

Università Ca' Foscari Venezia



Dottorato di Ricerca in Letterature Ispanoamericane, 23° ciclo

Scuola di dottorato in Lingue, Culture e Società

(A.A. 2007)

***Teatro y memoria.  
Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006).***

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA:  
Lingua e Letterature Ispanoamericane

Tesi di dottorato di LUDOVICA PALADINI, matricola 955484

Direttore della Scuola di dottorato  
Prof.ssa ROSSELLA MAMOLI ZORZI

Tutore del dottorando  
Prof.ssa SUSANNA REGAZZONI

## ***Indice***

- p. 2***            ***0 Introducción***
- 
- p. 9***            ***1 Memoria***  
                    *1.1 Políticas y estéticas de la memoria*
- p. 28***           *1.2 Teatro, semiótica y memoria*
- 
- p. 46***           ***2 Dictadura y disidencia (1973-1990)***
- p. 71***           *2.1 Tres Marías y una Rosa de David Benavente y el T.I.T*
- p. 91***           *2.2 Hechos consumados de Juan Radrigán*
- 
- p. 109***         ***3 Tansición y olvido (1990-2000)***
- p. 126***         *3.1 Historia de la sangre del Teatro la Memoria*
- p. 139***         *3.2 La pequeña historia de Chile de M. Antonio de la Parra*
- 
- p. 155***         ***4 ¿Democracia? (2000-2006)***
- p. 165***         *4.1 El Thriller de Antígona y Hnos de Ana López Montaner*
- p. 183***         *4.2 Diciembre de Guillermo Calderón*
- 
- p. 196***         ***5 Conclusiones***
- 
- p. 207***         ***Bibliografía***

## ***Introducción***

La tesis doctoral aquí propuesta abarca los últimos treinta años de dramaturgia chilena, a partir del 11 de septiembre de 1973, inicio del golpe de estado encabezado por las fuerzas armadas del general Augusto Pinochet, hasta 2006. Sin embargo, el estudio no se limita históricamente a los años de dictadura (1973-1990), ni se concluye con el período de transición democrática (1990-2000); más bien, se ha decidido terminar con la muerte de Pinochet (10 de diciembre de 2006), en cuanto símbolo para la colectividad de una fin moral y física de la dictadura y de su victimario, y en cuanto pasaje ya no transitorio, sino efectivo a la democracia, con la nómina a Presidenta de Chile a Michelle Bachelet el 11 de marzo de 2006.

Desde el punto de vista dramático, por otra parte, la tesis finaliza con la primera década del siglo XXI, evitando así tomar en consideración sólo a las generaciones de dramaturgos protagonistas bajo el régimen militar, del golpe a la transición, pese a que, sin lugar a duda, fueron los que arriesgaron mayormente por el sólo hecho de escribir o poner en escena sus obras y dejaron un testimonio casi exclusivo y de cabal importancia para interpretar la realidad de aquel entonces. La elección de ingresar en el nuevo siglo, en cambio, con todas las reservas del caso – en primer lugar, la conciencia de que no ha pasado tiempo suficiente para armar una crítica definitiva – permite ampliar notablemente la perspectiva de análisis, incluyendo a una nueva generación de dramaturgos, formados alrededor de los años noventa; es decir, jóvenes crecidos en plena transición democrática, bajo el influjo gubernamental del olvido y la negación del pasado, quienes de la dictadura tal vez sólo habían oído hablar durante su infancia, y cuyas líneas de investigación van rumbo a la multimedialidad y a la post – tal vez ya ‘trans’ – modernidad escénica. Pese a dichas innovaciones, el estudio de esas obras revela sorprendentemente una herencia muy sutil con las generaciones anteriores, basada no tanto en temáticas o estéticas dramáticas, sino en la constante alusión a la memoria, que marca febrilmente, pues, tanto la actividad dramática chilena desde los primeros años postgolpe como la más inminente actualidad. Resulta evidente, así, que la necesidad de recuperar la memoria, de reelaborarla, de entenderla, de darle cuerpo y voz, es una

constante que nace en la dramaturgia chilena bajo dictadura y que hoy en día continúa apareciendo, de manera más o menos implícita o explícita según los casos, incluso en textos que aparentemente no lo develan abiertamente.

El fin de este trabajo, pues, es recorrer estos treinta años de producción dramática en Chile, enfocando la memoria como eje central del análisis. Una memoria, como afirma el crítico Alexander Wilde, que irrumpe en la conciencia de los chilenos de manera repentina, sin que nadie la convoque, “para evocar asociaciones con símbolos, figuras, causas y formas de vida, que de manera inusual se asocian al pasado político, todavía presente en la experiencia viva de la mayor parte de la población”<sup>1</sup>. Una memoria que puede ser histórica, personal o colectiva, metaforizada o explícita, pero siempre reivindicada porque negada, ofuscada y olvidada; una memoria ‘desaparecida’ por más de tres décadas, que no ha podido ser reelaborada ni comprendida porque callada, no verbalizada, ni expresada. Una memoria que hasta hoy en día sigue saliendo a la luz, reivindicando sí misma y el derecho a hablar, tal vez de manera inconsciente en las nuevas generaciones, pero sin duda a causa de la no elaboración de la historia impuesta por el régimen. En fin, una memoria que, detrás del silencio y la negociación del pasado, esconde un *afuera* de voces múltiples y heterogéneas – los ‘prismas de la memoria’ de los que habla Michael J. Lazzara – capaces de realizar política y culturalmente importantes críticas y combatir de distintas maneras las estrategias del olvido impuestas tanto por la dictadura como por la transición<sup>2</sup>.

De hecho, en Chile, por décadas, ha sido casi imposible hablar de memoria. Es impensable durante la dictadura, cuando la censura, y aún más la autocensura, decretan, junto a los bandos militares, lo que se puede o no se puede decir o pensar, dentro de un marco de terror y amenazas donde resulta terriblemente difícil armar un relato acerca de lo que sucedió después de 1973. Y es aún más impensable durante la transición, cuando la voluntad de amnesia deviene el imperativo principal de la política postdictatorial chilena, obsesionada por el olvido y la negación del pasado. Un olvido tan afanosamente buscado y proporcionado que logra transformar “una

---

<sup>1</sup> A. Wilde, “Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile’s Transition to Democracy”, *Journal of Latin American Studies*, 31 (1999), p. 475, *apud* Michael J. Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 40.

<sup>2</sup> Cfr. Michael J. Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, obra cit.

dictadura terrorista en una dictadura constitucional”, como afirma el crítico chileno Tomás Moulián; una democracia de los acuerdos marcada por una voluntad de amnesia – identificada con la voluntad de consenso que caracteriza el neoliberalismo implementado por los gobiernos ‘concertacionistas’ de Patricio Aylwin, Eduardo Frei y Ricardo Lagos – y definida por una negación respecto al pasado que genera una pérdida del discurso, una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido<sup>3</sup>. Una política, pues, que trata de operar un ‘blanqueo de Chile’, es decir una estrategia que a través del pluralismo y el consenso excluye la memoria con el fin de olvidar los orígenes del país (la barbarie del golpe, la dictadura, las muertes, las torturas, los desaparecidos) para mostrarle al mundo que el Chile de la Concertación consigue superar el pasado. Una operación que, al final, se revela tanto desesperada como inútil, porque la reconciliación y el consenso son más un sueño utópico que una realidad nacional, un lugar común afanosamente deseado y buscado, pero de contenidos contradictorios e irrealizables. Es más, los traumas irresueltos del pasado, que irrumpen públicamente, a finales de los años Noventa, frente a la inercia institucional generalizada hacia la amnesia, demuestran, finalmente, la imposibilidad de mantener bajo silencio definitivo la memoria, que vuelve a perturbar las conciencias nacionales a través de una cacofonía de voces, minoritarias y alternativas.

Esa hibridez conforma el complejo universo de poéticas de la memoria que han aparecido en Chile desde el inmediato postgolpe de 1973 hasta la actual restablecida democracia, pasando por los gobiernos de transición y concertación. En cada período los artistas, los intelectuales, los testigos y los sobrevivientes han intentado dar voz a la memoria de la nación; una memoria en principio violentada y reprimida, luego negada y olvidada, y hoy finalmente, aunque no definitivamente, recuperada para que las diferentes versiones del pasado puedan intentar clamar una verdad para sí. El ‘imperativo de contar’, sin embargo, enfrentado a la ‘imposibilidad de contar’ pone en evidencia una trampa: incapaz de guardar silencio, el testigo siente que de todas maneras le faltan las palabras necesarias para expresar la magnitud y el peso de su experiencia. Narrar, por lo tanto, implica riesgo, y, sin embargo, resulta indispensable. La pregunta, pues, rebasa en las formas narrativas

---

<sup>3</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM, 1998.

adoptadas para entender y contar la catástrofe de la violencia política; es decir, cuáles son los lenguajes –la poéticas– que cada uno debe, o puede, elaborar para articular la memoria: *cómo* hablar del desastre.

Frente a esa ambigüedad política y estética, y a la falta de resolución definitiva y a la ausencia de vencedores y vencidos claramente demarcados, la dramaturgia en Chile se ofrece como posible rearticulación de la memoria, poniendo en duda toda versión unívoca y definitiva, y presentando la realidad a través de enfoques múltiples, ambiguos e irresueltos. Emerge, pues, un teatro de la sobrevivencia y para la sobrevivencia, un teatro público y para el público, donde la acción artística se plantea como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. Se trata de un teatro esencialmente pragmático, que presenta una estrecha correlación con la realidad social y política, y con el concreto actuar de los individuos en la colectividad, cuya función principal recuerda la *paideutica* del teatro trágico, entendida no como enunciación de aforismos y sentencias gnómicas inspiradas en la ética común, sino más bien como experiencia formativa e irrepetible que el público vive intelectual y emotivamente en la representación de las existenciales de los personajes. Un teatro ético, pues, donde la exigencia ideológica sirve como motor para la expresión artística, y el objetivo se transforma en un pensamiento sobre el teatro, y por ende, sobre el mundo. Un teatro capaz, finalmente, de poner en escena la memoria en toda su complejidad: de darle voz a los silencios de la historia, de cuestionar las versiones oficiales del pasado y de devolver dignidad e identidad a quiénes pensaban de haberla perdidas para siempre.

Las soluciones dramáticas al dilema de la lengua, al *cómo* armar un relato de la memoria, del trauma y del duelo, son múltiples y heterogéneas según las estéticas que se desarrollan a lo largo de estos últimos treinta años, y no todas, por supuesto, comparten ese afán ético. Las obras que adhieren, sin embargo, a la necesidad de investigación del pasado, defienden la necesidad de resguardar la historicidad de un patrimonio cultural amenazado por la desintegración, al enfatizar el carácter de rito de la obra: un rito a través del cual ‘los espectadores se reconocen como parte de una

comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas’<sup>4</sup>.

El trabajo doctoral que sigue propone justamente el análisis de obras que se hallan al interior de ese marco dramático de revisión del pasado y de la memoria histórica chilena, abarcando un período temporal que va desde 1973 hasta 2006. La primera parte del estudio consta de un capítulo teórico, dedicado al análisis de la memoria y a su relación con el teatro chileno dictatorial y postdictatorial, en su dúplice y problemática acepción de *texto dramático* y *texto espectacular* (es decir, drama y puesta en escena). Se trata de un punto de partida para el análisis sucesivo de fundamental importancia, que pone en evidencia el aparato crítico utilizado; un aparato que sin prescindir de la herencia occidental por lo que concierne el estudio crítico sobre la (re)semantización de la memoria y el pasado (Paul Ricouer) así como por lo conceptos de trauma, duelo y olvido (Freud), trata a la vez de analizar el período en cuestión utilizando el pensamiento crítico de los exponentes más de relieve en la escena chilena de los últimos años, en particular el sociólogo Tomás Moulián y la crítica Nelly Richard por lo que concierne la parte relativa a la memoria política y social del país, María de la Luz Hurtado para el estudio cultural de la memoria, y Juan Villegas para la interpretación del texto dramático. Este último aspecto, además, ha sido complementado, por un lado, por la inestimable ayuda de la profesora María del Valle Ojeda Calvo de la Universidad Ca’Foscari de Venezia, a quien debo agradecer infinitamente por los consejos y las puntuales sugerencias bibliográficas, que se han relevado fundamentales en el campo de la semiótica teatral; por otro lado, de igual importancia considero la estancia en el verano de 2009 en la Universidad de Huelva en el ámbito del proyecto *Doctor Europeus*, y en particular la colaboración con el profesor Valentín Nuñez Rivera, cuya competencia y profesionalidad me han proporcionado instrumentos de utilidad imprescindibles para mi proyecto de investigación.

La segunda parte de este trabajo doctoral, en cambio, se centra en el análisis de seis obras de diferentes autores y heterogéneos estilos dramáticos, que demuestren la presencia de la memoria, su rol cabal en la construcción de la identidad chilena y en la superación del pasado, entendida como reelaboración y comprensión. Se trata de

---

<sup>4</sup> Cfr. Hernán Vidal, *Discurso militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis, Minnesota, 1991, p.106.

una primera aproximación, que aún partiendo del análisis literaria de los textos, se esfuerza de considerar el discurso dramático como unidad dramática y escénica, en la tentativa de evidenciar los proyectos de espectáculos intrínsecos en las piezas, abarcando así la complejidad de la teatralidad en su conjunto. En específico, la seis piezas seleccionadas son: *Tres Marías y una Rosa*, de David Benavente y el T.I.T (1979); *Hechos consumados*, de Juan Radrigán (1981); *Historia de la sangre del Teatro La Memoria* (1991); *La pequeña historia de Chile*, de Marco Antonio de la Parra (1994); *El Thriller de Antígona y Hnos* de Ana López Montaner (2005); y *Diciembre*, de Guillermo Calderón (2008). Seleccionar esos textos dentro de un *corpus* que contiene centenares de obras, todas de calidad excelente, no ha sido tarea fácil. No cabe lugar a duda de que, a finales de cuenta, se trata de una elección muy personal, más allá del criterio arriba mencionado, que finaliza en un análisis donde se ha intentado continuamente citar, confrontar y reenviar también a otros textos, para respetar la inmensa vastidad del *corpus* y comprobar la tesis propuesta, pero sobre todo para subrayar el rol extraordinario de esta dramaturgia. La bibliografía final, pues, a la vez que subraya dicha amplitud, funciona de catálogo de esos últimos treinta y tres años de teatro chileno por lo que concierne tanto los textos dramáticos como los estudios críticos.

Cabe apuntar, sin embargo, que el estudio que aquí se presenta se ha basado en un trabajo de investigación muy puntual, llevado a cabo a lo largo de tres años, y alimentado por una pasión personal desde siempre para con el teatro, que me permitió, el año pasado, transcurrir un período de estancia en Santiago de Chile como huésped de la Universidad Católica, donde pude encontrar el material necesario para evaluar mi selección y armar un discurso crítico coherente. Además, en el mismo período, tuve la oportunidad de asistir también al Festival Internacional de Santiago a Mil, un festival internacional de teatro que cada año pone en escena lo más interesante de la producción dramática nacional, latinoamericana y mundial, y que en esa particular ocasión puso en escena también las obras chilenas más importantes de los últimos doscientos años, puesto que en 2010 se festejaba el Bicentenario. Esta coincidencia se reveló de fundamental importancia porque me permitió ver muchas de las obras de los años 70 y 80 que ya había elegido como textos dramáticos para esta investigación, a la vez que comprobar la vastidad y la compleja articulación

temática y estética del panorama teatral contemporáneo, que sigue interpretando un papel de cabal importancia para la historia y la identidad de la nación.

Resulta, finalmente, evidente que el teatro chileno de tradición político, universitario e independiente desde los años 40 del siglo pasado, no sólo ha desarrollado un rol de fundamental importancia en la lucha, la defensa y la libre expresión en contra de la represión artística, política e ideológica impuesta por la dictadura antes y la transición después. Lo más interesante es descubrir que, con el pasar de los años, ese teatro ha mantenido su tarea de recuperación del pasado y de la memoria, a través de una relación constante, compleja y a menudo contradictoria con la democracia, pero también con la globalización y con las soluciones impuestas por la post-modernidad estética.

No existe, sin embargo, una respuesta unívoca a los interrogantes acerca de la memoria; no es ese el rol político que le cabe a la dramaturgia chilena de los últimos treinta años. Se trata más bien de cuestionar, de interrogar, de abrir fisuras, intersitios, zonas de conflictos capaces de llamar a la construcción de una opinión crítica y a una toma de conciencia, a un trabajo del duelo en contra de la costumbre al olvido, permitiendo a la vez el intento de arreglar una individualidad, personal y colectiva, fragmentada. Moviéndose de manera ‘intempestiva’, diría Nietzsche, la dramaturgia chilena contemporánea insiste en un desacuerdo radical y continuo con el presente, que, finalmente, pone de manifiesto –en el papel y en escena– la memoria negada del país, restituyendo voz y dignidad al pasado y manteniendo a la vez una apertura absoluta hacia el futuro. Porque, como nos recuerda Carlos Fuentes, “la memoria salva, escoje, filtra, pero no mata. La memoria y el deseo saben que no hay presente vivo con pasado muerto, ni habrá futuro sin ambas”<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Cfr. Carlos Fuentes, *Nuevo tiempo mexicano*, Ciudad de México, Aguilar, 1994.

## *1 Memoria*

### *1.1 Políticas y estéticas de la memoria*

En América Latina la estrecha relación entre memoria e identidad es un eje central de los estudios culturales en los últimos años; en efecto, la memoria constituye, junto con el neoliberalismo, la experiencia más abrumadora que se ha hecho en el Cono Sur desde los años Ochenta. No cabe duda de que el tema de la memoria no es específicamente chileno, sin embargo, desde hace relativamente poco, también se va haciendo público en el país. No se trata de un imperativo individual, de un recuerdo personal que cada uno lleva guardado, a menudo oculto, dentro de sí mismo; se trata de un imperativo más amplio, algo que tiene que ver con la memoria de una comunidad, con la memoria colectiva. Es decir, algo que existe en la medida en que se comunica y comparte.

En Chile, por décadas, ha sido casi imposible hablar de memoria. Es impensable durante la dictadura, cuando la censura, y aún más la autocensura, decretan, junto a los bandos militares, lo que se puede o no se puede decir o pensar, dentro de un marco de terror y amenazas donde resulta terriblemente difícil armar un relato acerca de lo que sucedió después de 1973. Y es aún más impensable durante la transición, cuando la voluntad de amnesia deviene el imperativo principal de la política postdictatorial chilena, obsesionada por el olvido y la negación del pasado.

El golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, liderado por el general Augusto Pinochet Ugarte, desmantela abrupta y dramáticamente el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende Gossens (1970-1973), que se caracterizó por desarrollar un proyecto artístico-cultural inspirado en corrientes ideológicas de izquierda, no sólo con el objetivo de reivindicar las creaciones artísticas nacionales y de democratizar el acceso a la cultura, sino fundamentalmente con el propósito de crear una mayor conciencia y adhesión en pro de los cambios sociales que buscaba promover la vía democrática hacia el socialismo. La irrupción de la dictadura pinochetista desarticula, pues, la institucionalidad cultural del gobierno precedente y de su sistema democrático, mediante una serie de acciones que Carlos Calatán y

Giselle Munizaga resume en los siguientes términos: “la clausura de una vasta red de organizaciones culturales de base; la suspensión de la organicidad artístico-cultural vinculada a los partidos políticos de izquierda y centro, y sus respectivas ramificaciones en los medios de comunicación; el desmantelamiento de toda la institucionalidad estatal; el control irrestricto del poder estatal y la práctica sistemática de censura, represión y exclusión de los artistas progresistas, con la consiguiente desarticulación de los aparatos de cultura oficiales”<sup>6</sup>.

Eliminado el proyecto de la Unidad Popular, pues, la dictadura impulsa una campaña de reconstrucción cultural, con el doble intento de depurar “los elementos indeseables” que habían apoyado el régimen derrocado, y a la vez reconquistar el terreno perdido, propiciando una política cultural “acorde con la idiosincrasia chilena”. Es decir, además de extirpar de raíz “el cáncer marxista” y “los focos de infección moral”, la política cultural dictatorial tiene como objetivos proyectar en el extranjero una imagen cultural de Chile capaz de contrarrestar la percepción negativa del régimen, impulsando el crecimiento económico y social, y rescatando el territorio nacional y las tradiciones más puras de la ‘chilenidad’, con el fin de permitir la construcción del “deber ser nacional” y, por ende, de la nueva sociedad: la así llamada “Gran Nación”<sup>7</sup>.

La postdictadura, por otra parte, comienza a forjarse específicamente con el plebiscito de 1988, que trata de aceptar la Constitución elaborada por los militares para iniciar el camino hacia una (dudosa) redemocratización del país, y se proclama en 1990, con la asunción del presidente elegido Patricio Aylwin Azócar y el aparente fin de la ‘era Pinochet’, extendiéndose hasta finales de los años Noventa. Cabe subrayar cómo en el discurso intelectual chileno se impuso el término en cierto modo retrospectivo de ‘postdictadura’, y no el prospectivo de ‘redemocratización’, como en el caso argentino a partir de 1983:

---

<sup>6</sup> Carlos Catalán y Giselle Munizaga, *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*, Santiago, Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA), núm. 76, 1986, *apud* Luis Hernán Errázuriz, “Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976), *Ahítesis*, 40 (2006), p. 67.

<sup>7</sup> Cfr. Manuel Antonio, Roberto y Carmen Garretón Merino, *Para la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago, LOM, 1998. Estas y similares definiciones se encuentran reiteradamente en los documentos oficiales publicados por el régimen militar, conocidos como ‘bandos’ militares. Lamentablemente, no todos se conservaron; los que quedan han sido recopilados y comentados en la edición indicada.

Esto es sintomático de una diferencia fundamental en las políticas implementadas inmediatamente después de las elecciones por los gobiernos que asumieron el poder a continuación de las dictaduras en ambos países. En Chile, la figura de Pinochet siguió ocupando el lugar de control, de la autoridad, del padre, y por eso no hubo allí un juicio a los militares responsables de los asesinatos y las desapariciones como sí lo hubo en Argentina, aunque luego ese proceso se desvirtuara [...] <sup>8</sup>.

Las elecciones y el ascenso a la presidencia, en 1990, de Aylwin, por lo tanto, no implican una ruptura, sino una más que evidente continuidad, que vincula el Chile dictatorial con el Chile democrático, donde Pinochet pasa a ser senador vitalicio. La distinción entre dictadura (1973-1990) y postdictadura (1990-1997), así, se relativiza hasta desaparecer en la más torcida ambigüedad.

El Chile ‘actual’, pues, según lo define el crítico Tomás Moulián, se formaría “en la matriz de una dictadura terrorista devenida dictadura constitucional, obsesionado por el olvido de esos orígenes” <sup>9</sup>. Desde esta perspectiva, el Chile de la postdictadura estaría marcado por un voluntad de amnesia, identificada con la voluntad de consenso que caracteriza la política neoliberal implementada por los gobiernos ‘concertacionistas’ <sup>10</sup> de Patricio Aylwin Azócar (1990-1994), Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) y Ricardo Lagos Escobar (2000-2006). Dicha política se define por una negación respecto al pasado que genera una pérdida del discurso, una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido: por un lado, la negación de quienes fueron víctimas y ya no pueden hablar, o de quienes no quieren volver el dolor; por otro, el remordimiento de quienes estuvieron al lado de los victimarios y prefieren callar; y por encima, la razón de Estado.

---

<sup>8</sup> Andrea Pagni, “Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine”, *apud* Roland Spiller *et al.* (eds.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p.10.

<sup>9</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM, 1998, p. 18.

<sup>10</sup> La *Concertación de Partidos por la Democracia* se refiere a la coalición de partidos políticos de centro-izquierda que se formó para derrocar a Pinochet en el Plebiscito de 1988. Esta realineación del sistema tripartito tradicional fue decisiva en la derrota del régimen. A la fecha, la Concertación ha producido dos presidentes demócrata-cristianos (Patricio Aylwin y Eduardo Frei) y dos socialistas (Ricardo Lagos y Michelle Bachelet). Desde enero de 2010, el nuevo presidente es Sebastián Piñera, de la coalición de centro-derecha.

En este sentido Moulián habla de ‘blanqueo de Chile’<sup>11</sup>, una estrategia que exige olvidar los orígenes del país (es decir, el golpe, la dictadura, las muertes, las torturas, los desaparecidos) para mostrarle al mundo que el Chile de la Concertación consigue superar el pasado. El fin último y más importante es evitar que se vincule el Chile democrático con la barbarie de la dictadura; por lo tanto, esa barbarie tiene que ser silenciada y relegada al olvido en aras del despliegue de un Chile nuevo, a la altura de los modelos económicos neoliberales impuestos por el mundo civilizado y la globalización<sup>12</sup>.

No cabe duda de que la metáfora del ‘blanqueo’ remita al ámbito económico; el ‘Chile actual’ del que habla Moulián es el del neocapitalismo. Pero es también el Chile del consenso y del olvido, donde las indentidades, individuales y colectivas, se desarman definitivamente bajo ese peso de la ausencia del recuerdo. Según Nelly Richard, el modelo consensual de la ‘democracia de los acuerdos’ que formula el gobierno chileno de la transición señala el paso “de la ‘política como antagonismo’ –la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamiento– a la ‘política como transacción’; es decir, la fórmula del pacto y su tecnicismo de la negociación, que hace del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo”<sup>13</sup>.

Pluralismo y consenso, pues, son los temas llamados a interpretar una nueva multiplicidad social, cuyos flujos de opinión deben, supuestamente, expresar lo diverso, pero cuya diversidad tiene que ser regulada por necesarios pactos de entimios y negociación, capaces de contener sus excesos a fin de no reeditar los choques de fuerzas ideológicas que habían dividido el pasado. De ahí que el consenso excluya la memoria: la ‘memoria privada de los des-acuerdos’ (es decir, la memoria anterior a la formalización del acuerdo), pero también la ‘memoria histórica del antes del consenso político-social’ (es decir, la memoria del pasado)<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup>Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit., p. 34.

