapa previa la escena, con la finalidad de distinguir a través del trabajo conjunto la pertinencia de los mismos, según las intenciones del trabajo, y la fuerza dramática de cada uno de ellos. En ocasiones se rescata, como parte del juego escénico, el formato de los textos, por ejemplo, en el caso de los comentarios de Facebook se integra el nombre, la fecha y la hora de la publicación, los errores tipográficos, etc.
- Improvisaciones a partir de fotografías: previa conversación sobre las imágenes seleccionadas, los actores improvisan relatando o representando los cuadros fotográficos. Se plantea absoluta libertad de entrecruzar otros textos trabajados.
- Improvisaciones a partir de textos antecedentes: en este caso los escritos sirven de puntapié inicial, para otra situación no prediseñada, esto ocurre con los

textos que no han sido trabajados previamente con una codificación teatral, por tanto se prestan fácilmente para la manipulación.

- Improvisaciones a partir de argumentos discutidos: como consecuencia del diálogo dentro del espacio de trabajo, surgen en ocasiones posibilidades de improvisación que no dependen de un material previo específico, sino que devienen de decisiones e ideas espontáneas.

Con los actores no sólo se ponen a prueba los textos, sino que se da espacio a la improvisación. En gran medida el trabajo consiste en rescatar la dimensión verbal de la acción, generalmente impulsada por un texto antecedente no teatral; una estrategia dedicada a rescatar los “decires” que proponía el espacio colaborativo del ensayo. Nos planteamos ante la escena como medio para levantar, poner en tensión y editar la palabra, mas el trabajo escénico fue un camino, no un objetivo, y hubo que dedicar cierto esfuerzo para rescatar un texto con autonomía respecto de la escena (y no uno performativo).

Esta segunda etapa, en el espacio del ensayo, y la siguiente, de edición, son las que se entrecruzan en mayor medida, de modo que en el proceso me veo en la obligación de mudarme constantemente entre una y otra fase. El principal acierto para conducir esta articulación, fue el diálogo en extenso con los actores.

Conforme al proceso académico del magíster, surgen etapas como micro-procesos, que si bien, se realizaron durante la búsqueda metodológica del trabajo, de igual modo se encontraron ciertos textos, en razón a las temáticas tratadas, algunos de los cuales volvieron a editarse, que forman parte de *Eviscerados*.

A continuación, transcribo el registro de algunos de esos momentos que generaron hallazgos para el trabajo, tanto en lo dramaturgico como en la investigación implícita.

Primer encuentro entre el ejercicio escénico y la metonimia (Diciembre 2011):

En el acercamiento a una posible puesta en escena, en las imágenes se puede apreciar la intención sinecdótica de los elementos escenográficos en relación al referente. En los bocetos pertenecientes a mi bitácora de trabajo, estaban seleccionados extractos de la materialidad de la caleta: las cuerdas de yute con que se amarran los botes a la orilla, cubos de madera pintados de amarillo y rojo como retazos de alguna embarcación.

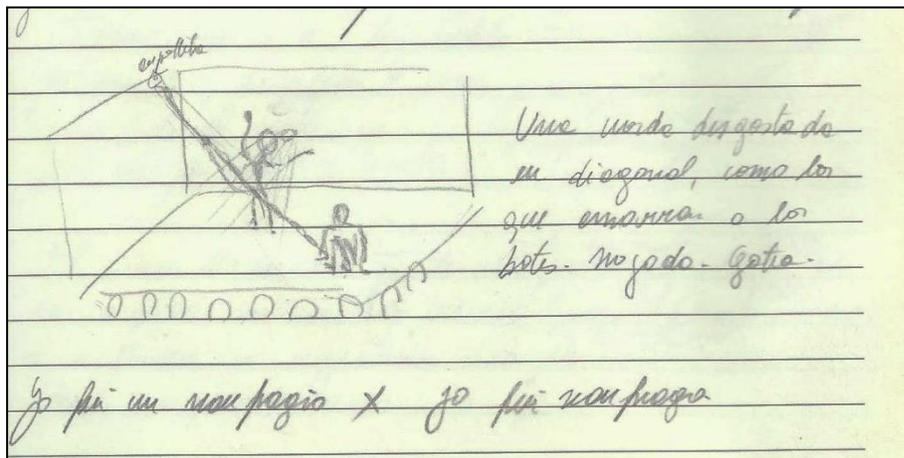


Imagen 9: (2011) Registro fotográfico de la bitácora de trabajo de la autora. *Una cuerda desgastada en diagonal, como las que amarran a los botes. Mojada. Gotea.*

En las notas queda registrada una de las modificaciones a un texto antecedente: *yo fui un naufragio* por *yo fui náufrago*, esta última es una declaración en una de las entrevistas. Realizo un desplazamiento por contigüidad, la causa por el efecto (ver Imagen 9)



Imagen 10: (2011) Caleta Sudamericana, vista exterior desde Av Errázuriz. Nótese la falta de visibilidad. Registro fotográfico del archivo de la autora

Así mismo, se hace evidente que se extrae parte del lienzo de la Imagen 10, para colocarlo en una polera como se aprecia en la Imagen 11, vestuario usado por los actores. Proceso que más tarde se concentra en la dimensión verbal.

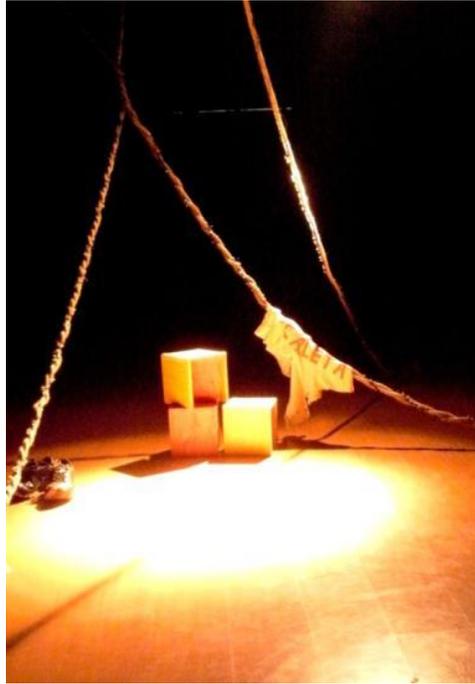


Imagen 11: (2011) Elementos escénicos. Registro fotográfico del archivo de la autora.

Las imágenes a continuación son bocetos del resultado final del ejercicio escénico, la propuesta inicial de una cuerda se multiplica por tres que se entrecruzan en el espacio. La Imagen 13 muestra el diseño de la polera que usa la actriz en el ejercicio, usada como tal sólo es posible ver algunas letras rojas dispersas: *SUD*. Sólo al doblarla y colgarla de determinada manera era posible leer *CALETA SUDAMERICANA*, como se apreciaba en la Imagen 11.

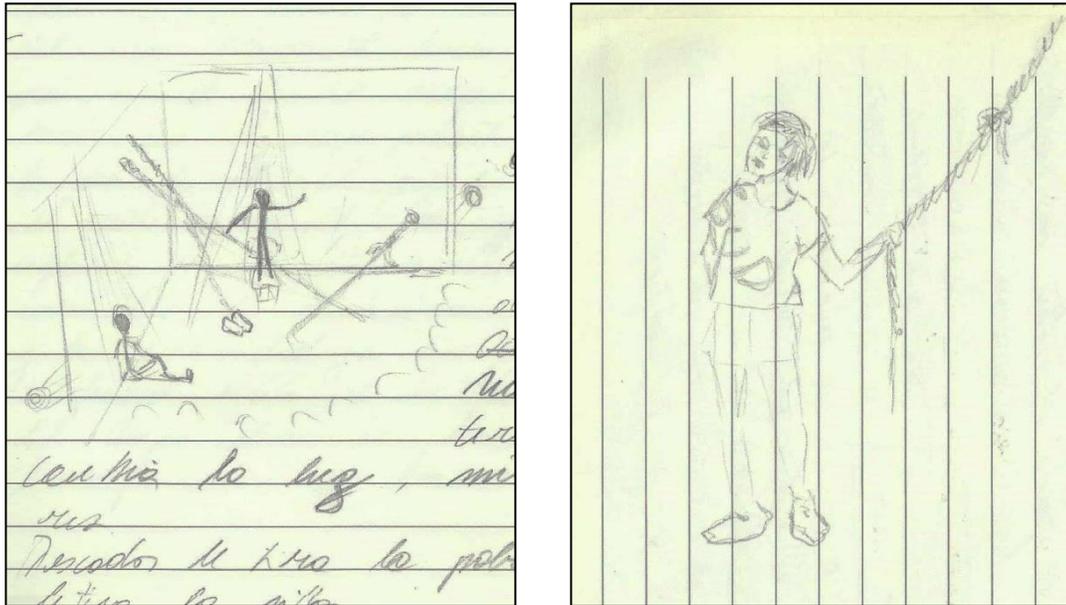


Imagen 12 e Imagen 13: (2011) Registro fotográfico de la bitácora de trabajo de la autora

Encuentro con la narrativa (Junio 2012):

En este ejercicio se combinan las narrativas extraídas de las entrevistas a los pescadores y testimonios del grupo de trabajo, como si pertenecieran a un mismo relato. En la escena, dos actores, encarnan a un solo personaje, un pescador que cuenta su testimonio a un entrevistador ausente, implícito en los espectadores, al no existir este interlocutor nos encontramos con sólo una parte del supuesto diálogo, una parte del todo. Vemos el consecuente, pero no el antecedente de los textos. En ese sentido partes de la narración se vuelven imprecisas, por tanto pueden ser completadas en el imaginario del lector-espectador. No hay un mayor desarrollo de los elementos escenográficos, la búsqueda está en torno ese único relato que construido de retazos de distintas fuentes. Además en función del objetivo metonímico.

Se prueban diferentes estrategias de extrañamiento, como la variación entre lo abstracto y lo concreto. En el siguiente ejemplo el personaje describe el entorno industrial a través

del ruido o silencio que éste genera. Éste no proviene de un texto antecedente, sino de una creación conjunta con los actores. El extracto a continuación está inserto en un monólogo extenso que conecta constantemente la idea de un lugar propio, del hogar, en razón a la generación de sonidos propios:

Acá hay mucho ruido y ruido ajeno. Como cuando uno quiere dormir y los vecinos ponen música. Acá hay ratos bien callados pero que no se alcanzan a escuchar así; callados, se escucha bulla igual. Como que lo callado se ha quedado esperando harto tiempo, callado, y ahora, si Dios quiere, va a tener una oportunidad. Es que cuando uno está en su casa se puede quedar así, silencioso, no hay para qué estar sonando, uno toma té, abre los ojos en la mañana, mira su casa y listo, está todo listo y sin ruido (silencio) ¿ve? (Santis, 2015, p.11)

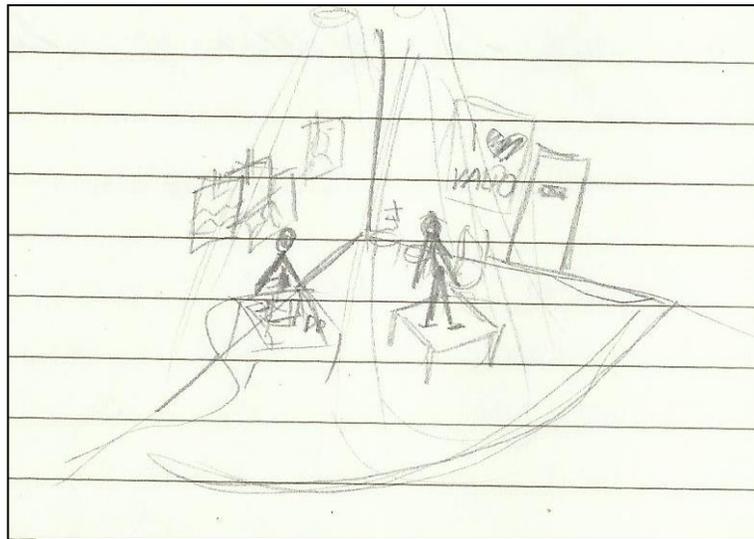


Imagen 14: (2012) Boceto de ejercicio escénico. Registro fotográfico de la bitácora de la autora



Imagen 15 E Imagen 16: (2012) Pruebas escénicas .Registro fotográfico de la **autora**.

4.3 Edición de textos, mecánica de la metonimia

A grandes rasgos, el proceso de edición final de los textos se configura en torno al ordenamiento de los mismos, la incorporación de fragmentos no metonimizadas, y por sobre todo del resguardo de la metonimia.

Así como el proceso de recolección de datos no tiene rigurosidad metodológica para con las fuentes, conforme las características de la propuesta, sí existió un estricto tratamiento con la metonimia y la palabra. Los procedimientos fundamentales, consistieron en dos trayectos de *metonimización*: el primero, metonimización de texto verbal a texto verbal, y el segundo, metonimización de texto no verbal a texto verbal.

Metonimización de texto verbal a texto verbal: se desplazaron por contigüidad

los textos existentes. Es decir, las frases originales, por ejemplo de las entrevistas, fueron dislocadas reemplazando palabras por otras que están en relación metonímica, ya sea persona-cosa, continente-contenido, causa-efecto, abstracto-concreto, o sinécdoque. Ejemplo:

Texto original:

La pesca que se está realizando ahora es la pesca de la jibia, es un trabajo que necesita mucha destreza y fuerza, sobretodo fuerza, porque a veces los bichos pesan 30 kilos y tienes que sacarlos de 40 metros de abajo, y luchar con ellos para arriba, y la lancha se te mueve, porque esas cuestiones no están en los árboles, están en el mar. (Santis, 2010, p. 5)

Texto metonimizado:

La captura que se está realizando ahora es la captura de los tentáculos (A), es un trabajo que necesita mucha destreza y fuerza, sobre todo fuerza, porque a veces los bichos pesan 30 cargas (B) y tienes que sacarlo de 40 distancias (C) de abajo, y luchar con ellos para arriba, y el piso (D) se te mueve, porque esas cosas no están en los árboles, están en la profundidad (E). (Santis, 2015, p. 14)

A: Sinécdoque, en que se menciona la parte en lugar del todo que es la jibia.

B y C: abstracto en vez concreto, se reemplaza la medida exacta por el concepto de peso y distancia.

D: la parte por el todo, al nombrar sólo el piso, se difumina la alusión a una embarcación.

E: abstracto-concreto; la cualidad de profundidad que el mar posee.

