

“REBEL WITHOUT A CAUSE”: LA UTOPIA QUEER DEL TEATRO DE VÍCTOR JARA

“REBEL WITHOUT A CAUSE”:
QUEER UTOPIA IN VICTOR JARA’S THEATRE

CRISTIÁN OPAZO

Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile.
opazo.letras@gmail.com

Resumen. En este ensayo, propongo que Víctor Jara (1932-1973) desarrolla un método de dirección teatral revolucionario: construye personajes queer que exhiben sus expresiones de género y sexualidades mediante poses tomadas de las subculturas juveniles angloestadounidenses de las décadas de 1950 y 1960. Según argumento, para articular este método que privilegia la gestualidad callejera por sobre la palabra hablada, Jara se apropia de las técnicas actorales desplegadas por James Dean y, a través de ellas, del programa de los maestros del Actors Studio (epígonos de izquierdas y queer de Konstantin Stanislavski). Con el desarrollo de su método, Jara no solo logra trabajar a la par de directores como Nicholas Ray, sino, también, consigue entender los subtextos queer de los trabajos de los dramaturgos de la British New Wave (usualmente, leídos como exponentes del absurdo). Para demostrar estas premisas, primero, examino el contexto subcultural en que Jara se forma como director y, luego, analizo sus montajes de tres textos: en 1959, *Parecido a la felicidad* (1959) de Alejandro Sieveking; en 1965, *The Knack* (1962) de Ann Jellicoe; y, en 1968, *Entertaining Mr. Sloane* (1963) de Joe Orton.

Palabras clave: Víctor Jara; James Dean; Actors Studio; queer; British New Wave.

Abstract. This essay argues that Víctor Jara (1932–1973) developed a revolutionary approach to stage direction that foregrounds gesture over dialogue, enabling the construction of queer characters whose gender expressions and sexualities are articulated through bodily poses derived from Anglo-American subcultures of the 1950s and 1960s. I contend that Jara draws upon the performance techniques of James Dean, thereby aligning himself with the pedagogical legacy of the Actors Studio—whose queer and left-wing inheritors reinterpreted the Stanislavskian method. Through this methodology, Jara not only engages in aesthetic practices contemporaneous with directors such as Nicholas Ray, but also uncovers the queer subtexts embedded in plays by British New Wave dramatists, in Chile, often reductively categorized as proponents of the Theatre of the Absurd. To substantiate these claims, firstly, I examine the sub-

cultural milieu in which Jara was trained as a theatre practitioner and then I offer close readings of three key productions he directed: in 1959, *Parecido a la felicidad* (1959) by Alejandro Sieveking, in 1965, *The Knack* (1962) by Ann Jellicoe, and, in 1968, *Entertaining Mr. Sloane* (1963) by Joe Orton.

Keywords: Víctor Jara; James Dean; Actors Studio; queer; British New Wave.

Recibido: 27/10/2025. Aceptado: 03/12/2025.

“I’m not a homosexual, but I’m not going through life with one hand tied behind my back”.

—declaración atribuida a James Dean.

James Byron Dean

En 1959, a Víctor Jara le dicen Rebelde sin Causa, como a James Byron Dean en el filme de Nicholas Ray, *Rebel without a Cause* (1955) (Turner Jara, 1999, p. 74).

Sospecho que, cuando se sienta en la platea del cine Miami, Víctor entiende que James Dean encarna el ansia utópica de los jóvenes queer que dicen sus afectos proscritos con las cejas, la piel o los ojos. Al menos, en la prensa, ya se ventila como un secreto a voces que ciertos chicos “simpatizaban con su timidez, con su temor a aceptar una mano tendida... por miedo a ser traicionado, herido o malinterpretado” (Crook, 1956, p. 5). Por cierto, esta disposición corporal ambigua, James Dean la desarrolla en las calles de Nueva York (Riedel, 1995), pero, el método para ponerla en escena, en una academia fundada por profesores de izquierdas y queer, el Actors Studio (Scheibel, 2016, p. 131). Allí, Lee Strasberg, uno de sus primeros directores, repite dos máximas: el actor no representa a terceros, sino que empalma su propia memoria emotiva con la de su personaje; y, por ende, tampoco imita ni gestos ni voces ajenas, sino que deja que el descubrimiento de dicha afinidad emotiva interfiera, en forma de muletillas, pausas o vacilaciones, en su propia expresión cotidiana (1989, p. 165). Ya que los exime de la gesticulación aspaventosa de John Barrymore, Clark Gable o Rudolph Valentino (Parsons, 1955, p. 44), los actores todavía adolescentes, como James Dean, hallan en el método de Strasberg una estrategia

para exhibir sus masculinidades fallidas a través de pequeñas contorsiones cutáneas. Total, “it’s about tools, not rules” (Barthel citada en McAllister, 2018, p. 105). Porque, como entiende Hedda Hopper (1955), con los labios bien apretados, los graduados del Actors Studio exudan “a mesmerizing tenseness, amazing flexibility of facial expression, and an ability to project an ever fleeting mood” (p. 57). Así sucede, precisamente, en *Rebel without a Cause*, la película del sobrenombre de Víctor: en ella, los diálogos amorosos entre Jim (James Dean) y Judy (Natalie Wood), cuya longitud verbal consume escenas completas, compiten con las miradas hipnóticas y los roces de flexibilidad calculada que intercambia Jim con Plato (Sal Mineo), y que por su fugacidad caben en un solo fotograma.

Pese a esta evidencia efímera, Joan Turner Jara (1999) reclama que “[e]l apodo fastidiaba a Víctor, pues [...] no tenía la menor intención de imitar a un incomprendido adolescente norteamericano” (p. 74). No creo. Discrepo. Para mí, el apodo expresa una potencia queer que desborda la dirección escénica de Víctor. Tal como demostraré, en la performatividad de James Dean, Víctor halla las estrategias kinésicas para representar estructuras de deseo que exceden los modelos de sexualidad binarios. Todavía más, con los atributos de quien pasa por los cuartos oscuros de la escuela neoyorquina —“unconventional” “unwashed” o “unmannered” (Scheibel, 2016, p. 130)—, Víctor se atreve a dirigir los montajes de tres dramas que celebran sin vergüenza triangulaciones de deseo entre veinteañeros homosexuales, o “bi”, como Jimmy: en 1959, *Parecido a la felicidad* de Sieveking; en 1965, *The Knack (La mañana)* de Ann Jellicoe; y, en 1968, *Entertaining Mr. Sloane (Entreteníamos a Mr. Sloane)* de Joe Orton.

The Importance of Being Earnest

Como toda historia queer, esta, la de Víctor, comienza con Oscar Wilde.

En 1958, L. A. Heiremans completa el manuscrito de *Moscas sobre el mármol*, drama de despecho homosexual, donde Julián, un señorito mal casado, cela hasta la muerte a Enrique, su otrora amigo platónico que, en lugar de corresponderlo a él, como Clive a Maurice en la novela homónima de E. M. Foster, lo traiciona con su propia esposa. Inquieto por el qué

dirán, Heiremans lo publica rápido, pero no lo estrena.¹ Tal vez por eso, en los meses que siguen se distrae traduciendo *The Importance of Being Earnest* (1895; *La importancia de ser constante*), de Wilde. De paso, así, responde al encargo que le hace la Compañía de la Escuela, un grupo de estudiantes de la promoción de 1956 de la carrera de Teatro de la Universidad de Chile. A la fecha, eso sí, sus integrantes son menos célebres por sus puestas en escena que por sus “fiestas teatrales”, frecuentadas hasta por José Donoso: en los departamentos que arriendan en los bordes del Parque Forestal, bailan rockabilly, escuchan hot jazz, improvisan performances y visten ropa ajustada; parece que, de noche, quisieran seducir a Elia Kazan. Del grupo, uno destaca sobre el resto: Víctor Jara; Víctor a secas.