<sup>12</sup> Moulián dedica una larga y perspicaz reflexión entorno al “Chile Expo-Sevilla 92”, el pabellón chileno presente invitado en la Feria de Sevilla de 1992. Al salir por primera vez fuera del continente después de largos años de dictadura, Chile decide representarse a sí mismo a través de un iceberg, metáfora de pureza (la limpieza en contra de los traumas del pasado) y de icónica fundación (la inauguración de un nuevo inicio); pero también referencia sutil, tal vez inconsciente, de ese mismo ‘blanqueo’ al que apunta Moulián (cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit.).

<sup>13</sup> Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio, 2001, p.27.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

“El consenso es la etapa superior del olvido” sugiere Tomás Moulián <sup>15</sup>, aludiendo a este mecanismo típico de la escena de la transición, que despeja las contradicciones en torno al valor histórico del pasado y los desacuerdos sobre las finalidades del presente. En efecto, la transición le encarga a los administradores oficiales del consenso la tarea de atenuar las marcas de la violencia que caracterizan la conflictualidad del recuerdo, para reducir la gravedad del sentido de los hechos y hacer que ya nada de intolerable, nada insufrible, pueda comprometer el futuro pre-reconciliado: un futuro, pues, “descargado de toda expectativa, aligerado del peso de la incertidumbre, que sólo nombra a la memoria con palabras extensas de toda convulsión de sentido, para no alterar el frágil formulismo del intercambio político-mediático” <sup>16</sup>.

Los gobiernos de la Concertación llaman reiteradamente a la reconciliación y al consenso entre los chilenos. Los dos ejemplos más evidentes de este esfuerzo son la publicación, en 1991, del *Informe Rettig*, bajo el gobierno de Aylwin, y en 2004 del *Informe Valech*, bajo el gobierno de Lagos. Más allá de los ejes, implícitos en ambos documentos, hacia la reconciliación entre los chilenos y la reivindicación (aparente) de los derechos humanos de los miles de desaparecidos, muertos y torturados bajo el régimen, los dos informes resultan, finalmente, dos textos desilusionantes, que confirman cómo la memoria oficial sólo ofrezca y legitime su propia versión del pasado, sin juzgar realmente a los culpables (por encima, a Pinochet mismo), ni ofrecer informaciones fidedignas <sup>17</sup>.

El consenso político de la transición, por consiguiente, es sólo capaz de “referirse” a la memoria (de evocarla, como tema de fachada; de procesarla, como información vacía), pero no de “practicarla” ni tampoco de “expresar sus tormentos” <sup>18</sup>. La palabra ‘memoria’ pierde, así, el sentido del pasado y sufre ahora el vacío de una falta de contexto, que la separa cada vez más del recuerdo histórico colectivo. Aún más, recitada por el habla mecánica del consenso, la memoria somete el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante, al dejar que lo hablen palabras debilitadas por las rutinas oficiales, reducidas a

---

<sup>15</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit, p. 30.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Los textos integrales de ambos Informes se encuentran disponibles en el web, respectivamente en [http://www.ddhh.gov.cl/ddhh\\_rettig.html](http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html) y <http://www.comisionvalech.gov.cl/InformeValech.html>.

<sup>18</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit, p. 30.

lengua insensible de la certificación objetiva –la del informe político y del análisis sociológico–.

Dicha política llevada al cabo por la Concertación puede leerse, incluso, como directa consecuencia de las estrategias del terrorismo de Estado, que se configura a partir de tres dimensiones: en primer lugar, el carácter masivo de la violación de los derechos humanos, que pasa por capturar, reprimir o destruir los cuerpos por medio de la tortura, la desaparición o el asesinato; en segundo lugar, el carácter intencional, deliberado, de la producción de estas muertes que la dictadura justifica ideológicamente en función de un ‘bien general’ contenido en un proyecto superior de salvación nacional; y, finalmente, la negación sistemática de la investigación judicial y la impunidad que rodea a los agentes de Estado. Estas características marcan, como rasgos distintivos de los totalitarismos, la experiencia histórica de Chile y la memoria del pasado de la dictadura. El duelo que propone la transición nace, pues, de la combinación de dos operaciones: el reconocimiento de una culpabilidad a través del *Informe Rettig* y el llamado a disolver esa culpabilidad en el brazo solidario de la reconciliación entre víctimas y verdugos. Dicha estrategia fracasa, sin embargo, principalmente porque las Fuerzas Armadas no reconocen la legitimidad del gesto que acompaña al informe; es decir, asumir la culpa como ‘culpa de todos’, como ‘culpa repartida’. A partir de este rechazo, toda estrategia posterior que no busque verdad y justicia deja de ser aceptables para las víctimas <sup>19</sup>.

Por otra parte, cabe apuntar que algunas de las razones por las cuales el discurso de la transición no ha sido objeto de cuestionamiento hasta la fecha, sino por escasos grupos de intelectuales o políticos, han de buscarse posiblemente en la profundidad psicológica de las premisas que lo fundamentan. No basta con recordar que la sociedad chilena está todavía hoy dividida entre quienes apoyaron y quienes rechazaron el golpe del 1973 y la política de la dictadura. Lo fundamental es que gran parte de esa misma sociedad ha demostrado una gran tolerancia a la injusticia social, en términos de aceptarla casi como una condición ‘natural’ de su existencia, probablemente en atención a las escasas oportunidades de participación social y política, y por consecuencia, de las desigualdades para acceder a una real ‘isegoría’ –o derecho a la palabra–, en razón del predominio directivo de ciertas elites políticas

---

<sup>19</sup> Cfr. Tomás Moulián, “La liturgia de la Reconciliación”, en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006, pp. 23, 24.

y sociales. La aparente ausencia de una voz condenatoria a los atentados a los derechos humanos ocurridos durante la dictadura de Pinochet sólo podría explicarse, en buena medida, en razón de un macro-discurso de transición hacia la democracia que re proyecta un *ethos* fuertemente enraizado, que promueve la indiferencia, sobrepone el bienestar personal a la injusticia y la desigualdad social, y sitúa la exclusión como fenómeno aceptable<sup>20</sup>.

Ese Chile amnésico y exitoso, sin embargo, se desmorona repentinamente en octubre de 1989, con la detención en Londres de Pinochet. El llamado ‘caso Pinochet’ ha tenido, entre otros, el mérito de poner en el debate público, en Chile y en el mundo, el carácter problemático del proceso de transición a la democracia en Chile en toda su complejidad irresuelta. De hecho, la democracia a la que se retorna, con posterioridad a la dictadura militar, al plebiscito de 1988 y al triunfo del ‘No’ en 1989, no es la misma democracia liberal mayoritaria derribada por el golpe militar en 1973, sino una ‘democracia limitada’, según la define Carlos Ruiz, en que “el gobierno de transición es autónomo, pero el pueblo no es soberano, a causa de los numerosos enclaves autoritarios del orden político-constitucional vigente”<sup>21</sup>.

Es más, el acontecimiento no sólo provoca que las viejas pasiones vuelvan a surgir vengativamente, a pesar de todos los esfuerzos de la Concertación para silenciarlas y olvidarlas, sino también permite una redefinición de la opinión pública, particularmente entre las nuevas generaciones. Esos momentos de resurgimientos de traumas pasados comprueban, finalmente, que la reconciliación y el consenso son más un sueño utópico que una realidad nacional, un lugar común afanosamente deseado y buscado, pero de contenidos contradictorios e irrealizables. Detrás de la política de la Concertación, en realidad, se esconde la voluntad de eclipsar los traumas del pasado chileno, bajo la firme convicción de que un exceso de memoria podría debilitar la consolidación de la todavía frágil democracia y a la vez volver a animar la antiguas animosidades políticas.

---

<sup>20</sup> Cfr. Roland Spiller *et al.* (eds.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, obra cit.

<sup>21</sup> Cfr. Carlos Ruiz, “ Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”, en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de la memoria*, obra cit, p.15.

De ahí que el imperativo de la memoria, que hasta entonces había circulado sólo en grupos minoritarios <sup>22</sup>, se vaya generalizando y convirtiendo en objeto de una polémica que había sido reprimida hasta entonces en nombre del consenso y la reconciliación. La irrupción pública de los traumas irresueltos del pasado, frente a la inercia institucional generalizada hacia la amnesia, demuestran, finalmente, la imposibilidad de mantener bajo silencio definitivo la memoria, que vuelve insistentemente a penar a la nación.

Alexander Wilde utiliza el término “irrupciones de la memoria” para describir esos “eventos públicos que irrumpen sobre la conciencia nacional de los chilenos sin ser convocados y, a menudo, de forma repentina, para evocar asociaciones con símbolos, figuras, causas y formas de vida, que de manera inusual se asocian al pasado político, todavía presente en la experiencia viva de la mayor parte de la población” <sup>23</sup>. Es decir, no cabe duda de que el olvido sea una estrategia crucial, un factor esencial llevado a cabo en casi todos los procesos de creación de una nación: olvidar significa permitir que las voces de los ‘hundidos’, como diría Primo Levi, se pierdan para siempre; significa rendirse a la historia de los vencedores. Pero olvidar significa, también, ignorar los traumas, que de no ser resueltos, permanecerán latentes en las generaciones futuras y, de repente, sin aparente explicación, volverán a perturbar las conciencias.

Detrás de la historia oficial y de sus tentativas (fracasadas) de silenciar y negociar el pasado, existe, entonces, un *afuera*: una multitud de voces de la sociedad chilena que realizan importantes críticas y combaten de distintas maneras las políticas del olvido impuestas tanto por la dictadura como por la transición. Sean las obras de artistas o intelectuales, sean las voces de los familiares de las víctimas, de los desaparecidos o de los sobrevivientes de la represión, se trata de testimonios que atestiguan la voluntad de una reflexión crítica y un desafío ético, estético y político que cuestiona la hegemonía del discurso de la memoria por parte del poder.

---

<sup>22</sup> Entre estos grupos minoritarios, cabe señalar las revistas clandestina (en particular *Araucaria* y la *Revista de Crítica Cultural*); los textos literarios, aún exigüos y de escasa circulación en el país (ejemplos claves son las obras de Diamela Eltit); las atrevidas y acotadas expresiones artísticas (entre todas, la *Escena de Avanzada*; véase nota 22); y, finalmente, el teatro, cuya presencia e influencia se analizará en los capítulos sucesivos.

<sup>23</sup> A. Wilde, “Irruptions of Memory: Expressive Politics in Chile’s Transition to Democracy”, obra cit.

En las últimas tres décadas una cacofonía de voces ha tratado de integrar la memoria chilena; las memorias de los años de Pinochet son, por lo tanto, múltiples y complejas, y el país ha llegado a ser “una arena para un discurso público profundamente dividido, atravesado por representaciones colectivas múltiples del pasado divergentes y mutuamente excluyentes”<sup>24</sup>. El crítico Michael J. Lazzara propone el término ‘prisma de la memoria’ como “una forma de referirse al lugar subjetivo desde el que la víctima (o el artista) habla”<sup>25</sup>. El prisma, como metáfora, evocaría las refracciones a las que están sometidas las memorias cuando son contadas; de ahí que las narraciones de la memoria sean altamente subjetivas y muy personales, y siempre cargadas política, estética y éticamente. Cada prisma, pues, proyecta un grado distinto de resolución narrativa del pasado. Algunas formas narrativas son decididamente abiertas y ambiguas, e intentan dar sentido a la historia y una resolución al momento traumático; otras tienden a ser cerradas o desean establecer un conjunto de hechos discutibles, inclusive buscando revelar los límites de la representación narrativa después del trauma.

Se trata, entonces, de formulaciones profundamente heterogéneas: historias estructuradas para diferentes objetivos y verbalizadas a través de variados ‘prismas’ discursivos. Esa hibridez conforma el complejo universo de poéticas de la memoria que han aparecidos en Chile desde el inmediato postgolpe de 1973 hasta la actual restablecida democracia, pasando por los gobiernos de transición y concertación. En cada período los artistas, los intelectuales, los testigos y los sobrevivientes han intentado dar voz a la memoria de la nación; una memoria en principio violentada y reprimida, luego negada y olvidada, y hoy finalmente, aunque no definitivamente, recuperada para que las diferentes versiones del pasado puedan intentar clamar una verdad para sí.

Ciertamente, hoy, el tema ya no es *si* efectivamente se cometieron atrocidades durante el régimen militar, sino *cómo* dichas atrocidades están siendo interpretadas, comprendidas y traducidas en palabra e imagen. El dilema de la lengua surge en Chile de la necesidad de recobrar la palabra después de los estallidos de la dictadura que casi privó a la experiencia de los nombres disponibles para comunicar la

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Cfr. Michael J. Lazzara, *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*, obra cit.

violencia de su mutilación. Este dilema inquieta los escritos chilenos, que optan principalmente por dos respuestas: el discurso científico, en particular la sociología, y el discurso poético, es decir la escena del arte y de la literatura. Aún enfrentadas a una misma situación de desarticulación, las dos soluciones, sin embargo, analizan la crisis de dos maneras radicalmente opuestas. Los textos críticos recurren al molde disciplinario de un saber institucional, testimoniando la crisis a través de un lenguaje que intenta reconstruir procesos y sujetos según criterios de recepción y masividad; es decir, una lengua viciada, incompatible con ‘lo roto’, ‘lo disgregado’, característico de las prácticas alternativas más innovadora de la cultura del período, y por ende cómplice de su condena al aislamiento. Las artes y la literatura, en cambio, entablan una ‘poética de la crisis’, que sustituye a la discursividad lineal y reunificadora del sentido académico oficial, un lenguaje heterogéneo y desarticulado, hecho de metáforas, rupturas, fisuras y discontinuidades <sup>26</sup>.

Este asunto es, evidentemente, a la vez político y ético: implica, por una parte, nombrar la tortura, la desaparición; por otro, requiere escoger las formas apropiadas para narrar ciertas experiencias límite que dejan a los seres humanos en la frágil frontera entre lo humano y lo inhumano. El dilema del *con qué* palabras se puede decir lo indecible es, entonces, el desafío que enfrenta todo artista, testigo o sobreviviente en el después del trauma. El ‘imperativo de contar’, pues, enfrentado a la ‘imposibilidad de contar’ pone frente a una trampa: incapaz de guardar silencio, el testigo siente que de todas maneras le faltan las palabras necesarias para expresar la magnitud y el peso de su experiencia. Narrar, por lo tanto, implica riesgo, y, sin embargo, resulta indispensable. La pregunta, pues, rebasa en las formas narrativas adoptadas para entender y contar la catástrofe de la violencia política; es decir, cuáles son los lenguajes –la poéticas– que cada uno debe, o puede, elaborar para articular la memoria: *cómo* hablar del desastre.

---

<sup>26</sup> A pesar de los límites señalados, resulta imprescindible recordar el trabajo científico que desarrollan en toda América Latina FLACSO y CENECA, los dos centros de investigaciones sociológicas que efectúan el más extenso relevamiento de la cultura alternativa en los países sometidos al poder autoritario. Por lo que se refiere al ámbito teatral, de notable interés resulta la labor de investigación, dirigida por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius, que monitoriza minuciosamente las principales compañías universitarias e independientes, a través de seminarios, entrevistas, talleres y estudios específicos, en particular los volúmenes dedicados a los cuatro grupos independientes más importante de la época: *La Feria*, 1979; *T.I.T. Taller de Investigación Teatral*, 1979; *Teatro Ictus*, 1980; *Teatro Imagen*, 1980.

De todo el repertorio simbólico de la historia chilena reciente, la figura de la memoria resulta, entonces, la más fuertemente dramatizada, por la tensión irresuelta entre recuerdo y olvido, ya que el tema de la violación a los derechos humanos ha puesto en la narración nacional la imagen de sus restos “sin hallar ni sepultar”<sup>27</sup>. La falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico, que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado; pero es también la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser (re)explorada en sus capas superpuestas por una memoria (finalmente) activa y disconforme<sup>28</sup>.

En el desmembrado paisaje chileno postgolpe, son tres la secuencias de torturas, desconexiones y reenlaces que vinculan memoria e historia: el violento recuerdo de la toma de poder del 11 de septiembre de 1973; las luchas antidictatoriales por la recuperación del sentido de la historia; y el desafío de reunificar a una sociedad traumáticamente dividida por el odio. El fin último de esta secuencia de gestos, sólo aparentemente lineal y progresiva, parece mirar hacia un solo y mismo resultado: el de devolver un sentido, único y verdadero, al corpus histórico-nacional desintegrado por el quiebre militar. Sin embargo, resulta evidente que, semiocultos en la trama que urde la historia más residual de estos quiebros del pasado, se esconden los hilos clandestino de ciertas memorias críticas que se rebelan contra ese determinismo ideológico, concentrado en un pasado guiado por una racionalidad final y total.

La problemática de la memoria, pues, está presente como subtrama en el arte chileno dictatorial y postdictatorial, articulada a través de una poética que no se limita a la superficie de lo ocurrido, sino que busca explorar las zonas de conflicto y los intersticios, para reconstituir un saber crítico y rescatar la historia olvidada del desastre. Al respecto, afirma Nelly Richard: “No se trata de dar vuelta la mirada hacia el pasado de la dictadura para grabar la imagen contemplativa de lo padecido y lo resistido en un presente donde dicha imagen se incruste míticamente como recuerdo, sino de abrir fisuras en los bloques que la historia cierra como pasados y finitos para quebrar sus verdades unilaterales con los pliegues y doblece de la

---

<sup>27</sup> Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2007, p.109.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

interrogación crítica”<sup>29</sup>. Richard propone, pues, una investigación en lo que ella define lo ‘residual’, es decir “el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de deslazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos”<sup>30</sup>. Es decir, lo ‘residual’ sirve, según la autora, para mirar por debajo y entremedio de las codificaciones principales del sentido, para que lo dejado de lado –lo rehusado, lo negado, lo olvidado– por los relatos de autoridad y sus narraciones hegemónicas tenga la oportunidad de salir a la luz. Se trata, entonces, de criticar la lógica y la retórica del presente explorando las diagonales, las fisuras, los quiebres –lo ‘residual, justamente’–<sup>31</sup>.

Ese ‘arte de la huella’ fabrica varias técnicas de reinención de la memoria: en casi todas, y no por casualidad, resuena el eco de formas y conceptos de la deriva benjaminiana. Aunque el pensamiento de Walter Benjamin no se estudia ni se incorpora a la cultura académica de esos años, inspira obras y textos surgidos afuera del recinto universitario, en particular por lo que concierne la mención del ‘arte refractario’. Entendido como ‘negación tenaz de la realidad (dictatorial) existente’ y a la vez como ‘desviación respecto a un curso anterior’, el arte refractario se diseña en Chile “para escapar del dogma represivo del militarismo y, también, para huirse de ciertos reduccionismos ideológicos (los de la política ortodoxal) y técnicos (los de la sociología de la cultura alternativa)”<sup>32</sup>. En síntesis, se trata de un arte que mira a quebrar la conformidad de las lecturas domesticadas por la institución, el poder

---

<sup>29</sup> Nelly Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, obra cit., pp. 41, 42.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>31</sup> Nelly Richard ejemplifica el concepto de lo ‘residual’ con la labor de la Escena de Avanzada, una conjunto de prácticas artísticas, críticas y literarias que emerge en Chile hacia finales de los años 70. Ubicada en los bordes más heterodoxos del bloque de oposición cultural a la dictadura chilena, la Escena de Avanzada conjuga la inspiración neovanguardista de la ruptura antiinstitucional con el materialismo crítico de un riguroso desmontaje de la economía política de los signos. Los textos producidos bajo dictadura giran en torno al corte, ‘irruptivo y disruptivo’, de esas prácticas experimentales que reconceptualizan el nexo entre arte y política sin alinearse con la épica del meta-significado (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.), sino buscando leer lo reprimido-censurado por la violencia social y sus múltiples fuerzas de desestructuración del sentido, recurriendo a conceptos-metáforas sin estrictas filiaciones disciplinarias, afuera del saber académico institucional (para un análisis más abarcador del fenómeno véase Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, obra cit.).

<sup>32</sup> Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, obra cit., pp. 113, 114.

hegemónico, el credo militante, el saber oficial y el mercado cultural, reinventando un lenguaje capaz de dar cuenta de la memoria del trauma.

Estas nuevas formas crítico-estéticas de la postdictadura deben relacionarse con un pensar y un habla afectados por los cortes y las heridas de la precariedad, en el doble sentido de la palabra 'afectados': habitados por el afecto y sacudidos por sus efectos. Estas formas se propone acusar el golpe y los destrozos de la pérdida, sin dejar que el control del saber o la jerarquía del concepto borre la textura subjetiva del lo vivido y lo sufrido como experiencia. Pero intentan, además, reformular conceptualmente los significados del dolor para articular una distancia reflexiva que las aleje del simple realismo testimonial y afectivo de lo vivenciado. De acuerdo con esta doble exigencia crítica, reformar el pensamiento en postdictadura pasa, primero, por el reconocimiento de una desoladora y trastornadora marca de la ausencia (pérdida, abandono, desaparición) y, segundo, por la tarea de trasladar esta marca del pasado hacia un presente y un futuro que dejen atrás lo muerto para salir así de la repetición enfermiza a lo que condenaría el duelo no consumado.

En oposición al recuerdo como 'monumento' (la celebración ritualista de la memoria heroicamente congelada en el símbolo histórico) o como 'documento' (la retórica notificante de los informes), el arte y la literatura de la dictadura y de la postdictadura chilena arman un trabajo crítico y plurisignificante sobre las formas (imágenes, relatos y narraciones), explorando las brechas y las fisuras de la representación en toda la singularidad histórica de su accidentación material y lingüística. Consumar el trabajo del duelo histórico significa, finalmente, poder narrar el dolor de la pérdida, recurriendo a formas y secuencias que permitan un relato de la ausencia, y a la vez narrar la historia como pasado, desplazándose de lugar y cambiando los modos en el eje del tiempo que habla la pérdida, para no quedar inmovilizado en el punto muerto del recuerdo.

El pasado, de hecho, no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo ya sido; es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad, y, a la vez, por discontinuidades y cortes, que borran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. El concepto de memoria utilizado hasta ahora alude precisamente a esta forma de entender las relaciones entre pasado y presente, según la cual el pasado no es sólo el tiempo

pretérito, sino, también, actualidad que se manifiesta a través de la memoria, es decir un pasado presente.

Según la definición de Paul Ricoeur, de hecho, el término ‘pasado’ posee dos acepciones: el pasado ‘desvanecido’ (Vergangenheit), que indica, de manera negativa, que algo ya no existe, que se ha perdido para siempre por la acción destructiva del tiempo; y el pasado como ‘lo sido’ (Gewesen), que muestra, de manera positiva, la anterioridad del ser, de lo ausente, su permanencia umbría, no garantizada por la memoria, pero susceptible de ser evocada a través de un recuerdo que vuelve <sup>33</sup>. Esta segunda versión, inmemorial y profunda, del pasado deja, inesorablemente, algunas trazas detrás de sí, residuos que renvían a la metáfora aristotélica del ‘recuerdo como huella’. Es ilusorio pensar, sin embargo, que dichos recuerdos permanezcan inalterados en el tiempo, y que, si olvidados, sólo sea suficiente volver a encontrar la huella originaria para recordarlos de nuevo.

El pasado, pues, no es un lugar donde se depositan los recuerdo olvidados: al rehusar la teoría de Marc Bloch, según la cual la historia sería ‘la ciencia de las huellas’, Ricoeur asume la memoria como fuerza viviente y activa, no cristalizada en un pasado fijo e inalterable. La memoria, entonces, no está indisolublemente ligada al pasado, más bien se entrecruza con todas las tres dimensiones temporales. Es que la relación con el presente es bastante evidente, mientras que la con el futuro normalmente se toma menos en consideración. El futuro, en realidad, se repercute en el pasado, así como el pasado, en tránsito por el presente, espera su propia resurrección, orientando el futuro mismo. El futuro, finalmente desbloqueado, puede así liberar la tradición, sanando los traumas, reactivando las promesas no mantenidas y actuando un rol ‘terapéutico’ contra las patologías de la historia.

Antes que pura presencia o recuerdo opuesto al olvido, más que repositorio del pasado, la memoria es construcción y elaboración social que comprende un conjunto heterogéneo de manifestaciones, formas de pensamiento y de discurso. Llevar a cabo el trabajo del duelo, entonces, presupone “la capacidad de contar una historia sobre el pasado” <sup>34</sup>, despidiéndose de él para poder abrir una nueva página en

---

<sup>33</sup> Cfr. Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

<sup>34</sup> Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, p. 34.

el presente y en el porvenir. Importa, pues, tener o no tener palabras para expresar lo vivido; importa tener o no tener la posibilidad de armar un relato que haga posible la comunicación y la transmisión del recuerdo, para que la experiencia individual se incorpore a la memoria colectiva de una comunidad; importa tener o no tener el derecho de hablar, de ser escuchado y de ser tomado en serio por lo que se dice, y acceder a espacios que lo permitan.

La memoria chilena se configura en ese acto de narrar <sup>35</sup>, que es un modo de volver al público el recuerdo individual y ponerlo a dialogar con otros recuerdos en una elaboración del duelo por una experiencia colectiva de pérdida. Dicha voluntad de rehistorizar el pasado, aún depositario de los valores de identidad nacional y popular, caracteriza las múltiples manifestaciones chilenas de la cultura antidictatorial militante y comprometida. Se trata de obras que se dedican a la reparación de una continuidad rota, a través de enlaces simbólicos con la tradición, y que así permiten remediar los efectos de extrañamientos causados por el traumático surgimiento de lo desfigurado y lo irreconocible en el campo de la visión histórica de la dictadura.

Según Sergio Rojas, la pregunta política por el estatuto de la memoria es la pregunta por las condiciones bajo las cuales podría ser posible hoy el trabajo de articular la experiencia de la dictadura, en el sentido de que tal trabajo crítico tiene lugar problemáticamente en la postdictadura <sup>36</sup>. La experiencia de la dictadura se hace pensable como ‘experiencia del desaparecimiento’. Es decir, experiencia de aquello de lo cual no existe experiencia alguna: la dictadura como acontecimiento de una imposibilidad. En este sentido, se puede afirmar que la experiencia de la dictadura no corresponde sólo al acontecimiento de una catástrofe en el pasado, sino que implica también una catástrofe en la relación misma del presente, nombrado como ‘post’. Es así, entonces, que la articulación de esa experiencia implica un trabajo *con* la memoria y *de* la memoria; es decir, un trabajo de restitución de la memoria, en el sentido de armar una historia como experiencia hasta hoy negada y

---

<sup>35</sup> “(...) este acto [la memoria] está mediatizado por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en que se expresa, se piensa, se conceptualiza”, E. Jelin, “Memorias en conflicto”, *Puentes*, 1 (2000), pp. 8.