De esta forma la narración original sobre el esforzado trabajo que se realiza en la Sudamericana puede abrirse a otros esfuerzos, a otras capturas, a bichos simbólicos.

Este ejemplo nos demuestra que la utilización de las diferentes formas de metonimia obedece en gran medida a la posibilidad de mantener un texto congruente. Evidentemente, conforme a los objetivos del proyecto, existen extrañamientos, más el propósito principal ha sido lograr un equilibrio, acercamientos y alejamientos que no compusieran un montaje rotundamente crítico del relato del Guantánamo chico. También se construyen textos a partir de una idea metonímica inicial sobre la cual los actores improvisan.

Ejemplo:

Texto original:

Como te digo, yo no tengo... yo nunca me he inscrito en los registros electorales, porque no creo en los políticos, no creo tampoco en los santurriones, como por ejemplo los curas: actores, no creo en esos. (Santis, 2011, p.2)

Construcción metonímica a partir del texto anterior reemplazando el “yo”, por una parte de él, “mi voz”:

Como te digo, mi voz no tiene... mi voz nunca se ha inscrito en los registros electorales, porque mi voz descascarada y enjaulada no cree en los políticos, ni cree tampoco en los santurriones, como por ejemplo los curas: ¡actores! Mi voz no cree ¿Mi voz de huachimán? ¿De pescador en tierra? ¿De bote azul?... mi voz es un naufragio. (Santis, 2015, p. 14)

Así mismo, en ocasiones se extrema la sinécdoque y se extraen, por ejemplo, sólo los sujetos, sustantivos y adjetivos.

Ejemplo:

Errores estúpidos, tiburones de acuario, cerveza, jureles, sindicalistas, juleros. oreja, sordo, briscas, maricones, historias, náufrago, demonio, náufrago, sale, vuelve, nave, weones, Calama, plata, cabeza, drogas,

toneladas, pacos, marinos, higiene tremenda, Dios, pulpo, familia completa, semana, educación, garabato gratuito, vida. (Santis, 2015, p.8)

Este último ejemplo, tiene por mecanismo que desde la metonimia se genera un texto sugestivo, por sobre lo narrativo.

Metonimización de texto no verbal a texto verbal: es posible experimentar con la construcción de textos a partir de estímulos no verbales a través del uso de la metonimia, ya sea desde la escritura o desde la improvisación, evidentemente estableciendo las pautas correspondientes a los actores.

Ejemplo:

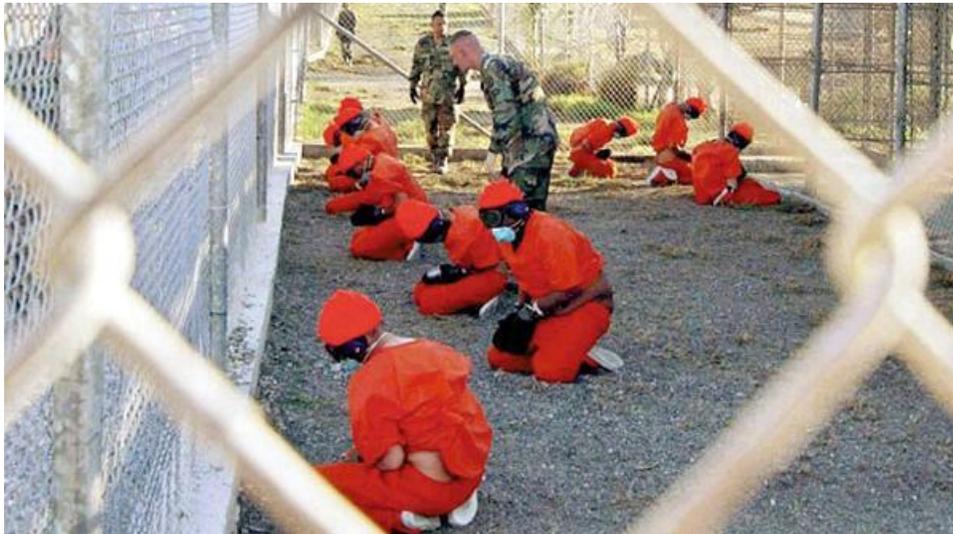


Imagen 17: (2010) Imagen de la cárcel de presos de Guantánamo, Cuba.



Observación sinecdótica (atención en las partes del todo)



Overoles naranjos en cuclillas, de rodillas y boca abajo, salmones dormidos.

Overoles callados, color chillón con la cabeza gacha, sin chillidos. Overoles naranjos recordando a sus madres. Rodeados de agua. Mandarinas reventadas. Grilletes en las entrañas. Un cierre metálico desde la entrepierna hasta el cogote, como un tajo reversible. La entrada a la carne, a los músculos, a los poros...(Santis, 2015, p. 13)

Puesto que la palabra ha sido levantada en gran medida desde la escena, se graban los ensayos, no por mera documentación sino porque de este modo es posible rescatar los resultados de las improvisaciones y facilitar la transcripción de éstas.

Finalmente cabe señalar, en cuanto al procedimiento de la construcción dramática, que existió la necesidad de incorporar textos sin intervención de la metonimia, en función de la narración de la obra y el equilibrio buscado entre distanciamiento y presencia del referente.

CAPÍTULO V: ANÁLISIS

En términos generales, como ya he mencionado, *Eviscerados* sostiene su dispositivo en la articulación de la temática y la técnica de la obra, puesto que se imbrica un proyecto ideológico con uno estético, al utilizar la metonimia como operación significante. La dramaturgia se articula sobre estos dos ejes: por una parte desarrollando la idea dramática a partir de un hecho, el conflicto de la Caleta Sudamericana de Valparaíso, y por otra, extrañando este referente con el uso de la figura de la metonimia, generando por momentos un lenguaje forzado estéticamente.

Ahora bien, puesto que cito como parte de los referentes utilizados la teoría literaria del formalismo ruso, enfoco en consecuencia este análisis hacia la técnica utilizada, por tanto, al evaluar la capacidad de la obra para provocar el efecto estético esperado en según los objetivos formulados. Descarto entonces disquisiciones anexas en este punto, como los componentes biográficos, sociológicos, culturales, etc. para enfocarme, en resumen, en valorar estéticamente el trabajo de *Eviscerados*.

Precisamente porque la obra literaria toma como material constructivo contenidos biográficos, sociológicos, ideológicos, etc., que pueden aparecer en cualquier sistema sea o no literario, la crítica literaria no puede contentarse con detectar su presencia o averiguar su origen. La especificidad artística ha de buscarse en la disposición característica de estos materiales en la obra, deformados y estructurados por los procedimientos literarios (*priëmy*), para crear un producto artístico que cumple una función estética. (Sanmartí, 2006, p. 98)

Esta es la perspectiva que recojo y que comparten los formalistas rusos a la hora de realizar un análisis crítico. Evidentemente reconocemos la existencia de elementos extra-artísticos, o que exceden el proceso con la metonimia, mas la importancia para el análisis es saber cómo se comportan esos elementos dentro del cuerpo total de

Eviscerados, y no el origen de los mismos.

5.1 Características estructurales en relación a la temática

Formalmente la obra se conforma de un total de seis partes, las cuales poseen diferentes niveles de ficción y lugares de habla. Aparece teatro dentro del teatro, parte de los personajes son los mismos actores, así como existen monólogos abstractos y otros cuya forma lingüística es más cercana al cotidiano.

En *Eviscerados*, las secciones emulan el formato de una tragedia griega, que por supuesto no alcanza a ser. Se compone de:

-Prólogo

-Parados (no párodo)

-Episodio 1: La realesa (sic)

-Episodio 2: Surtido copy paste.

-Episodio 3: La trinidad

-Epílogo

La decisión de otorgarle una estructura simulando una tragedia clásica, deriva de la observación del referente como una pequeña versión del género. Una épica vulgar. Además, la existente analogía con la cárcel de Guantánamo, evidencia una amplificación desproporcionada del conflicto. Este juego entre lo micro y lo macro determinó su configuración; un simulacro lúdico.

Sin embargo, la secuencia no responde a un sentido de acción dramática única dentro de la obra, como exigiría el imponderable patrón aristotélico –“una acción total y perfecta

que tenga principio, medio y fin” (1450b, 26-27)– sino que las partes se encuentran desconectadas unas de otras. A pesar de que es claro un conflicto principal, se menciona tanto la anécdota de la Caleta Sudamericana y se hacen referencias a la pesca, el contenido de las partes no alude siempre directamente a él, la vinculación entre ellas es gran medida la que el lector-espectador puede inferir en la sumatoria de las situaciones expuestas.

El orden de las escenas está ubicado de tal manera, que pareciera que al suprimir una de ellas no se altera necesariamente la totalidad, ya que no existe una estructura narrativa lineal, más sí se modificaría el viaje emocional y, por tanto, la carga sémica. Por ejemplo, en el Epílogo, un niño lee el significado de la palabra *Eviscerados* y en ella no existe ninguna mención o relación con la Caleta Sudamericana, se trata apenas de la descripción de un concepto de cacería, que el lector-espectador puede interpretar en relación a las escenas anteriores y a lo vivido-sentido por los personajes.

Niño: Eviscerar /dos puntos/ es la acción de vaciar todas las vísceras de un animal /punto seguido/ Se necesita un gancho o un cuchillo puntiagudo y afilado /coma/ se introduce en el extremo anal y se tira con fuerza hacia la cabeza /coma/ hasta la altura de las agallas/punto seguido/ Los animales deben destriparse apenas se les caza /coma/ las vísceras aceleran considerablemente el proceso de descomposición /punto seguido/ Se extraen y se lava la cavidad /coma/ el animal debe quedar bien vacío por dentro /punto seguido/ Finalmente se le corta la cabeza. (Santis, 2015, p. 15)

Los cuadros podrían ser considerados un mundo en sí, puesto que no se vinculan explícitamente. En este sentido el texto está construido con una orientación hacia el *collage*, se trata de un trayecto discontinuo e híbrido. Esta estructura es la sumatoria de múltiples sinécdoques, múltiples extractos que conforman una especie de Frankenstein, que cobra vida con partes de cuerpos diferentes, cuyas uniones forzadas, se exponen como cicatrices. Utilizo este ejemplo, ya que se encuentran

escenas narrativas, otras más poéticas, diálogos, la aparición de los propios actores, etc. Estas distintas estrategias para desarrollar la historia, forman una dramaturgia fragmentada, con diferentes niveles de habla y espacios escénicos.

Revisemos entonces algunos ejemplos sobre la operación de la metonimia en la estructura de los textos y la organización de las escenas.

En el prólogo, el personaje de la Mujer vieja narra la vida de su esposo pescador, lo hace describiendo las compras que realizó el hombre desde que se casaron hasta su muerte. Este es un proceso de metonimia leve, donde no se habla del autor de los hechos, sólo de las acciones que realiza: “comprar” es el eje sobre el que se estructura el relato. La propia Mujer no da testimonio de su vida directamente, sino de forma tangencial, por contigüidad de las compras de su esposo.

Mujer vieja: Lo primero que tuvo que comprar fue mi vestido de novia, zapatos no, porque tenía... él lo compró, era azul rey y llevaba unas perlitas blancas en el pecho, lo usé varias veces pero no sé qué pasó con él después. El terreno no lo compró, fue tomado, la casa tampoco, porque él la construyó, así es que compró los materiales no más, hasta la mitad cemento y de ahí para arriba madera (...) lo último que compró fueron los remedios, Tonaril, tri hexi feni dilo, trihexifenidilo... hasta que murió. (Santis, 2015, p.1)

Parados (no párodo), se titula así por relatar la detención de un lugar en que los trabajadores quedan parados precisamente. Puesto que no tiene la intensidad de una tragedia clásica se precisa que no es un párodo¹², sin embargo, siguiendo esta proposición al lector-espectador, se hace referencia en el texto a lo musical, sin ser

¹² Párodo o paridos, en la tragedia griega se utiliza de dos formas: para referirse a una parte de la estructura o arquitectura teatral y señalar para la sección de la pieza teatral que se desarrolla continuación del prólogo. Esta segunda acepción es la referenciada, en la que ingresa el coro con su canto, alternando estrofas y antiestrofas.

necesariamente un parlamento que vaya a ser cantado. Aquí, un narrador omnisciente describe un lugar de trabajo a través de la música y las transmisiones radiales que allí se escuchan. No existe precisión sobre qué lugar es, se infiere uno popular, el retrato que realiza es absolutamente sinecdótico, puesto que salta de un detalle en otro, en una constante dispersión. Pero que puede ser asociada al Episodio 1 en que se expone el referente.

En el Episodio 1, aparecen los actores dirigiéndose al público, el acento no está en la didáctica, sino que el diálogo evidencia la dificultad del lenguaje y la narración que intentan realizar, es el único episodio en que se alude con precisión a la historia de la Sudamericana.

Ella: Buenas buenas, mucho gusto. Estamos aquí porque tenemos un propósito, tenemos ¿no? Lo digo en plural porque nosotros tenemos: hablo de ustedes y nosotros, o sea de nosotros-nosotros ¿se entiende? Porque estamos reunidos, estamos juntos en un convivio, ustedes allá, nosotros acá, pero juntos, estamos todos acá, por eso digo nosotros. (Santis, 2015, p. 4)

Más adelante el actor, que habla desde su condición de tal, explica el título del Episodio 1, lo que aparece hasta entonces sólo en las didascalias: la realeza (sic).

Él: las tragedias suelen hablar de las dinastías reales. De seres superiores, semidioses, dioses, grandes figuras de otras órbitas ¡Shakespeare! Y todos sus reyes, príncipes y nobles atormentados que mataban y se suicidaban por razones difíciles de comprender, poco prácticos. Eso era lo suyo, personajes elevados, que no se diluyen en la banalidad del cotidiano, las fuerzas que los aquejan son tan poderosas como sí mismos, ellos, la realeza. Pero nosotros, nosotros ¿qué podríamos decir de la realeza? ¡Qué! Se me ocurre que absolutamente nada. Entonces ¿qué tragedia podríamos contar? ¿Podríamos contar una acaso? Osemos, intentemos una tragedia de la real-esta. La realesta. (Santis, 2015, p. 5)

El Episodio 2: surtido copy paste, es justamente un engranaje que se construye de la yuxtaposición de diálogos y comentarios de las redes sociales, se evidencia el origen online, y nuevamente no se alude al referente, sino a los intereses juveniles, la forma de circulación de las noticias y el funcionamiento de los *mass media*.