Al parque, Víctor llega en 1953, después de su paso por el seminario de la Orden del Santísimo Redentor (1950-1952), de cumplir con el servicio militar (1952-1953), de emplearse como recepcionista de hospital (1953) y de ingresar mediante audición al coro de la U. de Chile (1953). Ese mismo año, Víctor decide sumarse al recién fundado teatro de mimos de Enrique Noisvander, justo después de verlos actuar en el Municipal. Cuando su mentor, Alejandro Jodorowsky, se marcha a París, Noisvander se instala en una casa en Bellas Artes, en calle Mosquito esquina Merced. Abiertamente homosexual, Noisvander demora poco en reclutar a un elenco de aspirantes a mimos, diseñadores, escultores y músicos que, fascinados con los pierrots decadentes de Jean-Gaspard Debureau, trabajan en performances en los que sus músculos, constreñidos por la lycra, estallan por el deseo, el odio o las pesadillas. En ese “círculo ‘bohemio’”, que ensaya a medianoche y le da la espalda a “las estrictas convenciones de la sociedad chilena” (Turner Jara, 1999, p. 61), Víctor se hace íntimo de su compañero Fernando Bordeu. Entonces, Bordeu vive con sus padres en un departamento en Ismael Valdés Vergara y, cuando estos parten a Europa, le ofrece a Víctor, que aún es recepcionista de hospital, que se queden juntos (Turner Jara, 1999, p. 62). Víctor acepta. A fines de 1955, contra la voluntad de Noisvander, que descree de la formación universitaria, Bordeu también

¹ Bajo el sello Nuevo Extremo, la exigua tirada de *Moscas sobre el mármol* sale de imprenta en 1958. Su versión alemana, traducida por Katarina Hock, en tanto, se estrena en el Zimmertheater de Münster, Alemania, el 27 de marzo de 1961, bajo la dirección de Friedrich-Karl Wittich. Sintomáticamente, el estreno chileno de este drama ocurre recién en 1991, con la dirección de Alejandro Castillo.

lo convence de que, como él, se matricule en Teatro, mención Actuación (Sepúlveda, 2001, p. 46).² Cuando vacía su clóset, Bordeu le regala una chaqueta de cuero negra.

A un joven desertor de Acción Católica, como Víctor, el barrio le sienta bien. La “temprana asociación” de esas calles con “la prostitución masculina”, documentada por Alone, y el arribo de un “alumnado [universitario] abierto a experiencias nuevas” (Contardo, 2017), favorecen el surgimiento de lugares aptos para el cruising. En menos de una década, allí, el club El Loro Perjuro (Merced 385-B) o los baños Miraflores (calle homónima, 353), redefinirán la oferta céntrica de cafés, cines, fuentes de soda y bares todavía concentrada en el Sao Paulo (Huérfanos, esquina Bandera), el Miami (Huérfanos 1044), Il Bosco (Alameda 877) y el Roxy (Moneda 1140), respectivamente.³

En estos sitios, Víctor conoce las vidas dobles de algunos folcloristas sancionados en sus organizaciones de militancia artístico-política (Party, 2019, p. 56): en 1956, en las fiestas teatrales, coincide con Héctor Pavez, compañero de Actuación de Bordeu, fascinado con el ballet, el maquillaje y el rock and roll⁴; o, en 1957, en la mampara del Sao Paulo, se cruza con Rolando Alarcón, quien toma clases de expresión corporal en el mismo ITUCH, como si fuera taekwondo, para resistir la homofobia. En el entorno

² La carrera y la escuela que la imparte dependen del Instituto de Teatro de la U. de Chile (ITUCH). Su plan de estudios no otorga un título profesional, tiene una duración de seis semestres, se dicta en regímenes diurno y vespertino, y otorga un estipendio de manutención para los estudiantes. Quienes cursan la carrera en régimen diurno optan entre dos menciones: Actuación y Diseño Teatral. Todas las actividades ocurren en un edificio de oficinas (Huérfanos 1117, piso 4°), salvo las clases de movimiento que se desarrollan en el sótano del Teatro Antonio Varas (Morandé 25). Dado que los estudiantes tienen prohibido trabajar en otras compañías mientras dura su proceso formativo, en 1959, la escuela implementa un plan de prácticas profesionales que beneficia a la promoción de 1956: en un cuarto año de formación adicional, los egresados deben trabajar en la producción montajes destinados a tener temporadas breves en salas de cámara. De los 27 matriculados en 1956, en 1958, egresan cinco: Luis Barahona (Lucho), Miriam Benovich, Víctor Jara, Alejandro Sieveking y Tomás Vidiella.

³ Cada recinto tiene sus hábitos: el Sao Paulo es el café de quienes están ligados al mundo del arte; el cine Miami, con sus rotativos de westerns, sitio de cruising; Il Bosco, con servicio 24/7, comedor de actores, cachiches y travestis; y, el Roxy, con sus tragos multicolores, picada de periodistas.

⁴ En 1972, Ricardo García le pregunta a Pavez: “¿[e]s cierto que antes de cantar folclore querías ser actor y cantar hasta rock and roll?”. Y, él explica: “me gustaba la música popular y cómo no iba a gustarme el rock and roll, pero, poco a poco. . . al conocer a esas tremendas artistas que son Margot Loyola y Violeta Parra, mi vida cambió” (p. 34).

de Alarcón, quien se mueve entre los folcloristas de Cuncumén y los primeros clientes de El Loro Perjuro (Contardo, 2017), a Víctor, enseguida, le encuentran su sobrenombre, Rebelde Sin Causa: “usaba chaqueta de cuero negro (probablemente heredada de algún amigo [¿Bordeu?]) y bluejeans, cosa que en esos días no era habitual” (Turner Jara, 1983, p. 74).

Pero, cuando tiene que interpretar a Wilde, a Víctor, el estilo no lo salva del fracaso. El 15 de agosto de 1959, en el teatro Maru, de la galería El Ángel, con La Compañía de la Escuela, estrena la traducción de Heiremans. Como es su debut, sus integrantes invitan a un director ya profesional, Eugenio Guzmán: como ellos, allegado al ITUCH; como Heiremans, alumni de Yale University (1954-1955); y, como se murmura en el ambiente, extravagante en “su pasión y fanatismo por Greta Garbo” (Passalacqua, 1988, p. 26). Del montaje sabemos poco.⁵ Según las fotografías de René Combeau, el diseño escénico de Sergio Zapata asemeja el de una viñeta de la Pantera Rosa: vestidos con prendas tipo Fisher and Son, los actores despliegan una gestualidad exagerada delante de biombos beige sobre los que se dibujan, con trazos lisérgicos, los decorados de un salón victoriano. En la prensa, las menciones son lapidarias, salvo las alusiones a las risas que dispara en el público adolescente el amaneramiento interpretativo (como Merriman, Víctor se para en puntillas mientras habla como si silbara) (figura 1). En *Ecran*, por ejemplo, se lee que el único acierto de la puesta en escena es que “revela la crisis de la enseñanza teatral”, ya que las actuaciones delatan “falta de dominio en su base técnica (voz y movimiento)” (Cassius, 1959, p. 19). Y, como si solo se tratara de palabras, alega que todavía le “resulta inexplicable” que la compañía haya recurrido a la traducción de Heiremans “cuando existe una buena [versión castellana] de Ricardo Baeza” (Cassius, 1959, p. 19). Peor aún, por su madre, que le envía recortes de prensa, el 28 de agosto, Heiremans se entera del escarnio. Desde Lübeck, le responde resignado: “Querida mummy”, “lamento enormemente la crítica” (p. 132), “[e]s una lástima, sobre todo para Eugenio [Guzmán]. Me imagino que estará bastante desmoralizado. Estoy en parte de acuerdo con lo que usted

⁵ La prensa consigna que el elenco se mezcla actores de distintos niveles: “Malú Aldunate, Myriam Benovich [sic], Raquel Neves, Ruth Baltra, Luis Barahona, Tomás Vidiella y Alejandro Sieveking”, y anuncia que para realzar el montaje, “[p]articipa como actriz invitada Bélgica Castro” (“Escuela de Teatro se presenta hoy con obra de Wilde”, 1959, p. 23).