<sup>36</sup> Cfr. Sergio Rojas, “Cuerpo, lenguaje y desaparición”, en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de la memoria*, obra cit., pp. 179, 180.

silenciada, y, a la vez, restablecer una relación con esa historia misma, sin actualizar o revivir el pasado, más bien anteriorizándolo.

Para superar el problema de dar cuerpo, voz, inscripción, al acontecimiento de la dictadura, considerando que ésta irrumpe precisamente como catástrofe en la posibilidad misma de la articulación de la historia, el arte se encarga de esa imposibilidad que lo tensiona entre la obligación y el fracaso, entre la necesidad de hablar y la carencia de palabras para nombrar el pasado o para reconocerse en él. El trabajo con la dimensión política de la memoria no tiene entonces el sentido de una ‘restitución’, sino que se trata más bien de una ‘inscripción’, en el presente, del acontecimiento de la desaparición; de la inscripción de la falta en el presente. Hace falta, entonces, una narrativa de la memoria, un ‘texto de la catástrofe’, que implica necesariamente también una ‘catástrofe del texto mismo’. Sin el efecto de una restitución-reparación, sin embargo, tampoco hay soporte disponible para dicha inscripción. Es decir, la cuestión no se limita a la desaparición, sino verte en su imposible inscripción: no se trata del juego de tomar o de dar la palabra, sino de recuperar la ‘falta de palabra’ para la política, irrumpiendo en la lógica del discurso, sea ésta la de la represión o la de la reparación.

Se hace necesario, pues, un lenguaje de la falta, un lenguaje de la no-plenitud, de la ausencia inenarrable. Tal lenguaje resulta crítico en la medida en que realiza una operación de textualización del presente, rompiendo códigos pre-existentes: no se trata simplemente de articular el mundo desde una interpretación cínica, hacer de la realidad una fábula y pretender entregar mensajes escépticos o realizar operaciones reparadoras; más bien se intenta comunicar que ya no existe la realidad. Finalmente, no se trata sólo del texto de la memoria, sino de que ese texto exhiba los signos de haber sido articulado desde el presente y, por lo tanto, desde una cierta imposibilidad de nombrar o de significar.

El golpe militar, pues, a la vez que destruye materialmente la regularidad del orden social y político que sustenta la tradición democrática en Chile, sucede también simbólicamente como ‘golpe a la representación’ al desencadenar una sucesión de quiebres y rupturas en todo el sistema de categorías que, hasta 1973, formula una determinada comprensión de lo social <sup>37</sup>. La fuerza de irrupción y

---

<sup>37</sup> Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, obra cit., p.169.

detrucción del golpe militar estremece el desarrollo lineal de la continuidad histórica, así como la racionalidad misma de la historia: sus encadenamientos lógicos y sus pactos de comprensión. Ese brutal trastocamiento del sistema de entendimiento es vivido como ‘pérdida de la palabra’; es decir, como suspensión del habla debido a las múltiples trizaduras de la identidad y de la representación causadas por el brusco choque entre lo familiar (la regularidad del orden democrático) y lo siniestramente desconocido (la violencia homicida y sus destrozos) <sup>38</sup>.

En la postdictadura, las tres figuras emblemáticas de este pensamiento crítico pasan a ser el trauma, el duelo y la melancolía, en tanto figuras que connotan la sensación de irreconocimiento y deamparo que afecta al sujeto del quiebre histórico cuando ese sujeto ya no cuenta con nombres y conceptos suficientemente fiables para verbalizar su experiencia.

Según la distinción freudiana, el duelo designa el proceso de superación de la pérdida en la cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse al cabo, mientras que en la melancolía la identificación con el objeto perdido llega a un extremo en el cual el mismo yo es envuelto y convertido en parte de la pérdida <sup>39</sup>. Extraídas del repertorio freudiano, sin embargo, trauma, duelo y melancolía (el golpe como trauma, el duelo como pérdida de objeto y la melancolía como suspensión irresuelta del duelo) son las figuras que le prestan su tonalidad afectiva al pensamiento de la postdictadura que acusa la problematización de la tensión entre la ‘pérdida del saber’ (la confianza en el saber como fundamento de una comprensión segura) y el ‘saber de la pérdida’ (la reivindicación crítica del desecho, del resto, de la traza) <sup>40</sup>.

De ahí la insistencia en la primacía epocal de la alegoría en la postdictadura. La alegoría es “el tropo de lo imposible, ella responde necesariamente a una imposibilidad fundamental, un quiebro irrecuperable en la representación” <sup>41</sup>. Aplicado a las narrativas de postdictaduras, el recurso alegórico logra exhibir los matices de la historia y sus relatos, a través de respuestas múltiples y a menudo

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.169, 170.

<sup>39</sup> Para el tema del duelo, véase en particular los ensayos, *Recordar, Repetir, Reelaborar* y *Duelo y Melancolía* (Sigmund Freud, *Obras completas*, Madrid, Editorial Amorrortu, 1952).

<sup>40</sup> Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*, obra cit., p. 171.

<sup>41</sup> Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, obra cit., p. 25.

opuestas, pero todas firmemente unidas en la tentativa de “no borrar nunca la opacidad silenciosa de la temporalidad herida que acompaña la caída del símbolo”<sup>42</sup>.

En este contexto de extremo desamparo emocional y expresivo, que obsesiona las últimas décadas, y que de la dictadura llega hasta la actualidad, el trabajo *de* y *con* la memoria en Chile abarca distintos géneros textuales: múltiples estrategias narrativas que seleccionan la experiencia del trauma para traducirlas en textos que, al establecer el pasado y constituyendo el presente, definen y recolocan la identidad individual y colectiva del país en una memoria condivisa y, según Ricoeur, posiblemente feliz, en búsqueda de un porvenir distinto.

Frente a esa ambigüedad política y estética, a la falta de resolución definitiva y a la ausencia de vencedores y vencidos claramente demarcados, la dramaturgia en Chile se ofrece como posible rearticulación de la memoria, poniendo en duda toda versión unívoca y definitiva, y presentando la realidad a través de enfoques múltiples, ambiguos e irresueltos. Emerge, pues, un teatro de la sobrevivencia y para la sobrevivencia, un teatro público y para el público, donde la acción artística se plantea como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político.

Las soluciones dramáticas al dilema de la lenguas, al *cómo* armar un relato de la memoria, del trauma y del duelo, son múltiples y heterogéneas según las estéticas que se desarrollan a lo largo de estos últimos treinta años, y no todas, por supuesto, comparten el afán ético de resemantización de la memoria. Las obras que adhieren, sin embargo, a la necesidad de investigación del pasado, defienden la necesidad de resguardar la historicidad de un patrimonio cultural amenazado por la desintegración, al enfatizar el carácter de rito de la obra: un rito a través del cual ‘los espectadores se reconocen como parte de una comunidad de valores, experiencias históricas, universos simbólicos compartidos e identidades sociales consensualmente reconocidas’<sup>43</sup>.

El rol político que le cabe a esta dramaturgia ya no es condenar, sino cuestionar: abrir interrogantes que llamen a la construcción de una opinión crítica y a una toma de conciencia, en contra de la costumbre nacional al olvido, permitiendo a

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Cfr. Hernán Vidal, *Discurso militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis, Minnesota, 1991, p.106.

la vez el intento de arreglar una individualidad, personal y colectiva, fragmentada. Moviéndose de manera ‘intempestiva’, diría Nietzsche, la dramaturgia chilena insiste en un desacuerdo radical y continuo con el presente, que, finalmente, pone de manifiesto –en el papel y en escena– la memoria negada del país, restituyendo voz y dignidad al pasado y manteniendo a la vez una apertura absoluta hacia el futuro.

## 1.2 Teatro, semiótica y memoria

Al utilizar el término ‘teatro’ se necesita entablar algunas consideraciones y distinciones fundamentales. El teatro no se puede definir simplemente un género literario, porque no se compone sólo de palabras. El teatro no es una realidad que llega a nosotros por la pura audición: “en el teatro no sólo *oímos*, sino que, más aún y antes que oír, *vemos*... Desde ese fondo de visiones, emergiendo de él, nos llega la palabra como dicha, con un determinado gesto, con un preciso disfraz y de un lugar pintado”<sup>44</sup>. En el teatro, pues, se da una pluralidad de códigos en cierta combinación.

Aceptando el enfoque estructuralista, Garroni afirma que “es un error buscar la especificidad de un arte. Lo que de verdad existe son códigos (del tiempo, lo visual, el espacio, el sonido, el gesto, etc.), cada uno homogéneo en sí, que se combinan de formas distintas en conjuntos heterogéneos (cine, radio, teatro, novela, etc.)”<sup>45</sup>. Lo específico teatral es, por lo tanto, la heterogeneidad: se trata de una estructura compuesta de elementos pertenecientes a artes diferentes (poesía, artes plásticas, música, coreografía, etc.), donde cada elemento aporta al conjunto significativa una serie de signos, perdiendo otros al relacionarse con las demás artes implicadas. Según apunta Roland Barthes, “en un determinado momento del espectáculo recibimos al mismo tiempo seis o siete informaciones (decorado, trajes, iluminación, lugar de los actores, sus gestos, su música, sus palabras), que se combinan en una verdadera *polifonía* informacional; esto es la teatralidad: un espesor de signos”<sup>46</sup>. Tadeusz Kowzan, a este propósito, explica que en teatro puede incluso producirse un ‘derroche semiológico’, capaz de presentarse bajo diversas realizaciones: “duplicación o multiplicación del mismo signo; yuxtaposición de signos cuyos significados son idénticos o muy semejantes; reiteración de los mismos

---

<sup>44</sup> José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*, Madrid Ediciones de la Revista de Occidente, 1962, *apud* Jorge Urrutia, *Semió(p)tica*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1985, p. 46.

<sup>45</sup> *Apud* Jenaro Talens; José Romera Castillo; Antonio Tordera; Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 162.

<sup>46</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, *apud* Jorge Urrutia, *Semió(p)tica*, obra cit., p. 47.

signos; emisión simultánea de gran número de signos, semejantes o desemejantes, de los cuales sólo una parte puede ser percibida por el espectador”<sup>47</sup>.

A partir de esta pluralidad de signos, la primera operación que se necesita al hablar de teatro es definir dos categorías fundamentales: es decir, distinguir entre el texto literario (o texto dramático, es decir verbal) y el texto espectacular (es decir la representación, compuesta de elementos sonoros –entre ellos, la palabra– y visuales)<sup>48</sup>. Es evidente que la obra de teatro hay que leerla sin olvidar su condición básica: que está escrita para representarse, para vivir sobre un escenario. Es decir, la obra teatral tiene como fin la representación y sólo en ella recibe vida completa. Sólo en virtud de la realización del texto literario podremos comprender la obra en su totalidad. No obstante, esto de la representación, por cuanto sea legítimo e imprescindible, en la práctica resulta casi imposible: a cualquier crítico le gustaría estudiar la obra dramática en su escenificación, pero es impensable poder asistir, si no a todas, por lo menos a algunas de las puestas en escena, cuando no a ninguna; dificultad que aumenta en proporción a la antigüedad de las obras en cuestión.

A esta problemática de carácter práctico, se le añade la cuestión de la heterogeneidad intrínseca a la misma representación, puesto que cada versión es distinta de otra y no bastaría con elegir una para satisfacer la necesidad de la comparación texto-puesta en escena. Finalmente, la representación es algo efímero, fugaz, que cambia en cada estreno y nunca puede repetirse de la misma forma; sólo el texto permanece invariado en el tiempo. Y, sin embargo, la paradoja es que no basta: hay que juntar los dos aspectos –textual y representacional– para finalizar con un análisis lo más exhaustivo y coherente posible.

---

<sup>47</sup> Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en Theodor W. Adorno *et al.*, *El teatro y sus crisis actuales*, Caracas, Monte Ávila, 1969), *apud* Jorge Urrutia, *Semió(p)tica*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1985, p. 48.

<sup>48</sup> Según Anne Ubersfeld (*Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989) cabría añadir un tercer texto, situado entre ambos: el texto teatral, es decir un texto dramático manipulado y preparado, cuya función sería la de materializar al máximo el drama para su puesta en escena, y que sería producto ya no del literato, sino del director de escena. En todos casos, se utiliza la palabra *texto* no en su acepción estrechamente lingüística, sino en su sentido semiótico. De hecho, el concepto de ‘texto’ (del latín *textum*, “tejido”, metafóricamente “enredo del discurso”) según la pragmática lingüística se limita a identificar una serie de enunciados escritos, autónomos y autosuficientes; en el ámbito semiótico, en cambio, el texto ya no es sólo escrito, sino puede ser constituido por distintas formas de expresión o formas mediales. Si el teatro, pues, se define como pluralidad de signos, el análisis del texto desde un punto de vista semiótico resulta imprescindible.

El lector del drama, pues, debe elaborar mentalmente, por su propia cuenta, gracias a su capacidad imaginativa (y a las ayudas de las distintas indicaciones que el dramaturgo disemina en el texto), un decorado potencial, una iluminación, unas sonoridades, etc. Dentro de esta pluralidad de códigos y signos, la palabra resulta un elemento más entre los distintos componentes de la obra: no un elemento prescindible, en cuanto el lenguaje representa uno de los referentes fundamentales de todo texto literario, pero ya no el único elemento de referencia, por tratarse no de un común texto literario, sino de un texto con características distintas: es decir, dramáticas.

A partir de estos presupuestos, por lo tanto, la diferencia primordial entre lector y espectador radica en que el segundo está siempre mediatizado. Además, el estudio tanto del teatro como espectáculo como de la propia literatura dramática, sería preciso hacerlo teniendo en cuenta, por un lado, el lector-expectador implícito que ha sido pensado, y, por otro, las condiciones de la recepción del espectador que los autores han previsto, así como la relación que se establece con los demás espectadores. El hecho teatral viene siempre definido por el lector-espectador. Y se define siempre como ‘mentira imperfecta’ (la mentira perfecta no se entiende como mentira, sino como verdad)<sup>49</sup>. y Lector y espectador, entonces, no son entes abstractos e indiferenciados; es más, precisan teatro y drama desde puntuales coordenadas históricas, ideológicas y estéticas, definiendo así también a sí mismos y al mundo en su compleja relación con el texto.

El teatro es acción. Algunas veces acción de la palabra sobre el espacio ecénico, pero siempre hay un momento en que el teatro, por definición, se realiza: cuando el actor y el espectador se encuentran<sup>50</sup>. De ahí que un texto se considere dramático en virtud de su potencialidad de funcionar sobre la escena. De manera que el acto de representación es el objeto a estudiar. Sin embargo, hemos averiguado que este acto es efímero, fugaz, incluso irrepetible, pues, en el fondo cada representación teatral es una interpretación. Se plantea así el problema de las relaciones texto-representación y, por lo tanto, la cuestión de aislar el objeto con el que la crítica

---

<sup>49</sup> Cfr. Jorge Urrutia, *Semió(p)tica*, obra cit., p. 105.

<sup>50</sup> Cfr. Jenaro Talens; José Romera Castillo; Antonio Tordera; Vicente Hernández Esteve, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, obra cit., p. 166. Lo afirmado apunta al teatro occidental; es preciso recordar que gran parte del teatro no-occidental se realiza sin requerir o utilizar la palabra.

teatral debe enfrentarse. El problema fundamental es que la mayor parte de trabajos de la semiótica literaria tienden a reducir el análisis del teatro a un análisis de la literatura dramática.

A principios del siglo XX, de hecho, y en particular en el período entre las dos guerras mundiales, en torno al Círculo Lingüístico de Praga se inicia una reflexión sobre el teatro desde una óptica semiótica, que finaliza definiendo la acción dramática como una estructura de signos <sup>51</sup>. Esta acotación inicial permite el desarrollo de los tres rasgos más característicos del signo teatral: la representación (la esencia del actor es que represente a alguien, que signifique un personaje); el equilibrio (en cuanto estructura de signos, la acción teatral debe realizar una economía de sus procedimientos); y la acción temporal de varios códigos simultáneos y heterogéneos (es decir, el conjunto de lo visual y lo verbal) <sup>52</sup>.

Definir un lenguaje como un sistema de signos destinados a la comunicación, sin embargo, implicaría la no existencia, hablando con propiedad, de un lenguaje teatral. No obstante, cabe apuntar que el texto teatral, aún sin constituir un lenguaje autónomo, puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico, sea según las reglas de la lingüística, sea según el proceso de comunicación (ya que posee, incontestablemente, un emisor, un código, un mensaje y un receptor).

No cabe duda que la mayor dificultad en el análisis del signo teatral se encuentre en su polifonía, ligada sobre todo al proceso de constitución del sentido. De hecho, junto al sentido principal, generalmente evidente, llamado ‘denotativo’ (normalmente ligado a la fábula principal), todo signo-verbal y no verbal conlleva otras significaciones, llamadas ‘connotaciones’, ligadas al contexto socio-cultural. La especificidad del teatro reside precisamente en la posibilidad, siempre presente tanto en el texto como en la representación, de privilegiar un sistema de signos respecto a otros, de entrecruzar las redes de signos unas contra otras y de crear así un juego de sentidos cuyo equilibrio final puede ser muy variable. Y esto porque el teatro está ahí para *decir*, pero también para *ser*: hacer funcionar la actividad teatral únicamente como sistema de signos, olvidando su funcionamiento referencial, es reducirla en extremo <sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>53</sup> Cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, obra cit., p. 29.

El teatro es un referente de sí mismo, referente del que es inútil intentar hacer significantes todos sus elementos; para el lector-espectador, su carácter icónico es algo dominante, porque el teatro, antes de ser comprendido, es visto <sup>54</sup>. Finalmente, sólo es posible hablar de signo y referente en función del destinatario del mensaje, que es, en última instancia, ese único actor indispensable en el proceso de comunicación: el lector-espectador.

Dicha relevancia del teatro como expresión social es lo que ha permitido subrayar la importancia del texto dramático. El teatro es una vía abierta para la comprensión humana mediante el ejercicio de la imaginación. Todo lo que contribuye a esto, le sirve; lo demás, lo atrofia y lo mediatiza <sup>55</sup>. En efecto, cuando se lee una obra dramática, o se asiste a una representación teatral, el punto de partida es que ambas son obras de ficción. En ambas la realidad no se lee (o no se ve) tal y como se vive en la existencia cotidiana, aunque esto no niega que exista una realidad. El mundo ‘real’ lo habitan personas y objetos en relación directa; el teatro, en cambio, vive de interacción indirecta y simbólica. En él hay siempre interposición entre lo que se representa y lo representado: productores y receptores participan en el acto de constitución de sentido llamado ‘semiosis’, sin el cual no sería posible comprender su funcionamiento <sup>56</sup>.

El teatro, entonces, forma parte del sistema cultural, por lo tanto cualquier referencia e interpretación es connotativa. Se trata de un proceso de codificación y descodificación en el cual, a diferencia de la vida cotidiana, sólo se tiene acceso al referente del signo mediante otro signo. El signo teatral, de hecho, es bidimensional, opaco y transparente a la vez; debido a ello, no oculta la realidad significada, ni impide la relación entre persona y mundo. Los signos pierden su carácter mediador cuando se convierten en cosas que, presentadas en un marco simbólico, bloquean el acceso a la interpretación y, por ende, al conocimiento. La teatralidad, en cambio,

---

<sup>54</sup> El filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce clasifica los signos en indicios, íconos y símbolos. Según el autor, el indicio se halla en una relación existencial con el objeto al que remite (el humo es índice de fuego), el ícono mantiene una relación de semejanza con el objeto (un mapa es ícono de geografía), mientras que el símbolo es el producto de una convención, es decir de una relación preexistente, sometida a condicionamientos socio-culturales entre el ícono y el objeto (el blanco, por ejemplo, es símbolo de pureza en occidente, pero remite al luto según la tradición oriental). Cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, obra cit.

<sup>55</sup> Domingo Adame; Fedink, Elka; Rivera, Octavio (coords), *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2008, p. 24.

<sup>56</sup> Entendemos con el término ‘semiosis’ el proceso en el que a un signo se le otorga un significado.

descubre el funcionamiento de los signos en el espacio de la representación, sea textual o escénico, debido a lo cual adquiere realidad aquello que no la tiene, o sólo es 'realidad teatral'.

Por 'teatralidad' se entiende, entonces, ese proceso que modifica un 'estado' o 'situación' por la acción de un sujeto que se da a ver o de otro que observa. De ahí que se reclame una necesaria interdependencia entre ficción y realidad: la teatralidad permite descubrir el tránsito de la realidad a la ficción, y a la inversa, revelando el uso de los elementos de significación. La teatralidad, finalmente, resulta ser el principio para producir, representar e interpretar el discurso teatral, y la semiótica —en cuanto ciencia que estudia el funcionamiento de los signos— su fundamento: es decir, la teatralidad consiste en un juego de signos, más que en la construcción de una ficción; signos que la semiótica permite decodificar, destacando las características del acto teatral entendido como potencial creativo de la cultura de donde emerge<sup>57</sup>.

Por otra parte, la teatralidad implica necesariamente reconocer en un texto o espectáculo la estructura dinámica de los signos del código teatral-espectacular, no sólo los componentes dramáticos de la obra literaria. El texto dramático, plasmados en signos lingüísticos, ha representado uno de los soportes fundamentales del teatro, pero hoy en día es cierto que por sí mismo no garantiza el hecho teatral. La teatralidad, en su intento por abarcar integralmente la creación escénica, se ha convertido en estrategia para descubrir el funcionamiento de todos los elementos del teatro (texto dramático, actuación, dirección, escenografía, etc.). De ahí que la teoría dramática centrada en la producción literaria haya perdido importancia hasta llegar a ser incluso inoperante por sí sola para el conocimiento de la obra. Con esto no se pretende olvidar la deuda de las distintas teorías dramáticas, erigiendo a la teatralidad como principio absoluto de la interpretación; más bien se desea subrayar la importancia de la teatralidad en su intento de ir más allá de la concepción de la dramaturgia como literatura. Los códigos de referencia, de hecho, son múltiples, tanto teatrales como espectaculares, y no sólo lingüísticos: su lenguaje es teatral, y no sólo dramático, y su construcción es escénica-visual, y no imaginaria-verbal.

---

<sup>57</sup> Cfr. Domingo Adame; Fedink, Elka; Rivera, Octavio (coords), *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*, obra cit., pp.25-44.

A pesar de las dificultades evidentes de poner en práctica un análisis de este tipo, que no se limite a la mera descripción actancial del texto dramático cuando sólo hay textos a disposición (como en el caso de este trabajo doctoral), hay que esforzarse de considerar el discurso dramaturgico como unidad dramática y escénica, en la tentativa de abarcar la complejidad de la teatralidad en su conjunto. Es más: en el teatro se cruzan el arte y la vida a través de los sujetos en su carácter de actor y espectador; la sociedad y la cultura, entonces, son el sistema ambiente para el sujeto y para los artefactos culturales que esta mediación produce. Por eso, al abordar el estudio de una obra teatral, es necesario atender la dimensión compleja de sus implicaciones para rendir homenaje a la heterogeneidad misma del teatro y del mundo que representa, en el texto tanto como en el escenario.

Todas esas premisas se fundan puntualmente en el objeto específico del trabajo doctoral aquí propuesto. De hecho, los únicos elementos a disposición para el análisis de la dramaturgia chilena de los últimos treinta años que se quiere llevar al cabo se ‘limita’ a la lectura y la interpretación de los textos dramáticos, sin poder de algún modo apelar a la interpretación de la representación. Pese a la necesidad arriba citada de fusionar en el análisis lo verbal y lo visual, para dar cuenta de la complejidad de lo teatral, cabe empezar con delimitar lo que caracteriza en esencia al texto dramático. El texto de teatro, en efecto, posee un determinado número de características que lo definen como tal <sup>58</sup>.

En primer lugar, la dramaticidad: el análisis de un texto dramático debe centrarse en su dramaticidad, no en su literariedad. Es cierto que la descripción del modelo texto literario es necesaria, así como la captación de su esencialidad en cuanto texto literario. Sin embargo, la generalización ‘texto literario’ pierde lo particular del modelo en cuanto texto dramático. No cabe duda de que el texto dramático tenga en común con las otras obras literarias su literariedad, lo que la hace obra literaria; no obstante, se diferencia a la vez en algunos rasgos específicos que le confieren precisamente el estatuto de dramaticidad <sup>59</sup>. Por eso el análisis estructural

---

<sup>58</sup> Félix Martínez, *La estructura de la obra literaria*, Santiago, Editorial Universitaria, 1960, pp.130-133, *apud* Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, Colección Telón, 1982, pp. 11-17.

<sup>59</sup> Villegas entiende el texto literario como un producto, como un objeto lingüístico y como un instrumento de comunicación entre un emisor y un potencial destinatario. Cfr. Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, obra cit.

de un texto dramático no puede cerrarse en sí misma ni limitarse a una función sintáctico-semántica (las teorías de Propp, de Greimas o de Todorov, por ejemplo, caben en este riesgo); más bien, debe tener en cuenta la especificidad dramática, conduciendo necesariamente hacia la percepción de la imagen del mundo configurada en el texto, así como hacia las fuerzas condicionantes de las transformaciones del mundo dramático y, por último, hacia la ideología que explica o justifica la imagen del mundo. Es decir, el entendimiento de la estructura del mundo dramático permite aprehender la imagen del mundo, la cual a su vez lleva a caracterizar la ideología que sustenta el texto. De ahí que el texto –todo texto, concebido y analizado de esta forma– sea una producción de sentido.

Dicha determinada conformación del texto dramático, que potencia la existencia misma de lo dramático en su tarea de provocar cierta clase de efecto en el receptor, no es, sin embargo, una esencia, más bien una potencialidad, cuya plasmación individualizada es histórica de acuerdo con las variantes en concepciones del mundo, con la funcionalidad del arte dentro de una comunidad cultural y con la intencionalidad del emisor con respecto a su potencial destinatario <sup>60</sup>.