Face, veinticinco me gusta, veinticinco likes, a él le gusta / Holi a todos ¿hay alguien en el grupo? / Whatsapp app, K- rina, dos puntos, ¿viste la noticia?/ K-rina, dos puntos, respóndeme/ K-rina, dos puntos, sé que me leíste están los dos tickets azules/ Twitter, arroba qué onda, gato para el hashtag, compartir en todos siempre /comentario diciembre 2013 a las 18:20: Mi papá busca trabajo/ K-rina, dos puntos, ¿viste o no viste la noticia? Dos tickets azules/ K-rina, dos puntos, te mando su currículum si sabes de algo, dos tickets azules/ K-rina, dos puntos ¿sabes de algo?, dos tickets azules (...) Tickets azules, tickets azules, tickets azules, azules, azules, dos tickets azules sin respuesta. (Santis, 2015, p. 9.10)

Esta sección está instalada en esa posición para contrastar con el Episodio 3, en la Trinidad hablan por separado, un pescador, un ojo y un pescante, los textos son extensos insistentemente metonimizadas por tanto cargados de figuras retóricas, la desautomatización al lector-espectador, es en primera instancia generada por la no contextualización de esas narraciones. Puesto que dos de los hablantes no son personas propiamente tales, existe la posibilidad de que no se identifique con claridad el lugar de habla. En esta medida son altamente poéticos e imprecisos, se prestan para una interpretación más libre y complementariedad con el imaginario.

Pescante: (...) la persona parece pollo, como gallina. Todo es a pulso, la persona está unos tres, cuatro días y esto comienza con así una clavadas, clavadas en los músculos, en las piernas. Todo esto es físico ¿y cuánto tiempo voy a durar? La persona calcula, unos cinco años más, pero se le puede reventar el cuerpo, y ya no va a poder más. Dice la persona, llegar a viejo y encontrarse con que “chuta, ya no puedo”. Hay un baño, somos 478,

y un baño. Químico. La persona acá se desnuda delante de todos, te ven que te desnudas y te ven tus cosas genitales ¡y qué va a hacer la persona! Dónde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, donde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, dónde se va a tapar a la intemperie (Santis, 2015, p. 15)

Hago este resumen descriptivo de los Episodios, para señalar cómo están dispuestos de manera esquiva al referente de la Caleta Sudamericana. Es una estructura pensada sobre la idea de la metonimia en que el referente una vez sentenciado, deja de ser central, ya que luego de aludido, el resto de las situaciones tienden a vincularse por contigüidad a él.

Con lo anterior queda claro que no existe en *Eviscerados* una narrativa lineal, ni un tiempo progresivo que organice las escenas. En este sentido la obra se aleja del carácter dramático absoluto (Peter Szondi), puesto que su estructura no se sustenta ni en el diálogo, ni en la fábula, sino que su cualidad fragmentaria lo abre a la posibilidad de lo que Lehmann define como “posdramático”.

5.2 Niveles de representación y ficción

La idea de lo posdramático y sus características -en donde se difuminan la fábula y la narración, mientras surge la parataxis, fragmentación, la hibridez, el simulacro, la discontinuidad, la mezcla de géneros, el uso de la tecnología y los *mass media*, una interdisciplinariedad, y una tendencia a la autoreflexión y a la autotemática- derivan de la pérdida de la hegemonía del texto sobre el resto de los elementos de la puesta en escena, a diferencia de “el teatro dramático [que] está subordinado a la supremacía del texto” (Lehmann, 2011, p.9).

Respecto a este punto, es posible apreciar que en *Eviscerados* existe una intención

de complementariedad. En algún sentido el texto como drama es incompleto, los vacíos que presenta su narración, demandan un rol interpretativo del lector-espectador, así mismo no presenta restricciones para una posible puesta en escena, por tanto propicia el desarrollo de los otros elementos escénicos sin estar estos supeditados al texto.

Por otra parte puede apreciarse en la convergencia ecléctica de escenas, la utilización de fuentes diversas en la construcción del texto. Recordemos además que dichas fuentes no se adoptaron bajo un rigor etnográfico, por tanto, la multiformidad de materiales, y el tratamiento disociado entre ellos, generó diferentes grados de ficción, en correspondencia con el objetivo de equilibrar tanto la presencia del referente como un distanciamiento con él.

Sobre el entendido que, existe un mayor nivel de ficción cuando apreciamos “una forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador” (Pavis, 2000, p. 206), comprendemos que, en este caso, en que se alude a un acontecimiento verídico, el texto *Eviscerados* tiene un nivel de ficción menor. Sin embargo, la multiplicidad y multiformidad de fuentes sobre las cuales se construyó el texto, dan como resultado una serie de momentos que no dan cuenta de una realidad específica y que atenúan la referencialidad de la obra.

Por otra parte, sin intentar vislumbrar una puesta en escena de *Eviscerados*, el texto, como toda dramaturgia corresponde a una propuesta para la escena, en este sentido su escritura ofrece la posibilidad de integrar diferentes grados de representación.

Si bien hoy en día, los mecanismos del teatro posdramático permiten utilizar y convertir las cualidades de cualquier texto, otorgándole en la escena cualquiera de las gradaciones de representación, podríamos decir que dramaturgias como la de *Eviscerados* se prestan con mayor facilidad para integrar esos diversos niveles de representación. Podemos reconocer esta facilidad en relación a la ausencia de un relato

único y a la sucesión de diferentes lugares de habla, algunos de ellos más circunscritos que otros, etc.

CONCLUSIONES

El primer rasgo a observar en el texto *Eviscerados* es que las desautomatizaciones, o extrañamientos utilizados no ejercen un poder de bloqueo hacia el referente. Los procedimientos realizados con la metonimia y la sinécdoque obstruyen las vías automáticas de la percepción, imponiendo una cierta dificultad que puede sobrepasarse, por tanto, no existe un bloqueo sino un retraso en la convencionalidad. Sklosvki, habla de un reconocimiento poético, que debemos diferenciar del reconocimiento automático identificador en el cotidiano. Pau Sanmartí denomina figuradamente a ese 'reconocimiento' postergado como un equivalente de la 'anagnórisis' de la tragedia griega, en tanto que en dicho recurso primero el receptor (lector/espectador) pasa por una fase transitoria de no reconocimiento.

Ahora bien, en cuanto al uso de la metonimia, como parte esencial de la construcción dramaturgica, ocurre que al encontrarnos en la dimensión de la retórica surgen en forma natural al lenguaje poético otras figuras retóricas relevantes en el funcionamiento del dispositivo de la obra, como sucede con la metáfora. Mas como señalé en el apartado dedicado a la retórica, el interés se encuentra en la metonimia, por lo que me limito a mencionar este fenómeno.

Es menester considerar que, con el uso reiterativo de la metonimia en la obra, emergen tanto formas ya codificadas y asimiladas por el cuerpo social, como relaciones metonímicas inesperadas, es decir, que en éstas últimas el desplazamiento por contigüidad es inusitado y, por tanto, se generan funciones estéticas menos convencionales, pero que enriquecen, justamente con su ambigüedad, el código utilizado.

La retórica no dice << la metonimia consiste en nombrar al rey por medio de la corona>>, sino que dice <<la metonimia consiste en nombrar a un objeto por medio de otro que tiene con el primero una relación de contigüidad>>

(Eco, 1999, p.172)

Dentro de las fórmulas retóricas adquiridas, podemos encontrar la relación de símbolo que se utiliza en los textos de la obra, al hablar de la sangre. Entendiendo que con esa palabra se conceptualiza la herencia familiar, puesto que se habla de la sangre en vez de transmisión o sucesión, se recurre a una sustitución reconocible para el lector-espectador, por tanto contribuye a la construcción de un lugar común en el relato, al tratarse de una conmutación simple, que no altera demasiado el significado. Pero permite, al mismo tiempo, dar sentido al título de la obra, puesto que existe una cercanía entre la sangre con el concepto de lo eviscerado. Además de la sangre como un lugar de dolor, herida y muerte.

Así mismo en la búsqueda del extrañamiento, surgen otros mecanismos del mismo, fuera de los contemplados por la metonimia. Y es que el efecto de la desautomatización de la percepción no es exclusivo del recurso del extrañamiento, sino que es susceptible de emerger cada vez que se describe la realidad de un punto de vista inhabitual. Por ejemplo cuando se narra sobre un pez-pescado en la caleta Sudamericana. En este caso se reemplaza la historia de un integrante de la Caleta por uno de sus pescados, como una parte del todo. El efecto metonímico en este caso es evidenciado al suponer que tanto el pescado como el pescador podrían tener el mismo nombre, por tanto, puede percibirse que el pescado viene a sustituir la figura del humano como protagonista del relato que se cuenta. La conexión entre ambos, o la zona de redundancia es mínima, lo cual impone al lector-espectador una readaptación a código.

De la misma manera en que en Episodio 3, el personaje establece una relación de sustitución efecto-causa, al referirse al ruido. No se nombra a la entidad opresora, no se explican las razones del ruido, pero el receptor puede codificar y extraer de ese testimonio una otra información que refiere a un entorno molesto, a una figura intrusa o incómoda que genera un ruido ajeno.

Finalmente cabe señalar que también existen sustituciones metonímicas que parecen

llegar al extremo de lo soportable, o en las que apenas se vislumbra la relación de contigüidad con el objeto sustituido, como lo es el una parte del Episodio 2, escena en que se enumeran, sin conexión entre sí, una seguidilla de conceptos. Inicialmente fueron descartadas las frases completas y sinecdóticamente sólo prevalecieron palabras, que sintácticamente no conforman un relato coherente entre sí. Para el lector-espectador no es posible descubrir el contexto del cual provienen. No obstante, puesto que es sólo un párrafo, no se alcanza a poner en crisis la estructura de la obra, si no que demanda a interpretación y a la psicología de los receptores. Más tarde el propio texto cuenta, incorporando las oraciones, las frases en que estaban esas palabras, pero no aparece la fuente completa, ni el contexto. Así, que el reconocimiento es retardado e incompleto.

Eviscerados es sólo una proposición, una invitación a la escena, probablemente como cualquier otro texto dramático. Su montaje bien podría estar en manos de otra persona, que no reconozca de forma tan vivencial los decires que contiene, que pudiera elegir uno de sus posibles acentos, que pudiera dispersar más aún su fragmentariedad o cohesionarla.

La retórica es un nicho inagotable de oportunidades y casualidades estéticas. La técnica, sin duda, es algo que su autora sigue procesando.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles: (1979) *El arte poética*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe.

Baboun, Isabel: (2009) “Guillermo Calderón: tres motivos para una poética casi trágica”, *Revista Apuntes*, n° 131, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Brecht, Bertolt: (1970) *Escritos sobre teatro (tomo 1)*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Contreras, María José: (2009) “Estéticas de la presencia: otros aires en el teatro chileno de principios de siglo XXI”. *Revista telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral. N° 10, Chile.

Curiqueo, Ricardo: (2006) “Traslado de Caleta Sudamericana”, *Revista Turistearte*, n°1, Chile, Universidad de Valparaíso.

De Toro, Alfonso: (1990) *Texto, mensaje, recipiente*, Buenos Aires, Ed. Galerna.

Duarte, Coca: (2011) “Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral”, *Revista Cátedra de Artes*, n°9, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes.

Dubatti, Jorge:

-(2007) *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

-(2008) “Escritura teatral y escena: el nuevo concepto de texto dramático” artículo compilado en *Revista Colombiana de las Artes escénicas*, vol.2, n°2 julio-diciembre, Colombia.

Eco, Umberto: (1999) *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, España, Ed. Lumen.

Féral, Josette: (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires, Buenos Ed. Galerna.

Gavilán, Jimmy: (2015) “Luis Barrales, dramaturgo y actor: El lenguaje del lumpen me gusta y me produce cierta fascinación estética”. 16/09/2015, de *La Tercera*, Santiago, <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2015/03/661-619847-9-luis-barrales-dramaturgo-y-actor-el-lenguaje-del-lumpen-me-gusta-y-me-produce.shtml>

García Barrientos, José Luis: (2000) *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*, Madrid, Arco Libros.

Gómez Redondo, Fernando: (1996) *Crítica literaria del siglo XX*, Madrid, EDAF.

Griffero, Ramón: (2008) “Poética del texto en HP de Luis Barrales”, *Revista Apuntes*, nº 130, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Víctor Guillou: (2013) “Valparaíso: Pescadores de Caleta Sudamericana anuncian rechazo al plan de relocalización de EPV”. 16/09/2015, de *La Otra voz* Sitio web: <http://www.laotrazvoz.cl/valparaiso-pescadores-de-caleta-sudamericana-anuncian-rechazo-al-plan-de-relocalizacion-de-epv/>

Heathfield, Adrian: (2011) “Dramaturgia sin dramaturgo”, artículo compilado en *Repensar la Dramaturgia*, Editores: Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, España, Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Hormigón, Juan Antonio: (1991) *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.

Jacobson, Roman; Juan Angel Magariño de Moretín: (1973) *Semiología afasia y discurso Psíquico*, Madrid, ed. Planteos Estructurales.

Lausberg, Heinrich: (1967) *Manual de retórica literaria, volumen II*, Madrid, Ed. Gredos.

Lehmann, Hans-Thies:

- (2010) “El teatro posdramático: una introducción”, *Telón de fondo*, nº12, diciembre, ISSN: 1669-6301

- (2011) “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, artículo compilado en *Repensar la Dramaturgia*, Editores: Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, España, Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC),.

Luckhurst, Mary: (2008) *La palabra que empieza por D. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII*, España, Ed. Fundamentos.

Martínez De la Escalera, Ana María: (2007) “Sobre la metáfora y la metonimia”, en *Revista de Filosofía*, Madrid, (Universidad Iberoamericana) año 40.

Nietzsche, Friedrich: (2000) *Escritos sobre retórica*, Madrid, ed. Trotta.

Pavis, Patrice:

- (2000) *El análisis de los espectáculos, teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.

- (2003) *Diccionario de teatro*, Barcelona, Paidós.

Pérez, Paula: (2013). Los últimos pescadores de la ex Caleta Sudamericana aún esperan llegar a acuerdo con Puerto Valparaíso. 16/09/2015, de *El Martutino* Sitio web: <http://www.elmartutino.cl/noticia/sociedad/los-ultimos-pescadores-de-la-ex-caleta-sudamericana-aun-esperan-llegar-acuerdo-con->

Piña, Juan Andrés: (2015) “Verbalidad, política y poesía en el teatro de Guillermo Calderón”, *Estudios Públicos*, nº 137, Centro de Estudios Públicos, Santiago.