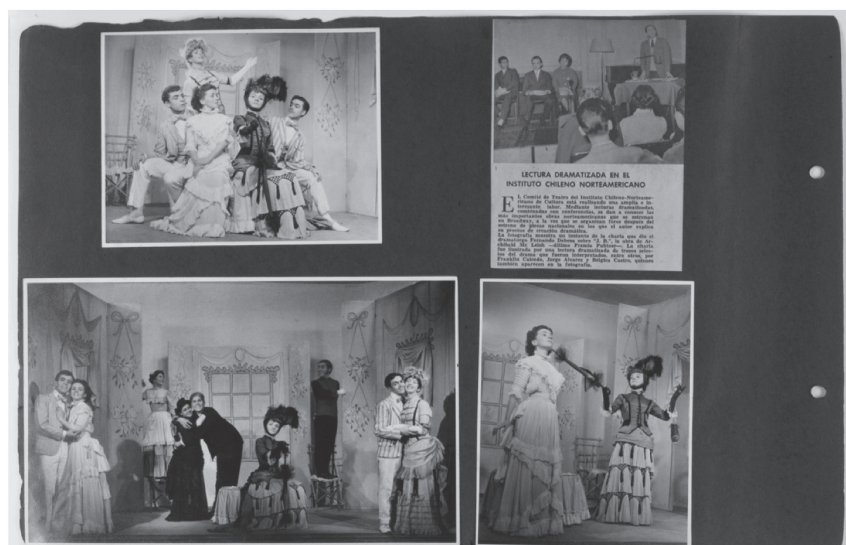


Figura 1. En la imagen inferior izquierda, tercero desde la derecha, Víctor Jara interpretando a Benjamín en *La importancia de ser constante*, de Oscar Wilde, dirigida por Eugenio Guzmán, en el teatro Maru, durante la I Temporada de la Compañía de la Escuela del ITUCH, 1959. Téngase presente que, en su traducción, Heiremans nombra como Benjamín al mayordomo de Jack Worthing, Merriman, en el texto de Wilde. Fotografías de René Combeau (1959), dispuestas en una página del álbum personal de Sieveking, conservadas bajo custodia de Archivos de la Escena Teatral, UC Chile.

dice acerca de la imposibilidad de hacerles actuar a Wilde a los chilenos, pero había que probarlo” (p. 132).

En esta viñeta de un fracaso, los nombres son claves. En un elenco de teatristas familiarizados con los referentes queer, el traductor, el director y el actor veneran a Oscar Wilde, Greta Garbo y James Dean. Sin embargo, en sus devociones, se entrevé un cisma generacional: Víctor no puede interpretar al Wilde que traduce Heiremans porque le resulta encorsetado como los modelos victorianos; tampoco consigue desenvolverse como un actor secundario de masculinidad proporcional al divismo operático de la

Garbo que sueña Guzmán. De ahí que la crítica de *Ecran* exija que actores como él, que le parecen de expresión lacónica porque no despegan los labios al hablar, superen ya sus “problemas de voz que van desde la impostación hasta la mala dicción” (Cassius, 1959, p. 19). No obstante, lo de Víctor no es mala educación. Tal vez, es ecopraxia, un tic de imitación; síntoma propio de quien se gana el apodo de Rebelde sin Causa: “a relatively flat character with no stable identity, an empty signifier reduced to [James] Dean’s wails, moans, giggles, utterances, shrugs, squints, smirks, pouts, nervous ticks and twitches, and facial contortions that the film can barely contain” (Scheibel, 2016, p. 129). La crítica no entiende que la imitación de estos problemas de articulación lingüística es la condición de posibilidad del primer trabajo de dirección de Víctor y la razón de uno de sus primeros quiebres con el ITUCH.

Parecido a la felicidad

En agosto de 1959, la Compañía de la Escuela se olvida de Wilde. Mirando a Broadway, ensaya un musical: *Asunto sofisticado*, de Sieveking. El estreno es inminente (segundo wikén del Cuarto Festival de Estudiantes de Teatro, 5-6 y 12-13 de septiembre, sala Lex). Sin embargo, Víctor, que teme un segundo fracaso, aborta el proyecto. Exige que Sieveking prepare otro texto y le da un argumento que parece spin off de *Rebel without a Cause*: un chico de provincia (clase media) vive solo en un estudio cerca del Parque Forestal; en la pensión contigua, se hospeda su mejor amigo (clase obrera); ambos chicos permanecen solteros hasta que, intempestivamente, el de provincia pasa la noche con una chica que, como no espera príncipes azules, se queda a vivir con él pese al malestar de su madre viuda (burguesía alicaída); pero, al final, todo se estropea, pues, los personajes no logran que sus afectos se adecúen a los términos de las relaciones de pareja, sean estas de amistad o matrimonio heterosexuales. Sieveking acata porque Víctor “sacaba cosas de ti que ni siquiera sabías que poseyeras” (citado en Brodsky, 1984, p. 7).⁶

⁶ El proceso de escritura corre en paralelo a los ensayos: Sieveking compone una escena, el elenco la actúa, Víctor corrige la interpretación y el texto; y, luego, con las directrices del director, el dramaturgo reescribe durante la tarde. A su vez, de la procedencia del argu-

Este debut de Víctor como director se titula *Parecido a la felicidad* y, en el elenco, lo acompañan cuatro actores: tres compañeros de promoción (el mismo Sieveking, como el chico de provincia, Lucho Barahona, como su mejor amigo, y Miriam Benovich, como la chica descreída), además de una profesora invitada (Bélgica Castro, como la madre viuda de la chica); y, a los actores, se suman un diseñador (Fernando Krahn) y una vestuarista (Bruna Contreras).

Boca a boca, los jóvenes del Parque Forestal se avisan del estreno. Saben que será de culto, como las fiestas teatrales. Ansiosos, repletan el Lex en vermut y noche, y al unísono coinciden en que lo que los seduce no son las palabras: el estudiante de primer año del ITUCH Luis Poirot observa que “el texto es el pretexto para que aparezca el subtexto, que es el verdadero texto” (citado en Sepúlveda, 2001, pp. 61-62). La profesora de movimiento de la escuela, Joan Turner (luego, Jara), subraya que “[m]e encantó” porque “fue la primera obra que vi en Chile que no me hizo sentir nostalgia de Londres” (1999, p. 78).

El éxito es tan inexplicable que el ITUCH permite que el montaje tenga una temporada en la sala Antonio Varas, reservada al elenco profesional (22-27 sep. 1959). Y, enseguida, le consigue giras dentro y fuera de Chile.⁷ En todos lados, los elogios se repiten: en Cauquenes, un pueblo que recuerda a El Olivo de *El lugar sin límites*, de Donoso, “no faltó quien observó

mento, existen dos versiones: por un lado, Sieveking señala que se trata de una anécdota que Víctor “había vivido como testigo” (citado en Sepúlveda, 2001, p. 60); y, por otro, Joan Turner Jara precisa que la muchacha sería Miriam Benovich (1999, p. 56).

⁷ El azar favorece la itinerancia de la compañía. La última semana de septiembre, el elenco estelar del ITUCH estrenaría *Macbeth*, bajo la dirección de Pedro Orthus, pero, por problemas de salud del protagonista, Agustín Siré, se cancelan las funciones. De ahí el salto al Antonio Varas. Después, el mismo ITUCH propicia una gira al sur de Chile: en el Vagón Cultural de Ferrocarriles del Estado, recorren Concepción, Lota, Huachipato, Chillán, Linares, Cauquenes, Talca y Curicó (31 oct.-20 nov., 1959). Y, al año siguiente, el ITUCH también propicia dos tours internacionales: uno, por Argentina y Uruguay (8 mar.-4 abr., 1960); y, otro, por Colombia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México y Venezuela. En este último, la compañía emplea el nombre de Nuevo Teatro de Chile y cuenta con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores (jun.-dic., 1960). Este apoyo ministerial obedece a que la compañía se presenta *ad honorem* con el propósito de agradecer, en nombre de los trabajadores de la cultura locales, la solidaridad latinoamericana con el pueblo chileno en las tareas de reconstrucción que siguen al terremoto del 22 de mayo de 1960. No obstante, dado que ese año Víctor inicia estudios de posgrado en dirección teatral en el ITUCH, solo participa en las fechas cubanas que coinciden con sus vacaciones de invierno (8-16 jun., 1960).

que era ‘igual que una película mexicana’” (“Gira de la escuela del ITUCH consagró a Alejandro Sieveking”, 1960, p. 14); tras sus fechas en El Galpón de Montevideo, *El País* advierte que el secreto del drama se revela “en los movimientos, en las pausas cargadas, en los silencios significativos, en el juego de las miradas y de [las] indecisiones”; y, en Buenos Aires, luego de la transmisión televisiva de una función registrada tras el debut en el Teatro Escuela Fray Mocho, los espectadores aplauden “la película italiana de anoche” (citado en Sepúlveda, 2001, p. 63).

Abrevio: un director vestido como James Dean, con un elenco de jóvenes que parecen graduados del Actors Studio, monta una obra que se mira como una película de Nicholas Ray, en la que tres chicos working class, que pasan por angloparlantes nativos, se susurran con la piel.