El segundo elemento característico del texto de teatro es el lenguaje dramático: es decir, su materia de expresión es lingüística (la de la representación es a la vez lingüística y no-lingüística; es decir, verbal y visual). Además, ese mismo lenguaje se desarrolla a través de un discurso peculiar, eminentemente apelativo, que se realiza en el diálogo de los personajes; o sea, un discurso que es esencialmente una acción pragmática, nunca simplemente informativo (como en la narrativa) ni simplemente expresivo (como en la lírica). Este lenguaje se entrega directamente al lector, sin intermedario; es decir, se caracteriza por la ausencia del hablante básico único: en el drama todos los hablantes están en el mismo plano. Finalmente, hay que considerar que el lenguaje dramático se concretiza en el texto en dos componentes distintos e indisociables: el diálogo y las acotaciones (las didascalias), que ‘hablan’ en el texto en cuanto sujetos de la enunciación. En efecto, en el teatro el autor no habla nunca, sino que escribe para que otro hable en su lugar (y no solamente otro, sino una multiplicidad de ‘otros’ en una serie intercambiable de palabras). El texto de teatro, pues, no sólo no posee una voz narrante, es decir un narrador que, como

---

<sup>60</sup> *Ibidem.*

ocurre en las novelas, por ejemplo, cuenta los hechos y dirige el tiempo de la historia; más aún, lo dicho teatral nunca es una confesión, ni la expresión de la personalidad, los sentimientos o los problemas del autor, dado que todos los aspectos subjetivos se remiten a otros locutores.

El primer rasgo de la escritura teatral, en conclusión, es el de no ser nunca subjetiva; el autor sólo es sujeto de esa parte textual constituida por las didascalias. Al lado del discurso principal constituido por los diálogos, entonces, existe un segundo nivel del discurso: el lenguaje de las acotaciones, o, según la definición de Villegas, ‘discurso del hablante dramático básico’ o ‘discurso del dramaturgo ficticio’<sup>61</sup>. Lejos de dirigirse exclusivamente a la representación teatral, la importancia de este plano del discurso radica en que permite concretar la relación ‘visual’ entre el mundo del drama y el lector; es decir, permite postular que el mundo del drama se entrega como visto en un escenario, complementando el lenguaje dramático de los diálogos a través de la visualización del mundo. La función del dramaturgo ficticio, pues, es dúplice: principalmente, hace muestra del mundo imaginario como espectáculo; secundariamente, se ocupa de la caracterización de los personajes, de la descripción del mundo físico, de la enunciación ideológica de los comportamientos, etc.

Finalmente, la tercera característica básica del texto de teatro consta en la virtualidad teatral: es decir, la potencialidad del texto dramático de ser representado (esperanza e intencionalidad práctica del autor) y la presencia en el interior del mismo texto de rasgos provenientes de esa potencialidad<sup>62</sup>. En síntesis, el texto dramático se caracteriza por el conjunto de dos tipologías de características opuestas: por un lado, en cuanto mundo de ficción que crea el lenguaje, se acerca a la clase general del texto literario; por otro, al plantear la posibilidad de representación en un escenario real, se semeja a la obra teatral. La interpretación del texto dramático, pues, no puede limitarse a la utilización de criterios exclusivamente lingüísticos, ni a otros eminentemente teatrales, sino debe esforzarse en fusionar los dos planos, el literario y el dramático; es decir, debe suponer en el análisis la intertextualidad literaria y a la vez la contextualidad teatral proveniente de la virtualidad teatral del texto dramático mismo.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.16.

A pesar de los múltiples niveles de interpretación posibles, ofrecidos por el mismo desarrollo del análisis –múltiples en dependencia de los intereses o de los principios éticos-ideológicos del lector-interprete, así como de las características del texto en sí–, para finalizar con el intento arriba mencionado, Juan Villegas elabora un método de ‘análisis integral’, que debe cumplir con tres instancias fundamentales: el análisis funcional, el análisis dramático y el análisis genético-estructural <sup>63</sup>. El primer nivel de análisis –el funcional– muestra precisamente la ‘funcionalidad’ de los constituyentes del texto con respecto a la estructura fundante del texto mismo; es decir, la visión del mundo condicionada por el mensaje (entendido como el sentido con que ese mundo es comunicado al receptor <sup>64</sup>). El análisis sintáctico y semántico de la obra (el estudio de los personajes, del lenguaje, de los motivos, del espacio, del tiempo, etc.), pues, asume relevancia no de por sí, sino en cuanto puesta en relación con el mensaje. El segundo nivel de análisis –el dramático– determina, en cambio, la dimensión de la dramaticidad en la obra, subordinando el análisis funcional a la especial configuración del mundo que hace del texto dramático uno justamente dramático, y no lírico ni narrativo. Finalmente, por lo que concierne el análisis genético estructural, se trata de una propuesta prestada de los estudios de Lucien Goldmann para integrar los dos niveles arriba citados: según la crítica, si la visión del mundo constituye el núcleo de la estructura del mundo del texto, la estructura inmediatamente mayor que la contiene es la visión del mundo del autor y del grupo social al que pertenece en una determinada circunstancia histórica <sup>65</sup>. El análisis genético-estructural, pues, considera todos los elementos del texto en su conjunto y los explica en el contexto autorial e histórico del acto comunicativo. Según el autor, “toda obra literaria expresa una concepción del

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 18-20.

<sup>64</sup> Para Villegas el mensaje es una propuesta, una hipótesis del intérprete, quien, desde sus propios códigos estéticos-culturales, construye un posible mensaje sobre la base de los indicios que proporciona el texto. No se trata, pues, de la verdad original, sino de una propuesta de sentido, que permiten los indicios del texto y los códigos del intérprete (y, por ende, variable en dependencia de las competencias de quien interpreta, así como de sus intereses). Esta definición se contrapone a la de otro eminente crítico, Patrice Pavis, que considera el mensaje como la búsqueda de la intencionalidad original de los productores o del creador. Mientras Villegas, entonces, considera imperceptible, si no inexistente, la voluntad del autor en el texto, y se acerca a la interpretación objetiva del discurso teatral, Pavis, en cambio se halla en una posición más subjetiva de interpretación, según la cual el autor no se limita a construir el texto, sino que lo permea de su personalidad, sus pensamientos y su ideología (para una visión más aclaradora de la poética de Pavis véase *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, LOM Ediciones, 1998).

<sup>65</sup> Cfr. Lucien Goldmann, *El hombre y el absoluto*, Barcelona, Ediciones Península, 1968.

mundo”: se trata, pues, de un un producto social, “un fenómeno de conciencia colectiva que alcanza mayor claridad conceptual en la conciencia del pensador o del poeta” (es decir, del autor), que la desarrolla artísticamente. De ahí que cada obra deba ser entendida en relación, por un lado, con la realidad y el contexto histórico, y por otro, con la conciencia y la práctica no del síngulo individuo, sino de los grupos sociales existentes <sup>66</sup>.

Este último nivel de análisis sustenta la idea de que el texto dramático es un objeto con sentido. Esto, sin embargo, no implica la existencia de *una* lectura válida; más bien significa que todo texto supone la potencialidad de varias lecturas o interpretaciones, que aún igualadas por un análisis funcional y dramático iniciales, pueden variar según los intereses o los códigos del lector, así como según los cánones estéticos-ideológicos del sistema histórico-cultural de referencia. Según Juri Lotman, este sistema cultural en el cual tienden a insertarse tanto las interpretaciones como los juicios de valor literario es la cultura de occidente. Dentro de esta perspectiva, una de la convenciones de la lectura de textos literarios es que “el autor intentó comunicar algo a sus potenciales lectores, utilizando los códigos estéticos de su tiempo y de su grupo cultural”. El lector, por su parte, “en su proceso de leer, supone la existencia de un sentido, y su lectura es un acto de construcción de sentido y de valoración”, que utiliza los materiales ofrecidos por el texto, así como las posibilidades de análisis que le permite su competencia <sup>67</sup>.

En síntesis, el modo de percepción y participación del lector de textos dramáticos es múltiple y complejo. Al interpretar el texto dramático, de hecho, el lector remite a lo que Keir Elam define como “possible word” (mundo posible), que funciona como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada en el mundo ficticio <sup>68</sup>. El mundo posible del lector funciona constantemente como validador o invalidador de la ‘realidad’ (el mundo real) y como verosimilitud del mundo ficticio. Es decir, el mundo ficticio dramático del lector es continua e inevitablemente comparado con un dúplice mundo: el

---

<sup>66</sup> *Ibíd.* p.30.

<sup>67</sup> Cfr. Jurij M. Lotman; Boris A. Uspenskij, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 67-92, *apud* Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, Colección Telón, 1982, p.124.

<sup>68</sup> Cfr. Juan Villegas, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, obra cit., p.130.

‘mundo real posible’ (la experiencia de la realidad) y el ‘mundo cultural posible’ (la experiencia de las realidades ficticias proporcionadas por el drama). Además, el mundo de referencia del lector puede cambiar, en dependencia de las transformaciones históricas, científicas y culturales. Finalmente, el autor construye el mundo dramático combinando elementos de su mundo real con los del mundo cultural posible de su lector ideal o potencial; y, a su vez, el lector, para interpretar el texto dramático, combina los elementos del mundo real con los del mundo dramático, apelando a la logicidad para aceptar como verosímil (no como verdadero) el mundo dramático con el que se enfrenta <sup>69</sup>.

El teatro, pues, posee el estatuto del sueño: el lector sabe que se trata de una construcción imaginaria, y sabe también que esta construcción queda separada de la esfera de la existencia cotidiana. Por eso la mimesis en teatro; es decir la imitación de seres humanos y sus pasiones, “la representación y no la denotación de algo o alguien” <sup>70</sup>. Sin embargo, el mundo real externo atañe al lector en su percepción del mundo dramático, lo estimula y lo influencia. La comunicación teatral no es un proceso pasivo, más bien activo, que reclama un trabajo por parte del lector, una inscripción compleja, voluntaria o involuntaria, en el proceso teatral, que puede incluso llevar a una práctica social. Por cuanto el mundo dramático quede conscientemente aislado con respecto a la realidad cotidiana, el trabajo de interpretación ejerce en el lector una dúplice actividad: el ‘trance’, es decir la pasión (el contagio de los signos teatrales) y la ‘reflexión’, que puede iluminar los problemas de la vida real del lector, en una diálectica de identificación y distanciamiento. El teatro no produce sólo el despertar de los fantasmas; a veces, produce también el despertar de la conciencia, incluida la conciencia política, por aquel mecanismo de asociación del placer con la reflexión ya hace tiempo indicado por Brecht <sup>71</sup>.

En el contexto chileno abarcado por este trabajo doctoral –el de la dictadura y postdictadura– este último aspecto reflexivo del teatro asume un relieve fundamental. En efecto, el lector de la dramaturgia en cuestión, para interpretarla, tendría que hacer referencia también al entorno socio-cultural de pertenencia. Dicha realidad, sin

---

<sup>69</sup> *Ibidem.*

<sup>70</sup> Cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, obra cit., p. 34.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 41.

embargo, ha perdido las connotaciones habituales, se ha vuelto irracional, inexplicable, intolerable; a menudo, incluso, dicha realidad es distorsionada por el poder oficial, cuando no ocultada, silenciada o pasada bajo los filtros del silencio y la mentira <sup>72</sup>.

El lector, entonces, no puede apelar al mundo exterior para reconstruir el universo dramático de la obra, por lo menos no en términos de presente. El presente ya no le pertenece, el individuo no puede ni quiere reconcerse en él. Tampoco el futuro es una solución optimal, porque el presente, borrando cualquier esperanza de porvenir, bloquea la historia en hueco oscuro y sin salida. Lo único que puede hacer el individuo es volver al pasado, en cuanto tiempo mítico e ideal, qua ya no existe, y por eso recargarlo de esperanzas y utopías. La paradoja, sin embargo, es que la reelaboración del pasado debe partir inevitablemente del presente: la memoria es siempre una construcción que requiere una renegociación y una representación de lo que está ausente, a partir de una posición supuestamente subjetiva y variable. Como apunta Ricouer, “el pasado no puede tornarse, sino mediante una representación y la construcción de la memoria; por ende, no es la copia de aquello que ya fue, sino más bien se trata en realidad de un dispositivo narrativo que construye el relato del pasado” <sup>73</sup>. En síntesis, si el presente no representa un punto de referencia, puede transformarse en un punto de partida, en un enfoque de análisis y reflexión y, por ende, en una forma de crítica. En el caso específico de los textos dramáticos aquí propuestos, en principio, bajo dictadura, se observa que ofrecen una respuesta inmediata, que intenta, a través de símbolos y metáforas, de denunciar lo ocurrido; en un segundo momento, en cambio, superados los años del terror y elaborada una conciencia crítica, irán proponiendo una reflexión para comprender el desajuste, elaborar el trauma y (re)construir la memoria.

En Chile, en realidad, los documentos que se han encargado oficialmente de articular este trabajo sobre la memoria, no resultan ser los textos literarios, sino los Informes de las Comisiones de Verdad y Justicia, que elaboran un discurso público para dar cuenta de la víctimas, juzgar a los culpables y arreglar una conciencia histórica y personal fracasada: se trata de, en un principio, el Informe *Rettig* (1991) y,

---

<sup>72</sup> Véase el capítulo 1.1 *Políticas y estéticas de la memoria*.

<sup>73</sup> Cfr. Paul Ricouer, *La memoria, la historia, el olvido*, obra cit.

luego, del Informe *Valech* (2004) <sup>74</sup>. Con particular referencia a este último documento, según el análisis llevado al cabo por Cristina Demaria en *Semiotica e Memoria* <sup>75</sup>, más de treinta años después del Golpe, Chile parece seguir necesitando ‘palabras’ para nombrar, reelaborar y comprender lo ocurrido. La reconciliación actuada por los gobiernos de los años noventa, encarnada simbólicamente en el Informe *Rettig*, había demostrado su total inutilidad y fracaso, y ahora la redacción de un segundo documento oficial tiene como fin la reparación del precedente, sea desde un punto de vista jurídico, sea desde un punto de vista moral para la comunidad, en particular para las víctimas, los desaparecidos y sus familias.

El Informe *Valech*, pues, representa sin duda una tentativa de política de la memoria, cuyo fin, además de la denuncia y la comprensión, es, por encima, la reconstrucción de una nueva identidad nacional, nacida ya no por el olvido del pasado y sus traumas, sino por la elaboración y la superación de los mismos, en abierta oposición y crítica a las políticas del olvido sustentadas por los gobiernos de la Concertación. En la práctica, sin embargo, lo que se ofrece a la comunidad es simplemente un marco para un discurso sobre la memoria pública, que se transforma en un espacio social eficaz sólo si el trabajo de restitución del pasado se realiza a través de un debate, no importa si irresoluble, pero siempre vivo y abierto. Las comisiones definen los límites de estos debates, reduciendo así las posibilidades de revisionismo histórico o de venganza, a la vez que legitimizan los discursos, de manera que lo que antes era mentira ahora se transforme en verdad, y a la inversa. Se trata, sin embargo, de un procedimiento que considera la memoria como un objeto homogéneo y definible, y no como una práctica semiótica y política: es decir, el informe se limita a develar la verdad, pero no la cura y, por consiguiente, no la elabora ni la supera. Lo que se mete en evidencia no es *la* verdad, sino *una* verdad, una de las tantas, que sin duda restituye a los seres humanos su estatuto de *persona*, pero en un nivel que se limita a lo individual; desde un punto de vista colectivo, en cambio, la operación es frágil y falaz, y fracasa porque no utiliza los instrumentos necesarios (los semióticos) para reconstruir una estructura conectiva herida por los conflictos. A este propósito cabe recordar que en el diccionario interdisciplinario de

---

<sup>74</sup> Véase página 4 y nota 12 del capítulo 1.1. *Políticas y estéticas de la memoria*.

<sup>75</sup> Cfr. Cristina Demaria, *Semiotica e memoria. Analisi del postconflitto*, Roma, Carocci Editore, 2006.

Nicolas Pethes y Jens Ruchatz dedicado a la memoria y al recuerdo <sup>76</sup>, Dietz Bering observa que la memoria cultural posee dos características fundamentales: la ‘concreción identitaria’, que no es universal, sino que se refiere al concepto identitario de específicas colectividades (pueblos, estados, comunidades, familias), y la ‘reconstructividad’, es decir que la memoria no cumple una reconocimiento del pasado en busca de una verdad genérica, sino que parte de la necesidad de identidad del presente para encontrar valores establecedores. Volver a la memoria, entonces, adquiere un sentido no como repetición del pasado, sino como ‘riserva di forme’ <sup>77</sup>, para enfrentar y estructurar el presente. Redefinir la identidad, pues, significa siempre también construir una nueva memoria, y eso vale tanto para el individuo como para la colectividad.

Finalmente, resulta evidente cómo la semiótica ofrece un instrumento fundamental en este proceso de interpretación sea de los textos dramáticos, sea de la memoria en ellos presente y (re)construida. Hemos visto que, desarrollada a partir de las reflexiones teóricas y analíticas del círculo de Praga (1931-1941) y del estructuralismo, con el fin de estudiar las estructuras y los mecanismos lingüísticos de producción de significado y de comunicación, en su primera fase, la semiótica centra su atención en el elemento textual del teatro, en particular en el texto verbal escrito que constituye el texto dramático <sup>78</sup>. En los años sesenta, pues, gracias a los trabajos de análisis de Roland Barthes y Tadeusz Kowzan, nace la semiótica del teatro, como disciplina que elabora una codificación específica y un sistema de análisis exacto de los signos que constituyen el teatro <sup>79</sup>. A partir de la década de los setenta, sin embargo, en oposición a la concepción lingüístico-estructuralista que considera el lenguaje dramático privilegiando el texto dramático, empieza a desarrollarse una tendencia crítica que subraya la necesidad de una modificación radical del análisis, asumiendo el espectáculo concreto como el verdadero objeto de

---

<sup>76</sup> Cfr. N. Pethes; J. Ruchatz, *Dizionario della memoria e del ricordo*, Milano, Mondadori, 2002.

<sup>77</sup> R. Esposito, *La memoria sociale. Modi di comunicare e mezzi per dimenticare*, Bari, Laterza, 2001, *apud* Cristina Demaria, *Semiotica e memoria. Analisi del postconflitto*, obra cit., p. 53.

<sup>78</sup> Cfr. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* (1977).

<sup>79</sup> Cfr. Roland Barthes, *Littérature et signification* (1963); Tadeusz Kowzan, *The Sign in the Theatre* (1968).

la cuestión <sup>80</sup>. En esta línea, la pragmática de Pierce desplaza aún más los intereses de la semiótica hacia el análisis del contexto espectacular (en particular, la relación actor-espectador) y hacia la modalidad de funcionamiento de la recepción teatral. Los estudios más recientes, además, se dirigen hacia una semiótica histórica, que concibe el propio objeto como ‘reperto culturale’ <sup>81</sup> y lo indaga a través de un análisis contextual del espectáculo.

Me parece que la propuesta de análisis e interpretación ‘integral’ del texto dramático proporcionada por Juan Villegas, pese a su cabal inserción en el contexto chileno <sup>82</sup>, se pueda ofrecer como punto de encuentro entre estas dos franjas radicalmente opuestas de pensamiento. El autor, de hecho, no se limita a la descripción del texto dramático ni a enfocar sus características peculiares para distinguirlo definitivamente del texto literario. Villegas, además, asume una mirada compleja e híbrida a la hora de redactar el análisis dramático, consciente de que, si bien no se pueda prescindir del texto, ni siquiera se puede prescindir del espectáculo, en cuanto potencialidad intrínseca del texto mismo. Se trata, entonces, de leer el texto y a la vez de verlo, aunque sólo a través de la imaginación, considerando la dramaticidad simultáneamente a la virtualidad teatral, con el fin de elaborar un análisis crítico poliédrico, capaz de dar cuenta de esa ‘polifonía de signos’ típica del teatro, de la cual hablaba Barthes.

Es más: la propuesta de Villegas se inserta en la línea de investigación de las nuevas tendencias críticas, que enfatizan la historicidad del canon y reafirman la multiculturalidad. En los últimos años ha resultado inevitable e imprescindible rechazar el privilegiar de un código hegemónico (es decir, un criterio de valores únicos como medida de todos los textos y en todas las condiciones históricas) y

---

<sup>80</sup> Cfr. Georges Mounin, *Introduction à la sémiologie* (1970); Franco Ruffini, *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi* (1974); Marco De Marinis “Lo spettacolo come testo” (Revista *Versus*, 1978); Keir Elam, *The semiotics of Theatre and Drama* (1980).

<sup>81</sup> La semiótica histórica ha sido desarrollada en particular por Kristeva, Bachtin y Lotman.

<sup>82</sup> Juan Villegas es uno de los teóricos del teatro más connotados a nivel latinoamericano. Es Research Professor y Director de The Irvine Hispanic Theater Research Group en la University of California, Irvine. También fue fundador y director de *Gestos*, Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico. Trabaja en las áreas de teoría literaria y estudios culturales, especialmente proyectados hacia el teatro y poesía de América Latina y España, y sus últimas obras enfatizan la interrelación entre teatro y otras prácticas visuales, con un especial atención al panorama teatral chileno contemporáneo (*Para la interpretación del teatro como construcción visual*, 2001; *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, 2005).

aceptar, en cambio, la existencia de una pluralidad de códigos, tanto sincrónicos como diacrónicos, cuya validez no sea absoluta, sino contingente tanto al sistema cultural en el cual se insertan como a las relaciones de poder de los distintos sistemas culturales coexistentes en determinados momentos históricos. El lector, pues, enjuiciará un texto ya no según los cánones establecidos, a menudo impuestos a partir de culturas distintas y opuestas a las estudiadas, sino, en principio, sobre la base de su sistema estético e ideológico, y, luego, a través del esfuerzo por entender el contexto cultural, histórico y estético del texto en cuestión. La interpretación, pues, se dará de acuerdo con los parámetros del sistema cultural de referencia, con respecto tanto a los códigos dominantes en dicho sistema como a los códigos correspondientes a la categoría dramática o teatral en la que se ubica el texto o el espectáculo <sup>83</sup>.

En el caso específico hispanoamericano, dicha pluralización no mira sólo a dar cuenta de las evoluciones ideológicas, políticas y estéticas impuestas por la globalización y la postmodernidad, que de todas formas se desarrollan de manera híbrida en el continente, y no siempre alcanzan el estatuto que se le suele atribuir. Esta estrategia se halla más bien en un desajuste de valores que tiende a finalizar definitivamente con las hegemonías impuestas (en particular, la visión eurocentrica) y a dar cuenta de un crisol de tendencias, pensamientos e ideologías autóctonas y puramente hispanoamericanas, pasadas bajo silencio por décadas por la crítica o descritas en parangón con otras, según criterios extranjerizantes y hegemónicos que nunca han tenido en debida cuenta su peculiaridad.

El trabajo de interpretación de la dramaturgia chilena aquí propuesto se inserta en esta línea investigativa múltiple y heterogénea: con el fin de reivindicar, en primer lugar, un patrimonio textual sin precedentes, ocultado por la censura, antes, y por la crítica, después; en segundo lugar, para (re)construir una memoria personal y colectiva, articulada teatralmente como espejo y reflexión sobre la compleja realidad dictatorial y postdictatorial; y, finalmente, para dar cuenta de un panorama social híbrido, compuesto por distintas instancias políticas y culturales, que cruza las últimas décadas del siglo XX cambiando gustos, valores y gobiernos, pero unido por un deseo común: sacar el pasado del olvido, garantizarle un lugar en el presente y dar inicio a un porvenir distinto y posiblemente feliz, bajo el signo de la diversidad, del

---

<sup>83</sup> Juan Villegas, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine, Gestos, 2000, pp. 197-199.

cambio y de la múltiple expresión. Porque “interpretar un texto, no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es por el contrario apreciar de qué plural está hecho”<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.11, *apud* Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, LOM Ediciones, 1998, p. 70.

## 2 Dictadura y disidencia (1973-1990)

Hablar del teatro chileno bajo dictadura significa destacar una franja específica del género, que tiene a que ver con el compromiso político y el apego social más que con la estética del arte por el arte. Se trata, pues, de un teatro activo política y socialmente, interesado principalmente en la denuncia y la crítica, y finalizado a promover la reflexión y el cambio social. Al referirse a este tipo de teatro políticamente comprometido, el crítico Juan Villegas apunta que sus transformaciones “no se explican por una evolución inmanente, ni por cambios de una década a otra, sino por acontecimientos históricos que marcan radicalmente la percepción del mundo, los intereses políticos, la concepción del teatro y de la cultura, tanto de los productores como de los potenciales espectadores”<sup>85</sup>. En el caso específico chileno, dicha transformación corresponde, a partir de los años cuarenta del siglo XX, a un proceso de modernización vinculado con el ascenso al poder de los sectores medios, fundado en proyectos nacionales de democracia representativa con participación activa de los sectores populares, con el énfasis en la nacionalización o defensa de los valores nacionales, con el estado como orientador de cultura y con la cultura<sup>86</sup> como contribuyente al cambio social<sup>86</sup>.

En este proceso, las universidades juegan un rol decisivo en la demarcación de los espacios sociales en que se desenvuelven el medio expresivo y las políticas teatrales seguidas, altamente correlativas por un largo período a las dinámicas estatales, por ser estos centros de estudios aparatos centrales en la formación de intelectuales, profesionales y técnicos. Esta función se acentúa durante el gobierno de Frente Popular, a la fecha de fundación de los dos teatros principales en Santiago: el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, inaugurado en 1941, y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, en 1943<sup>87</sup>. A partir de este momento, las

---

<sup>85</sup> Juan Villegas, “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX”, en Adler Heidrun; George Woodyard (eds), *Resistencia y poder: teatro en Chile*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000, p. 15.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Bajo la fórmula del Estado de Compromiso, el Frente Popular representa a las amplias capas medias que impulsan un proyecto de desarrollo económico-social correspondiente a un capitalismo de Estado. Los dos ejes centrales de este gobierno son la industrialización nacional pública y privada, cautelada por medidas proteccionistas, y una política de ampliación de los beneficios sociales (educación, salud, vivienda, alimentación) a la mayoría nacional a través de la acción de poderosos organismos estatales. Con la premisa de que el Estado debe suplir las carencias de la sociedad, las universidades, en su

universidades se transforman por mucho tiempo en ejes de la actividad teatral nacional, cumpliendo el rol de de creadores de un ámbito teatral profesional. Según María de la Luz Hurtado y Carlos Ochenius, este movimiento teatral universitario es “quizás el más coherente e influyente” del siglo XX en el país, apoyado en su alta organicidad con el proyecto hegemónico vigente en su etapa fundacional, y en su evolución correlativa a la de los sectores sociales que van palautinamente accediendo al poder en las décadas siguientes”<sup>88</sup>.