Proaño-Gómez, Lola: (2007) *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Ediciones Gestos, España.

Sánchez, Antonio: (2011) “Dramaturgia en el campo expandido”, artículo compilado en *Repensar la Dramaturgia*, Editores: Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, España, Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).

Sanmartí, Pau: (2006) “Finalidad poética en el formalismo ruso: el concepto de desautomatización”, Memoria de doctorados dirigida por el Doctor Antonio García Berrio, Madrid, Universidad complutense de Madrid, Facultad de filología.

Sklovski, Víctor: (1973) “La disimilitud de lo similar”, traducción directa del ruso por José Fernández Sánchez, Madrid, Ed. Antonio Corazón.

Szondi, Peter: (1994) *Teoría del drama moderno, tentativa sobre lo trágico*, Barcelona, Ed. Ensayos/Destino.

Ubersfeld, Anne: (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, Buenos Aires, 1º ed. Editoriales Galerna.

Páginas webs:

www.conapach.cl

www.elmundo.es

www.emol.cl

www.laotravez.cl

www.mundomaritimo.cl

www.puertovalparaiso.cl

www.radiouchile.cl

www.sernapesca.cl

ANEXOS

Anexo 1: *Eviscerados*

EVISCERADOS

Dramaturgia en 6 partes: Prólogo, Parados, Episodio 1, Episodio 2, Episodio 3, y Epílogo.

PRÓLOGO.

Una mujer vieja con chaleco floreado de colores brillantes.

Mujer vieja: Lo primero que tuvo que comprar fue mi vestido de novia, zapatos no, porque tenía... él lo compró, era azul rey y llevaba unas perlitas blancas en el pecho, lo usé varias veces pero no sé qué pasó con él después. El terreno no lo compró, fue tomado, la casa tampoco, porque él la construyó, así es que compró los materiales no más, hasta la mitad cemento y de ahí para arriba madera. Es que estaba maestreando cuando vino el del 65, y se cayeron la mitad de los ladrillos, casi le caen en la cabeza al más grande, así que dejó un metro de concreto y metro veinte de tabla. En el patio se hizo un cuarto, ahí guardaba todo lo que compraba, redes, anzuelos, herramientas, repuestos. Como el patio era grande se compraban animales a veces: corderos, gallinas, chanchos, flamencos...sí flamencos. Después al tiempo se hizo la primera lancha, juntó para comprar el motor. Pasados los años construyó la segunda. Al final tuvo tres -como Colón- de las tres él mismo hizo los planos, y después compraba la firma de algún arquitecto. Las tres las construyó él y les puso nombres de gente de la familia; el de una hija que estaba en el exilio, el de la primera nieta... Yo no sabía tejer, él sabía no sé por qué, pero me enseñó, primero con hilo sogá y clavos, cuando ya supe bien me compró lana y palillos. El compraba lana, yo vendía tejido. Todavía hago harto palillo, soy rápida, incluso sin luz. Era bien ingenioso, no tenía estudios pero era inteligente y aprendió todo mirando, además leía, se compraba libros, yo creo que era el único que llevaba libros a la mar, y no sé con qué tiempo los leía... si el tiempo no se compra, o se aprovecha o se gasta, o se encuentra o se pierde... Cuando se enfermó perdió todo, la

memoria, la casa y la familia. Ahí, ya lo último que compró fueron los remedios, Tonaril, tri hexi feni dilo, trihexifenidilo... hasta que murió.

PARADOS.

Habla el pescante, la columna vertebral de cualquier caleta de pescadores artesanales, una estructura tipo la grúa que sube y baja todas las cargas necesarias. Observador universal.

Pescante: Chicharrea pero no importa, no hay dial del día, se corren los números cuando se pone fome. Se sube y se baja el volumen. Suenan varias al mismo tiempo. Villera, reggaetón, bachata y cebolla. Después kitsch, un Emanuel, un Sandro, dos Zalos Reyes. La maldita primavera, lo que quiere el negro, una casita chiquitita así, la mayonesa y la Macarena. El de allá se acuerda de ella, con esa que conoce pero que ahora no se acuerda del nombre, después la puede buscar, o la busca al tiro con el celular, la puede bajar, o copiar el link directo y mandárselo, se la puede grabar, se la puede dedicar. Están trabajando, con el hermano, el papá, el tío, el cuñado y el sobrino político del primo en segundo grado. No, dice él, mis hijos gracias a Dios no. Ella es médico psiquiatra en España, él ingeniero comercial en Italia, soy el único huevón acá. Sus hijos, gracias a dios, no. La gorda de allá vive con el negro, a ese que también le dicen tío pero que no es. Tío, tío, tío. Hermano, hermano, hermana. Dos apellidos cada uno, la mayoría ya ni coincide pero son todos parientes. Hay hartos que no se pasan, no se pescan, ni en bajada, otros se llevan mal. Gil, maricón, aweonao, culiao, conchetumare. Todo el día se salen del diccionario. Pico y zorra. Para arriba y para abajo. Se sube y se baja el volumen, de la camioneta, del celular, del grupito. Mami el negro está rabioso, a la Laura se le ve la tanga, le gusta traer el pelo suelto, está loca, loca, loca. Cantan en algo que se parece al inglés, pero no es, no pueden hacer sonar

esas vocales que son dos al mismo tiempo, que no son ni “o” ni “e”, sino “o” y “e” al mismo tiempo. Ellos dicen “Oe” no más. Voces tiernas que creen decir algo, remedos, balbuceos, onomatopeyas. Ellos creen decir algo que no saben qué es, pero creen que lo están diciendo. Lleve de lo bueno. Yo soy tu pana, los de allá están en pana, se le quitan las ganas. La nueva ola, el maestro, el sol de América, el rey del pop, el rey del rock, la princesa, la reina y la tigresa. Uno, dos, uno, dos, uno ¿qué hora es? Son las dos. Hora de irse. Dos de la mañana, dos de la tarde. Y van dos a cero, tiro de esquina, saca el niño maravilla, recibe Varguitas en media cancha, ahora el Celia, el rey, el capitán, Mati por la lateral derecha, en el minuto treinta y cinco del segundo tiempo, pero qué maestría del Chupete, los caturros, los cruzados, las madres, los chunchos y los albos. Retrocede esa pelota, la toma de pecho, en el corazón, sobre la camiseta roja. La marea roja no es una metáfora. Es tóxica. Es pérdida, bichitos malos, como la mosca de la fruta. Otra vez perdieron dos cero. Se echó a perder, están parados. De pie y detenidos, de pie y detenidos ¿cuánto aguanta de pie una persona? ¿Y sin beber agua? ¿Cuánto tiempo pueden pasar sin orinar? Están parados, tienen agua y comida, orinan, se pueden sentar pero están parados... un silencio mortal. Pasó un angelito, piensa el viejo. El sonido de los autos más allá, unas voces a lo lejos, y el chicharreo, pasa un camión, se oye un pájaro, pero eso es silencio. El de allá lo saluda, como se habían peleado la otra vez, ahora le hace el signo de la paz. El dedo gordo se pone encima de los dos más chicos, y los otros dos de medio se quedan parados: paz. Parados, se dice él en la cabeza, para dos, para los dos, para to dos, y juega con todas las palabras q se le ocurren, azula dos, calla dos, porfia dos, cansa dos, marea dos... Los dejaron parados ¿o se quedaron parados? Unos quedaron, otros se dejaron, pero todo se detuvo, todos están parados... ¿y cómo van a conseguir pan? ¿cómo van a llenar el plato? ¿qué van a hacer con su sangre?... ¿y yo?

¿Y qué va a ser de la tarde,
si nos quitan la mañana?
Era nuestra la semana,

el mes y el tiempo restante.

No quiero dejar la casa
son bonitos los ladrillos,
él los pintó de amarillo
y dejó roja la lata.

Ya no sabe qué decir,
no le había pasado,
y sin trabajo pesado
no se sabe describir.

EPISODIO 1: LA REALESA (SIC)

Entran los Actores a escena, probablemente dos, al menos dos (él y ella quizás)

Ella: Buenas buenas, mucho gusto. Estamos aquí porque tenemos un propósito, tenemos ¿no? Lo digo en plural porque “nosotros tenemos”: hablo de ustedes y nosotros, o sea de nosotros-nosotros ¿se entiende? Porque estamos reunidos, estamos juntos en un convivio, ustedes allá, nosotros acá, pero juntos, estamos todos acá, por eso digo nosotros.

Él: partimos raro nosotros

Ella: entre nosotros nos entendemos

Él: bueno

Ella: bueno. Nosotros estamos acá por una historia ¿no? Del lado de acá se cuenta y del lado de allá se escucha, del lado de allá en silencio y con los celulares apagados, si fueran tan amables. Nos convoca un relato, en esta oportunidad uno real, o sea, uno realmente real, real-real, que afecta a personas reales.

Él: Si, es realmente real, real-real. Es tan real, que uno no lo creería. Si me la cuentan yo no me la creo de lo real que es.

Ella: una historia real, historia real, problemas reales de gente real, vidas reales y muertes son reales, días reales, mentiras, envidias, vecinas, benzinas reales. Deudas reales. Un peonio real, matrimonio real, testimonio real, demonios reales, héroes reales, traidores reales, con familias reales de sangre REAL... pero no de realeza, no, no, no, sino que de realidad.

Él: cierto, qué curioso ¿por qué se le dirá real a algo de la realeza?

Ella: los de la realeza deben preguntarse por qué se le dirá real a algo de la realidad

Él: es que su realidad es otra

Ella: y al partidario de la realeza se le dice realista

Él: claro, uno puede ser realista sin ser realista

Ella: y pagar en reales

Él: las tragedias suelen hablar de las dinastías reales. De seres superiores, semidioses, dioses, grandes figuras de otras órbitas ¡Shakespeare! Y todos sus reyes, príncipes y nobles atormentados que matan y se suicidan por razones difíciles de comprender, poco prácticas. Eso es lo suyo, personajes elevados, que no se diluyen en la banalidad del cotidiano, las fuerzas que los aquejan son tan poderosas como sí mismos, ellos, la realeza. Pero nosotros, nosotros ¿qué podríamos decir de la realeza? ¡Qué! Se me ocurre que absolutamente nada. Entonces ¿qué tragedia podríamos contar? ¿Podríamos contar una acaso? Osemos, pero no podría ser de la real-esa, intentemos una tragedia de la real-esta. La realesta.

Ella: sin espadas, ni venenos, vamos a lo concreto: Chile tuvo una Caleta de nombre Sudamericana y de sobrenombre Guantánamo chico, o Guantánamo chileno. Tan desconocida que poco importa su nombre o su sobrenombre cuando nadie los nombra.

ÉL: A modo de prólogo contaremos una historia. Esto debería estar al comienzo de la obra, pero sigue estando al comienzo, si se fijan no hemos comenzado, estamos donde mismo. Al inicio del relato de la realesta.

La muerte de un José

Nuestro protagonista es un pez, un jurel, un ingenuo escamado que cumple con su rol de vertebrado marino hasta el 5 de enero del 2010. Esa madrugada, arrastrado por redes, es extraído del agua, ese día inevitablemente muere, incapaz de respirar en el mismo aire y se transforma en pescado.

Este jurel, al que podríamos darle un nombre o un apodo –José, ó Negro José, ó simplemente El Negro, por ejemplo- llega al alba de ese 5 de enero a la rivera porteña, a la Caleta Sudamericana. Llega tal cual los hombres que lo llevan, tal cual; mojado, frio, extenuado, salado y rodeado de anzuelos, pero nuestro protagonista va muerto, esos hombres no... ¿esos hombre no?

Definitivamente, por el momento, y por razones didácticas, hemos de llamar José a este jurel, para esclarecer el relato. Esperamos que esta ficción no nos lleve a imaginar que uno de los pescadores también se llame así, uno de los captores de José, porque entonces José habría pescado a José ¿cuál José a cuál José? Y si hubiese sido así: un José pez y un José pescador en un mismo momento y lugar ¿Se habrían mirado a los ojos estos Joseeses, allí entre el aire y el mar? ¿Qué pudo pensar José frente a ese otro con su nombre? ¿Se darían cuenta que llevaban el mismo nombre? Porque a veces los nombres tiene un dejo kármico ¿Habría dicho: “Usted es un pescado, amigo. Ya está frito”? ¿Cuál de los dos pensaría eso? ¿Cuál de los dos podría pensar eso? ¿Cuál querría pensar algo así?

Pero no nos confundamos, esta historia es sobre un pez, siempre un pez, un pez-pescado, pero al fin y al cabo escamudo, branquial y pelágico, siempre. Y el pez es realmente real, real-real, el nombre se lo hemos inventado. Lo cual no cambia en nada la historia. El nombre es un detalle anecdótico, y en el caso de algo realmente real, real-real, hay que proteger la identidad de los verdaderos involucrados.

La historia de este José, no es una historia dolorosa, poco nos va a importar su muerte, se trata de un proceso irreversible ¿no? Lo interesante viene después, qué sucede con el cuerpo muerto.

No se preocupe esto no es sobre política. No se preocupe esto no es tragedia. Nadie llorará.

En la rivera, su cuerpo inerte, parece no tener destino y se transforma en parte de las toneladas malolientes que no tienen a quién ser vendidas, en esa época en que la Sudamericana tenía restringido el ingreso a los compradores. José está dentro del puerto, en la única caleta enrejada, en la anecdótica isla artesanal, la burbuja irrisoria que el tiempo dejó escondida en medio de un terminal internacional...la caleta fantasma que no se ve, que sólo avistan los compradores mayoristas ...pero es 5 de Enero, y ese día nadie pudo comprar...

La muerte de José se vuelve un absurdo; pescado para ser nuevamente arrojado al mar...

Bien podría este José-pescado, ser unos de los jureles regalados en la protesta del 5 de Enero, o no. Terminar servido en un plato, o no, desintegrado en el mar, o no. Pero no es una cuestión que le interese a José, al fin y al cabo está muerto, y a nosotros tampoco. La muerte es un proceso irreversible ¿no?

Actores en escena. Él se ejercita siguiendo las instrucciones para adoptar el cansancio del personaje.