Según las fotografías de Combeau, quienes asisten al estreno, en el escenario, ven el interior de un estudio diseñado por Krahn. No hay dudas de que es un refugio masculino. Desde el fondo a la derecha, ventanas con persianas, una cama, un velador y la puerta de acceso; desde el fondo a la izquierda, un clóset, el baño y una cocina improvisada; al centro, una mesa de comedor con dos sillas. Del muro contiguo a la cama, enchapado en madera, cuelgan posters de revistas con retratos de futbolistas; salvo unas portadas de *Ecran*, casi no hay imágenes de mujeres. Más aún, la función se inicia con un desnudo posterior masculino: en penumbras, la chica sale de la cama, se envuelve en una toalla, se pone sus calzones y toma una camisa de hombre olvidada en el suelo; el chico, en tanto, que todavía duerme desnudo, paulatinamente iluminado por la luz de un foco cenital, sale de la cama, se agacha, busca dentro de unos blue jeans, encuentra sus calzoncillos, los palpa con las yemas de los dedos, se los pone, se levanta, gira y posa. El texto de Sieveking (1959/2005) enfatiza: “[e]s un joven alto, rubio, atlético, de movimientos lentos como un oso” (p. 110); tan alto como su intérprete, Sieveking, que supera el metro-ochenta. A juzgar por el calce de los calzoncillos, el chico tiene las nalgas turgentes: cuando la chica le da “una palmada”, un chasquido tipo latigazo así lo demuestra (p. 114).

Antes de que llegue el mejor amigo, que viste chaqueta de cuero y jeans, la chica, que a su vez se peina como Natalie Wood, no se reconoce en los objetos que pueblan este refugio masculino. Ella viste una camisa de franela de hombre que encontró en el piso (por el corte y la confección de las que se muestran en las escenas que siguen, podría ser del mejor amigo). Y, mien-

tras hace pesas en calzoncillos, el chico le pide a la chica que prepare “tres desayunos” (p. 113) porque “¡[o]ye, casi se me olvida avisarte!” (p. 113) que un “amigo” (p. 113) “siempre viene” al amanecer (p. 114). Al disponer el té para tres, la chica comprueba que los utensilios se cuentan en parejas (dos cucharas, dos sillas). Además, el chico y su amigo, cuando no se movilizan en una camioneta pick up, viajan en una motocicleta que, por el tamaño de sus sillines, los forzaría a cogerse de la cintura.

El texto de Sieveking refuerza la ambigüedad que se advierte en la puesta en escena. Por su cercanía, el chico y su mejor amigo despiertan la suspicacia de la madre viuda de la chica. A la mujer no le cuadra que los dos varones desaparezcan los domingos. Durante la tarde, dicen estar en el estadio, pese a que jamás revelan de qué “equipo” son. Por la noche, en tanto, desaparecen porque cuentan que su oficio consiste en trasladar “unos roperos antiguos” (p. 130). La viuda desconfía: “¿En la noche? ¡Qué cosa más rara!” (p. 130). Y, entre los dobles sentidos se cuele la melancolía, ya que el chico y su mejor amigo tematizan la posibilidad de abrazar otras vidas: si el primero acusa que el plan de su familia “[d]io resultado”, “me corrigieron” (p. 118), el segundo enfatiza que solo aceptaría casarse con una mujer “cuando ya no me quede nada por ver” (p. 123), porque, ahora, “voy a estudiar inglés, yeah” (p. 124), y “me voy de marino en un barco” (p. 124), a NYC, para trabajar de “ascensorista en un rascacielos” de Midtown Manhattan (p. 123).

El juego onomástico explicita este lazo homosocial: el chico, interpretado por Sieveking, se identifica como El Gringo, el mismo apodo por el que lo conocen en la Escuela de Teatro. A El Gringo/Sieveking, la chica le recuerda que su amigo “[s]e dejaría matar por ti” (p. 140). Es sabido que el propio Sieveking revive los rumores de esa cercanía: “[a] mí me preguntaron directamente si era amante de Víctor Jara” (Contardo, 2017). Pero, es menos sabido que, en el texto dramático, El Gringo revela su nombre de pila: Hjalmar. Si no fuese por la *j*, de Jara, que lo penetra para acentuar la sonoridad de la consonante silente, *h*, Hjalmar sería Halmar, que es el primer seudónimo de Augusto D’Halmar, “el pontífice de [. . .] un grupo de jóvenes, estilo Dorian Gray” (Cansinos Asséns citado en Martínez, 2004, p. 54), que ungen a Wilde como el “rey en el magnífico mundo irreal del arte y rey también de la vida” (D’Halmar citado en Martínez, 2004, p. 55). La *D* apostrofada de D’Halmar aparece solo tras su ruptura con Fernando San-

tiván (Molloy, 1999, p. 244). Así, D’Halmar es el dandy que, en los salones de Santiago, impacta a Heiremans, quien siendo todavía un adolescente sueña con traducir a Wilde para que los chicos queer del porvenir lo puedan interpretar. No solo eso. El mismo texto dramático reserva un segundo nombre en clave para el amigo que, con ropa de James Dean, sueña con NYC: Víctor, como Jara. Avergonzado por la homonimia, en el programa de mano, Sieveking cambia su nombre a Andrés Vergara.

Al exacerbar la ambigüedad, Víctor honra su fama de rebelde. Obsérvense las similitudes entre *Rebel without a Cause* y *Parecido a la felicidad*.

JUDY. [N. Wood]. What kind of a person do you think a girl wants?

JIM. [J. Dean]. A man.

JUDY. Yes. But a man who can be gentle and sweet...

JIM. Yeah...

JUDY. ...like you are... and someone who doesn’t run away when you want them. Like being Plato [S. Mineo]’s friend when nobody else liked him. That’s being strong. (Stern, 1955)

Del guion de *Rebel without a Cause*, se deduce que, con la lengua, Jim (James Dean) no consigue describirse dentro de la categoría sexo-afectiva de *hombre*. Por eso, oscila entre el escepticismo de la interjección lacónica *yeah* y la duda que instalan los puntos suspensivos multiplicados por Judy (Wood), dignos de drama de Antón Chéjov. En cambio, con unos globos oculares que por hinchados no consigue ocultar detrás de sus cejas, Jim le transmite a Plato (Mineo) afectos fugaces pero nunca interrumpidos. De ahí que, según Michael Gregg Michaud, biógrafo de Mineo, en una sesión de rodaje, James Dean le dijo a Ray, el director: “Tell Sal to Look at me the way Natalie looks at me” (citado en Rich, 2022).

Igualmente, en *Parecido a la felicidad*, los personajes discuten sobre si vale la pena “mirar lo que no se puede tener” (p. 127). Con la lengua, lo enumeran; con los ojos, lo atrapan: los chicos le hablan a Olga, pero, al unísono, sus pupilas persiguen una misma ventana y, en su deseo de traspasarla, se cruzan sobre una motocicleta que, quizá, todavía tiene el asiento de cuero hundido por el peso de sus cuerpos. Durante el montaje, esa motocicleta, que permanece fuera de cuadro, suscita comentarios: Olga insiste en que “lo que él [Gringo] quería . . . [era] una moto” (p. 132) y que, por eso “se va a comprar la moto [de Víctor]” (p. 132); a su vez, Víctor dice

que “estoy tan entusiasmado con la moto” (p. 126), ya que El Gringo, “donde mejor lo pas[a] es [. . .] corriendo en moto” (p. 123); de ahí que Víctor también concluya que “para unos la felicidad consiste en tener plata, o ser famosos o... o tener una moto” (p. 128). Esa contorsión común de los nervios ópticos es pura rebeldía; la figura de la motocicleta que dibujan en el aire, en cambio, es lo que se parece a la felicidad (figura 2).