El proyecto cultural del movimiento apunta a la modernización de la actividad teatral según lo cánones estéticos imperantes en el mundo occidental, privilegiando en un primer momento el montaje de obras extranjeras, clásicas y contemporáneas. Por otra parte, los teatros universitarios tienen una aguda conciencia de la cualidad especial que posee el teatro para interpretar, valorar y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad. El dar a conocer los grandes valores de la literatura universal, entonces, funciona programáticamente no como copia o imitación de modelos extranjerizantes, sino como colaboración a la formación moral y estética de la sociedad. De esta manera, se conforma una ética básica entre los realizadores teatrales formados al alero de estos movimientos universitarios, que se expresa en una vocación de servicio público y de voluntad de impacto ideológico-cultural sobre la sociedad en su conjunto<sup>89</sup>.

En la década del 50 este movimiento se amplía, gracias a dos factores de suma importancia. En primer lugar, el surgimiento de una generación de dramaturgos chilenos<sup>90</sup>; en segundo lugar, la creación de pequeñas compañías autónomas, independientes de organismos centrales y de procedencia universitaria, que trabajan en los llamados ‘teatros de bolsillo’. Esta situación se mantiene estable hasta finales de los años 60, cuando empieza una época de profundas transformaciones sociales,

---

mayoría financiadas por éste, amplían progresivamente sus funciones y atribuciones en respuesta a la demanda del modelo de desarrollo vigente. De ahí que, entre otras disciplinas, se acoja también a las artes, y, en particular, al teatro. Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, Santiago, CENECA, 1984.

<sup>88</sup> María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit., p. 5

<sup>89</sup> Cfr. Elena Castedo–Ellerman, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1982.

<sup>90</sup> Entre ellos, recordamos a Sergio Vodanovic, Luis Alberto Heiremans, Isidora Aguirre, María Asunción Requena, Alejandro Sieveking y Gabriela Roepke. Cfr. Teodosio Fernández, *El teatro chileno contemporáneo (1941 - 1973)*, Madrid, Playor (Colección Nova Scholar), 1982.

económicas y políticas, como respuestas de los nuevos gobiernos a la crisis del desarrollismo de los años 40 y 50 <sup>91</sup>.

La primera solución adoptada es la ‘Revolución en Libertad’ bajo el Gobierno Demócrata Cristiano (1964-1970), que se propone como alternativa democrática al marxismo, prometiendo un desarrollo económico-social capaz de favorecer la integración de los marginados de la ciudad y de la periferia. De ahí que se produzca una efervescencia social que presiona por una siempre mayor democratización y amplitud de los procesos de cambios, lo cual permite pasar en breve tiempo del desarrollismo a la ‘teoría de la dependencia’. Con este lexema, el nuevo gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973) establece una oposición entre los países centrales desarrollados y los subdesarrollados; desigualdad similar a la que se reproduce al interior de la sociedad. Al aspirar a la ruptura de la dependencia económica y cultural de los países, la teoría de la dependencia promueve también una rebelión social, que conlleva un proceso de reformas, encabezado en primera línea por la universidades, en particular la Católica <sup>92</sup>.

Desde 1967 y 1972 los chilenos que apoyan estos procesos de cambios viven un clima de optimismo y vitalidad creativa sin parangón, que abre a una profunda renovación en el teatro, en directa relación con los procesos acaecidos en el país. En estos años aparece un nuevo tipo de producción, que experimenta una marcada radicalización política: desde un teatro folklórico, costumbrista y realista, típico de la generación de los años 50, se pasa a un teatro didáctico de denuncia, un teatro brechtianamente épico y político, que no sólo plantea sino que explicita en sus antagonistas y protagonistas dramáticos la lucha de clase.

Esta radicalización ideológica, política, social y cultural, ya a finales de 1972 y durante 1973, conlleva, sin embargo, una agudización de la pugna social por el poder y la hegemonía. Los cambios estructurales que están convirtiendo a Chile en un Estado socialista afectan fuertemente no sólo los intereses y las normas de la burguesía, sino incluso su sobrevivencia como clase. De ahí que ésta ponga en juego toda su capacidad política, económica y de ascendiente ideológico sobre la sociedad, en especial sobre los sectores medios, para reconquistar el poder gubernamental. Se

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit.

llega así a una situación socio-política caótica, llena de tensiones y de difícil resolución.

En este contexto, los medios de comunicación de masas, el cine y especialmente la televisión, tratan continua y activamente de contrarrestar la dependencia cultural y de hacerse parte en la disputa hegemónica, dando gran cabida a la producción dramática nacional. Paralelamente se desarrolla una intensa actividad cultural realizada por los obreros, los campesinos, los pobladores y los estudiantes, lo cual conforma un extendido movimiento de teatro aficionado, “que en 1973 abarca más de 300 grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Aficionado Chileno (ANTACH)”<sup>93</sup>, y que se vuelve cada vez más ligado a la contingencia política, en la medida que está vinculado a sectores que participan directamente en la lucha. Esta situación, por otra parte, conlleva también otra consecuencia: que gran parte de la sociedad, saturada de discusiones ideológicas, busque en el teatro un espacio de evasión, relajamiento o esparcimiento lúdico, optando por géneros como el café-concert, la comedia o el vodeviles. Los teatros de mayor trayectoria, como el de la Universidad Católica o la de Chile, pierden así casi todo contacto tanto con su público tradicional (media y alta burguesía) como con su público ideal (los sectores marginados).

La resolución de la lucha por el poder estatal acaecida en Chile en septiembre de 1973 en favor de los sectores de derecha apoyados por la Fuerzas Armadas revierte drásticamente los cauces históricos seguidos en las últimas décadas. La revolución burguesa capitalista sienta las bases de un nuevo modelo de sociedad, que provoca una profunda desarticulación y exclusión socio-económico-social de gran parte de la sociedad civil, en particular de los sectores populares. Al atribuir la crisis política chilena a la indisciplina social provocada por las ideologías marxistas y a la existencia de un Estado fuerte que inhibe la iniciativa privada, el régimen pinochetista desmantela los dos elementos principales del orden capitalista precedente –la organicidad del Estado de Compromiso y el carácter socialista del estado– e inaugura un modelo de liberalismo económico moderado, apoyado por un ordenamiento jurídico-político autoritario, y concentrado en la Junta del Gobierno Militar y en las Fuerzas Armadas. El proyecto modernizador dictatorial, pues, pasa

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 14.

por un cambio drástico en la institucionalidad del país, al imponer una política autoritaria, que restringe las libertades cívicas y elimina la actividad política y la organización social, promoviendo un modelo económico neoliberal, en el que el mercado asigna recursos sobre la base de la competencia, entregando al Estado un rol subsidiario<sup>94</sup>.

Dicha contradictoria duplicidad del régimen –autoritarismo político y liberalismo económico– afecta con fuerza el desenvolvimiento de la cultura. El discurso teatral del período 1973-1990 se constituye por una variedad de discursos, tanto dentro de los sectores culturalmente hegemónicos como marginales, enfrentando esta situación con una base importante: su profesionalidad, es decir su carácter de movimiento que tiene una formación e idearios comunes aportados por los teatros universitarios y desarrolla una dramaturgia y una actividad en compromiso con la realidad nacional. Todo ello, sin embargo, bajo la experiencia de un gobierno autoritario, con restricciones ideológicas y presiones, tanto directas como indirectas. En efecto, el régimen político atañe la práctica teatral de modos diversos. Por una parte, da origen a la salida del país de numerosos actores y directores, incluso grupos teatrales, que se radican en otros países de América Latina o de Europa. Dentro del país, en cambio, el sistema autoritario determina la existencia de discursos teatrales polarizados –a favor o en contra del régimen–, obliga a lenguajes oblicuos o simbólicos, y contribuye directa o indirectamente a la canonización de dramaturgos por parte del discurso crítico nacional e internacional, quienes son evaluados desde su capacidad de denunciar el régimen establecido<sup>95</sup>.

Por otro lado, el sistema económico de la libre empresa, el auge del ‘marketing’ como instrumento de comercialización, la intensificación del uso de la televisión y los espectáculos transnacionales dan origen a espectáculos teatrales en que el énfasis se da en lo espectacular y el entretenimiento sin compromiso político. La política económica recesiva de los primeros años de gobierno, por un lado, destinada a frenar la inflación y a bajar el gasto público, provocando un alta cesantía y restricción del circulante, y el autoritarismo político expresado en represión y

---

<sup>94</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, “1973-1987: Un nuevo contexto, el gobierno militar”, *Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamerica*, 2 (1988), pp. 88-100.

<sup>95</sup> Cfr. Juan Villegas, “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX”, obra cit.

censura a la disidencia, por otro, implican para el teatro y las artes en general tener que trabajar con escasísimos recursos económicos y bajo vigilancia ideológica <sup>96</sup>.

El desarrollo del teatro chileno durante el régimen militar, sin embargo, puede resultar sorprendente. Aparentemente, en especial durante la primera década, la disidencia parece forzada al silencio más total. La censura y la autocensura prevalecen, y en las artes e información pública se cree que sólo impera la lectura oficial. No obstante, desde adentro se vislumbra ya desde muy temprano una realidad distinta: junto a un teatro intrascendente y recreativo, puro reflejo del afán de sobrevivencia económica y personal de sus creadores, aparece un teatro que refleja y reflexiona las inquietudes del momento, que en muy pocos años, y no sin grandes dificultades, conforma un fuerte movimiento cultural de importantes proyecciones en el campo creativo y político <sup>97</sup>.

A partir del inmediato post-golpe, pues, empieza a florecer en Chile un sorprendente movimiento teatral de amplia convocatoria, que produce en brevísimo tiempo una contundente obra dramática de perfil alternativo y crítico. Este movimiento surge en tiempos de la más extrema y generalizada represión política y cultural que la sociedad chilena haya jamás conocido, y brota en los años del terror generalizado por la DINA, cohabitando con la total inseguridad de ser chileno dentro y fuera del país, pero logrando estrenar en el período 1974-1981 treinta y una obras clasificadas como alternativas y críticas por los investigadores del CENECA <sup>98</sup>.

Chile no es el único país que ve florecer el teatro en tiempos de opresión; también en Uruguay y Argentina hay desarrollos teatrales semejantes, pero nunca surgen movimientos alternativos durante el período de esos gobiernos. ‘El Galpón de Montevideo’, la más importante institución teatral del Uruguay, debe marcharse a México donde logra hacer teatro, pero en exilio; su ausencia del territorio nacional uruguayo genera un vacío cultural irreparable, no pudiendo estallar allí un teatro capaz de absorber y elaborar las vivencias de la opresión. En Argentina, por otra parte, se desencadena una persecución terrorista contra los sectores más dinámicos del teatro desde antes del golpe militar de 1976, empujando al exilio a muchísimos creadores;

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> Cfr. David Benavente, “Ave Felix. Teatro chileno post-golpe”, en *Pedro, Juan y Diego. Tres Mariás y una Rosa*, Santiago, CESOC, 1989, pp. 277-319.

la guerra sucia hace el resto, desarticulando por completo el robusto teatro independiente de la nación <sup>99</sup>.

En Chile, en cambio, en realmente muy pocos años, la dramaturgia logra conformar un movimiento cultural muy fuerte y sobre todo ideologizado. La naturaleza misma del género dramático, el hecho de que el texto teatral impacte al público mediante su representación, aparentemente hace que la voluntad de censura se vea dificultada para la autoridad militar chilena; esto se revela decisivo para el desarrollo de la actividad de creación dramática, pues al parecer las autoridades, no previendo este detalle, no pueden exigir que se someta el texto a una censura previa. De ahí que la comunidad teatral chilena no sea arrasada como otras, que muchos creadores puedan quedarse en el país y, lo que es más importante, que opten por quedarse precisamente para hacer teatro <sup>100</sup>. En efecto, lo que no existe es justamente una censura previa para las obras de teatro, lo que diferencia sustancialmente el caso chileno con el de la España de Franco. Las razones pueden ser varias, desde el desconocimiento de los mecanismos de la práctica teatral por las autoridades militares a la excesiva confianza en las medidas represivas ejercidas sobre los medios de comunicación social, y sobre la sociedad en general, en cuanto a no permitir la emergencia de una voz disidente. Finalmente, no hay que olvidar la tendencia por parte del oficialismo a menospreciar el poder de influencia que tiene el teatro sobre la opinión pública, considerado demasiado plebeyo e insignificante como para tomarlo realmente en serio, de manera que, cuando las obras se atreven progresivamente a cuestionar la realidad contingente, ya es imposible proceder a ejercer medidas de censura directa sin afectar la propia imagen del gobierno.

Este dilema queda al descubierto a través de la filtración de un *memorandum* secreto de la Central Nacional de Informaciones <sup>101</sup>. En efecto, en 1979 el gobierno debe reconocer que la disidencia ha logrado establecer un movimiento teatral crítico al gobierno, de calidad incuestionable y frente al cual toda medida de fuerza para acallarlo resulta, a esas alturas, contraproducente para el mismo régimen. Este memorandum, provocado por la enorme significación alcanzada por la obra *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente, reconoce su peligrosidad por ser

---

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> La versión integral del memorandum se encuentra en *Ibidem*, pp. 313-316.

teatralmente de buena calidad y a la vez presentar las temáticas políticas más directas de todas las representadas hasta entonces. El gobierno, entonces, al tomar conciencia de que el movimiento artístico cultural de izquierda se ha envigorizado, trata de crear una imagen de tolerancia hacia ciertas expresiones de disidencia para no deteriorar ulteriormente la imagen pública internacional del gobierno y no ser acusado de represivo en este terreno.

Aunque no exista una censura oficial, eso no significa que el régimen no aplique algún tipo de precauciones para arginar y dificultar el desarrollo de la actividad teatral. En la atmósfera de miedo y terror provocada por la represión, la disidencia no puede expresarse abiertamente y a plena voz en una sala pública, sabiendo perfectamente que las fuerzas militares pueden ingresar y arrestar actores y espectadores en cualquier momento; tal vez exista una excesiva confianza en que el mecanismo de la autocensura funcione correctamente, que la gente de teatro sea lo suficientemente “judiciosa” y no sorprenda al orden establecido con algo “inapropiado”<sup>102</sup>. No obstante, el inmediato contexto post-golpe logra desarticular totalmente las bases de la institucionalidad teatral pre-73, a través de múltiples mecanismos: los afectados inmediatos por el nuevo orden son los teatros dependientes de organizaciones político-sociales y de organismos estatales; el movimiento de teatro aficionado poblacional, sindical y campesino es desmontado, junto con las instituciones que los respaldan; y, paralelamente, empieza un proceso de ‘contra reforma’ de los teatros universitarios, intervenidos militarmente en todo el país<sup>103</sup>.

Además, se crean ‘listas negras’ en la televisión, con los actores que no pueden aparecer en las pantallas, a la vez que el toque de queda, vigente durante diez años, impide programar doble función teatral y obliga a realizar espectáculos a horas desusadas. El régimen, finalmente, adopta otro mecanismo fundamental para regular el mercado de obras culturales, el de la asfixia financiera, promulgando una nueva legislación tributaria –Decreto Ley 827, de 1974– que caduca la ley de Promoción del Artista, vigente desde 1935. La nueva ley logra en el intento de inhibir la producción cultural chilena, al aplicar un impuesto del 22% sobre el ingreso bruto

---

<sup>102</sup> Cfr. Oscar Lepley, “Avatares del teatro chileno contestatarios durante los primeros años de la dictadura militar”, obra cit.

<sup>103</sup> *Ibíd.*, p. 20.

por taquilla a todo espectáculo exhibido en territorio chileno. La única manera para evitar este gravamen es que una comisión integrada por representantes de organismos gubernamentales declare que la obra posee un alto nivel cultural. Esta medida se toma como un auspicio a la actividad cultural, pero su aplicación es en realidad una facultad discrecional entregada al Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. El mismo director, Germán Domínguez, en un principio afirma que “todo es arbitrario; depende de criterios absolutamente personales. No existen normas precisas para determinar cuándo una obra es artística y cultural. A mí me han entregado esa responsabilidad y trato de ser lo más honesto posible”<sup>104</sup>. Luego, sin embargo, al ser nuevamente consultado acerca de la razón de una medida de esa índole, Domínguez confiesa que sus propios criterios son que una obra debe contener “valores positivos y no atacar al régimen; que haya crítica está bien, pero no crítica subvencionada”<sup>105</sup>. El procedimiento, en suma, consiste en emitir un juicio político, bajo forma de una apreciación enteramente subjetiva. Parece evidente, entonces, que este mecanismo se usa como forma de censura al teatro alternativo disidente, a través de un procedimiento muy astuto, que no impone verdaderas normas para censurar, sino intimidaciones y actitudes represoras<sup>106</sup>.

Entre los casos paradigmáticos, cabe recordar la compañía El Aleph, que al realizar el primer intento de teatro crítico, sufre una represión inusitada. Como relata su director Oscar Castro, en marzo de 1974 El Aleph se propone representar una obra de calidad y en la línea del teatro cuestionador e irreverente; prepara así una obra basada en los textos de la Biblia, el *Quijote* y *El Principito*, que titulan *Y al principio existía la vida* y que representan por casi un mes. La reacción de la dictadura es fulminante: Castro es detenido, torturado e enviado a campos de detención, para después de dos años ser finalmente expulsado del país hacia el exilio, mientras los demás actores son tomados presos, asesinados y declarados desaparecidos. La obra desata tal reacción por una escena en particular, en la cual se ve a un capitán de un

---

<sup>104</sup> Cfr. Revista *Hoy*, 14 de enero de 1981, p. 43, apud *ibíd.*, p. 119.

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> En 1978 el impuesto se rebaja al 20%, pero se aplica también al teatro independiente, hasta la fecha exonerado. Esto es lo que permite la paradoja de que una obra como *Lindo país esquina con vista al mar*, calificada como cultural por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, pierda de pronto dicha calidad al pasar a consideración del Ministerio de Educación y se vea obligada a pagar el IVA. Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit.

barco que, antes de naufragar con toda su tripulación, arenga a la gente que no se deje amedrentar por el accidente y que la lucha debe seguir; alegoría demasiado evidente de los últimos momentos de vida del presidente Allende dirigiéndose por radio a los chilenos. Lo paradójico de toda esa historia es que Oscar Castro nunca es censurado, tampoco durante los años de encarcelación, cuando mantiene una fervente labor teatral. Eso demuestra las contradicciones de la censura en los primeros años de la dictadura, dictadas no sólo de la habilidad de los prisioneros de engañar a los militares, sino también de la ignorancia literaria de estos últimos, incapaces muchas veces de leer detrás de lo implícito <sup>107</sup>.

En síntesis, salvo un exiguo número de personas que logran permanecer en los teatros universitarios, el sector teatral tiene dos opciones: el exilio (voluntario u obligatorio) <sup>108</sup> o trabajar en el desprotegido teatro independiente. La mayoría de los teatros optan por la segunda solución, llenando el área independiente <sup>109</sup>. El único teatro estable que logra mantener una cierta continuidad de sus miembros es el de la Universidad Católica, ya que perdura un núcleo de directores y actores encabezados por el director teatral Eugenio Dittborn, aunque no sin muchas dificultades, entre todas el cierre de la Escuela de Artes de la Comunicación en 1976. La única disciplina que sobrevive es Teatro, que, pese a la imposición gubernamental de volcar completamente el repertorio hacia el teatro clásico español y francés, logra mantener el receso político implícito a las obras. En este contexto de profundas reestructuraciones administrativas y de persistentes medidas de reducción de personal, la única política teatral posible parece ser la de asegurar la subsistencia de la institución. De ahí que el repertorio se ponga al servicio de los requerimientos del

---

<sup>107</sup> El ápice de la paradoja se toca en el campo de prisioneros de Puchuncaví, cuando se le permite a Castro representar la obra *Y al principio existía la vida*, por la cual precisamente se encontraba prisionero. Cfr. Oscar Lepley, “Avatares del teatro chileno contestatarios durante los primeros años de la dictadura militar”, obra cit.

<sup>108</sup> El fenómeno masivo del exilio afecta Chile a partir del inmediato post-golpe, obligando más de un millón de personas a abandonar el país por razones tanto políticas como socio-económicas (cfr. Jorge Barudy [et al.], bajo la dirección de Fernando I. Montupil, *Exilio, derechos humanos y democracia*, Santiago, Servicios Gráficos Caupolicán, 2003). Por lo que concierne específicamente el teatro, los exiliados se mudan preferiblemente a otros países de América Latina o a Europa, en particular a Alemania. El fenómeno de las ‘listas negras’ provoca que ya en diciembre de 1973 el 90% de los actores chilenos esté cesantes, y que el 25% ya se haya ido al extranjero y muchos sean encarcelados (Cfr. Oscar Lepley, “Avatares del teatro chileno contestatarios durante los primeros años de la dictadura militar”, obra cit.).

<sup>109</sup> En 1974 se cuentan 30 grupos, aunque inestables y de corta vida. Entre los que sobreviven, cabe citar el grupo Imagen, que trabaja al amparo del Instituto Binacional Chileno-Francés.

nuevo régimen y de su nuevo público organizado y masivo: los escolares secundarios, que asisten a los clásicos por recomendación del Ministerio de Educación <sup>110</sup>.

La Universidad de Chile, al sufrir la exoneración de la totalidad de sus profesores y actores, alcanza disputar este mercado, homologándose a las leyes impuestas por la dictadura y ofreciendo un repertorio que evita toda referencencia a la realidad nacional. La Universidad Católica, en cambio, trata de resistirse a las imposiciones y sigue luchando internamente para dar cuenta de la impactante realidad nacional; esta inquietud cobra vida, finalmente, en 1976, con la formación de un taller teatral autónomo dirigido por Raúl Osorio, el que dará origen al Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) <sup>111</sup>.

Por lo que concierne el teatro independiente, al observar los datos cuantitativos, parecería paradójicamente que se tratara de una época de pleno auge y dinamismo. Con posterioridad al Golpe, en efecto, aparecen nuevas compañías y múltiples estrenos, a tal punto que a finales de 1973 se establece un record de actividad teatral profesional, con 30 grupos activos y 44 obras estrenadas; situación que se mantiene casi invariada hasta el fin de la década de los 70, con una media de 38 obras anuales <sup>112</sup>. Este enorme crecimiento se explica por la violenta y drástica retracción del área subvencionada-estatal arriba citada, cuyos ex-miembros intentan mantener su oficio y encontrar un mínimo sustentamento económico pasando al ámbito independiente. Al analizar atentamente la situación, sin embargo, resulta evidente que más de la mitad de las obras montadas corresponden a dos géneros considerados ‘menores’: el teatro infantil y el café-concert. La necesidad de sobrevivir, pues, afecta también al teatro considerado hasta el momento como el más activo política y socialmente, y que nunca había desarrollado géneros de este tipo; se trata sin duda de una explícita orientación comercial, que concibe el entretenimiento como pura mercancía, a la vez que demuestra la inorganicidad de muchas de estas respuestas y, por consiguiente, de los grupos mismos que las sustentan.

---

<sup>110</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit.

<sup>111</sup> *Ibíd.* p. 21.

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 23.

Fuera de esta dicotomía entre teatros subvencionados y teatros independientes, existen también algunas personas de teatro que buscan reconstruir su práctica teatral dando origen a un núcleo más o menos estables de compañías: Imagen, Le Signe, Los Comediantes y Teatro Joven. Su repertorio está constituido por teatro extranjero moderno y clásico, es decir un teatro tradicional, montado según los cánones consagrados, que no toma en consideración ni las tendencias más vanguardistas (Ionesco), ni la de opción político-social explícita (Brecht), ni siquiera el teatro latinoamericano referido a la realidad socio-política del continente. Se trata sin duda de un teatro que evita, directa o indirectamente, la historia del período, lo cual no significa que no sienta la urgencia de relatar o reflexionar sobre lo que ocurre, sino más bien opta por ampliar el ámbito de la competencia de lo político. De ahí que, al satisfacer los requerimientos genéricos propio del arte dramático, logre promover la reflexión, la apreciación estética y el reconocimiento de la existencia de estados de crisis en el hombre y en la sociedad, aunque operando de manera alusiva o ambigua, por negación o por ausencia.

En conclusión, tal vez estos primeros años post-golpe parezcan teatralmente carentes de grandes proyectos y marcados por el solo signo negativo; en realidad, en ellos se gesta una respuesta artístico-cultural y organizativa a las condiciones imperantes, ahora presente sólo en potencia, pero que al cabo de unos años va a estallar de manera evidente. Como declara el dramaturgo Sergio Vodanovic:

La evolución de la producción creativa de un dramaturgo latinoamericano coincidirá siempre con la evolución política de su país –esto es, más o menos de acuerdo al nivel de libertad o represión que en él exista. Y sólo examinando la historia política de estos países se pueden comprender los silencios, radicalizaciones y frivolidad aparente de los autores. Hay épocas en que la aparición de una comedia liviana, inofensiva y sofisticada es un mejor índice del nivel de represión política que rige en un cierto país que la pieza más inflamatoria de teatro revolucionario <sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Sergio Vodanovic, "Theatre in society in Latin America", *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* (1997), *apud Ibid.*, p. 27.