Ella: ya, ahora viene un personaje real. Un hombre. Él encarnará a un hombre. Un trabajador artesanal de esos que sudan. Esos que no dan boletas, no tienen Fonasa, ni se imponen y después dicen que no tienen jubilación. Este actor será nuestro hombre ¡A correr! es un hombre de esfuerzo y trabajo duro, por eso nuestro hombre deberá tener gotas de sudor reales de su propia frente ¡Flexiones de brazos! necesita fuerza en los brazos para poder sobrevivir, porque trabaja con cosas muy pesadas, cosas que un hombre común no podría sostener ¡Boxea! Éste en particular tiene una rabia acumulada de diez años, es bruto, violento, soez, y alcohólico, pelea con las autoridades, tira piedras, quema neumáticos y le pega a su mujer ¡Punta y codo! Es un comando, un boina negra artesanal, jamás se pregunta por medidas de seguridad en su trabajo, soporta la hipotermia a punta de chalecos viejos y bolsas plásticas, se desnuda completamente cuando se cambia esa ropa sucia del trabajo y sobrevive gracias al café instantáneo. Él sabe de resistencia, del clima, de impotencia, de herencia, de violencia, de vacas gordas y de vacas flacas, sabe de todo eso y le gusta.

Él: La sangre tira. Yo aquí llevo como cuarenta vidas. La infancia adentro ya. En esto la sangre tira, vi a mi padre con su bolsillo independiente, todos los días con el pan fresco y me gustó. La respiración fresca. Amanecer y soñar poco. La belleza. Una vez estuve lejos, como muchos han estado lejos, después el retorno, esperé a que los días se apagarán, y regresé. Tengo mis orígenes, la placenta, la cuerda umbilical está aquí. Crecí, el camino en partes es traicionero, castiga, estrella, venía muy encumbrado y no la vi, la oscuridad pasó y me golpeó. Pero el día siguiente no es hermano del anterior, es otro, muchas veces a unos les da y a otros no. De repente tocan dos soplidos, un norte y un sur, eso se llama “te charchetean”. Me canso, pero es mi lugar, lo elijo, es mi derecho, mi izquierdo, mi humanidad, y con sangre lo voy a entregar, sangre vamos a derramar, eso seguro. Ahora, pienso en los años, las canas que ya no pueden trabajar, vienen a limpiar, se llevan unos cobres. La vejez ya dio su vida. Se me han ido dos, dos cuerpos arrugaditos, encorvados, se fueron esperando, esperanzados, esperando la esperanza, esperaron y esperaron. Se ha ido juventud también. Arriesgo mis días aquí,

pero me olvido de eso también, como si entrara al otro lado del espejo, a un reflejo más brillante. Veo para acá, a la realidad, pero se ve chiquitita. A veces entra un vaho en ese paisaje y miro para acá y “¡oh! ya no está” y es hermoso quedarme ahí, es precioso. Por eso vuelvo, por eso hago esto, pero no se lo doy a nadie, es mío y de los míos, porque tengo ese amor absoluto egoísta romántico y desgarrador de no querer entregarle a nadie mi casa de infancia.

EPISODIO 2: SURTIDO COPY PASTE

Palabras robadas con las que se puede decir cualquier cosa

Errores estúpidos, tiburones de acuario, cerveza, jureles, sindicalistas, juleros. oreja, sordo, briscas, maricones, historias, naufrago, demonio, naufrago, sale, vuelve, nave, weones, Calama, plata, cabeza, drogas, toneladas, pacos, marinos, higiene tremenda, Dios, pulpo, familia completa, semana, educación, garabato gratuito, vida.

Cometen ERRORES ESTÚPIDOS, que lamentablemente la pagan todos

Los TIBURONES del ACUARIO del congreso

¿Quieres tomarte una CERVEZA?

Y se regalaron JURELES

Si aquí los SINDICALISTAS son más JULEROS que OREJA de SORDO, lo único que hacen es jugar BRISCAS todo el día

Porque los pescadores son MARICONES, MARICONES MARICONES, así: MARICONES con mayúscula y subrayado

Todos los días hay HISTORIAS, de hecho yo fui NÁUFRAGO, salvado porque el DEMONIO que no me quiso, porque le voy a quitar la pega.

Yo estuve NÁUFRAGO, eso es común acá

Uno sabe a qué hora SALE, pero no sabe si VUELVE.

Yo fui abducido por una NAVE extraterrestre, eso no es tan común

Si esos WEONES se marean, si esos WEONES para lo único que saben es desfilar y hasta por ahí no más.

Va a pasar lo mismo que con los mineros en CALAMA o en Copiapó ¿dónde fue? Les van a pasar la PLATA, no van a tener CABEZA y van a quedar tirados.

Mucha DROGA, mucha DROGA, no vamos a andar en eso. Yo, de no traficar unas diez TONELADAS no me meto en huevadas, no.

Han sido PACOS, han sido MARINOS... y están aquí de guardias porque no sirven para otra huevada

Aquí la falta de HIGIENE es TREMENDA

No, gracias DIOS, no

Un ramal es igual que un PULPO, con un ramal come una FAMILIA COMPLETA, una SEMANA

Los pescadores mira que son desordenados, no tienen EDUCACIÓN

Si uno tiene que aplicar lo que no tiene que aplicar, como levantarlos a chuchadas, yo soy enemigo de GARABATO GRATUITO, es innecesario, no soy una persona tremendamente culta, pero tengo un coeficiente intelectual más menos aceptable, si no toda la VIDA he estado aquí, si no toda la VIDA he sido pescador, también tengo otras experiencias.

Click... click... enter

Face, veinticinco me gusta, veinticinco likes, a él le gusta / Holi a todos ¿hay alguien en el grupo? / Whatsapp app, K- rina, dos puntos, ¿viste la noticia?/ K-rina, dos puntos, respóndeme/ K-rina, dos puntos, sé que me leíste están los dos tickets azules/ Twitter, arroba qué onda, gato para el hashtag, compartir en todos siempre /comentario diciembre 2013 a las 18:20: Mi papá busca trabajo/ K-rina, dos puntos, ¿viste o no viste la noticia? Dos tickets azules/ K-rina, dos puntos, te mando su currículum si sabes de algo, dos tickets azules/ K-rina, dos puntos ¿sabes de algo?, dos tickets azules.

Un comentario /yo trabajo ahí desde los catorce años/ yo no trabajo/ yo no trabajo ahí, menos desde los catorce años/ Arroba Pepe guión bajo 187, José Castillo, catorce años, ignorar es responder con inteligencia/ noticias ciudadanas, envíanos tu video, sé parte de nuestros mega testigos/ 365 amigos, 173 seguidores/ arroba Pepe guión bajo 187 ha subido una foto/ arroba Pepe guión bajo 187 ha publicado un video/ A arroba Pepe guión bajo 187 le gusta tu publicación/ arroba Pepe guión bajo 187 ha comenzado a seguirte/ arroba Pepe guión bajo 187 ahora es amigo de.../ bloquear usuario/ este es mi almuerzo de hoy, 34.179 me gusta, 34.179 corazones/ 250K seguidores/ Siete comentarios. Uno: ¿por qué no se van a trabajar mejor? Al chileno le encanta victimizarse. Dos: con esa plata yo me compro un auto y me hago colectivo. Tres: hablan de millones como si nada ¿no les da vergüenza? Cuatro: nos discriminan a nosotros, no tenemos apoyo, nos sentimos discriminados. Cinco: ignorar es responder con inteligencia. Seis: ¿Por qué esto no es TT? Siete: ¿qué es TT?

Queremos sentarnos con usted a conversar, dos ticket azules/ ¿nos enviará un delegado otra vez? dos ticket azules/ ¿por qué no se sienta con nosotros? dos ticket azules/ ¿por qué no responde? dos ticket azules/ te dije que te amo, dos ticket azules/ ¿tú me amas? dos ticket azules/ ¿dónde estás? dos ticket azules.

Tickets azules, tickets azules, tickets azules, azules, azules, dos tickets azules sin respuesta. La manito azul con el dedo pulgar hacia arriba, el pajarito azul de los 140 caracteres, la letra “f” en el cuadrado azul, el mensaje en la burbuja azul, que suena

como una burbuja reventándose cada vez que llega un nuevo mensaje, todo en un neutro azul, color burgués, todo es dos tickets azules sin respuesta. Los medicamentos genéricos llevan su nombre en letras azules, el azul es un disfraz, como en la propaganda, a la toalla higiénica le caen gotitas azules, la sangre se disfraza de azul. Negro, gris y azul son colores neutros. El signo “pare” va en rojo, el semáforo indica detención en rojo, el peligro va en rojo, el corazón va en rojo, el amor va en rojo, pero el ojo no aguanta tanto ese color, tanto rojo asusta y lo disfrazan de azul, entonces está el verdadero azul y el falso. Como en las toallas higiénicas, cuando nos desangramos se ve azul, y no ven nuestra sangre, no se ven los coágulos, nadie se asusta, nadie ve las heridas porque no tienen su color. Ahora nos desangramos de la peor forma, invisibles. No es llanto, no es sudor, es sangre, es muerte, que se ve de ese inocuo azul que está por todos lados, que nos persigue, azul en la boleta, en la cuenta del gas, en la cuenta de agua. No engañan, ponen todas las alertas, todos nuestros temores en azul y pasan inadvertidos. El cielo se deja ver al amanecer y al atardecer, rojo. No existe la sangre azul. Y nos desangramos en el silencio, nuestros gritos son dos tickets azules, no hay respuesta.

EPISODIO 3: LA TRÍADA

Un pescador que responde preguntas que no conocemos

Pescador: Si me pregunta a mí, a mí, a mí sólo, yo como yo, te digo que lo que me tiene más contento es que todo se va a poner más callado. Acá hay mucho ruido y ruido ajeno. Como cuando uno quiere dormir y los vecinos ponen música. Acá hay ratos bien callados pero que no se alcanzan a escuchar así; callados, se escucha bulla igual. Como que lo callado se ha quedado esperando harto tiempo, callado, y ahora, si Dios quiere, va a tener una oportunidad. Es que cuando uno está en su casa se puede quedar así, silencioso, no hay para qué estar sonando, uno toma té, abre los ojos en la mañana, mira su casa y listo, está todo listo y sin ruido (silencio) ¿ve?

Esperamos que la “casa nueva” quede bien ubicada. Para escuchar eso...

No, porque ellos tienen su casa, ellos son dueños de casa y nosotros vamos a invadir su sistema, porque ellos están acostumbrados a su sistema y nosotros tenemos otro sistema, tendríamos que acatarnos al de ellos, porque ellos son los dueños de casa. Yo eso no podía ser así.

Y si yo lo hubiera aceptados, quizás algunos más lo podrán aceptar, pero ¿todos? Y somos todos

Sí, como tengo cara de pescado, estoy frito. Hay un fulano acá que tiene como treinta nombres, o sea sobrenombres, pero nadie se sabe el original, o por lo menos yo si lo supe se me olvidó. No me recuerdo, porque son mejores los otros. El Cutulo, el Chola, el Firique, el chiquillo de Pelo, el F16, el abeja maya, el pata de lancha, el diarrea... de cada cosa que hace o que le pasa le ponen otro nombre, al final si te pones a recordarle los nombres que tiene, te acuerdas de su vida entera; el Cagao, el Torturado feliz, el Loto, el Poroto Negro, el Teta de Monja...Y al le gusta fíjate, seguro que el que le pusieron no le gusta, a lo mejor el que tiene en el carnet no es de él, capacito que sea del papá o del abuelo, menos de él, entonces obvio que le van a gustar los suyos, los que se ganó.

Si, puede ser.

¿Té? Es del bueno yo no tomo esas cosas estúpidas de las bolsas.

No, es que el café me hace mal a mí, cuando lo tomo siento como si no tuviera tripas, me queda fileteada la guata, y no gracias.

Preferiría no hablar de eso, no quiero ser pájaro de mal agüero ¡Cómo va a ser que nos den la espalda! no creo, después de tanta reunión, después de tantos años. La mayoría estamos tranquilos y pensando en otras cosas ya. Tenemos el nuevo lugar, la promesa, y tenemos la fecha: ¡el 2010! para ese año inauguramos. Hasta nos mostraron un plano en

3D, con gente caminando y todo: todo moderno, con harto vidrio, para que la gente vea y pase a comprar ¡precioso! Se va a llenar de gringos... Nos falta un nombre no más, uno bueno.

No nos enorgullece para nada. Llevamos el nombre nada más. Acá no tiene nada que ver el continente, que la América indígena, que la cordillera de los Andes, que los mapuches, que sudamerican`s rockers, marichiweu, ni nada. Lo llevamos porque somos hijos guachos, nunca hubo bautizo, ni agua bendita.

De hecho ahora hicimos una pizarra, la pintamos negra y dejamos unas tizas al lado, para que el que quiera deje su propuesta de nombre. Primeros pensamos “se va a llenar de nombres, se nos va hacer chica”, pero llevaba una semana y no pasaba nada. A nadie le interesa, dijimos, hay que sacarla. La íbamos a sacar cuando de repente se llena. La vamos borrando, con un trapo mojado y yo mismo transcribo las ideas a un acta. Hay ochentaisiete diferentes. *Hay ochocientas siete diferentes* ¡ochentaisiete! Ahí yo me di cuenta que tenía razón, que estábamos huérfanos de nombre y que nadie escribió al tiro porque estaban pensando. Hay que elegir bien como llamarse, porque con eso no se llama uno no más, se llaman muchas cosas, y el nombre que nos vayamos a poner nos tiene que llamar a todos.

Bicentenario. No sé, por el 2010. Va a ser como nuestra Independencia. Pero después hay que votar, así es que no sé.

Eso es una cárcel ¿no? Y es verdad estábamos encarcelados, pero sin ser delincuentes. De hecho en la pizarra lo pusieron. Es nada que ver. A la gente le gusta juntar peras con manzanas. ¡Cómo van a querer seguir con ese apodo infame! Nosotros ahora estamos esperanzados. Nuestras manos tienen fe. Nuestras manos llevan mucho tiempo en esto y quieren seguir haciendo lo que saben hacer. Muchas manos, una sola, una palma, piel gruesa, uñas anchas, algunos padrastrós, grietas llenas de fe. Si no, no habría manos, puros fierros cromados llenos de plomo.

¿Qué es eso del Guantánamo?