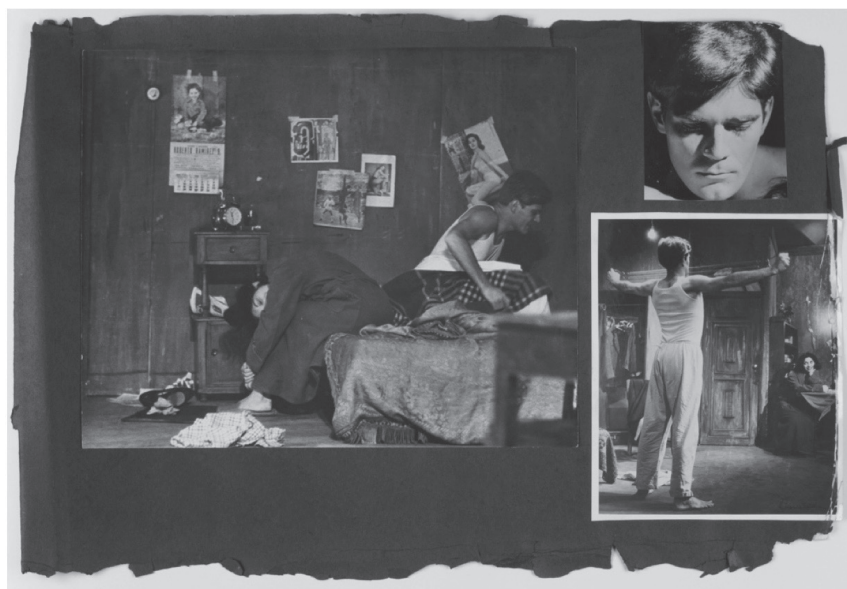


Figura 2. Alejandro Sieveking durante un ensayo de *Parecido a la felicidad*, dirigida por Víctor Jara, en el teatro Lex, durante el Cuarto Festival de Estudiantes de Teatro, 1959. Fotografías de René Combeau (1959), dispuestas en una página del álbum personal de Sieveking, conservadas bajo custodia de Archivos de la Escena Teatral, UC Chile.

East of Eden

El encuentro de las miradas de Víctor y el Gringo es una de esas “cosas que quedan suspendidas en el aire como un rumor” (Muñoz, 2020, p. 134) porque quedan “perdid[as] en relación con el espacio de la heteronormati-

vidad” (Muñoz, 2020, p. 145). En su extravío, la evidencia de estos actos se recupera siempre por medio de sinécdoques o, lo que es igual, en la caza de aromas, ecos o destellos que revelan mundos enteros.

Del impacto de *Parecido a la felicidad*, hay un eco en la fabulación retrospectiva que un actor de ochentaicinco años le dicta a su hijo. En ese relato de memoria, el actor tiene poco más de veinte años, ojos verdes descomunales y un jopo que le cae justo sobre la ceja izquierda. En 1959, ya no estudia Arquitectura en la UC porque, en 1955, abandonó la carrera y, enseguida, se matriculó en la Academia del Teatro Ensayo. Entonces, se parece más a lo que soñó cuando, a los diecisiete, con el amigo que mataba el ocio pintándolo como Dorian Gray, juró que uno de sus héroes sería Wilde. Pero, el actor adolescente también está aburrido. El amigo que quiso ser Basil Hallward se marchó a Concepción y luego a Madrid, y lo dejó solo con sus compañeras de promoción: puras “mujeres separadas y con hijos”, marchitas como Jo van Fleet en *East of Eden*.

El actor vive en secreto. De noche, toma clases de actuación con Teodoro Lowey. Fan del Actors Studio, Lowey rechaza las máscaras: su modelo es el de *East of Eden*, de John Steinbeck, en la versión de Elia Kazan que protagoniza James Dean (1952). A puerta cerrada, el actor fantasea, no sabe si excitado o melancólico, con los amigos que no tiene: “[m]e gustaría tener a alguien con quien formar un grupo con el [que] compartir mi juventud”, alguien como “Alejandro Sieveking, Tomás Vidiella, Lucho Barahona, Víctor Jara”, “alguien que se sienta como un par”. Perdido en la calle, mira buscando complicidades que lo asustan: “[q]uizá podría hablar con [L.A.] Heiremans, [que] es un profesor, sí, pero es un profesor joven”, aunque “es un misterio para mí”, porque “[m]e mira como si considerara mi juventud algo sospechoso y, al mismo tiempo, deseable”, “como si el acto de estar estudiando aquí fuera un error del cual no tengo claras sus posibles consecuencias”.

Delante de sus profesores, el actor disimula sus fantasías: “[i]ntento parecerme a James Dean”, pero controla “ese gesto rebelde que no me atrevo a usar [en clases] con Eugenio [Dittborn]”. En la sala de ensayo, tampoco se atreve a confesar sus gustos: “Eugenio dice que Stanislavski es un invento yanqui”, por eso “escondo [. . .] que he visto *Al este del paraíso* [*East of Eden*] al menos unas diez veces”. Dittborn sabe que esos ojos adolescentes

todavía no saben mentir: “¿Tú crees que porque te dejas caer ese mechón sobre la frente y hablas con voz baja y entrecortada estás actuando?”.

El actor que se prepara es Héctor Noguera; el compañero retratista, Claudio Bravo.⁸

Este relato captura una estructura de sentimientos, un patrón de conducta fantasmagórico que interfiere subrepticamente la continuidad de las formaciones sociales (Muñoz, 2020, p. 94). En este caso, la de la enseñanza actoral en el nivel universitario. Literalmente, este patrón que Noguera comparte con los jóvenes teatristas que admira da cuenta de un proceso común de desvío de la (hetero) norma pedagógica. Como ellos, Noguera reconoce a un precursor cuyos libros despiertan sospecha (Wilde); identifica un mentor que, por su “grado de sofisticación que no es de aquí” puede traducir al precursor (Heiremans); tras fallar como candidato a Dorian Gray de un aspirante a Basil Howard (Bravo), descubre que para hallar esa “dimensión” del teatro que “sienta generacional y propia” debe llegar a un paradero donde están “todos mis probables amigos”; la Academia del Teatro Ensayo está en Lastarria 90, al este del ITUCH (paraíso queer); y, sobre todo, comprende que, en su plan, “parecerse a Anthony Perkins, James Dean”, u otro actor de felicidad queer, “significa el éxito o el fracaso” final.

En esta historia no hay pruebas sólidas, sino un destello que inviste una serie de objetos: la chaqueta de cuero que Fernando Bordeu le regala a su amigo rebelde sin causa, la moto que sueñan Víctor y el Gringo, o los ojos entreabiertos del actor adolescente que se prepara frente al espejo. Por sí solos, estos objetos dicen poco. No obstante, yuxtapuestos, se convierten en artefactos de amor: esos objetos que te gritan “[q]uiero comprenderme, hacerme comprender, hacerme conocer, hacerme abrazar, quiero que alguien me lleve consigo” (Barthes, 1993, p. 59). En cada uno de estos artefactos de amor se refleja el rostro de James Dean: el órgano del método que, en 1959, es la táctica de los chicos que, sin mover los labios, van fabricándose utopías queer.

⁸ Todas las citas entrecomilladas están tomadas de *Autobiografía de mi padre: Héctor Noguera, memorias teatrales* (2023), de Damián Noguera.

The Knack

En 1965, Víctor ya es Víctor Jara, el cantor popular que, escéptico del pop, graba su primer sencillo como solista: *La cocinerita/El cigarrito*.⁹ Pero, pese a su escepticismo, los espectáculos de chicos rebeldes le vuelven como fantasías reprimidas. Tras un encuentro casual con el dramaturgo Jorge Díaz, arriba al Teatro Ictus (con Díaz, mantiene complicidad porque ambos son exseminaristas y admiradores de las subculturas angloestadounidenses [Opazo, 2024]). Así, y con el favor de Díaz, rápidamente Víctor se deja convencer por el director del Ictus Jaime Celedón: en junio, dirigirá *The Knack*, de Jellicoe.

Para financiar este proyecto, Víctor cuenta con el apoyo del British Council; para traducir el texto, con el trabajo de Joan Turner Jara (desde 1960, su compañera); y, para diseñar la escenografía, con el oficio de Bruna Contreras (vestuarista de *Parecido a la felicidad*). En el elenco, en tanto, lo secundan dos compañeros de la generación de 1956 (Jaime Vadell y Nelson Villagra), una penquista recién llegada al Ictus (Delfina Guzmán) y el amigo que, diez años antes, le regaló la tenida de James Dean (Fernando Bordeu).

Durante los ensayos, la pose de Víctor es tema: combina desert boots con camisas de estampados sicodélicos; exige ejercicios de movimiento al compás de *Rubber Soul*, de The Beatles; en su lonchera, lleva finger sandwiches de membrillo con queso de cabra; y, al almuerzo, pide ensalada César por temor a la gordura.¹⁰ Lo llaman “indio pata de gamuza” y él alega que es por “la parte frívola de mi personalidad” (citado en Sepúlveda, 2001, p. 135).