En efecto, alrededor de 1977, a cuatro años de la instauración del régimen militar, empieza a advertirse una reactivación en diversas áreas. Los teatros universitarios intentan volver al repertorio nacional: la Universidad Católica con un claro fin de denuncia, abriendo la temporada de 1978 con *Espejismos* de Egon Wolff y *Los crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra (obra enseguida censurada por parte de las autoridades por su lenguaje considerado grosero y por su contenido político); la Universidad de Chile, en cambio, volcada hacia un teatro patriótico, de rescate histórico de la época de la independencia y de realce de valores literarios tradicionales. Sin embargo, la exclusión política, la autocensura y, cuando sea suficiente, la censura directa, se mantienen vigentes en estos organismos, aunque dirigidas más en el resultados de las realizaciones que en la identidad de las personas

114

Paralelamente, el teatro independiente se inserta en esta línea de investigación crítica de la realidad nacional, llegando a constituir finalmente un claro movimiento cultural. Esta nueva generación adopta la forma de grupos de creación colectiva <sup>115</sup>,

---

<sup>114</sup> *Ibidem.*

<sup>115</sup> Tradicionalmente, y reducida a su esencialidad, la creación colectiva latinoamericana se define como una posibilidad de disidencia, en oposición a la que el teatro de índole comercial por lo general prefiere ejercer. En el caso específico del teatro chileno, la creación colectiva surge junto a las reformas de fines de los años sesenta, como necesidad de practicar algún tipo de solidaridad y como consecuencia del afán experimentador de los grupos formados en las universidades en su calidad de garantes de un continuo proceso de revisión y ruptura a nivel de innovación teatral. No se trata, sin embargo, de un movimiento teatral cohesionado en torno a un solo grupo, ni siquiera de un movimiento homogéneo. Por eso cabe apuntar que, si bien es cierto que la primera asociación que se interesa en la creación colectiva es el grupo Ictus a finales de los años ochenta, no se puede considerar dicho grupo como el único, ni tampoco como el capostípito del método de ese trabajo. De hecho, no sólo existen distintas escuelas y métodos, sino más bien el concepto mismo de creación colectiva varía col pasar de las décadas: si en los años sesenta se apunta a la redefinición de los participantes en el proceso de creación del fenómeno estético (lo cual lleva a sustentar la importancia de la imagen y de la expresión corporal a expensas del texto tradicional, ahora fragmentado en sketches), en la década de los ochenta se llega a una creación colectiva coparticipativa, ya sea con director o autor de texto dramático definido a su vez como pre-texto. Incluso desde el punto de vista de las temáticas enfrentadas el paso del tiempo modifica los enfoques: si entre 1976 y 1980 las obras se centran en la pérdida del trabajo, la arbitrariedad, la ajenación, la falta de solidaridad o la delación, entendidas como herramientas necesarias para sobrevivir, desde 1980 en adelante la denuncia cede el sitio a la revisión de lo ocurrido, a la reflexión y al cuestionamiento desde una óptica más distanciada y en el macrocontexto de una institucionalidad de transgresión. A partir de los años 90, pues, el teatro de creación colectiva condiciona, apoya y ayuda en el proceso de transición a la democracia a través de la búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos, principalmente basados en la imagen; de la consolidación de nuevos autores, jóvenes e innovadores; de la difusión de temáticas hasta ahora consideradas tabú (represión, muertes, desapariciones, torturas), y de la promoción de autores latinoamericanos que tratan esos argumentos por haber vivido experiencias similares a la chilena (en 1984 Ictus estrena una adaptación de la novela *Primavera con la esquina rota* de Mario Benedetti), así como de temáticas que reflejan la percepción de la evolución-involución socio-política-económica del país y sus consecuencia en el tejido social. Cfr. María Soledad Soledad Lagos de Kassai, "El teatro chileno de

motivados no por un objetivo comercial, sino por la necesidad de expresar una visión del mundo crítica y desmitificadora. Ya en 1977, los grupos base del movimiento se encuentran formados: el grupo Ictus, dirigido por Delfina Guzmás, Nissim Sharim y Claudio di Girolamo; el grupo La Feria, dirigido por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo; el Taller de Investigación Teatral (T.I.T.), dirigido por Raúl Osorio, profesor de teatro de la Universidad Católica; y Teatro Imagen, dirigido por Gustavo Meza y Tennyson Ferrada <sup>116</sup>.

El auge de este movimiento teatral (1977-79) coincide con el llamado ‘movimiento cultural alternativo’ en el país. La expresión artística en estos años asume un rol fundamental, teniendo en debida cuenta que los canales de expresión pública disidente están altamente coartados, que aún falta una sustitución adecuada después del desmantelamiento de los partidos políticos, y que los efectos de la desarticulación social son muy fuertes, sobre todo por los que sienten haber perdido su identidad y su inserción social en el nuevo ordenamiento institucional. En este contexto, el teatro empieza una labor de decantamiento y síntesis de los acontecimientos acaecidos en el país, a la vez que busca nuevas formas de organización, de lenguajes y de comunicación utilizables en las actuales circunstancias.

En efecto, por la fuerte lógica de exclusión que caracteriza al Estado Autoritario, este movimiento se realiza al margen de los canales clásicos de difusión masiva (prensa, radio, tv), cuyas concesiones son estatales o están restringidas a partidarios de gobierno y a grupos económicos. Salvo raras excepciones <sup>117</sup>, la actitud de los medios masivos respecto a este movimiento cultural es de información escueta, de distorsión u omisión de sus significaciones centrales o de silenciamiento, en línea con las estrechas restricciones vigentes bajo el régimen. El primer requisito que debe satisfacer este movimiento cultural, pues, es el de no tener una difusión masiva. La censura autoritaria, en principio, admite los canales de comunicación en que se comparte el tiempo y el espacio de emisión privadamente, entre cuatro

---

creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80”, *Aisthehesis*, 24 (1991), pp. 45-53.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> Los medios radiales no oficialista logran dar cabida en su programación a la producción de este movimiento nacional y latinoamericano, especialmente las radios de la Iglesia Católica, La Chilena y Santiago. Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit., p. 53.

paredes; es decir se veta la promoción masiva y abierta a estos eventos culturales, para evitar que la labor de esos grupos marginales se pueda amplificar, pero no se niega totalmente, por el miedo que su suspensión o represión conlleve una difusión aún mayor a través de los canales clandestinos. De esta forma, el medio teatral logra ampliar su capacidad de convocatoria a la sociedad, hasta romper claramente los límites del público y del espacio habituales.

Un caso llamativo es el del Teatro La Feria, que en 1977 estrena la obra *Hojas de Parra* en una carpa de circo de un sector residencial y comercial medio-alto de Santiago. La audacia estética del montaje, su contenido multifacético y anticonvencional, y el tema central que simboliza claramente el Chile actual —el espacio de la carpa de circo pobre se alquila a un empresario de pompas fúnebres que lo va llenando de cruces del cementerio— provoca profunda conmoción y una reacción polémica masiva. En nueve días el espectáculo es visto por más de seis mil espectadores. La municipalidad pone diversos obstáculos al funcionamiento del teatro, aduciendo normas de seguridad y de higiene, pero no puede efectivamente prohibir la función ni aplicar sanciones administrativas, por no encontrar los fundamentos necesarios. Es así que al décimo día la carpa es misteriosamente quemada durante el toque de queda nocturno <sup>118</sup>.

El episodio pone en evidencia la superioridad del Estado más allá de los decretos oficiales, y desde este momento todos los grupos que quieren seguir realizando un teatro que incite a la toma de conciencia tratarán de buscar el aval de instituciones con un cierto poder de negociación frente al régimen, principalmente la Iglesia o los organismos de cultura binacional. Por eso que los grupos profesionales o estudiantiles a nivel universitario, respaldados por su proveniencia intelectual pequeño-burgués, logran más fácilmente mantener un mínimo manjeo dentro del aparato estatal, mientras que los sectores poblacionales y sindicales, altamente expuestos a la represión y la censura, demoran más tiempo en articularse en un movimiento y a menudo se ligan a organismos preexistentes, por encima de todos la Iglesia <sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> La Iglesia desarrolla un rol de fundamental importancia desde los primeros meses post-golpe, arriesgándose en primera persona para combatir las violaciones de los derechos humanos, en particular a través de la actividad de la Vicaría de la Solidaridad, que se asume la tarea de “dar voz a

En este contexto profundamente hostil al desarrollo de formas de expresión artística, la subsistencia de este movimiento teatral sobrevive gracias al fortalecimiento de las relaciones interpersonales: la adhesión a un grupo se identifica con la realización de un proyecto integral de vida y de desarrollo vocacional y social como artistas y como seres humanos. La cohesión de un núcleo básico en cada una de las compañías es, entonces, lo que ha permitido su continuidad y la producción de un abanico de piezas de suma importancia por aquel entonces. Según comenta el dramaturgo Marco Antonio de la Parra: “la presencia de Pinochet en el poder funcionaba como una fuerza aglomeradora, un poder aglutinante que encendía de vigor el acto teatral. Pararse en un escenario era, literalmente, una decisión de vida o de muerte. Crear era transgredir los límites de la vida. La pasión era escénica”<sup>120</sup>.

En lo específico, según María de la Luz Hurtado, en relación a la visión del mundo que proyectan las obras de estos grupos, se pueden destacar cuatro aproximaciones básicas, correspondientes a opciones estéticas distintas: un teatro testimonial de contingencia, el más desarrollado por la evidente urgencia de denuncia arriba citada; un teatro de develación de la lógica autoritaria, muy raro y de compleja adaptación, por estar más expuesto a la censura (su tratamiento, pues, no puede ser ni realista, ni naturalista, sino debe apelar a la alegoría, al grotesco, al simbolismo, a lo onírico y los juegos rituales, buscando el distanciamiento, el shock, el repudio y el rechazo de los personajes); un teatro de comprensión histórica, que trata de encontrar en protagonistas sociales diferentes e interpretaciones históricas alternativas claves para el entendimiento de la articulación presente y de las fuerzas sociales que la componen; y, finalmente, un teatro de tipo desmitificador, centrado en aquellos personajes y productos culturales devenidos mitos populares, con el fin de permitir el reconocimiento de la identidad nacional y sus leyendas, canalizando sentimientos, aspiraciones y necesidades que encuentran una realización contradictoria en la vida social actual<sup>121</sup>.

El teatro testimonial es el más significativo dentro de este movimiento por número de obras, difusión social de ellas y realización de una función crítica

---

los sin voz” (o de los sin voz permitida o audible). Cfr. Adam Versényi, *El teatro en América Latina*, Cambridge, University Press, 1996.

<sup>120</sup> Marco Antonio de la Parra, “El teatro del cambio”, *Primer Acto*, 240 (1991), p.44.

<sup>121</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit., pp. 34-39.

contingente más directa. Todas las obras dramáticas de este tipo remiten histórica, política y socialmente al período 74-76 y se inspiran en situaciones, hechos y personajes reales acaecidos en esa época. De ahí su carácter testimonial y su función crítica, de apelación a la toma de conciencia sobre una realidad y, en ocasiones, la sugerencias de vías de superación a esta situación. Las constantes alusiones, ya sea explícitas o en clave, apelan al entendimiento cómplice del receptor conciente de la autocensura, encargándose de clarificar sin lugar a dudas el verdadero antagonista de las obras: la realidad, que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro e impregna la vida de todos los chilenos. De ahí que el modelo positivo de sociedad ya no se encuentre en el presente, sino en el pasado, en el Estado de Compromiso, y específicamente en la dinámica económico-social que éste genera en Chile entre los años 40 y 70: el único futuro posible se encarna, pues, en la esperanza del restablecimiento de las condiciones de antaño (ecuación justamente opuesta a la propiciada por el discurso público oficial). Entre las decenas de obras que este teatro da a la luz, cabe citar algunas piezas magistrales, que hoy en día siguen siendo consideradas las más representativas del período en cuestión: *Pedro, Juan y Diego* de David Benavente e Ictus (1976); *Los payasos de la esperanza* de T.I.T. (1977); *Cuántos años tiene un día* de Sergio Vodanovic e Ictus (1978); *El último tren* de Gustavo Meza e Imagen (1978); *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de Marco Antonio de la Parra e Imagen (1978) *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente y T.I.T (1979); *Testimonios sobre la muerte de Sabina* de Juan Radrigán y Los Comediantes (1979); *Lindo país con esquina vista al mar* de Ictus (1979)<sup>122</sup>.

El sentimiento dominante en estos años es la vivencia de una vertiginosa granulación de la realidad: el curso de los acontecimientos cambia a un ritmo tan vertiginoso e inesperado que es imposible identificarlo por darse cuenta de lo que está sucediendo. Un desolado sentimiento de pérdida se apodera del alma de gran parte de los chilenos: pérdida de la vida, de la patria, de los familiares y de los amigos; pérdida de la libertad, del trabajo y de la confianza; pérdida de los sueños y del sueño; pérdida de la memoria del pasado y del futuro, del sentido, de la identidad. En este contexto de extremo desamparo emocional y expresivo emergen en Chile los lenguajes alternativos a la lengua del poder; es decir, a los lenguajes de la política, de

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, p. 34.

la cultura, de los medios de comunicación y de las organizaciones sociales que ya no sirven para penetrar, ni contener, ni siquiera comprender esa desconocida y devastadora nueva realidad. El teatro alternativo-crítico, sin embargo, no surge como lenguaje de oposición, sino opta por un camino más difícil y sutil: hacer un teatro de la sobrevivencia y para la sobrevivencia, un teatro público y para el público, donde la acción artística se plantea como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. El resultado de ese esfuerzo consiste, pues, en un teatro original y renovado, que propone soluciones tan inéditas como inéditos son los problemas que tiene que enfrentar; es decir, un teatro evidentemente nuevo y reconocible a primera vista como chileno <sup>123</sup>.

Cuando sobreviene el golpe de estado, de hecho, el artista se ve a sí mismo como el protagonista dramático, y no sólo como el que debe ser criticado, destruido y reconstruido. Es más, la sociedad como conjunto se ve arrojada a vivir nuevos roles y circunstancias que la llevan cerca de la representación, y su relación con el teatro vuelve a ser un ritual profundo de compartir y entender lo que el discurso oficial oculta y distorsiona. El teatro chileno durante la dictadura hace posible que lo que vive la sociedad con una sensación de confinamiento al espacio privado pueda socializarse y hacerse público. En el trasfondo de las obras está la convicción de que cuando la esfera personal puede coincidir con la esfera pública, entonces probablemente la memoria y la verdad pueden constituir un lenguaje compartido. Y eso porque el teatro permite vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad todavía es incapaz de vivenciar como un todo: el teatro y el drama producen y expanden el conocimiento de los conflictos más profundos y de los procesos socio-personales de la sociedad, al permitir al público activamente involucrado experimentar en su aquí y ahora lo que la mente y el cuerpo se resisten a aceptar, presionados por el contexto social y las barreras psicológicas a considerarlos como imposible o inexistente <sup>124</sup>.

La alteración de la vida cotidiana post-golpe y sus consecuencias culturales son enormes. La desarticulación del sistema de la Unidad Popular significa

---

<sup>123</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, obra cit.

<sup>124</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena", *Latin American Theatre Review*, 34/1 (2000), pp. 43-65.

migraciones muy intensas incluso dentro del país, no sólo hacia el exilio. Con las escuelas, universidades, trabajos y sindicatos clausurados o intervenidos, la gente tiene que buscar otros lugares para asentar sus vidas. Como la libertad de reunión es restringida, hay muy pocas posibilidades de compartir esas experiencias: el aislamiento, la incomunicación y la privatización rompen la posibilidad de colectivizar respuestas. El contexto, pues, obliga a la gente a adaptar su imagen y códigos en la vida cotidiana desarrollada en espacios públicos al área restringida tolerada por el régimen. Disfraz y representación devienen un arte de supervivencia, en la tentativa de sobrellevar la sensación esquizofrénica de estar divididos en dos: la culpa de estar traicionando una imagen de sí mismo (la privada y verdadera) cuando se interpreta la otra (la pública y falsa). En estos particulares contextos de fuerte restricción de la libertad personal, el teatro chileno interviene gracias a su necesidad intrínseca de reconstruir no sólo yo internos, como lo hacen la poesía y los diarios íntimo, sino grupos trabajando en un mismo tiempo y lugar, reuniéndose abiertamente como en un audiencia. Es más, el teatro post-golpe logra compartir públicamente códigos de rechazo al régimen y su discurso dominante, y de compañerismo con los otros alrededor, en el escenario y en el público, reuniendo nuevamente las identidades públicas y las privadas en búsqueda de una sensación de pertenencia a una causa colectiva: la denuncia del régimen y del aislamiento impuesto por él <sup>125</sup>.

Más allá de las rupturas modernizadoras, entonces, lo que caracteriza a esta nueva comunidad teatral es un sincretismo estético-ideológico y un robusto sentimiento de identidad, que engendra un ethos, un sello cultural afianzado en creencias y prácticas comunes a la gente de teatro. El teatro ya no se percibe como oficio, sino que se vive como una vocación y una búsqueda de significado personal y cultural que impone exigencias, entre todas la de plantear la acción artística como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. Quienes gestan este teatro alternativo post-golpe se forman en la misma escuela de teatro universitario e independiente, y, pese a las diferencias de estilos artísticos y matices personales, todos comparten básicamente la misma concepción de teatro como un lenguaje significativo, capaz de insertarse e influir en el desarrollo de la sociedad. De ahí que

---

<sup>125</sup> *Ibidem.*

la finalidad principal de esta dramaturgia sea la verdad, en el sentido griego de ‘aletheia’: es decir, descubrir, comprender, develar, dar luz a lo más oculto, iluminando el sentido de lo real profundo. El primer esfuerzo de este teatro consiste, pues, en desideologizar el lenguaje teatral para ver más y mejor, restituyéndole así su impulsividad natural a penetrar las apariencias y romper con las visiones oficiales de los hechos, para descubrir allí, detrás de los antifaces, visiones más frescas e imaginativas de lo real, y luego, mediante la memoria física, sensorial y emotiva de los actores, transformar esas observaciones en un material teatral renovado. Este intento de renovación del lenguaje teatral no es un lujo esteticista, sino una cabal necesidad expresiva para poder decir algo en un ambiente axifisante, en búsqueda de claves perdidas para darle coherencia a un desconcierto que supera lo tolerable.

El público se identifica y se entusiasma con ese atrevimiento, al verificar que, en vez de discusiones académicas sobre el significado ontológico de la opresión, ese teatro muestra, a menudo con humor e ironía, los mecanismos y las estrategias de la sobrevivencia chilena. Todos los chilenos, entonces, tantos los intelectuales como la gente común, sienten la urgencia de ir a teatro, porque ahí —sólo ahí, en aquel reducido espacio público— pueden finalmente codearse con otros en la coparticipación del dolor. Este teatro muestra un rasgo conmovedor del alma nacional: la acción de sobrevivir en un contexto opresivo antes desconocido, con el que todo el público y todos los públicos puedan identificarse, por encima o por debajo de sus posiciones ideológicas y ubicaciones socio-económicas y culturales, generando en las salas de teatro un sentimiento de identidad respecto de un algo nacional perteneciente a todos. Por eso se habla de un lenguaje nacional, popular e integrador, comprometido en su temática y expresividad con los sentimientos y preocupaciones más profundas y permanentes de las grandes mayorías nacionales. Cuando el teatro cumple esa función expresiva en comunión con el público deja de ser elitista, instrumental o experimental para convertirse en una verdadera necesidad, en un elemento indispensable para descifrar la vida y redescubrir identidades personales e culturales. El teatro post-golpe pone en escena esa sobrevivencia activa, en el sentido griego de acción y lucha frente la catástrofe; una sobrevivencia para activarse, recuperar el equilibrio perdido y rebuscarse, intentando descubrir nuevas formas de identidad cultural, personal y social para salir adelante.

A partir de 1980, sin embargo, se abre un nuevo período para este movimiento teatral, que se manifiesta tanto en el cambio de énfasis de los componentes de su visión del mundo, como en el de las condiciones orgánicas en que se desarrolla su quehacer, en estrecha relación con los acontecimientos generales acaecidos en el país. En primer lugar, en septiembre de 1980, el Plebiscito para la confirmación del General Pinochet como Presidente de la República por ocho años más, que permite mantener el estado jurídico restrictivo. Pese a la evidente violación de las normas de organización y control del Plebiscito, los resultados finales de hecho favorecen la proposición del gobierno. Una explicación se puede encontrar tal vez en la aplicación del Plan de Modernización, que extiende orgánicamente el binomio autoritarismo político-liberalismo económico a diversas áreas básicas de la institucionalidad económica, social y cultural del país, lo cual refuerza la idea de que la capacidad económica privada sea la herramienta de acceso a diversos bienes sociales. La experiencia de la vida cotidiana chilena en el nuevo espacio político-cultural dictatorial ha mutado profundamente mentalidades y conductas, al provocar una fiebre consumista, un individualismo y una despolitización en grandes sectores sociales, sin contar con los grupos más pobres inexorablemente excluidos y dejados en los márgenes del sistema, y, por consiguiente, una radical transformación de los rasgos culturales de la sociedad <sup>126</sup>.

No toda la sociedad evidentemente comparte las ideas neoliberales del régimen, y a partir de 1983, finalmente, se producen las primeras grandes protestas masivas, especialmente en Santiago. La aparente apertura política del gobierno, con la abrogación de la censura a la edición de libros, una mayor libertad de expresión en los medios de comunicación, la actividad pública de los partidos políticos y el inicio del levantamiento de la prohibición de ingresar al país de los exiliados, se contradice por sí misma con la entrada en vigencia en 1988 de la Nueva Constitución, que al plantear un sistema de ‘democracia protegida’, confirma los elementos básicos del orden económico-social actual vigente <sup>127</sup>. La estrategia subyacente a esta apertura, finalizada a revitalizar la posición del gobierno para enfrentar el plebiscito, lleva a varios grupos a hacer más evidente la crítica o la denuncia, intensificando las

---

<sup>126</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, “1973-1987: Un nuevo contexto, el gobierno militar”, *Escenario de dos mundos: Inventario Teatral de Iberoamerica*, obra cit.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

protestas, y, en el caso específico del teatro, desarrollando un cambio estético sustancial. Por una parte, debido a la mayor libertad expresiva y a una cierta distancia temporal, se empiezan a tratar temáticas de fuerte carga emocional e ideológica, hasta ahora consideradas como tabú, o sólo abordables elípticamente (represión, tortura, muertes, desapariciones, exilio). Por otra parte, se produce el retorno de mucha gente de teatro del extranjero, que dan a conocer nuevos estilos y nuevos autores, en particular latinoamericanos. También en este período se atenúan las diferencias entre teatro independiente y teatro universitario, básicamente por el reintegro en el repertorio de este último de problemáticas vigentes, lo cual permite unas proficuas colaboraciones e intercambios de ideas. Finalmente, otra característica es la aparición de directores y autores jóvenes, con proyectos estéticos propios y novedosos, que impulsan grupos semimarginales en sus formas de producción y que inciden fuertemente en el plano creativo, dando paso al cambio estético que se desarrolla en los años Noventa <sup>128</sup>.

Las obras teatrales del período tratan de captar las dinámicas íntimas del acontecer social, sus conflictos, frustraciones y motivaciones, su manera de leer la historia del país en los últimos años, apoyándose ya no en el realismo, sino en el absurdo, el grotesco, la sátira esperpéntica, las imágenes simbólicas y el uso significativo del espacio escénico, de los colores, las formas y los sonidos. La denuncia irriverente al régimen en víspera de la construcción una memoria colectiva deja el paso al cuestionamiento crítico de una memoria individual, que dejada sola y aislada por las leyes neoliberales impuestas por la dictadura, trata de recuperar sus fragmentos y de entenderlos. La tarea, sin embargo, presupone un trabajo del duelo que el estado veta, pública y privadamente, lo cual lleva al individuo a un ensimismamiento nostálgico, cuando no depresivo. Detrás de las efímeras riquezas económicas, restringidas a una limitada parte de la sociedad, no hay nada, ni siquiera el individuo, que trata de reconstruirse en un espacio social vacío sin salida <sup>129</sup>.

El teatro que desea penetrar profundamente en estos fenómenos y problemas de la realidad nacional ya no tiene que preocuparse por tensionar los márgenes de la censura o de la autocensura, sino más bien encontrar un lenguaje teatral capaz de

---

<sup>128</sup> *Ibídem.*

<sup>129</sup> El autor que mejor enfrenta estas temáticas es Juan Radrigán, en particular en la obra *Hechos consumados* de 1981, ejemplo magistral de la puesta en escena de esta atmósfera.

desvelarlos. Muchos de los temas se conocen ya públicamente a través de la información periodística, de las charlas y los diálogos sostenidos en organizaciones de base, en documentos elaborados por profesionales y por la microprensa estudiantil, obrera y eclesíástica. De ahí que no haga falta dar a conocer o denunciar como antes las situaciones, sino “comprender por qué y cómo ocurren, qué recogen y qué introducen en lo niveles psico-sociales, antropológicos y socio-culturales”<sup>130</sup>:

Ya no se trata solamente de develar la situación misma, la causa de una crisis, se trata además de superar una conjuntura, perfeccionarse, alcanzar madurez en el oficio elegido, ampliando la visión de las cosas, reflexionar permanentemente, y ya no sólo burlarse amargamente de una realidad adversa, ni inclinarse en forma total o parcial a un tono compasivo, lastimero o didáctico, sino que conjugarlo todo y propender a un tono sempiterno, universal, más allá de necesarias reconstrucciones veristas, pues no sólo está en juego una simple denuncia o reacción frente a una determinada política de gobierno, sino que de por medio existe un compromiso con un patrimonio, una cultura de un país o de un continente, y lo más importante un compromiso con la propia dignidad, que implica aquel acto tan noble y originario como es el de crear<sup>131</sup>.

A partir de los años ochenta, pues, se superan los discurso ideológicamente alternativos de denuncia, cuestionamiento y superación del régimen, para inaugurar una nueva estética teatral, que trata de abordar de manera más universal las temáticas de las obras, buscando destacar en ellas componentes más permanentes. Este discurso teatral no cuestiona los fundamentos ni la legitimación de los sectores en el poder político, y sustenta un canon fundado en un supuesto arte “universal”, sin referencias directas a la contingencia nacional o sin posibilidad de interpolar una potencial interpretación de los acontecimientos del país<sup>132</sup>.

Esa nueva estética conlleva, además, el predominio de la puesta en escena por encima de la dramaturgia y una progresiva revaloración de la función del dramaturgo, pero no ya en su sentido tradicional. Ahora se trata de la potenciación de

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>131</sup> Gregory Cohen, “El lenguaje como fundamento de la expresión artística”, en María de la Luz Hurtado; Carlos Ochenius, *Teatro chileno en la década del 80*, Santiago, CENECA, 1980, p.143.