Overoles naranjos en cuclillas, de rodillas y boca abajo, salmones dormidos. Overoles callados, color chillón con la cabeza gacha, sin chillidos. Overoles naranjos recordando a sus madres. Rodeados de agua. Mandarinas reventadas. Grilletes en las entrañas. Un cierre metálico desde la entrepierna hasta el cogote, como un tajo reversible. La entrada a la carne, a los músculos, a los poros...

El Hombre acá no usa overol, están de moda las Nike. Tiene mar para un lado y montañas para el otro. Nadie sabe que este hombre tiene su casa escondida, y que hace más de diez años lo quieren sacar de ahí. Como para dejar los botes de adorno en el cerro. Algunas partes se ahogaron, otras se endeudaron, otras se quedaron en la pasta, incluso una parte se la comió una mancha de jibias. Lo que quedó es la pura ilusión, el oficio, la historia...

Allá hay una isla.

Acá no.

Allá nadie sabe lo que pasa.

Acá tampoco.

El Hombre acá no está esposado, tiene los brazos cruzados no más, o los tenía, porque se cansó de que lo huevian. Y al hombre choreado le crecen los testículos, los dientes y las manos. Se pone metálico y vomita. Putea.

Habla el ojo de alguien

Ojo: El pescado es lo más saludable que pueda existir, la carne ¿de qué? El pescado es lo más saludable que hay y en la casa lo tienen todos los días, lo hacen todos los días, claro, todos los días no se come pescado, también se come pollo ¡discúlpame! También

se come pollito y también se come cerdito, se come carnecita, pero ¡claro! El pescado, se hace seguido, eso es bueno, es buen alimento. Siempre se hace, siempre (...) La captura que se está realizando ahora es la captura de los tentáculos, es un trabajo que necesita mucha destreza y fuerza, sobre todo fuerza, porque a veces los bichos pesan 30 cargas y tienes que sacarlo de 40 distancias de abajo, y luchar con ellos para arriba, y el piso se les mueve, porque esas cosas no están en los árboles, están en la profundidad. Yo lo veo, veo medio turbio de agua salada, pero soy firme cuando me dirijo hacia la fibra áspera del yute, miope entrenado en remendar, me abrigo de párpados rugosos, párpados bronceados. En la foto soy un ojo fijo, un ojo inmortal dentro de una foto, un ojo que trabaja. Un ojo con mirada de zorro desértico, del lagrimal grueso y cornea rígida. Cataño, viejo y poco útil. Reseco, cansado, un poco perdido. Miro, miro, miro, miro, miro, observo y alzo mi voz detrás del cristalino, cerca del nervio óptico. Cuando les duela la mirada es que sus ojos están conversando, sólo que no los saben escuchar, puede que les duela más el ojo derecho o el izquierdo, dependiendo de cuál sea más hablador. Y si no les duele, si no les punza es que tienen ojos mudos, y esos no saben observar. Yo le duelo, porque hablo mucho, por hábito, por creencia, porque estamos en un país democrático, entonces tengo que hablar, hablo hasta de sobra, aunque sé que mi voz es silenciosa. Entonces, como te digo, mi voz no tiene... mi voz nunca se ha inscrito en los registros electorales, porque mi voz descascarada y enjaulada no cree en los políticos, ni cree tampoco en los santurriones, como por ejemplo los curas: ¡actores! Mi voz no cree ¿Mi voz de guachimán? ¿De pescador en tierra? ¿De bote azul?... mi voz es un naufragio.

La vos del pescante nuevamente

Pescante: Que esto va a ser privado. El problema es grave, que tenemos que desaparecer. Nadie quiere compensaciones. Vamos a ser allegados, no vamos a ser los mismos. Haber dicho: “saben, ¿están todos de acuerdo que les cerremos? ¿Todos?” Y que todos, cada uno con puño y letra, y con su huella digital, hubiera estado de acuerdo

y firmara; “Si, cierre”. Pero ¿dónde está eso? yo nunca firmé nada, nunca firmé nada... la persona parece pollo, como gallina. Todo es a pulso, la persona está unos tres, cuatro días y esto comienza con así una clavadas, clavadas en los músculos, en las piernas. Todo esto es físico ¿y cuánto tiempo voy a durar? La persona calcula, unos cinco años más, pero se le puede reventar el cuerpo, y ya no va a poder más. Dice la persona, llegar a viejo y encontrarse con que “chuta, ya no puedo”. Hay un baño, somos 478, y un baño. Químico. La persona acá se desnuda delante de todos, te ven que te desnudas y te ven tus cosas genitales ¡y qué va a hacer la persona! Dónde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, donde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, donde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, donde se va a tapar a la intemperie, y qué va a hacer la persona, donde se va a tapar a la intemperie...

EPÍLOGO

Un niño sentado en el sillón de su casa, tapado con una manta de lana tejida de colores brillantes. Es invierno. Lee lentamente

Niño: Eviscerar /dos puntos/ es la acción de vaciar todas las vísceras de un animal /punto seguido/ Se necesita un gancho o un cuchillo puntiagudo y afilado /coma/ se introduce en el extremo anal y se tira con fuerza hacia la cabeza /coma/ hasta la altura de las agallas/punto seguido/ Los animales deben destriparse apenas se les caza /coma/ las vísceras aceleran considerablemente el proceso de descomposición /punto seguido/ Se extraen y se lava la cavidad /coma/ el animal debe quedar bien vacío por dentro /punto seguido/ Finalmente se le corta la cabeza/ punto seguido/ La carne queda a disposición/punto aparte.

Eviscerado /dos puntos/ dícese del animal al que se han arrancado todos los interiores... todos los interiores /punto final.

Anexo 2: Entrevista a Antonio Araya

ENTREVISTA A ANTONIO ARAYA (PRESIDENTE SINDICAL)

Por Francisca Santis

Domingo 16 de Octubre de 2010

Antonio Ulises Araya Álvarez, residente de SIPSA, soy presidente del Sindicato de Rivera, porque hay otros sindicatos

¿Cuántos sindicatos hay en la Sudamericana?

Como seis sindicatos, pero se empezaron como dos. El mismo Puerto comenzó a dividir la gente, a dividir los sindicatos.

¿Pero cómo el puerto entra a dividir los sindicatos? ¿Cómo funciona eso?

Porque el Puerto en estos momentos se hizo dueño de toda la parte del borde costero. Tenemos un problema gravísimo porque la Caleta tiene que desaparecer, por los mismos avances que quieren hacer, por las licitaciones, que vienen países extranjeros y quieren invertir.

Pero se ha mantenido todo muy poco bullado

En secreto. Claro, es por lo mismo, porque tiene divididos a los sindicatos, el Puerto nos tiene divididos como compañeros, nos tiene en división; un sindicato para allá, después forma otro, después se formó otro, después se formó otro, y eso no hace compañerismo, porque cada sindicato tiene su fuerza, en el sentido de que uno pide una cosa y otro pide la otra. Entonces no hay unión.

¿Pero están trabajando con apoyo legal de alguien o alguna institución? ¿Hay causas legales de por medio?

Sí, hay una asesoría de otros dos sindicatos, hay dos sindicatos que tienen una asesoría con Chile Futuro. Llevan ellos ya más de cuatro años asesorados. Tienen un

advenimiento ellos con la EPV desde un principio para negociar el tema de la salida de Caleta Sudamericana, pero esos dos sindicatos, nosotros quedamos aparte.

¿Y qué sindicatos son esos?

Esos eran SEPILANCH Y SIPSA, que son los que estaban desde un principio en conversaciones con EPV y con Chile Futuro. Nosotros estábamos solos hasta el momento, entonces se formó otro sindicato, ya van cuatro, más APEVAL que es agrupación de lancheros. Ellos son dueños de lanchas que tienen un sindicato, ellos son más menos como 30.

En el 98 comenzaron los quiebres con el Puerto ¿no?

¡De años! Son años en que ellos se han apoderado de la Caleta y del borde costero. Ahora ellos determinan la gente que es y la que nos es (**de la Caleta**), por tantos zarpes, el que sale más seguido y el que sale menos seguido no va a recibir nada, ni caleta, ni compensaciones. Nosotros no queremos compensaciones, nosotros queremos que nos dejen una caleta construida. Por ejemplo en otra caleta y vamos a ser allegados, no vamos a ser los mismos, vamos a perder nuestra identidad, como pescadores. Entonces ellos no miran nada.

¿Y actualmente cómo está funcionando la Caleta económicamente? ¿Cómo se sostiene?

Está funcionando económicamente con el tema de la jibia, ese es el sustento que se ha dado. Porque si no estuviese la jibia, estaríamos en graves problemas.

Y trabajan con compradores mayoristas

Claro, mayoristas. Entran camiones que vienen a comprar, compran la jibia, la sacan, la exportan. Lamentablemente el Puerto vio demasiado flujo, no quieren ver camiones adentro, comerciantes, quieren cortar paso, reducir. Por ejemplo, que los botes no estén fuera de donde ellos marcaron el recinto. La Caleta jamás estuvo marcada, ellos la

marcaron cuando estimaron conveniente y punto. Ahora, a eso nunca se le buscó que los pescadores estuvieran de acuerdo, haber dicho: “saben, ¿están todos de acuerdo que les cerremos? ¿Todos?” Y que todos, cada uno con puño y letra, y con su huella digital, hubiera estado de acuerdo y firmara; “Si, cierre”. Pero ¿dónde está eso? yo nunca firmé nada, nunca firmé nada. Entonces ¿por qué? Y de mis compañeros nadie firmó nada. Ellos (EPV) se adueñaron de eso.

Pero por un tema de antigüedad ¿A quién le pertenece ese espacio?

Es de los pescadores porque hay un decreto, hay un decreto de ley, el 240 (**Saca el reglamento nuevo que les fue enviado**) Estas leyes nos mandan ellos, esto nos entrega Puerto a nosotros *Reglamento De Operación De La Caleta De Pescadores Sudamericana*, esto lo entregaron antes del 18. Nos dijeron léanlo primero y después ustedes nos responden sí o no, y nosotros estamos todos los sindicatos, todos, en contra de este reglamento nuevo ¿Cómo íbamos aceptar estos reglamentos, cuando nos iban a impedir que entraran los camiones a comprar? Nos imponen cosas absurdas, por ejemplo, si alguien quiere entrar con su vehículo, no puede ingresar a Puerto porque ocupa espacio ¿De qué estamos hablando? Traes tus cosas para trabajar, la bencina para su embarcación. Hay problemas en la puerta, todos los días hay problemas, la gente tiene salir a veces con las cosas al hombro ¿ir a buscar al hombro la bencina? El intendente nuevo no hace nada, nada, nada, y lo puedo decir públicamente, no hace nada el viejo, nada. Pides audiencia con él y te derivan, te mandan otra persona, mandan un subalterno ¿y de qué nos sirve un subalterno? nosotros queremos hablar con la autoridad máxima. Después si hacemos nosotros, o un paro o vamos a hacer desacato: “los pescadores mira que son desordenados, no tienen educación” y ¿qué quieren? ¿De qué forma quieren las cosas? si ya estamos cansados, tantos años luchando esto. Nadie pone la mano firme. No estamos contra el progreso, pero denos algo.

¿En algún momento se habló de reinstalarlos en Edwards o no?

No, no. Se hizo un sondeo con la Universidad sí.

La Universidad de Valparaíso

Se hicieron trabajos, pero no es posible. Lo otro, se vio también más allá de Portales, se conversó ese tema también, pero no fue factible, según ellos son muy altos los costos para hacer una caleta nueva. Porque una caleta se compone de todo, de un frigorífico, sus *boxes*, sus duchas, sus baños. Si ustedes van a esta caleta, yo los puedo invitar cuando ustedes gusten, tiene dos baños, para 478 pescadores. Y ¿dónde has visto una caleta marcada?

La única encerrada

La única. Si tú te das cuenta hay un espacio, donde ponen los autos la EPV y la Armada de Chile, este espacio, debiera ser nuestro para poner los camiones, en vez de estar adentro colapsados, con los botes, la gente, todo estrecho ahí. Parecemos pollos, como gallinas, todos así. Y ellos lo ven, pero prefieren poner sus autos todo el día ahí, pero no dárselo a la Caleta.

¿Se han ido pescadores de la caleta a raíz de los conflictos y restricciones?

No, está llegando y llegó mucho más. ¿Por qué? porque ahora Caleta Sudamericana se hizo grande por el tema de la jibia. Y funciona mucho más

Económicamente todavía están bien

No estamos bien.

Estuvieron mejor

Claro, justamente, en algún momento estuvimos mucho mejor que ahora. Pero la parte de la jibia es la que te está dando. Debieran de inventar un sistema para el pescador artesanal, para subir el pescado hacia arriba (**al bote**), porque tú lo subes a pulso (**se toca los brazos**)... estás unos tres, cuatro días en la pesca y esto comienza con así una

clavadas, te empiezan a clavar los músculos, las piernas. Todo esto es físico ¿y cuánto tiempo voy a durar? yo calculo, si sigo unos cinco años, y eso, de ahí ya no voy a poder salir a la mar, porque el físico no me va a dar. Aquí hay mucha gente de edad que no puede salir a la jibia. Entonces por eso te digo, hay algunos que estamos bien, y otros que estamos mal, hay que ser equitativos. Todos no estamos bien.

¿Hay pescadores que prefieren una indemnización en vez de una caleta?

No, no una indemnización. Mira, porque la caleta es un futuro, con la indemnización ¿de qué te sirven los billetes con los que te vengán a ensuciar, con la plata, si tú no vas a tener trabajo? ¿A qué caleta te vas a ir? O sea, te van a indemnizar: “ahí está tu plata”. Lo primero que me van a decir es: “oye, vendiste tu caleta, arrégleselas usted solo pues amigo, usted vendió su caleta”

Ellos ponen condiciones, por ejemplo, pagarle a la gente que tenga zarpe, y a los otros que trabajan en tierra no, para afuera ¿Cómo vamos a aceptar algo así, si la gente ha trabajado toda una vida ahí sacando el pescado, limpiando, baldeando? ¿Qué va a pasar con esa gente? ¿Qué futuro va a tener? ¿Dónde van a trabajar? ¡Están locos!

Además que en la caletas siempre trabajan familias completas

Claro.

Hay una cuestión de tradición

Es por generación. Yo por ejemplo, vengo por el parte de mi hermano, él era pescador, jubiló y yo seguí en la pesca, pero empecé de niño. Después tuve que emigrar, como muchos han emigrado por lo mismo: que la pesca estuvo mala. Pero después se volvió a la Caleta, uno tiene sus orígenes ahí, uno es de ahí, uno nació ahí.