A juzgar por su pose, Víctor entiende los subtextos de *The Knack*. Según el argumento de Jellicoe, tres amigos comparten un departamento: Colin, Tom y Tolen. Colin le subarrienda cuartos a Tom y Tolen. Colin y Tom

⁹ Aunque todavía no renuncia al ITUCH, los referentes de Víctor Jara están en las antípodas de los del Actors Studio: si en *Los invasores* (1963), de Egon Wolff, su dirección parece inspirada en el incipiente tercer cine, en *Ánimas de día claro* (1962) o en *La remolienda* (1965), de Sieveking, la composición escénica parece un tributo al realismo mágico.

¹⁰ Las imágenes de su pose son de Pedro Bahamondes (2024) y Sepúlveda (2001), quienes, a su vez, la construyen tras entrevistarse con Bélgica Castro, Delfina Guzmán y Nelson Villagra, entre otros.

admiran a Tolen por su capacidad de seducir mujeres. En sus loas, Tom repara en las mujeres y Colin, que apenas las conoce, en el desempeño de Tolen. En el primer acto, Colin y Tom celebran el cuerpo de Tolen; y, en el segundo y en el tercero, Tolen les corresponde con el despliegue de una erótica letal: sorprende con salidas intempestivas (reporta encuentros sexuales que no superan los cinco minutos); manipula jovencitas (seduce a una chica de diecisiete años, Nancy, para convertirla en el maniquí del que se vale para adiestrar a Colin); y, esboza chantajes (a Colin, le propone que, si reemplaza a Tom por un subarrendatario de su confianza, le retribuirá compartiéndole las parejas/juguetes sexuales que deseche).

A menudo, este trabajo de Jellicoe queda inscrito en la British New Wave, una revolución cinematográfica y teatral análoga a la propiciada por el Actors Studio: con el apoyo del Royal Court Theatre, a fines de los cincuenta, una camada de escritores de drama y guion comienza a estrenar textos realistas, protagonizados por jóvenes de clase obrera que hablan en jerga cockney o Mancunian. Como los de Jellicoe, los personajes de Sheagh Delaney, Joe Orton o Arnold Wesker viven a medio camino entre la cesantía y los empleos precarios, entre utopías fundadas en los fetiches de teddy boys, mods y rockers, y una sexualidad que se rehúsa a ser reproductiva. Por rabiosos, a los nuevos autores, los productores los promocionan como “angry young men” (*men*, pese a la presencia de Delaney y Jellicoe); por la pestilencia de sus locaciones, al género de sus textos, la prensa lo describe como “kitchen sink realism”; y, dada la frescura que exudan sus textos, la industria halla en ellos la materia prima para responder a las nuevas olas extranjeras que depredan la taquilla británica: la del Actors Studio y la de la nouvelle vague.

La adaptación filmica de *The Knack* (1965) es de Richard Lester, el mismo de *A Hard Day's Night* (1964). Lester reconoce que el texto de Jellicoe es “sobre cuatro personas que hablan sin comunicarse” en un contexto alienante (citado en Schudson, 2016, par. 2). Sin embargo, su versión se distancia de las convenciones del “kitchen sink realism”: en el nivel de personajes, convierte a Tolen (Ray Brooks) en un teddy boy más risible por ansioso que temible por psicópata; en el del conflicto, Nancy (Rita Tushingham) expone su acusación por posible violación mediante una coreografía en que repite la voz *rape* con la soltura de una onomatopeya; y, en el de las imprecaciones proferidas por Tolen, cuyo doble sentido excita a

Colin (Michael Crawford) y a Tom (Donal Donnelly), no hay planos cerrados que exhiban el contacto corporal que contradice las palabras. Peor aún, la mirada ácida de Jellicoe apenas se reproduce en la secuencia de créditos inicial: en la escalera que conduce a la habitación de Tolen, una decena de mujeres se alinean como maniqués (además de Tushingham, Jane Birkin y Charlotte Rampling).

The Knack llega a las salas del Reino Unido el 3 de junio de 1965, dos semanas después de obtener la Palma de Oro en el Festival de Cannes y 22 días antes del estreno del Ictus, como *La mañana*. A diferencia de Lester, Víctor extrema la tensión entre los cuerpos masculinos. De los ensayos, Delfina Guzmán (Nancy) reconoce que “partíamos de lo corporal” (citada en Sepúlveda, 2001, p. 105). Jaime Vadell (Colin) agrega que “era una obra muy rítmica y coreográfica” y que, aunque “[t]odas lo son de algún modo”, esta “tenía el acento puesto en eso desde la dirección” (citado en Bahamondes, 2024). Y, a su vez, Nelson Villagra (Tolen) subraya que “[e]ra muy importante para él [Víctor] si un personaje se tocaba o no con el otro”, “si estaba más lejos o más cerca”, “toda la parte sensual física” o “si la seducción que hacía mi personaje era brutal o no” (citado en Sepúlveda, 2001, p. 106). La crítica de *Ecran* concuerda: todo lo cinético “lo entendió Víctor [. . .] quien extrajo del diálogo [. . .] las líneas generales de un nuevo dinamismo”, ya que el “movimiento y el ritmo están marcados en forma válida, con bastante aporte creativo y un sistema diverso de estímulo al actor” (“La mañana”, 1965, p. 6).

Del montaje de *La mañana*, no hay evidencia audiovisual; sí, una copia de la traducción de Turner Jara (texto mecanografiado en 66 carillas de papel roneo tamaño oficio fechado en 1965 con anotaciones marginales). Allí, nos enteramos de que Colin habla con frases inconclusas, que solo ha tenido dos parejas sexuales mujeres y que trabaja como profesor de música en una secundaria. De Tolen, en cambio, sabemos que es una bestia con sex-appeal, que tiene los “tobillos sexy” y que liga en cabinas telefónicas (p. 6). Por excesiva, Tom advierte a Colin sobre la masculinidad de Tolen: “no dejes que ese animal se acerque a los chiquillos [estudiantes secundarios] porque los va a intimidar dejar traumatizados” (p. 12; tachado en el original).

Esta proxémica resulta evidente en el texto mecanografiado: después de escuchar las proezas sexuales que Tolen narra en clave soft porn, Colin

lo interrumpe: “[p]odrías... quiero decir... podrías mostrarme... (*pausa*)” (p. 16). El fraseo de Colin genera un doble sentido: ¿qué es lo que él quiere que le muestre Tolen? La vulgaridad latente es corregida por la adición de un adverbio interrogativo que Colin introduce después de una pausa: “cómo” (p. 16). Con morbo, Tolen corrige: “¿quieres decir *cómo* conquistado a las mujeres?” (p. 16). Monosilábico, Colin asiente: “[s]í” (p. 16). La explicación de Tolen destila misoginia, socialmente más tolerada que la bisexualidad: “las mujeres no son individuos sino tipos”, “no hay reglas fijas”, “el hombre es el amo”, “a la gente le gusta ser dominada”, “[l]es encanta ser dominados”, “en este mundo [. . .] hay amos y esclavos” o “muy pocos hombres son hombres de verdad” (p. 16). Su estrategia se basa en la sumisión. Más aún, la explicación de Tolen es gramaticalmente ambigua: el intercambio de los sustantivos comunes (*mujeres* por *tipos*) parece enfatizar que en el sexo importa menos el binarismo masculino/femenino que el distingo de roles activo/pasivo. De ahí que Tolen concluya que lo primordial es “establecer contacto”. Para él, *contacto* equivale a captar una “corriente” o “vibración” cutánea que permite descubrir si el otro, mero tipo, aceptará ser “esclavo” (p. 16). Dos intervenciones en la traducción refuerzan la ambigüedad: con bolígrafo azul se subraya la palabra *contacto* y, en el margen, con bolígrafo negro, se anota “[Colin] se va acercando a Tolen” (p. 17). Luego de unos minutos, Colin reacciona con náuseas, como un adolescente convencido de que ha pecado: “[y]o estoy asqueado de mí mismo. Me doy asco [. . .]. Quiero escuchar lo que me puede decir Tolen. ¡Y qué!” (p. 18).