<sup>132</sup> Cfr. Juan Villegas, “Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX”, obra cit.

la figura del director como autor de un texto dramaturgico que es escénico y que corresponde a una escritura propia del montaje y del espectáculo. Eso se relaciona no sólo a las transformaciones intrínsecas al teatro del período, según las cuales es desde el espectáculo que se genera lo dramático, sino también depende de una nueva cultura –la cultura de la imagen– llamada a contener y desarrollar el imaginario del hombre postmoderno <sup>133</sup>.

Pese al debate sobre la presunta o menos legitimidad de la postmodernidad en Latinoamérica y, por ende, en Chile, no cabe dudas de que las transformaciones del teatro que se inauguran en los años ochenta constituyan un nuevo teatro, que en las décadas sucesivas irá desarrollándose e imponiendo su hegemonía. La condición estética de la postmodernidad, más allá de las múltiples variantes en que se concretiza dramática y teatralmente, empieza a afectar la cultura chilena de esos años, especialmente por lo que concierne la visión del pasado. El presente postmoderno está totalmente desideologizado: el hombre, no pudiendo ser contenido en esta dimensión vacía, se siente solo y abandonado, pero a la vez esa horfandad le otorga una pragmaticidad tal que le permite mirar con distancia aquel presente que no lo contiene. El presente, así, puede ser dominado, tecnificado, ironizado, y, además, intervenido por el pasado. En el teatro eso se traduce en la captación del sentido de la realidad, radicada primordialmente en el lenguaje mismo de la teatralidad <sup>134</sup>.

El teatro chileno de los años ochenta pone en escena las inquietudes de su sociedad, las transformaciones profundas que no permiten a la colectividad reconocerse en el presente, los dilemas existenciales, los temas universales del abandono y la nostalgia, los dramas psicológicos, colectivo e individuales. Sería ridículo negar que todo eso sea permeado en algún modo por la atmósfera estética postmoderna, pero no basta con definir exhaustivamente este teatro. La peculiar situación dictatorial, las transformaciones político-económicas propiciadas por el régimen, y las consiguientes modificaciones culturales de la sociedad en su conjunto, se fusionan sincréticamente con las estéticas artísticas, nacionales y extranjerizantes, creando obras totalmente nuevas y diferentes las unas de las otras, pero íntimamente

---

<sup>133</sup> Cfr. Juan Carlos Montagna Mella, “Teatro chileno post moderno: definiciones, conquistas y preguntas”, *Apuntes*, 111 (1996), pp. 68-76.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

sellada por un rasgo puramente chileno: el común esfuerzo de salir de una situación agobiante, representando lo no dicho y presente.

Al inicio de lo que será un largo y complejo camino hacia la democracia, el teatro chileno inaugura una actitud de elaboración intelectual y emocional de los cambios constitutivos de una sociedad redefinida. Sea que se trate de una meditación respecto a lo ocurrido, en un proceso de comprensión e interpretación de los fenómenos históricos y sociales, llevada al cabo por las viejas generaciones, sea que se apele a temáticas más universales, por parte de las generaciones más jóvenes y más dañadas, que deben aprender el ejercicio de una democracia que no conocen, a principios de los años noventa la dramaturgia chilena pone en escena la lucidez de una fuerza finalmente alcanzada, en búsqueda de un radical cambio estético y a la vez ético-político.

## ***2.1 Tres Marías y una Rosa de David Benavente y el T.I.T***

Sociólogo de título y dramaturgo de profesión, David Benavente empieza su carrera estudiando Pedagogía del Lenguaje en la Universidad de Chile. A pesar de que le encantan las asignaturas, al cabo de poco tiempo pasa por un profundo conflicto existencial, que lo lleva a abandonar totalmente los estudios. De repente cambia vida, optando por dedicarse de manera exclusiva a la escritura, pasión que de todas formas sigue secretamente desde hace muchos años. Es así que en 1961 publica su primera obra, titulada *La ganzúa* y protagonizada por un grupo de jóvenes que se opone al bachillerato, la prueba para poder entrar a la universidad. En el fondo, se trata de una crítica al modelo universitario y al castigo social relacionado a la eventualidad de no superar ese examen para los jóvenes del aquel entonces, lo cual significaría la vuelta al campo, o a lo mejor, el trabajo en un banco. Lo que influye en la dramaturgia de Benavente en esos primeros años son la experiencia ‘revolucionaria’ de sus estudios en el Colegio Saint George, en los años 50 y 60, donde empieza a seguir cursos de dramaturgia junto al Padre Jorge Cánepa, y la influencia de su hermano mayor Rafael, que es actor. Benavente nunca quiso ser actor, sólo le gusta escribir, y Rafael es la persona más importante en esta fase decisiva de su vida artística: es él quien lo inspira profesionalmente y le permite ingresar en el ambiente teatral, y es siempre él quien lee sus textos y se los corrige, apuntando miles de comentarios.

Benavente se ocupa principalmente de teatro popular, es decir de temáticas que tienen que ver con la vida real y popular de la mayoría de la población nacional, como el trabajo y la cesantía, por ejemplo, ejes constantes de su producción. Las obras dramáticas principales de este período son: *Tengo ganas de dejarme barba* (1963, estrenada en 1964), *Tejado de vidrio* (1974, estrenada en 1981 con el apoyo del teatro Imagen), *Pedro, Juan y Diego*, en colaboración con Ictus (1975), y *Tres Marías y una Rosa*, en colaboración con T.I.T (1979). La fuentes de inspiración, pues, son su experiencia de vida, el ambiente social y la cultura de su época: es decir, un mundo en que los jóvenes están iniciando una rebeldía contra el sistema y el autoritarismo de los padres. Benavente no se interesa de política, ni de ideologías, ni siquiera de estructuras sociales: lo que realmente lo afecta son los seres humanos. En este contexto, los estudios de sociología se revelan imprescindibles, porque le

permiten observar a la gente a través de un análisis profundo, tratando de entender los comportamientos de las personas y descubrir personajes. Según el autor, de hecho, “la dramaturgia es como una entrevista en profundidad: para mostrar una realidad en particular debe tener la mezcla perfecta entre la emoción y la razón”<sup>135</sup>. Lo que le interesa es dar una visión lo más amplia y fidedigna posible de lo que la sociedad chilena de la época está sufriendo; tratar que el teatro se ensimisme con la vida de la gente, la interprete y le otorgue voz y cuerpo. Se trata, pues, de obras que, sin dudas, reflejan una contingencia socio-política, especialmente después del golpe de estado del 73, y que, a la vez, van más allá de la época en que son escritas. Más que piezas son documentos teatrales: en ellas hay algo del alma chilena, lo cual permite conocer no sólo como es el teatro, sino cuáles son las temáticas y quiénes son los personajes presentes en la escena social y cultural chilena de la época.

En suma, el teatro para Benavente supera la esfera política y social para perseguir una función cultural. Según las palabras mismas del autor, el teatro debe descubrir “cuáles son los valores, qué es lo que hay debajo de todas las capas sociales, y darnos ilusiones sobre la realidad [...] Se trata, entonces, de un teatro que penetra, que muestra algo que está oculto, y que sugiere de qué se trata la convivencia humana, en aquellos aspectos que están más ocultos”<sup>136</sup>. Al final, pues, el teatro de Benavente ofrece una comprensión profunda de la realidad y una posible solución: aunque la única esperanza sea seguir adelante, la sensación última es un sentido humano, capaz de construir una viculación profunda con el próximo: mientras “la dictadura provocaba una desvinculación entre las personas [...] nosotros, a través del teatro, estábamos, además, generando relaciones”<sup>137</sup>.

Es así que en 1979, en línea con esta poética de relatar la realidad social y emotiva del país, David Benavente acepta de colaborar con el Taller de Investigación Teatral (T.I.T.) para la puesta en escena de la obra *Tres Marías y una Rosa*. El T.I.T. es un grupo teatral dirigido por Raúl Osorio, que se separa del Teatro de la Universidad Católica de Santiago con el fin de buscar una manera alternativa de hacer teatro en Chile bajo la dictadura. El taller focaliza su labor en grupos de escasos recursos, auxiliados por la Vicaría de la Solidaridad (un organismo

---

<sup>135</sup> Eduardo Guerrero, *Acto Único: dramaturgos en escena*, Santiago, RIL Editores, 2001, p. 28.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 24.

dependiente de la Iglesia Católica), para contrarrestar el impacto de la crisis económica y de la represión política ejercida por la dictadura militar. Durante los primeros años del régimen, de hecho, el teatro oficial se estanca en una tendencia al teatro de diversión o al montaje de obras clásicas; el mismo director Raúl Osorio llega a decir incluso que el teatro chileno se ha prostituído, "se ha transformado en cabaret, en bar, en restorán, en boite, en todo menos teatro"<sup>138</sup>. Por otra parte, Osorio insiste en la necesidad de hacer "un teatro de investigación, de hacer un teatro de servicio, un teatro enraizado en los problemas nacionales". Todo esto, dice, en un momento en el cual, en Chile, "nuestros dramaturgos desaparecen [...] Prácticamente desaparece el teatro chileno"<sup>139</sup>.

Los postulados teatrales del T.I.T., pues, son el desarrollo de un teatro de temática nacional, basada en una investigación directa de la realidad. Osorio lo define más claramente: "Nosotros nos planteamos hacer un teatro realista basado –como diría Bertolt Brecht– en una 'estética de la observación.' Es a partir de la observación y de la relación con la realidad que surge un teatro como el nuestro"<sup>140</sup>. En un primer momento, los integrantes del grupo definen a su público como "el público popular"<sup>141</sup>, lo cual condiciona el lugar a observar, los problemas que se tratan y el lenguaje que se utiliza; es decir, se trata de un teatro de servicio a dicho público, un teatro didáctico, que debe estimular la reflexión del espectador sobre la realidad que vive y que lo impulse a actuar para modificarla:

Queremos hacer un teatro que esté más ligado a los problemas actuales del trabajador chileno. En estos momentos el trabajador pretende auto-organizarse para recuperar un terreno que en cierta época de la historia de Chile había conquistado. Podría haber aquí una declaración de principios: nosotros quisiéramos estar al lado de esa historia y, en cierta medida, poder hacer que nuestro teatro sirviera a esa causa. Esto define, aunque es todavía general, nuestro deseo de hacer un teatro de servicio<sup>142</sup>.

El T.I.T. inaugura, entonces, una actividad teatral basada en un trabajo de observación directa de la realidad, en un esfuerzo por "recomenzar e investigar aquellas formas que puedan conducir a un teatro de contenido nacional y popular"

---

<sup>138</sup> María de la Luz Hurtado; Carlos Ochsenius, *T.I.T. Taller de Investigación Teatral*, Santiago, CENECA, 1979, p. 5.

<sup>139</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 8.

<sup>141</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>142</sup> *Ibíd.*

<sup>143</sup>. Dicha observación tiene lugar en un taller de personas desempleadas y acogidas por la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica; en particular, se concentra en tres payasos *amateurs*, beneficiarios de los programas de cesantía de la entidad (punto de partida para la obra *Los payasos de la esperanza*), y en cuatro tejedoras de arpilleras que gestionan la venta de sus trabajos (que da pie a la obra *Tres Marías y una Rosa*). Un grupo de actores y actrices estudia y trabaja colectivamente para llevar al cabo la investigación. Muy pronto, sin embargo, se dan cuenta de las limitaciones del método de observación y de la inconveniencia de involucrarse excesivamente con los sujetos observados, perdiendo de esta manera el distanciamiento crítico necesario. También cuestionan la falta de representatividad de los personajes observados, lo cual impide producir una generalización y, por consiguiente, la caracterización de un sector más amplio de trabajadores. El hecho de haberse definido en un comienzo como un teatro marginal lleva al grupo a una crisis económica y sobre todo artística. El mismo director, Raúl Osorio, se percata de que el material que se recoge en sitio es demasiado y que necesita la intervención de un dramaturgo para ser reelaborado, reescrito y reordenado en escena hasta adquirir una estructura dramática coherente. Es así que, en el caso de *Los payasos de la esperanza*, interviene Mauricio Pesutic, y para *Tres Marías y una Rosa* se llama a David Benavente; en ambos casos, la coautoría sigue siendo compartida con Osorio, quien dirige los dos procesos.

*Tres Marías y una Rosa* se estrena por primera vez en la sala El Ángel de Santiago de Chile en 1979, y sigue presentándose con éxito durante 15 meses. La intervención de Benavente no sólo otorga estructura y coherencia dramática a la obra, más bien la lleva más allá de los límites de un teatro documental-testimonial, gracias a la introducción de elementos de ficción y la recuperación de la dimensión lúdica. Además, el público es ahora redefinido como uno masivo y heterogéneo, con preferencia de clase media y media alta, y el concepto de teatro "de servicio" se define como cumpliendo una función de comunicación social: dar a conocer a la mayor cantidad posible de espectadores, de todos los estratos sociales "un aspecto de la realidad que se encuentra oculta o distorsionada por la verdad oficial" <sup>144</sup>. Raúl Osorio quiere recuperar el concepto del teatro como un espectáculo, mostrando la

---

<sup>143</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>144</sup> *Ibíd.*, p. 43.

realidad sobre la cual se va a reflexionar sin excluir la dimensión lúdica del juego teatral; de esta manera, según el director, es incluso positivo llegar a la clase dirigente, los cuales “van, se ríen, pero hay algo desagradable que les queda dando vueltas”<sup>145</sup>. El actual mensaje de la obra es, entonces, dar a conocer una realidad y a la vez impulsar a una manera de cambiarla en todas los niveles de la sociedad.

El material utilizado en *Tres Marías y una Rosa* es el resultado de tres años de observación de un taller de arpilleristas en la Vicaría de la Solidaridad de Santiago. Debido al exceso de material de documentación, Benavente prefiere no leerlo completamente, aduciendo que “lo confundía en vez de aclararlo”<sup>146</sup>, de manera que lo usa sólo como un estímulo en el proceso de creación. De ahí que el dramaturgo logre reducir el hiperrealismo característico del T.I.T. a una versión más libre de los documentos escogidos, a la vez que trate de aliviar la tensión dramática implícita al material recogido con una gran dosis de humor. En suma, Benavente saca a la luz una ironía que estaba presente en los personajes reales y que el método de observación del T.I.T. había dejado de lado, enfocándose más bien en la crítica de la situación socio-política.

El éxito obtenido por *Tres Marías y una Rosa* es de tales proporciones que salva al grupo de su disolución y produce una de las obras más importantes de la dramaturgia chilena de la época. El espesor de las temáticas enfrentadas, su ser profundamente chilenas y a la vez espejo de una condición femenina universal, junto a la flexibilidad de la postura del taller, en neta oposición al rígido purismo de antaño, permiten que el montaje adquiriera pronto una proyección internacional y cumpla una extensa gira por ciudades de Venezuela, Canadá, Estados Unidos, Alemania, Holanda y Francia, pasando a testimoniar lo que ocurre en Chile a pocos años del Golpe de Estado.

La obra, sin embargo, pone en escena problemas sociales del país; es decir, se trata de teatro político y contingente, lo cual conlleva constantes amenazas de la censura por parte de los organismos de seguridad del régimen. “Vivimos amenazas como todos los actores en dictadura y tuvimos que ir a declarar al Ministerio de

---

<sup>145</sup> *Ibíd.*, p. 48.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, p. 64.

Defensa”<sup>147</sup>, recuerda el director Raúl Osorio, [...] “La obra iba a ser castigada por tocar temas de la realidad. Al revés de lo que el diario *La Segunda* decía, que fue lo que motivó que me llamaran del Ministerio, *Tres Marías y una Rosa* no incitaba a la lucha de clases o a la revolución bolchevique, que eran las palabras del diario. La obra hablaba de un grupo de mujeres con maridos cesantes que habían tenido que crear una fuerza y una energía de sobrevivencia y resurrección para sobreponerse y ganarse el pan. Era una realidad que no aparecía en los diarios y que por otro lado nos debía enorgullecer como país. Eso es lo que tuve que ir a aclarar al Ministerio de Defensa”<sup>148</sup>. Algo impensado también le ocurre a David Benavente: tras el éxito de *Tres Marías y una Rosa* llega a sus manos un *memorandum* donde la CNI entrega instrucciones a seguir sobre el teatro crítico de la época: “El documento opinaba sobre este movimiento de teatro popular. Decían que algunos reclamaban que se tomaran medidas para acallararlo, pero advertían que esas medidas tenían un costo. Si se prohibía una obra surgiría un apoyo internacional y contra el régimen chileno. Proponían que lo recomendable era fomentar otro tipo de teatro más nacionalista para contrarrestarlo”, señala Benavente<sup>149</sup>.

*Tres Marías y una Rosa* documenta el *modus operandi* de las tejedoras de arpilleras, un oficio que se institucionaliza en los años 70, cuando las madres de familias de escasos recursos económicos empiezan a buscar alternativas para enfrentar la alta cesantía en la confección de piezas que ilustran la opresión política y la convulsión social. La historia es la de cuatro mujeres del pueblo que enfrentan con humor y tensión las adversidades de la vida doméstica santiaguina postgolpe: María

---

<sup>147</sup> Rodrigo Miranda, “El teatro político chileno vuelve a escena”, *La Tercera* (17/04/2009), en [http://www.tercera.com/contenido/727\\_119974\\_9.shtml](http://www.tercera.com/contenido/727_119974_9.shtml) (consultado el 23/09/2010).

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> El *memorandum* al que se refiere Benavente es dirigido por el Director de la Central Nacional de Informaciones (C.N.I) al ministro del Interior con fecha 22 de agosto de 1979. El documento da cuenta de un extenso movimiento teatral nacional de fuerte oposición al régimen y de imposible represión, si no a costa de una pérdida de apoyo a la dictadura misma. Para contrarrestar la influencia masiva de obras como *Tres María y una Rosa*, el Ministerio propone a través de este *memorandum* medidas más restrictivas para la selección de las piezas que pueden estrenarse públicamente. Como resultado de estas restricciones, pues, David Benavente y Raúl Osorio tienen que declarar ante el Ministerio de Defensa por la temática de la obra; después de la declaración, los militares revisan detenidamente su contenido, pero no encuentran nada efectivamente censurable (clara muestra de la cabal ignorancia artística del régimen, y de la consiguiente imposibilidad de contrarrestar un mecanismo cultural de denuncia crítica ya bien articulado a pocos años del golpe). El texto integral del *memorandum* se puede encontrar en David Benavente, “Ave Felix. Teatro chileno postgolpe”, en *Pedro, Juan y Diego. Tres marías y una Rosa*, obra cit., pp. 313-316.

Ester, que sufre porque su marido machista la maltrata y sólo piensa en vestirse a lo Travolta para engañarla con otras; María Luisa, la más parlanchina, que con verborrea cuenta que su hombre fue a probar suerte a la Argentina, pero no le manda ni un peso; Rosita, la más joven, que espera a su tercer hijo y acaba de integrarse al grupo ante el miedo de no tener qué dar de comer a su familia; y Maruja, la única que todavía tiene marido –el Negro– y dueña de una habitación en una población periférica de Santiago, donde las mujeres se encuentran para fabricar arpilleras, que después son enviadas a una especie de Centro de Distribución (alusión directa a la Vicaría de la Solidaridad) que las vende en el extranjero. La condición básica de la pertenencia a este taller de arpilleras, pues, es la cesantía de los maridos, por lo tanto la reunión semanal de las mujeres es da entenderse como un insustituible micro-ritual de sobrevivencia, material y espiritual.

La obra se divide en dos actos, a su vez repartidos en tres cuadros. El primer acto se define por la urgencia y el esfuerzo desplegado por las cuatro mujeres para superar sus miles de dificultades, internas y externas, y producir, cada una de ellas, una arpillera semanal generadora de un ingreso mínimo esencial para la subsistencia familiar. Se trata de un trabajo individual y divisible (cada mujer, una arpillera), que conlleva incluso reivindicaciones y celos entre ellas, a tal punto que al final el grupo se desahace y se divide en dos: Maruja y Rosita quedan juntas en el taller de la Vicaría, mientras María Luisa y Ester se van en busca de mayor posibilidad de ganancia. El segundo acto ve el regreso de las dos mujeres rebeldes, que Maruja finalmente reacepta en el taller, pese a los remordimientos. En esta segunda parte de la obra a las cuatro mujeres se les plantean dificultades adicionales consistentes en el diseño y elaboración de un arpillera gigante por encargo del cura de la parroquia, lo cual conlleva profundas transformaciones tanto en el sistema de producción como en sus relaciones interpersonales. En efecto, las mujeres ahora deben trabajar en colaboración en una arpillera enorme e indivisible<sup>150</sup>, lo cual les obliga a compartir no sólo el método y el tiempo de trabajo, sino también sus vidas, sus emociones y sus deseos. La obra termina con la consigna apresurada de la arpillera al cura, bajo un atmósfera de tristeza e infelicidad, que choca inevitable y críticamente con los

---

<sup>150</sup> Esta gigante arpillera recuerda de alguna forma recuerda a la 'pirca', es decir al muro que tienen que construir los protagonistas de otra obra de Benavente, *Pedro, Juan y Diego*.

momentos lúdicos y de desenfrenado optimismo que las mujeres acaban de compartir.

La obra matiza las complejas condiciones de existencia de la mayoría de la mujeres en los primeros años posteriores al golpe pinochetista, a través de una ironía genuina, estrechamente ligada a las chilenísimas características de los personajes, y a la introducción de elementos que aluden al cargante entorno, donde son frecuentes las intervenciones militares. De ahí que el tema del trabajo tome a través de la puesta en escena un sentido mucho más amplio y profundo. En la labor cotidiana de coser, elegir lana o dibujar sobre un trozo de tela, las cuatro mujeres vuelcan sus esperanzas, sueños y frustraciones diarias; es decir, junto con las arpilleras que se van fabricando sobre el escenario, se hila también la vida de cada una de ellas, entrecruzándose el presente con el pasado <sup>151</sup>.

Esta cotidianeidad casi hiperrealista posee, entre tantas otras alusiones, las del contexto socio-político. A parte de la cesantía generalizada, que se opone al paraíso perdido del pasado, y que afecta por igual obreros, comerciantes independientes y funcionarios públicos, están los indicios de la vigilancia policial, del hambre, del exilio, de la ruptura de las organizaciones de los trabajadores. Y, por encima, está el miedo, que deja sumido en un abismo casi irrecuperable la soledad y la perplejidad. No se trata, entonces, sólo de denunciar o mostrar el alto nivel de cesantía imperante en el país: las consecuencias de este trabajo de supervivencia atraviesan los personajes en lo más íntimo, provocando el conflicto de fondo; es decir, el de hombres contra mujeres. En efecto, aun cuando sólo hay mujeres en escenas, los hombres están siempre presentes, condicionando sus conductas a través de la voz, de objetos o de huellas físicas, en la personificación de los muñecos de trapo en las arpilleras, en sus cartas y en sus fotos. Y, sobre todo, por la incompreensión y el disgusto que vuelcan hacia el trabajo de sus esposas. Este trabajo simboliza la cesantía y la exclusión de la vida social activa de los maridos, y su resentimiento por ser sustituido por ellas provoca agresividad, distancia afectiva y física; es decir, la ruptura del orden familiar y de las relaciones de autoridad, estima y respeto en la pareja <sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Hans Erhmann, "Teatro postgolpe: Pedro, Juan, María y Rosa", *Gestos*, 4, 8 (1989), pp. 155-165.

<sup>152</sup> María de la Luz Hurtado, "Pedro, Juanes, Marías, Diegos y Rosas", en David Benavente, *Pedro, Juan y Diego. Tres Marías y una Rosa*, obra cit., pp.39-45.

Al ser ésta una obra con sólo personajes femeninos, la presencia del varón es conocida a través de las alusiones que éstas hacen de sus esposos: Mario, el esposo de María Luisa, se encuentra en Argentina, en busca de trabajo; Rafa, esposo de Rosita, termina quedando sin trabajo; el Negro, el esposo de Maruja, es cesante, y es el único hombre presente en escena (no se ve físicamente, pero se escucha su voz). Todos son hombres que se encuentran colocados en una situación desesperada por las condiciones que atraviesa el país, y la frustración que viven al ser privados de su fuente de trabajo los hace sentirse menospreciados e inútiles, e incluso los lleva a golpear a sus esposas. La pieza, entonces, es también una denuncia de la violencia doméstica ejercida por los hombres contra sus esposas; el problema, sin embargo, es presentado bajo la forma de la carnavalización.

El primer acto, de hecho, empieza con un diálogo que remite precisamente a una situación de violencia, con la llegada de María Ester al taller con señales evidentes de golpeo. Este ejemplo, además, no se limita a subrayar la autoridad varonil, más bien desacraliza al mismo esposo, mostrándolo en una actividad que, según los estereotipos, el discurso masculino asigna a la mujer doméstica:

MARUJA: ¿Qué le pasó Estercita por Dios?

MARIA ESTER: El Román me pegó.

MARUJA: ¿Otra vez?

MARIA ESTER: Estoy tan aburrida, oiga porque ahí se lo pasa mirándose al espejo y peinándose<sup>153</sup>.

Los hombres, pues, tienen una actitud negativa cuando ellas con su trabajo traen dinero a la casa, sintiéndose atropellados en su rol patriarcal de proveedores absolutos. Cuando Rosita quiere ingresar al taller Maruja le dice:

MARUJA: ¿Usted ha hablado de esto con su marido?

ROSITA: No he hablado nada.

MARUJA: Tendría que hablarle primero porque después se molestan donde una trabaja.

ROSITA: ¡Qué tiene que venir a decir! ¡Si no tiene plata no tiene que venir a decir, po!

MARUJA: Se molestan donde es una la que pone la plata pa'la casa, Rosita (127).

---

<sup>153</sup> David Benavente, *Teatro chileno*, Santiago, Ediciones CESOC, 1989, p. 119. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición del texto, por lo tanto se transcribirán sólo las páginas en el interior del texto.

La violencia, entonces, se transforma en un rasgo esencial para la caracterización de los personajes femeninos, tanto en la ficción escénica como en la realidad a la cual la pieza alude. Se trata de una “condición de ‘básica’ para entrar al taller”, como afirma Maruja (127); una condición, pues, de normal rutina diaria, que no ahorra a ninguna de ellas y con la cual tiene que aprender a convivir, porque de ahí no se escapa. El intento de integrar a sus esposos a las actividades que ellas realizan en el taller, entonces, sirve para que no se sientan totalmente excluidos del nuevo proceso laboral en el que participan sus esposas; es decir, para que no se sientan inferiores con respecto a las mujeres, por ende, se olviden, por lo menos durante ese tiempo, de cachetearlas. María Ester, que ha tenido éxito con su marido, por ejemplo, comenta:

MARIA ESTER: El Román, mi marido, es como tonto para hacer cordillera.