¿A qué edad comenzó a trabajar?

Yo, en el año 80

¿Y cuánto tiempo en la Sudamericana?

Desde el año 80. La jibia ahora la están pescando con tota. La tota es el anzuelo que baja a pillar la jibia, un fierro cromado que va con 16 anzuelos grandes y arriba eso viene relleno con plomo, y de ahí va el cable, que viene por brazadas, cuarenta a cincuenta brazadas, esto es una braza (**extiende ambos brazos**), son cuarenta veces que tienes que subir, de repente son gigantes y hay que subirlas. Tu llegas todo mojado, tu pones fuego aquí, para poder secarte, la EPV y los marinos te apagan el tambor: “no, está prohibido hacer fuego” “pero ¡cómo! si nos estamos secando jefe ¡cómo van a hacer eso! no sean tan inhumanos” “órdenes que tenemos nosotros” Lo apagan. Y no puedes irte en contra de ellos porque es la ley, la autoridad.

Y en caso de tener una caleta nueva ¿les gustaría tener una como el Membrillo o Portales, que tiene un comercio al por menor además del mayorista?

¡Pero lógico! Lo que estamos pidiendo no es porque nosotros seamos exquisitos. Es una de las caletas más productivas, ojo, sin apocar a nuestros compañeros de al lado, porque ellos tienen su avance en el sentido de la pesca de la pescada, ellos tienen mucho del comercio de la pescada. Pero acá en la Caleta Sudamericana, entra la pescada, entra todo lo que es pescado, tiburón, camarón, camarón de orilla, langostino, te entra albacora, lo que las otras caletas no lo hacen, a eso vamos que es más productiva, tiene más comercialización de pescado ¿Entonces, cómo van a destruir una caleta así?.

Igual en torpederas hay espacio donde quizás se pueda hacer algo

Claro, pero resulta que tampoco puede ser propio, lo pasaban por treinta años, licitado por treinta años. Porque nosotros hicimos todas esas consultas para hacer casino, hacer un progreso, hacer marisquería.

Claro, sería bonito, además turístico

Claro, entonces te llega el pescado fresco y la gente lo ve pero con ventanales preciosos. Mira ¡qué hermosos sería! pero lamentablemente tiene que ser propio no puede ser licitado

No, porque licitado...

No te aporta en nada.

En treinta años más después no se sabe ¿Y les han ofrecido algún monto?

Sí, hubo un requerimiento, pero no lo traje aquí. Donde ellos propusieron un planteamiento pero con escalafón.

Ah! Dependiendo de...

Con las condiciones que ellos pusieron. Si tu tenías por ejemplo, un bote de fibra te daban 18 o 20 millones, por ahí era la cosa, no me acuerdo bien la cifra específica, pero venía ahí todo especificado, venían con cifras. Pero tenías que tener un zarpe de tal tiempo a tal tiempo.

Y el que no zarpaba entonces no recibía nada

Claro, el que no tenía las condiciones que decían ahí, no recibía ni uno. Éramos muy poquitos lo que íbamos recibir. No puedo dejar botados a esos compañeros que están ahí y que me han. Hasta las finales, y somos todos o ninguno, bien simple. Una caleta no se compone solamente del pescador que va a buscar el pescado, la caleta se compone de mucha, mucha gente, el que saca, el que limpia, el que hace aseo, el que cuida, los guachimanes, montones. Y eso que ahora se pasaron por alto a las encarnadoras porque aquí no hay encarnadoras, porque antes había, estaban arriba en Playa Ancha, bajaban los canastos y venían a dejarlo aquí; listo, llegar y subir al bote. Hay mujeres que trabajan ahí, hay mujeres que tú puedes ir a ver, sacan a apulso para arriba: mujer, que lleva años trabajando ahí y la desconocen.

Eric Parra...

Eric Parra. Mira, y te lo puedo decir delante de él, conversando sin alegato y sin pelear, porque yo soy persona que le gusta dialogar a la cara. Él ha discriminado a nuestro sindicato, diciendo “que no somos pescadores”, son cosas que nos molestan, él no debería ser así, porque aquí estamos peleando todos una misma causa, somos todos dueños de casa, y hay un registro y eso no lo puede desconocer, yo represento a mi gente y todos son de sernapesca, que todos no van a la mar, no, no van a la mar, tengo gente que opera afuera, aquí en el muelle, a limpiar, a sacar la jibia, a trabajar, a guachimaniar el barco...

¿Qué es guachimaniar?

La persona que cuida la embarcación, tiene su matrícula pero no va a la mar porque ya le pasaron sus cosas, sus chascos. Si es cosa seria adentro. El mar, también el viento, de repente te tocan dos vientos, viene un norte y de repente el sur, y te azotan los dos, eso se llama “te charchetean” no te dejan venir a tierra, entonces son peligros.

Los pescadores también se cansan, y dicen que el pescador es choro, no, no es choro, él está reclamando sus derechos no más, como hombre, como persona, como humano. Si me vienen a pegar de palos, tengo que defenderme, a morir, con sangre dicen los pescadores vamos a entregarla, eso téngalo por seguro. Sangre vamos a derramar pero no le vamos a aguantar más a la empresa portuaria. El señor Harald Jaeger que se hace el leso cuando le hemos mandado cartas, porque es poco hombre, y manda siempre a un subalterno.

La mayor parte de la población de Valparaíso no conoce la Caleta, menos su problemática

Claro. Si nadie sabe del pueblo, del pueblo no saben. Pueden destruir nuestras familias, porque la plata se va, sin embargo, la Caleta tiene un sustento todos los días, llevas tu platita a la casa, llevas tu pescado a la casa y la familia come bien. El pescado es lo más

saludable que pueda existir, la carne ¡de qué! El pescado es lo más saludable que hay y en la casa lo tenemos todos los días, lo hacemos todos los días, claro, todos los días no se come pescado, también comimos pollo ¡discúlpame! También comemos pollito y también comimos cerdito, comimos carnicita, pero ¡claro! El pescado no falta, siempre lo estamos haciendo seguido, eso es bueno el pescado es buen alimento,

Hay mucha gente afectada

Mucha gente. Ahora, imagínate a los viejitos, lo viejo que ahora ya no van a la mar, va a ahí, van a limpiar pescado, van a tirar la red, se les pasa unas monedas porque ya no pueden salir a la mar, ya están viejos ya, ya dieron toda su vida. Está bien, el pescador fue desordenado, no cotizó pero siempre está gastando en tu zona, pagando sus impuestos igual, también tu cooperaste, también le diste al estado, entonces el estado debería tener una preocupación por las personas que no impusieron, por lo menos deberían estar en \$150.000 como mínimo, para que pudiera un poquito darse vuelta ¿tú qué haces con esa plata? Yo por lo menos no hago nada, ni con doscientos, ni con trescientos, ya estoy acostumbrado a manejar plata, uno se acostumbra a un sistema de vida, entonces llegar a viejo y que te encuentres con que ¡chuta! ¿qué hago?

Es lo mismo cuando se enferma un pescador

¡Claro! No tienes de ningún recurso a veces, aquí del sindicato a la gente les pasamos treinta mil pesos, por último para remedios, comida, para algo que te sirva, comprarte una leche, algo.

La Sudamericana también han tenido problemas con droga, con tráfico y el puerto les había mostrado unos videos.

Sí, eso estuvo, pero es que eso no es parte nuestra. Eso se desfiguró porque entró mucha gente de afuera. Por ejemplo, camiones que vienen a comprar, ellos tienen su gente, sus cuadrillas, no pescadores. Entonces se hizo una mala imagen. Hubo un problema gravísimo, pero se estuvo cortando. No sé más allá, porque la investigación es de la

PDI. Eso da una mala imagen que te perjudica en las conversaciones “qué viene a defender gente, si son drogadictos” es penca, queda mal uno.

¿Tiene hijos trabajando en la caleta?

No, ya no, gracias a Dios. Están todos grandes, casados, trabajando bien, gracias a dios.

¿No le hubiese gustado?

No, porque hay muchos problemas. Cuando vas a la mar, te olvidas de todos los problemas, es como que es un mundo aparte, no te gustaría llegar, es una cosa tan hermosa, hermosa, quedarse ahí y olvidarse de todo esto, de toda esta codicia, mucha envidia, traiciones, todo eso te molesta y no quieres llegar. Pero tienes que llegar y entregar la pesca. No importa, a la noche tengo que salir (**a la mar**) es rico, te relajas, pero no se lo doy a nadie, para estar ahí hay que tener coraje.

No es para todos.

No. hemos llevado gente y han durado una noche y después no quieren ir, no van. Porque hay que tener coraje. Se te mete el agua, el frío, estar todo mojado y tienes que seguir pescando, y vienes todo congelado, la brisa te congela, vienes totalmente congelado. Y te vienes así aguantando, dos horas para acá, llegas a y vamos cambiándonos ropa al tiro. Esa es la otra, que tú te desnudas aquí, delante de todos, no hay *boxes*, y eso es totalmente una discriminación de la EPV. Tenemos que desnudarnos delante de todos, sabes tú que los edificios, las mismas secretarías de EPV, te ven que te desnudas y te ven tus cosas genitales ¡y qué vas a hacer! Dónde te vas atapar, si estás aquí a la intemperie.

¿Y a dos horas, se ve solo agua?

No, se ve, pero se ve chiquitito. A veces te entra la neblina, miras para acá y “¡oh! se perdió puerto” es jodido, sobre todo cuando entra la camanchaca, es fregado.

Generalmente hay que entrar despacito. Yo fui naufrago. Entonces son cosas fuertes, son cosas bonitas, son adrenalina. Después se echa de menos, bueno, al que le gusta sí.

En general les gusta ¿no?

Si, les gusta. Bueno, porque les gusta la pega y además porque te mandas solo.

Anexo 3: Entrevista a Juan Palma

ENTREVISTA A JUAN PALMA NAVARRO (PESCADOR)

Por Francisca Santis.

Domingo 25 de septiembre 2011.

Soy Juan Palma Navarro, tengo 65 años de edad, y soy pescador aquí de la Caleta Sudamericana ¡Claro pescador! la única pega que sé hacer.

¿Cuál es el conflicto que tiene esta caleta con el puerto?

Bueno, el Puerto siempre nos ha tratado mal, no hemos podido vender mariscos. Resulta que no puede estar, yo me imagino, una caleta dentro de un recinto portuario. Ellos velan por su seguridad, y nosotros por vender nuestros productos. Y nos encerraron aquí. Este caso se lo pasamos nosotros a esta señora que es... ¿cuánto se llama? ¡Oiga jefe! **(le pregunta a un guardia del puerto)** ¿cómo se llamaba esta niña que la mamá era abogada y nos llevaba el caso a nosotros? La mamá. Laura Soto. La señora Laura Soto. Ella era abogada, dejó el caso hasta ahí no más. Y ahí nosotros regalamos jureles, botamos un poco porque no se podía vender ¡y a quién le iba a vender!

¿Cuándo comenzaron los problemas aquí en la caleta Sudamericana?

Putá, esto como hace cinco años atrás, más o menos.

¿Y antes como era la caleta?

Buena, abierta, el público podía entrar para adentro (sic), podíamos mostrar los productos. Bueno, aquí el puerto nos perjudicó enormemente a nosotros. Estamos esperando que nos indemnicen, o alguna cosa, porque si nos quieren echar, van a tener que entrar a indemnizarnos

¿Le ha afectado particularmente?

¡Pero claro! Si tú te ganabas, por decirte algo, diez mil pesos y ahora no tienes a quien venderle. Porque resulta que controlan los camiones, controlan el público, el público no

tiene acceso a meterse para adentro, porque es privado, solamente nosotros, y algunos pescadores también tienen problemas, porque tienen que mostrar sus documentos a la entrada, y ¡buf!

Y por ejemplo si yo quiero ir a comprar pescado

No, pescado no puedes, no puedes, tendría que yo traerle los pescados para afuera. Y eso ya, ya...

Tendría que conocerlo a usted

No, y tendría que tener confianza conmigo, porque puta, me va a pasar plata y va a decir “no va a volver”. Es un problema. Y otra cosa, que yo trabajo toda la noche, yo no voy a estar vendiendo, uno le pasa a los vendedores, los vendedores venden. Ese es el problema. El puerto a nosotros no ha cagado firme.

¿Y actualmente se mantiene las conversaciones?

No con el gobierno, y menos con Piñera ahora, puta, con este huevón no pasa nada. Con Piñera no vamos a llegar a ninguna parte. Quedó hasta ahí no más, hasta ahí quedo. Nos iban a echar, nos iban a echar, pero quedó hasta ahí, no pasa.

¿Y por qué cree que se ha alargado tanto el conflicto?

Me imagino porque ya no hay interés aquí, porque siempre cuando hay un proyecto bueno, bueno para Valparaíso, se lo quita San Antonio. Ahora, si está más moderno San Antonio, bienvenido sea, porque tienen más beneficios, las autoridades se preocupan, Valparaíso está muy abandonado. Aquí incluso nos defendió Lagos Weber, pero vienen puro a hacer propaganda no más, viene a comer aquí, nosotros tenemos que atenderlos a ellos, los huevones, en vez de que nos atiendan a nosotros

¿Cuánto tiempo lleva trabajando aquí?

Putá, toda la vida. Sí, mi padre pescador y uno pescador. Ya murieron ya, queda uno. Calcule, con 65 años, no voy a decir que llego a tener una pensioncita de gracia, que me puede dar el gobierno de misericordia, si nunca hemos tenido previsión nosotros, nunca, nunca en la vida. Si no trabajamos apatronados.

¿Cuántos años entonces lleva trabajando aquí?

Yo aquí llevo como cuarenta años. Si tengo 65, empezamos de cabros trabajando. Y por ejemplo a los hijos, les gusta igual, les gusta, les gusta. De cabro chico ya están metidos adentro ya. En esto la sangre tira, porque ven que el padre trabaja, de pescador, es independiente y les gusta.

¿A usted qué le gusta de la pesca?

Bueno, el aire fresco. Ya está acostumbrado a amanecer uno. Se duerme poco.

De todas maneras es un trabajo esforzado.

Claro, porque es igual que el minero, el minero también, se mete debajo de la tierra porque le gusta.

Anexo 4: Entrevista a José Maldonado

ENTREVISTA A JOSÉ MALDONADO (GUACHIMÁN)

Por Francisca Santis.