En el manejo de los subtextos, la dirección de Víctor supera a la de Lester. En Chile, esto resulta sorprendente, ya que Víctor visita Inglaterra recién en 1967. Algunos especulan: ya que “la realidad distaba mucho de lo que esta obra dejaba entrever”, “[n]o podemos dejar de lado la influencia que debe haber supuesto su relación con ella [Turner Jara]” (Sepúlveda, 2001, p. 105). Esta especulación es imprecisa porque solo repara en el acta de matrimonio Jara/Turner Jara. A juzgar por las reacciones que suscita *Parecido a la felicidad*, la sensibilidad para entender la cercanía entre varones, Víctor no la desarrolla dentro del matrimonio. Eso ocurre antes, en 1959, cuando calca los movimientos de James Dean, porque como reconoce la misma Turner Jara, fue la dirección de Víctor para el texto de Sieveking la que disipó su nostalgia por el teatro anglo.

Entertaining Mr. Sloane

Dada su fijación con el contacto, las instrucciones de dirección de Víctor pueden sumariarse con las palabras de Álex Espinoza (2020). O, en su defecto, con los dichos de Héctor Noguera (1987). El primero indica: “[d]ebes practicar la paciencia” porque “[l]leva tiempo aprender a identificar las grietas, a ver los huecos, a reconocer las fracturas y los desgarros que existen en lo ordinario” (p. 13). Y, junto con Raúl Osorio, el segundo anota: “[debes] ir reconociendo en forma progresiva la flexibilidad natural perdida por efecto de las fijaciones corporales” que “se van estableciendo en el organismo del individuo, tanto a nivel mental como muscular a través de su biografía” (p. 25).

Aclaro: Noguera con Osorio traducen las premisas del Actors Studio; Espinoza, las del cruising (búsqueda casual de contactos sexuales callejeros). En su trabajo, Víctor hace que ambos métodos sean indistinguibles. Esta superposición alcanza su punto cúlmine en su dirección del montaje de *Entertaining Mr. Sloane* (1963; *Entretengamos a Mr. Sloane*), de Joe Orton.¹¹

En 1967, Víctor regresa de su estancia en Londres y está conmocionado con la entrega de Orton: en ella, un adolescente bisexual (Eddie) se le adelanta a su hermana (Kath) para seducir al tipo (Sloane) al que su padre (Kemp) le arrienda un cuarto. Entusiasmado, Víctor acuerda montar la pieza con la compañía independiente Los Cuatro. A juzgar por la nota que escribe para el programa de mano, está infatuado: “Joe Orton fue obrero, actor, recluso en la cárcel de Wormwood Scrubs, dramaturgo con gran éxito y, finalmente, asesinado a los 27 años de edad, en ese orden”; “[n]o nos extraña que [. . .] sea un autor que cause violentas condenas [. . .]. La verdad es agresiva como un *desfloramiento*” (1965, p. 2; mi subrayado). El estreno de la obra llega antes de un año: el 12 de octubre de 1968 en la sala Petit Rex, contigua al cine homónimo, lugar de cruising.

¹¹ En este recorrido, omito deliberadamente la dirección de Víctor para *Viet Rock* (1966), de Megan Terry (sala Antonio Varas, Departamento de Teatro, U. de Chile, 1969). Si bien dicho texto es de una dramaturga estadounidense, su asunto y retórica se alinean con un discurso político que no participa de las derivas queer que aquí transito. Como sentencia el propio Víctor, el texto de Terry no sobrepasa “no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano” (citado en Bahamondes, 2024).

De inmediato, la crítica periodística aclama el trabajo de Jara: celebra que su dirección borre los tics conocidos de los actores del elenco y, en su lugar, los haga expresarse con “[p]equenas maneras, dejos en la voz, gestos apenas insinuados” (“Entretengamos al Sr. Sloane”, 1965, n. p.). Al final de la temporada, Víctor gana el premio del Círculo de Periodistas (mejor director); no obstante, el público se divide. Entre los aplausos, algunos gritan “degenerados, se pasaron, maricones” y “salían de la sala dando portazos” (Humberto Duvauchelle citado en García Lorca, 2017). Seguro, la repulsa se ve avivada por la noticia de que Orton “moría asesinado [a martillazos en la cabeza] por su ‘amigo íntimo’, el escultor Kenneth Halliwell” (“Sexo en el teatro”, 1965, p. 18).

El morbo del público también obedece a la naturaleza de las “pequeñas maneras” a las que alude la crítica. Los integrantes del elenco, Héctor Duvauchelle (Eddie), Humberto Duvauchelle (Kemp), Raúl Espinoza (Sloane) y Orietta Escámez (Kath), recuerdan cómo ensayaban escenas: en su mayoría, eran “largas, mudas, de grandes pausas”, apenas interrumpidas por aproximaciones sexuales (Humberto Duvauchelle citado en Sepúlveda, 2001, p. 138). De ellas, la más transgresora es la del beso entre Eddie, el adolescente, y Sloane, el arrendatario:

En los ensayos previos solo marcábamos el beso. Víctor no quería que lo practicáramos antes. Nos dijo que eso lo íbamos a dejar para el final. Recién nos besamos en el penúltimo y último ensayo general. Víctor gritaba: “¡No quiero un beso como los de la TV que se esconden de la cámara, quiero un beso con lengua, bien apasionado!”. Lo repetimos como veinte veces. Llegó un momento en que se nos quedaba colgando la baba. Víctor no quería nada falso, sino algo realmente auténtico, un beso de verdad. No admitía la actuación superficial, tenía que salir todo desde la interioridad. (Duvauchelle citado en García Lorca, 2017)

En Chile, esta es la primera escena que muestra a dos hombres besándose. No obstante, tan interesante como el resultado es el método: si el beso entre Duvauchelle y Espinoza resulta “auténtico”, las directrices verbalizadas por Víctor lo son más. Allí donde las didascalias del texto dramático apenas sugieren el roce de labios, él lo explica desde el arte de la seducción callejera: “[h]azlo duro... más duro... más duro, como un boxeador golpeado en que aparece su otra cara”; “[n]o lo mires, haz que él te mire a ti”; “él está ahí mirándote [. . .] pero tú no consientas” (Duvau-

chelle citado en Sepúlveda, 2021, p. 137).

Este tipo de provocaciones convierten la sala de ensayo en un cuarto oscuro donde los focos parecen glory holes. Humberto Duvauchelle explica: “[e]ntonces [los actores] empezaban a coquetear a esta distancia... [con el índice y el pulgar, demarca un espacio ínfimo]”; y, poco a poco, quedaban a una distancia de “apenas tres centímetros”; “[e]ra difícilísimo hacer eso con verdad”; sobre todo, “era incómodo para el actor, porque sentías el aliento, toda la parte sensorial”, “la mirada, el olfato, el tacto... te ponías turno” (citado en Sepúlveda, 2001, p. 138). A esta dinámica actoral, pronto, los actores la bautizan con asombro: “[h]ablábamos en esa época de ese juego perverso, de la flor del mal; había una cosa muy retorcida, pero había una gran poesía detrás de todo eso” (Duvauchelle citado en Sepúlveda, 2001, p. 138).

Dentro de este cuarto oscuro, Víctor susurra sus indicaciones por separado a cada integrante del elenco y, así, les fuerza a que permanezcan alerta para descifrar señales microscópicas (“uno tenía que adivinar si andaba con la yegua atravesada”) (Barril citado en Bahamondes, 2024). Con este método, Víctor consigue, de paso, sortear la dificultad que supone para quien dirige teatro la ausencia de una cámara que encuadre: quienes miran desde la platea quizá no vean los poros de Humberto Duvauchelle ni las gotas de saliva de Raúl Espinoza, pero sí descubren la incomodidad de dos hombres que huelen el olor que brota de sus mucosas con el mismo morbo de los amantes que se encuentran en un desfloramiento callejero.

Víctor Lidio Jara Martínez

La historia que cuento transcurre en tiempos de censura. En EE. UU., entre 1934 y 1968, rige el Motion Picture Production Code o Hays Code, que limita la posibilidad de representar historias protagonizadas por personajes homosexuales. Por eso, durante este periodo, el método del Actors Studio es un aliado de directores, actores y espectadores queer, ya que es concebido como un “vanguard mode of acting, particularly for men, and the collapsing structures of articulation that inhibit them from signifying as normative masculine subjects” (Scheibel, 2016, p. 135-136). En el Reino Unido, a su vez, el Theatres Act, vigente entre 1737 y 1968, restringe las

prácticas teatrales al punto que Orton debe estrenar algunas de sus piezas en espacios que, como resquicio legal, funcionan como clubes. *Entertaining Mr. Sloane*, sin ir más lejos, se estrena en el New Arts Theatre, sala donde los espectadores ingresan como miembros, previo pago de una cuota de incorporación. Bajo este tipo de persecuciones, los textos de los Angry Young Men (and Women) combaten con sus “pequeñas maneras” las restricciones que impone la consecuente vigilancia de la oficina de Lord Chamberlain (See, 2004, p. 46).