Domingo 9 de Octubre 2011

José Maldonado Vera (57 años), guachimán de la Caleta Sudamericana.

¿Cuánto tiempo lleva trabajando acá en la caleta?

Más o menos del año 90

Harto tiempo

Claro, pero no solamente acá. También he viajado a otras caletas, a otras ciudades, a puertos no ciudades.

¿Qué sabe usted del conflicto de esta Caleta con el Puerto?

Resulta que acá comenzó todo con la cuestión de la licitación. A nosotros nos querían sacar sin darnos ningún derecho, pero resulta que hay como tres o cuatro sindicatos, creo, que son reconocidos por el gobierno por cuanto tienen personalidad jurídica, y no nos pudieron largar así no más. Entonces esto está todo en un conflicto legal, de hecho los sindicatos tienen sus abogados y se está entrando en un composio (sic), para que todos los pescadores, como los armadores, los armadores son los dueños de las embarcaciones, reciban una indemnización, por los años que llevan trabajando aquí. Que si los sacan, van a quedar así po, de brazos cruzados, a menos que se vayan a otra caleta de Chile, pero tienen que pagar un derecho de ingreso, y ahí se habla de millones, dos, tres millones que le cobran por pescador. El problema es que si tú pagas hoy día, recién vienes a gozar de los beneficios después de un año. Imagínate, ni dios lo quiera te pasa algo. El pescador sabe a la hora que sale a la mar, pero no sabe si vuelve. De hecho yo he sido náufrago, salvado porque el demonio que no me quiso, porque le voy a quitar la pega.

¿Y el nombre del Guantánamo?

Porque parece cárcel, es una cárcel donde estamos encerrados.

¿Y para entrar a comprar pescado? ¿Se puede?

Sí, se puede. Mira, todo es cosa de inteligencia. Tú llegas a la puerta donde están esos paquetes de velas (**los guardias**) y les dices: oye, qué se yo, vengo a ver a mi hermano que está en la lancha y le tengo que pasar una plata, algo así.

Tengo que mentir entonces

Justamente. El actor tiene que saber mentir ¿sabes tú cual es el mejor actor?

¿Cuál?

El estafador

Tiene razón

Los tiburones del acuario del congreso. Eso son verdaderos tiburones. Como te digo yo no tengo... yo nunca me he inscrito en los registros electorales, porque no creo en los políticos, ni creo tampoco en los santurriones, como por ejemplo en los curas: actores, no creo en esos.

¿Cómo era la Caleta antes de los conflictos?

Era buena, porque resulta que... **(Lo estamos acompañando a comprar, mira las bebidas no sabe cuál elegir y comenta al respecto)** Si llevo la que no es me van a retar

Pero preguntémosle a la señora

Oiga, ¿Cuál es la coca-cola desechable? ¿y heladitas tiene? ¡Ah, ya! **(se dirige nuevamente hacia nosotros)** esa es la parte que no me gusta

¿La cola?

Si, ¿vamos a otra parte mejor? Me caíste bien. Entonces antes era buena la Caleta Sudamericana. Porque no había tanta restricción como ahora. Por ejemplo cuando se privatizó el puerto, esta gente tomó al pescador como un ciudadano de lo más bajo porque, para qué estamos con cuestiones, normalmente al pescador siempre lo miran así, porque el coeficiente intelectual del pescador, del pescador común es bajo. Yo en lo personal no toda la vida he sido pescador, tengo muchas historias en el cuerpo. Éstos **(señala un camión que va pasando)** son re feos por abajo. No toda la vida he sido pescador, te das cuenta, pero me doy cuenta que al pescador lo miran así, para abajo. Y también el pescador se presta para eso, comenten errores estúpidos que lamentablemente la pagan todos. Antes la caleta era libre, daba gusto, entraba la gente a pasear incluso, entraba mucho comerciante, se veía mucha plata... ¿quieres tomarte un cerveza?

No gracias. Oiga ¿y el tema de la caleta lo afectó particularmente?

No, a mí no, pero a muchos pescadores sí. Porque como te decía restringieron mucho la entrada de los comerciantes, entonces ahí mermó mucho la venta. Era un control que, prácticamente, ahogaba, no entraba gente como antes, incluso lo que pasó ahora, la matrícula, es un escándalo... ¿Vámonos? **(es el tercer negocio al que entramos sin alcanzar a ser atendidos)** a mí no me gusta esperar. ¡Anda a trabajar! **(le dice a un limosnero, luego se dirige a nosotros nuevamente)** yo sé lo que es torrantear (sic), yo también anduve torrantear, pero nunca anduve pidiendo.

¿Qué pasó el 2010 cuando se regalaron lo jureles?

Eso fue una protesta, justamente en contra de las normas establecidas por los que mandan ahí

¿Cómo surgió la idea?

Antes de botarlo, mejor regalarlo

¿Y qué pasa actualmente?

Hay un litigio, por el hecho de que... **(Llegamos a otro negocio)** ¿No tiene papaya? Ya, de piña ¿arroz, tiene? O mejor fideos, no del otro, ese, espirales y una salsa. ¿Pudiste entrar al muelle o no?

No, porque me dijeron que tenía que tener una...

¿Quién te dijo eso?

Los guardias.

Claro.

¿Por qué cree se habrá alargado tanto el conflicto?

Porque resulta que en estos momentos no hay interesados en la licitación. Los grandes inversores no están interesados en gastar su plata, es mucho gasto, por ejemplo, la indemnización de los pescadores.

¿Cómo le gustaría que se resolviera?

Por mí, ojala que los pescadores recibieran lo que tienen que recibir, una caleta. Porque, honestamente, aquí va a pasar lo mismo que pasó con los mineros allá en Calama o en Copiapó ¿dónde fue? les van a pasar la plata, no van a tener cabeza como para hacer una inversión, van a quedar tirados.

¿Y qué sería lo peor que pudiera pasar?

Mira, con respecto a la entrada de la gente no nos afecta mayormente, lo que nos afecta es que restringen mucho al comerciante ¿me entiendes tú? Esa es la parte más importante, pero la gente en sí, un civil, bueno me da lo mismo. El pescador depende mucho de la venta diaria, entonces si no tienen ventas...

¿Han recibido apoyo de políticos?

No, esos buscan apoyo no más cuando necesitan votos. Esos no, no.

¿Y los sindicatos de pescadores?

Son más juleros que oreja de sordo, porque lo único que hacen es jugar briscas todo el día sentados ahí. Porque son gallos que nunca han sido sindicalistas, nunca lo han sido. De hecho yo no pertenezco a los sindicatos. Hay uno sí, que ha dado bien la cara, que se llama Ulises, creo que el apellido es Sánchez, ese sí, ese ha llegado a altas instancias para hablar con los de arriba, que incluso lo declararon persona non grata, porque es medio anarquista mi amigo, entonces está en contra de todo lo establecido. Pero él ha logrado cosas, ha logrado cosas para su sindicato. Pero como los pescadores, la mayoría, son tan maricones, le quieren hacer la cama. Porque la mayoría de los pescadores son maricones, y ponlo ahí no más (**en la grabadora**) si yo le los digo en la cara a los huevones, porque yo no solamente vivo de esto.

¿Pero, en qué sentido maricones?

¡Maricones po! que tú le estás haciendo un bien y estás pelando. Maricones-maricones, así maricones con mayúscula y subrayado. Pero ese amigo, ese Ulises, ese... ¿por qué? Porque ese tiene un poquito más de estudio, más personalidad.

¿Le han pasado cosas en el bote?

Eso el pescador ¡olvídate! Todos los días hay historias, de hecho yo fui náufrago. Eso es común acá, hay montones. El otro día que se les cayó el avión a Felipe Camiroaga y Felipe Cubillos, estas personalidades públicas en esta cagada de país llamada Chile, vienen de hasta Estado Unidos para rescatarlos. Aquí cuando se pierde un pescador, estos huevones (**la Armada de Chile**) no salen, no salen no más, se perdió no más el pescador. No salen estos huevones, y si salen es en una de esas lanchas torpederas que

tienen y se marean, si estos huevones se marean, si estos huevones para lo único que sirven es para desfilan, y hasta por ahí.

¿Cómo funciona el eviscerado dentro de la caleta?

Aquí la falta de higiene es tremenda. Aquí cuando lavan la jibia la lavan con agua de ahí mismo de donde está el petróleo. El día en que los del SERNAC vean eso les van a aplicar la ley de higiene, o una huevada así y se clausura todo. Va a pasar lo mismo que pasó con el mercado, el mercado lo clausuraron y todos lo que estaban peleando por un beneficio se fueron todos a la mierda. Esa huevada va a pasar, porque aquí estamos en un país tremenda y terriblemente corrupto, aquí nadie les va a decir esas cosas, pero es así. Yo no tengo tendencias, ni que de izquierda ni de derecha, ni de ninguna huevada, porque esos huevones a mí no me han dado nunca nada, yo viví el golpe, tenía 19 años cuando paso todo. ¿Me entiendes? Entonces no me abanderizo, por nada. A mí me da lo mismo que esté la Bachelet, que este Piñera, que esté quien esté, yo lo único que sé es que si no salgo a la mar, no gano. A mí no me da de comer el político. Para nada.

¿Tiene familia?

Sí, pero mi familia está toda afuera en el extranjero, aquí no tengo nadie. Yo tengo una hija que es médico, médico psiquiatra, está en España, y tengo otro hijo que es ingeniero, ingeniero comercial, está en Italia, soy yo el huevón que está aquí.

Ojalá, por la gente que yo conozco acá, ojalá que lleguen a un buen puerto con el Puerto, ojalá, pero lo veo muy difícil. Porque resulta que el dique tiene contrato acá hasta el año 2013, y de ahí lo sacan, ahí recién van a ver con los pescadores, y en una de esas, como te dije, le aplican la ley de higiene, va a joder y todos, para afuera y chao. Y están haciendo un colador, en qué sentido, que las personas que van a lograr indemnización, si es que se logra la licitación, tienen que reunir un montón de requisitos, primero estar inscrito en el SERNAC, que es el organismo que regula acá,

después, tener una cantidad de zarpes aquí, inscritos, tiene que tener una antigüedad de no sé cuántos años. Porque aquí hay algunos que dicen ellos son pescadores, pero nadie los ha visto en el mar, si pasar la matrícula de pescador es lo más fácil.

¿Y qué le parece estar mostrando tarjeta para entrar a la caleta?

No, por una parte es bueno porque de hecho allá dentro hay mucha droga, mucha droga, lo que pasa es que nosotros no vamos a andar en eso. Yo, de no traficar unas diez toneladas, y llevarlas para afuera en un buque, no me meto en huevadas, no. De hecho el otro día allá atrás hicieron un asalto allá adentro y con pistolas; se llevaron 9 millones y saltaron por el muro. Entonces está bien que nos controlen, está bien, porque entran muchos huevones.

La parte mala es la de los comerciantes

Esa es la parte juleta. Mañana puedes darte una vuelta para acá, date una vuelta y vas a ver que realmente es Guantánamo, está todo cerrado aquí, todo cerrado.

¿Y ahí hay cámaras?

Si, si hay cámaras, pero de aquí para allá, ahí mismo en la caleta no, no.

Entonces realmente es Guantánamo

Claro, si está lleno de rejas. Pero por una parte es bueno que exista control, pero estamos en Chile, es uno de los países más burocráticos que existe. Yo he estado en Europa, en África, en hartas partes, pero no hay tanta burocracia como acá, que tiene aspectos buenos, pero en ciertos aspectos es absolutamente malo. Pero ojalá, vuelvo a repetir, que los pescadores logren su propósito, los que realmente son pescadores, los que llevan años sacrificándose, porque este es un trabajo de sacrificio. Sobre todo la pesca que se está realizando ahora, que es la pesca de la jibia, que es un trabajo que necesita mucha destreza y fuerza, sobre todo fuerza, porque a veces los bichos pesan 30 kilos y tienes que sacarlo de cuarenta metros de abajo, y luchar con ellos para arriba, y

la lancha que te mueve porque esas cuestiones no están en los árboles están en el mar. Yo los veo como llegan. Yo de hecho no salgo a la mar ahora, cuido la lancha, porque no estoy para eso ya. Para sacar cuarenta lucas y voy a quedar una semana en cama.

¿Y ninguno de sus hijos es pescador?

No, gracias Dios no

No le hubiera gustado tampoco

No, si yo de hecho no soy pescador-pescador, yo entre aquí por la necesidad de trabajo aprendí el rubro lo aprendí bien, pero es un trabajo muy sacrificado. Muy digno, pero muy sacrificado y mal remunerado, si los que más ganan son los comerciantes, los transportadores, el que menos gana es el pescador y es el que más se saca la cresta. Porque de repente llegan los comerciantes... ¿has visto alguna vez una jibia? Ya, haz visto que son como los calamares, más grandes de repente, entonces llega el comerciante y te dice “ah! No, no voy a comprarte nada la jibia porque viene con la aleta pegada”. La jibia tiene unas aletas natatorias en la parte de atrás, entonces hay que sacarlas y es todo un hueveo, entonces para ganar diez pesos más o quince pesos más, te humillan. A veces: “ah! No vamos a comprarte nada los ramales así que bótalos” y hay gente en este país que no come, porque hay hambre, existe el hambre, yo lo sé. Chucha, ¿y botarlos? Yo en lo personal he botado, sin exagerar, hace como dos semanas atrás, sus 700 kilos de ramales, el ramal es igual que un pulpo, con un ramal puede comer una familia completa una semana. Y eso se ve justamente por las restricciones que existen, de que la gente no puede pasar, pero en todas partes hay que aplicar el criterio y aquí no lo aplican (**los guardias**) porque aquí la mayoría han sido pacos, han sido marinos que jubilaron... y están aquí porque no sirven para otra huevada, lamentablemente. La otra vez a mí no me querían dejar pasar también “oye, si yo trabajo acá” y el viejo dele, “disculpa- le dije yo- ¿vamos a conversar o vamos a gritar? No me grites, si te voy a entender igual, pero no me grites, por último respétame las canas”. Siempre esa huevada

pasa, y lamentablemente uno tiene que aplicar lo que no tiene que aplicar, como levantarlos a chuchadas, yo soy enemigo del garabato gratuito, es innecesario, no soy una persona tremendamente culta, pero tengo un coeficiente intelectual más o menos aceptable, si no toda la vida he estado aquí, no toda la vida he sido pescador y tengo otras experiencias.