En Londres o Nueva York, las direcciones de Nicholas Ray, las interpretaciones de James Dean y Sal Mineo, o las dramaturgias de Ann Jellicoe o Joe Orton no solo ponen en escena performances de masculinidades anómalas; también, dejan entrever formas de convivencia que permiten pensar la configuración de lazos homosociales. En su fascinación por tríos y cuartetos, todos estos trabajos “offer voluble, visible, and indeed revolutionary depictions of queer life and identity, particularly of polyamorous and bisexual lives” (See, 2004, p. 32).

En el Chile de Víctor, la censura cinematográfica no se queda atrás (Decreto con Fuerza de Ley n.º 37, reemplazado en 1974); tampoco, la penalización de las prácticas homosexuales consentidas entre adultos (Código Penal, artículo n.º 365, vigente hasta 1999). En ese contexto, Víctor, el teatrante con fijaciones anglo, fue tan revolucionario como Víctor Jara, el cantor popular: mirando a James Dean con los ojos de Sal Mineo, supo descifrar el aparato expresivo de los amantes proscritos. En este método, halla, pues, una táctica que le permite interrumpir el mandato de masculinidad que le imponen la militancia comunista y la investigación folclórica. Quizá por todo esto, al pronunciar su sobrenombre pasajero, Rebelde Sin Causa, se eriza la piel: cómo no, si en él, todavía resuena el eco efímero de la primera utopía, a su manera también queer, de Víctor Lidio Jara Martínez.

Bibliografía

Bahamondes, Pedro. (2024, julio 25). “Víctor Jara y el teatro: la memoria de lo efímero”. *Palabra Pública*. Recuperado octubre 15, 2025, desde <https://palabrapublica.uchile.cl/victor-jara-y-el-teatro-la-memoria-de-lo-efimero/>

- Brodsky, Roberto. (1984). "Víctor Jara y el movimiento cultural de los años 60". *La Bicicleta*, (57), 4-14, 33-35.
- Cassius. (1959). "Obra de Wilde reveló crisis de la enseñanza teatral". *Ecran*, (1491), 19.
- Contardo, Óscar. (2017). *Raro: una historia gay de Chile*. Planeta. Google Books.
- Crook, Paul. (1956). "James Dean: el actor que no morirá nunca". *Ecran*, (1345), 3-4, 23.
- "Entretenemos al Sr. Sloane". (1968, octubre 12). *Última Hora*, n. p.
- "Escuela de Teatro se presenta hoy con obra de Wilde". (1959, Agosto 15). *La Nación*, 23.
- Espinoza, Álex. (2020). *Historia íntima de un pasatiempo radical* (Carlos Valdivia, trad.). Dos Bigotes.
- García, Ricardo. (1972). "Héctor Pavez: larga búsqueda de la canción popular". *Ramona*, (50), 34-36.
- García Lorca, Macarena. (2017, agosto 23). "Humberto Duvauchelle: el primer beso homosexual en el teatro chileno". *The Clinic*. Recuperado octubre 31, 2025, desde <https://www.theclinic.cl/2017/08/23/humberto-duvauchelle-primer-beso-homosexual-teatro-chileno/>
- "Gira de la escuela del ITUCH consagró a Alejandro Sieveking" [recorte de prensa, *¿Ercilla?*]. (1960). Álbumes de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, Archivo de la Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Guzmán, Eugenio. (Director). (1959). *La importancia de ser constante*, de Oscar Wilde, traducida por L. A. Heiremans [montaje teatral]. Maru, Santiago.
- Heiremans, Luis Alberto. (2014). *Cartas a mi madre: correspondencia de Luis Alberto Heiremans (1948-1964)* (Cristina Larraín, ed.). RIL.
- Hopper, Hedda. (1955). "Young Men of Hollywood". *Coronet*, (38), 51-57.
- Jara, Víctor. (Director). (1959). *Parecido a la felicidad*, de Alejandro Sieveking [montaje teatral]. Lex, Santiago.
- _____. (Director). (1965). *La maña*, de Ann Jellicoe [montaje teatral]. Ictus, Santiago.
- _____. (Director). (1967). *Entretenemos a Mr. Sloane*, de Joe Orton [montaje teatral]. Petit Rex, Santiago.
- Jellicoe, Ann. (1965). *La maña* (Joan Turner Jara, trad.). Bibliotecas UC,

- Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Lester, Richard. (Director). (1965). *The Knack... and How to Get It*. Woodfall.
- “La maña”. (1965). *Ecran*, (1797), 7.
- Martínez, Juana. (2004). “Chilenos en Madrid: Augusto D’Halmar”. *Anales de Literatura Chilena*, 5(5), 45-60.
- McAllister, Peter. (2018). “Lee Strasberg’s Method”. *Stanislavski Studies*, 6(1), 105-110. <https://doi.org/10.1080/20567790.2018.1446410>
- Molloy, Sylvia. (1999). “Dispersiones del género: hispanismo y disidencia sexual en Augusto D’Halmar”. *Revista Iberoamericana*, 65(187), 267-280.
- Muñoz, José Esteban. (2020). *Utopía queer: el entonces y allí de la futuridad antinormativa* (Patricio Orellana, trad.). Caja Negra.
- Noguera, Damián. (2023). *Autobiografía de mi padre: Héctor Noguera, memorias teatrales*. Catalonia.
- Noguera, Héctor, y Raúl Osorio. (1987). *La percepción teatral*. Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Opazo, Cristián. (2024). *Rímel y gel: el teatro de las fiestas under*. Metales Pesados.
- Parsons, Louella. (1955). “James Dean: New Face with Future”. *Cosmopolitan*, (138), 44.
- Party, Daniel. (2019). “Homofobia y nueva canción chilena”. *El Oído Pensante*, 7(2): 42-63. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Passalacqua, Ítalo. (1988, noviembre 23). “Un ‘señor’ del teatro”. *La Segunda*, 26.
- Ray, Nicholas. (Director). (1955). *Rebel without a Cause* [filme]. Warner Bros.
- Rich, Kate. (2022, junio 2). “Hollywood’s First Gay Teenager and His Two Tragic Endings”. *Vanity Fair*. Recuperado octubre 15, 2025, desde https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/06/little-gold-men-podcast-flashback-rebel-without-a-cause?srsId=AfmBOopXvY6IBLI39mCZbDbINBBiLE6037n_An-qEGguSSNi-QzEYBY
- Riedel, Michael. (1995, septiembre 24). “James Dean’s Walk on the West Side”. *Daily News*.
- Scheibel, Will. (2016). “Rebel Masculinities of Star/Director/Text: James Dean, Nicholas Ray, and *Rebel Without a Cause*”. *Journal of Gender*

- Studies*, 25(2), 125-140. <https://doi.org/10.1080/09589236.2014.916203>
- Schudson, Ariel. (2016, agosto 23). “*The Knack... and How to Get It*: Richard Lester’s anarchic delight and its place in the British New Wave”. *Beverly Cinema*. Recuperado octubre 2, 2025, desde <https://thenewbev.com/blog/2016/08/the-knack-and-how-to-get-it/>
- See, Sam. (2004). “Other Kitchen Sinks, Other Drawing Rooms: Radical Designs for Living in Pre-1968 British Drama”. *Journal of Bisexuality*, 4(3-4), 29-54. https://doi.org/10.1300/J159v04n03_03
- Sepúlveda, Gabriel. (2001). *Víctor Jara: hombre de teatro*, Sudamericana, 2001.
- “Sexo en el teatro” (1968, octubre 12). *La Nación*, 18.
- Sieveking, Alejandro. (2005). *Parecido a la felicidad*. En Alejandro Sieveking, *Antología de obras teatrales* (pp. 107-44), RIL. (Texto original escrito en 1959).
- Stern, Stewart. (1955). *Rebel without a Cause* [guion]. Dayly Script. <https://thenewbev.com/blog/2016/08/the-knack-and-how-to-get-it/>
- Strasberg, Lee. (1989). *Dream of Passion: The Development of the Method*. London: Methuen.
- Turner Jara, Joan. (1999). *Víctor Jara, un canto truncado* (Margarita Cavándoli, trad.). Argos Vergara.