ROSITA: ¿El la ayuda a usted?

MARIA ESTER: Hay que incorporarlos también. O sea, participación, porque si no los huevones se acomplejan donde no tienen pega (133).

Las arpilleras, en suma, plasman la visión del mundo de las mujeres, no sólo por lo que concierne la vida socio-política de la época, más bien desde un punto de vista más personal. Nacidas como una voz femenina de protesta a inicios de la dictadura de Pinochet, las arpilleras se materializan en una combinación de telas, en particular el cobre, la lana, el cuero y otros materiales, cosidos y unidos entre ellos con detalles y sucesos que representan la vida diaria del pueblo. Es decir, se trata de un arte que, a partir de un esquema básico de textura, permite a las mujeres representar sus sentimientos y sus pensamientos a pesar de la censura de la dictadura y de la fuerza del cuerpo militar, recreando finalmente cuentos, imágenes y utopías de la vida de esas personas. A partir de esos presupuestos, resulta evidente como la poética del arte de la arpillera sea tendencialmente de tipo realista-naturalista, que trata de mostrar la realidad de la manera más ilustrativa posible. En *Tres Marías y una Rosa*, es Maruja la que explica la cuestión del tema, definiéndolo precisamente como la experiencia cotidiana de la vida:

MARUJA: De las cosas que le han pasado en su vida tiene que ser el tema ¿me entiende? Porque la gente se interesa en las cosas de una, Rosita. Uno cree que no se interesan, pero la gente se interesa...

ROSITA: Se me hace que no voy a poder yo.

MARUJA: Tiene que mirar pa'trás y acordarse de algo que le haya pasado en la historia suya ¿me entiende? (130).

Entre las cuatro protagonistas de pieza, sin embargo, María Ester es la mujer que mejor da voz a esta poética. Siempre relacionándose a Rosita, que aprende con dificultad las reglas del oficio, María Ester trata de explicar a la colega lo que tiene que representar en la tela, proponiendo ejemplos de la vida cotidiana de una forma que de algunamaneira reafirma la poética documentalista testimonial, característica de los primeros años de actividad del T.I.T.:

MARIA ESTER: [...] Abre la ventana, mira pa'fuera y ¿qué es lo que ve? ¡Conteste!

ROSITA: ¡Es que no sé, po!

MARIA ESTER: ¡La población! Eso es lo que ve por la ventana: la realidad de la vida; o sea, tema de población: casas, chiquillos, pilón de agua, perros, moscas ... (134).

El arpillerismo, con todo su potencial popular-subversivo intrínseco a la descripción de la vida cotidiana arriba citada, cae inevitablemente en la mira del régimen, el cual intenta contrarestar su mensaje alentando un arpillerismo oficial, que privilegia temas ligados a las fuerzas armadas o al folklore urbano. Con respecto a las arpilleras disidentes, las oficialistas son bien pagadas en dólares en las tiendas de los sectores pudientes. Una alusión directa a este trabajo paralelo se da en la obra cuando Rosita relata una discusión que ha tenido con Carmen, otra integrante del taller que entrega arpilleras a talleres oficialistas:

ROSITA: Sí. Esa tiene un taller paralelo aquí en la población. Mi cuñada le hace arpillera de bote manicero, parada militar, así ...

MARIA LUISA: Treinta dólares por arpillera saca la Carmen en la Butic de Providencia (140).

Las arpilleras disidentes tienen problemas de comercialización, tanto por razones económicas como estéticas, debidas a las tensiones socio-políticas, tanto al interior como al exterior del país, de enfrentar y publicizar temas complejos como el de la dictadura. A finales del primer acto de la obra, por ejemplo, la Central le rechaza a María Luisa su arpillera del Juicio Final justamente por no ser claramente comprensible:

MARUJA: Confuso lo encontraron el Juicio.  
MARIA LUISA: ¡Cómo va a estar confuso si les saqué todas las hilachitas!  
MARIA ESTER: ¡Claro que se las sacó! Pero sigue sin entenderse, igual...  
MARIA LUISA: Cómo no se va a entender que aquí hay dos caminos: uno que va pa' la gloria y otro pa' los infiernos.  
ROSITA: Si una entiende aquí cómo no van a entender allá, digo yo.  
MARUJA: Estos no son na perros, son señores con abrigo de piel que van pa' los infiernos, le dije al René Perez.  
MARIA LUISA: ¿Y él qué le contestó?  
MARUJA: Dijo que parecían perros de San Bernardo.  
ROSITA: ¡Cómo van a confundir una señora con un perro de San Bernardo, digo yo!  
MARUJA: ¿Y dónde está Dios?, me preguntó el René. Cualquiera de estos ángeles que hay aquí puede ser Dios, le dije yo.  
MARIA LUISA: ¡Ahí sí que la cagó usted! No ve que Dios es este de acá que se está bajando del ovni.  
ROSITA: Pa'mí que es por la cuestión del ovni que no te entienden el Juicio allá en la central.  
MARIA LUISA: Es que pa'mí Dios es de otra galaxia. Por eso es que viaja en platillo volador a juzgar a los ricos y a perdonar a los pobres (141,142).

En líneas con las dificultades arriba citadas, este acto termina, supuesta y dramáticamente, con la noticia de que se ha suspendido la entrega de arpilleras a la Central porque ésta tiene un exceso de abastecimiento que no puede comercializar. Al ver desaparecer su única fuente de ingreso, las mujeres reaccionan de distintas formas: Rosita decide quedarse con Maruja, en la tentativa de encontrar una solución colectiva al problema del taller y la central; María Ester y María Luisa, en cambio, deciden trabajar en el taller oficialista de Carmen. En la butik oficialista de Providencia, sin embargo, la arpillera de María Luisa es censurada y rechazada por razones políticas; la dueña le dice que "No pueden salir ricos ni pobres ... porque ahora somos todos iguales. Ahora no hay diferencias," (153), repitiendo así una consigna demagógica del régimen, que negaba las diferencias de clases y la misma existencia de distintas clases sociales.

Al empezar el segundo acto, las dos mujeres piden ser aceptadas de vuelta al taller de Maruja, la cual finalmente lo permite puesto que el cura de la parroquia les ha encargado una arpillera gigante para ser colocada en la capilla nueva que está por inaugurarse. Esta arpillera será el equivalente a sesenta arpilleras normales y el tema será el Juicio Final.

La febril actividad que requiere la confección de la arpillera gigante se corresponde con la no menos febril representación carnavalesca de lo que se supone

es un tema sagrado, solemne y grave. En particular, en primer plano de la gigantesca arpillera está la imagen de Dios, con larga barba y con un aspecto "bastante enojado," (175) indicando con el dedo; está delante de la infaltable cordillera nevada, y en frente se bifurcan dos caminos, uno va a la gloria y otro al infierno. La carnavalización de la imagen sagrada se produce cuando se representa a la gente que está en la gloria en una actitud de aburrimiento y tedio: en la gloria hay algunas nubes y gente muy aburrida sentada arriba de ellas; el infierno, en cambio, está representado por un moderno edificio comercial 'caracol', que comenzó a popularizarse en la época <sup>154</sup>. Condenando el consumismo a los infiernos, las arpilleristas denuncian y se resisten a adoptar dicho modelo de sociedad; los demonios, sin embargo, se están divirtiendo, e incluso el fuego, que se supone ser el castigo para los moradores del infierno, es representado aquí como un elemento de goce, siendo utilizado para la preparación de asados, como una parrillada. De ahí que estalle la imagen carnavalizada del infierno alegre, donde los malos gozan felizmente, mientras los buenos se aburren y languidecen en la gloria <sup>155</sup>.

El ápice de esta carnavalización se concretiza en la escena del matrimonio, un juego teatral creado por los personajes mediante la transformación lúdica de una situación. A pesar de que la irrupción del negro –el marido de Maruja– destruya ese trampolín expresivo, haciendo terminar el sueño por lo suelos, el juego vivido queda latente: se trata de un activo personal y social que no se borra fácilmente, en la escena tanto como en la vida de cada mujer presente en la sala. Se trata de una celebración autodirigida y autorizada por las mismas mujeres para generar un espacio creativo donde ensayar nuevas identidades sociales y personales, redefinir roles y

---

<sup>154</sup> El 'caracol' es un edificio comercial que nace alrededor de los años 70 en línea con la política del libre mercado propiciada por el régimen. La fiebre consumista que éste representa refleja el anhelo de la dictadura de alterar los hábitos austeros de la población para llevarlos a un desenfrenado consumismo individual (Tomás Moulián dedica numerosas páginas al significado social de esta construcción. Véase Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit., 1998).

<sup>155</sup> La carnavalización se nutre también de la imagen confeccionada por las arpilleristas de un Dios 'bizco' (María Luisa: No le puede quedar con un ojo mirando pa'un lado y el otro pa'l otro tampoco, porque le queda bizco", p. 170), y a la vez carabinero (que detiene un poder absoluto –como la policía militarde aquellos años– bajo el cual todos tienen que someterse y dar cuenta de su arbitrariedad –inclusive el régimen dictatorial–). También de la inserción de la canción "Pobrecito mortal" de Raúl Alarcón, cuyo apodo era Florcita Motuda se inserta en esta línea desacralizadora: la sola inclusión de una canción de Florcita Motuda (figura provocadora, rompedora de los cánones establecidos, que desafía al discurso oficialista con canciones que llaman a la reflexión acerca de la solidaridad del género humano y de la alienación provocada por la manipulación de los medios audiovisuales), más la expresión de admiración hacia su persona, ubica a *Tres Marías* y *una Rosa* en una línea contestataria frente al discurso hegemónico.

explorar desconocidas posibilidades de existencia. Todo empieza con el deseo de celebrar el encargo de la arpillera gigante, que viene a salvar al taller de la crisis (recibirán 400 dólares); María Luisa trae una botella de licor que le ha regalado su ex-patrona para su marido, no sabiendo que éste se encuentra en el extranjero. La ingestión del alcohol da pie a que las mujeres se desinhiban y muestren con claridad sus pensamientos íntimos y denuncien la opresión a que las somete la conducta patriarcal de sus esposos. Al hablar acerca de cómo vestían en la ceremonia de sus matrimonios, las mujeres descubren que Rosita no se casó por la iglesia, y así encuentran el pretexto para proceder a preparar una ceremonia religiosa imaginaria para ella. Con los restos de ropa que usan para hacer la arpillera, le confeccionan al tiro un traje a la novia, que incluso debe disimular su embarazo de cinco meses.

Como este es 'un matrimonio moderno', María Ester acepta hacer de cura en esta ceremonia ritual desacralizadora; aunque, claro, siendo mujer. Maruja se ofrece para ser también el padrino de la novia, no importando que también haga de novio. Toda esta parodia, intencionada a destronar la virilidad masculina y la sociedad falocéntrica que representa <sup>156</sup>, viene seguida de serias acusaciones y denuncias de los malos tratos y abusos que cometían los maridos en contra de sus esposas. Se inicia la carnavalesca ceremonia matrimonial; la mujer-cura le pregunta a Rosa si juraría entrar al matrimonio prometiendo la siguiente enumeración de desgracias: "Señora Rosa Martínez, acepta usted seguir a este hombre en el dolor, la adversidad, la desgracia, la miseria, el hambre y los terremotos?" (161). La respuesta de Rosita es un rotundo "No" (162). Insiste el cura-mujer, pidiendo ahora si acepta el que parece ser el verdadero voto que hacen las mujeres al entrar al matrimonio:

MARIA ESTER: ¿Acepta que la cachetee, que le ponga el gorro, que la llene de chiquillos, que no traiga plata pa'la casa, que llegue curao? (162).

Se da a entender así que la mujer al aceptar el matrimonio debe aceptar también la violencia doméstica, la infidelidad del esposo, la paternidad múltiple e irresponsable, las privaciones económicas extremas y el excesivo consumo de alcohol por parte de su pareja. Así planteado, éste es un voto que significa el mundo

---

<sup>156</sup> El diálogo que precede la ceremonia religiosa está totalmente impregnado de alusiones sexuales (un ejemplo entre todos es el problema del 'pirulo', que las mujeres tienen que ponerse y sacarse continuamente al pasar del rol del novio a el del cura, como si la identidad masculina sólo se concretizase a través de la posesión o la falta del aparato sexual).

al revés: en vez de significar un voto de felicidad, amor y respeto, es uno de castigo, violencia, desamor y falta de respeto. El discurso carnavalesco, pues, está reclamando la liberación de un sector de la sociedad de la conducta represiva y opresora a que inducen las ideas convencionales del discurso tradicional masculino. Las mujeres subvierten este discurso patriarcal y crean su propio voto matrimonial, en el cual hacen prometer al hombre cambiar para convertirse en un compañero comprensivo, cooperador, tierno, leal, responsable. Finalmente, María Ester lee el nuevo voto al ‘novio’:

MARIA ESTER: Y usted, don Rafael, ¿promete solemnemente ante este altar sagrado no cachetearla, no ponerle el gorro, no llenarla de chiquillos, no llegar curao y traer plata pa'la casa?

MARUJA: ¡Bravo, señor cura! ¡Otra vez, señor! ¡Otra vez! (De pie.)

MARIA ESTER: ¿Promete que no le va a dar todas las noches con la custión porque aburre también?

MARIA LUISA: ¡Que prometa! ¡Que prometa!

MARIA ESTER: ¿Promete pedirle el favor solamente cuando ella tenga ganas?

TODAS: ¡Prometido!

MARIA ESTER: ¿Promete que después de ocurrido el hecho, hacerle por lo menos un cariñito?

TODAS: ¡Sí! ¡Sí! ¡Sí,sí!—¡Sí,Sí,Sí! (162).

De inmediato se suman todas las mujeres a las peticiones, transformándose así la supuesta ceremonia religiosa en un acto de protesta que pretende exigir de los hombres el respeto de los derechos de las mujeres:

MARIA LUISA: ¡Pídale que le ayude a educar a los cabros, señor cura!

MARUJA: ¡Y que le ayude a arreglar la casa también!

MARIA LUISA: Y a no enojarse porque hace arpillera.

ROSITA: Quedarse cuidando a los chiquillos.

MARIA LUISA: Comprarle lavadora pa'que no eche los pulmones lavando.

MARUJA: Claro, si no hay que dejarse atropellar.

ROSITA: Porque se aprovechan de una.

MARIA ESTER: Pa'eso están los derechos de la mujer.

ROSITA: ¡Una también es persona!

MARUJA: No hay que aguantarle ni la puntita de ahora para adelante (162).

La voz del esposo de Maruja, gritando desde la calle a su mujer, termina abruptamente el sueño. Las mujeres reaccionan aterrorizadas, como si hubieran sido descubiertas cometiendo un delito de sedición, y tiemblan ante la voz autoritaria del varón. El peso del discurso autoritario patriarcal es demasiado fuerte, y Maruja, sacándose el disfraz de novio que llevaba en la carnavalesca ceremonia, se dirige

finalmente en forma sumisa adonde su marido la llama. El rito carnavalesco, no obstante, les dio por un momento la fuerza para desacralizar y destronar el discurso patriarcal y la valentía para exigir el respeto de sus derechos. A Rosita no le queda sino decir a la pasada, con una sonrisa: "Estuvo linda la fiesta, ¿ah?" (163).

Esa sensación de tristeza es la misma que se percibe cuando las mujeres terminan de confeccionar la arpillera gigante para la parroquia. El cura cuando la ve no expresa ninguna opinión; se queda callado. Rosita expresa francamente su opinión: "Pa'mí que está quedando demasiado triste el Juicio," (172) y da ideas para mejorarlo; el Angel, por ejemplo: "¡Como bailando cueca tiene que quedar! ... Pa'que quede más moderno, po!" (172). La idea del Angel del Juicio Final bailando cueca –el baile nacional chileno– se le hace difícil de aceptar a Maruja; pero la idea no es tan desacertada ya que el mismo cura, al declarar finalmente que encuentra triste la arpillera, les pide a las mujeres que incluyan un número musical folclórico en la inauguración de la obra. El religioso, según María Ester, además de encontrar triste el juicio, dice también que lo encuentra "poco chileno" (173). Maruja se extraña puesto que lleva la infaltable cordillera de los Andes, pero al parecer no es suficiente y manda a María Ester a traer una guitarra para cantar en el acto de inauguración.

Las primeras campanadas de la parroquia que llaman a asistir al acto sorprende a las arpilleristas en plena labor de autocrítica. Rosita toma ahora la iniciativa proponiendo cambios drásticos:

ROSITA: ¿Sabe lo que yo haría con este Juicio, Luchita?

MARIA LUISA: ¡No!

ROSITA: Lo pondría mucho más alegre.

MARIA LUISA: ¡Si no puede salir alegre el Juicio!

ROSITA: ¡Pero es que aquí los diablos del Infierno lo están pasando mucho mejor que los Santos del Cielo y éso no puede ser porque así todo el mundo va a querer ir al Infierno, po!

MARIA LUISA: ¡Pero si así es como salía en la película!

MARUJA: ¿Qué película?

MARIA LUISA: ¡La película del Maestro Miguel Angel cuando estaba encaramado arriba de unos andamios pintando el Juicio Final!

ROSITA: ¿Era en colores la película?

MARIA ESTER: Era del Charleston Heston. ¡M'hijito rico!

MARIA LUISA: Y el Papa , viera cómo lo huasqueaba al Maestro Miguel pa'que trabajara...

MARIA ESTER: Igual que la señora Maruja.

MARIA LUISA: Enfermo y todo tenía que trabajar hasta que salió el Juicio. ¿Y era alegre ese Juicio? ¡No era alegre! (174,175).

A Rosita le molesta la idea del infierno feliz, no es posible que la gente que se ha portado mal en la vida, que hayan hecho sufrir a los demás, que no los hayan ayudado, que los hayan sojuzgado o torturado estén felices disfrutando en el infierno, no es algo ejemplar. No obstante, Rosita insiste en hacer más alegre el Juicio y da algunas ideas drásticas:

ROSITA: Con todo respeto, lo primero que haría yo sería cambiarle la cara a Dios.

MARUJA: ¿Y qué cara le pondría?

ROSITA: Una cara más moderna porque así está muy enojado.

MARIA LUISA: Tiene que salir enojado porque Dios no puede andarse chijeteando con cosas modernas, y el Juicio no tiene nada de moderno (175).

Rosita insiste que Dios debe estar contento porque "lo que está diciendo es síganme los buenos" (175) <sup>157</sup>. Además, Rosita alegraría la Gloria incorporando la idea de una celebración patriótica: "Pa'l lado de la Gloria yo le pondría unas fondas bien endieciochás, así, con banderitas [...] Y hartos grupos de gente reunida así, tocando guitarra, bailando y comiendo" (176). Esto las lleva a una discusión acerca de si se permitía el consumo del alcohol en el cielo. María Ester cree que no: "¡El trago tiene que estar prohibido en el Cielo!" (176). Pero María Luisa pone el punto final a la discusión recordando hechos de los evangelios: "¡No puede estar prohibido porque en las bodas de Canaan transformó el agua en vino! Por algo sería ¿no?" (176). Maruja le encuentra razón, "porque Nuestro Señor dijo clarito: que la Gloria era un banquete al cual todos estábamos invitados" (176). De esta manera se da por "¡aprobado el Juicio por mayoría de votos!" (176).

La carnavalización del Juicio Final se completa con la música, para alegrar el Juicio están finalmente de acuerdo de ponerle la cueca:

ROSITA: Es costumbre de ponerlos a bailar cueca, no más.

MARIA ESTER: ¡La Cueca del Juicio Final!

MARIA LUISA: Así le podríamos poner al tema: La Cueca del Juicio Final (176).

Es más: si es una fiesta popular chilena tiene que haber fondas, y para María Luisa "si va a haber fondas tendría que salir una media vaquilla asándose y un

---

<sup>157</sup> 'Síganme los buenos' era el lema del antihéroe de la serie cómica mexicana de televisión "El Chapulín Colorado", muy popular en Chile por esos años.

costillar de chanco [...] (177) lo cual es aprobado, y el infierno podría colaborar en esta celebración:

ROSITA: Aprovechemos las llamitas del infierno que están hechitas pa'l fuego del asado.

MARIA LUISA: ¡Buena idea! Ayúdeme con el fuego, señora Maruja.

ROSITA (*la ayuda a cambiar la posición de las llamas en la arpillera*) (177).

De esta manera, el fuego del infierno es carnavalizado convirtiéndolo en un elemento para el disfrute de la vida y para provocar la felicidad de los sectores modestos. Esta idea es incrementada aún más al expresar María Luisa la certeza de que en el cielo el dinero nada vale y que pondría un letrero a las fondas que dijera: "¡Todo gratis en el cielo!" (177), utopía que Rosita quisiera hacer suya aquí y ahora: "Igual que en esta tierra!" (177).

Al final de la obra, pues, el conflicto no se resuelve; la contradicción fundamental de una minoría autoritaria en armas que oprime a una mayoría indefensa surge aún con más claridad. Por eso la cueca final es triste, al punto que Rosita comenta, en su penúltimo parlamento: "De nuevo parece funeral esta cuestión, ¿ah?" (179). Al tocar la cueca final, Maruja sale a bailar al lado de la arpillera; baila sola, lo que era una alusión al drama que vivían miles de mujeres cuyos esposos, hijos o parientes varones se encontraban desaparecidos, víctimas de los agentes del estado. La cueca sola era un acto de protesta, de gran contenido emotivo, que practicaban las mujeres víctimas de esta dramática situación como pedido y para que la realidad del país cambiara, para que las injusticias terminaran, para que se buscara finalmente una solución.

*Tres Marías y una Rosa* es una de las obras teatrales chilenas que han marcado una época en la vida cultural de Chile. Se trata de una pieza indagatoria, que marca rumbo y abre camino al despertar una sensibilidad artística capaz de descubrir problemáticas sociales y culturales, interpretar realidades silenciadas y expresar interrogantes incómodos, sea en los años críticos del golpe militar, sea en los sucesivos momentos de transición política del país. En efecto, desarrollándose a través de una doble dimensión, una contingente (la cesantía post golpe y el trabajo femenino de supervivencia) y la otra intemporal (el trabajo como clave de las relaciones humanas), *Tres Marías y una Rosa* logra poner en escena personajes

capaces de luchar para crear sus propios espacios expresivos arriba del escenario, de manera análoga a como la gente de teatro lucha por crear su obra en una sociedad clausurada, en un trabajo de evidente identificación. Cuando el teatro cumple esa función expresiva en comunión con el público deja de ser elitista, instrumental o experimental para convertirse en una verdadera necesidad, en un alimento útil para descifrar la vida y redescubrir identidades personales y culturales. En *Tres Marías y una Rosa* la perplejidad frente a la contingencia de los personajes encuentra refugio en el lenguaje teatral, y se expresa, públicamente, más que en el decir retórico del escenario, en el hacer de los personajes, profundamente comprometidos, al par de sus creadores, en la tentativa de reinventar mundos de sobrevivencia en un semejante contexto de prohibiciones <sup>158</sup>.

La pieza, en efecto, identifica la visión de mundo de aquel sector de la población chilena que más sufrió por la implementación de las medidas sociales, económicas y políticas que tomó la dictadura desde 1973. Este sujeto colectivo de mujeres y hombres desempleados, luchando por su sobrevivencia y por lograr mejores condiciones de vida, le otorga carácter significativo a la cosmovisión presentada por el texto. El antagonista de la obra, entonces, es esa fuerza que ha invadido todos los intersticios de la vida cotidiana causando dolor y miseria a los sectores más desvalidos de la población chilena. Los sectores que tienen el poder económico y que dictan las políticas de shock son condenados como responsables del sufrimiento de las mayorías. Al mismo tiempo, la cosmovisión de las mujeres acusa al discurso tradicional masculino patriarcal de contener los gérmenes autoritarios que ahora invaden a toda la sociedad chilena. Ellas han sido víctimas de ese autoritarismo, han sido golpeadas, vejadas, maltratadas por sus esposos o compañeros. Al pedir que esta situación cambie, que los hombres cambien su actitud, están intentando anular esa concepción autoritaria del mundo, están pidiendo que termine la dictadura, están pidiendo el respeto de los derechos humanos, están pidiendo igualdad de oportunidades para todos y el derecho a la oportunidad de desarrollarse como personas. Lo piden con fuerza al final del primer cuadro del segundo acto, en la escena de protesta contra el trato vejatorio que les dan sus hombres, que por extensión puede considerarse una protesta contra la propia política

---

<sup>158</sup> David Benavente, "Introducción al teatro de la época", en *Teatro chileno*, obra cit., pp.11-38.

represiva de la dictadura militar; y lo piden con humildad y tristeza al final mismo de la obra, abandonando el escenario para dejar la última palabra a la sola e imperante necesidad de un cambio sustancial para sus vidas, y las de miles de mujeres como ella.

## 2.2 *Hechos consumados de Juan Radrigán*

Descarnado y doloroso retratista del mundo de la marginalidad, como lo define Claudio di Girólamo en el prólogo de la edición de Casa de América de *Hechos Consumados*, Juan Radrigán es un autor tajante y sin concesiones, un clásico de la dramaturgia chilena de fin de siglo, capaz de enfrentar temáticas asociadas a la dictadura, trasciéndolas de las contingencias políticas y sociales específicas y proyectándolas a nivel universal. De orígenes muy humildes, Radrigán nace en Antofagasta en 1937, en un hogar económicamente y socialmente marginal. Hijo de un padre mecánico y una madre profesora y prostituta, con dos años se muda con la familia a Santiago: ahí recibe educación básica por parte de su madre, al igual que sus tres hermanos, hasta la muerte del padre, que ocurre a los seis años de edad del autor. A partir de ese momento, Radrigán empieza una larga existencia hecha de la más variadas profesiones, desde hacer cajones en el mercado la Vega, a ser pintor, carpintero, envasador, librero y obrero textil, para luego sumarse a la masa de cesantes después del Golpe Militar de 1973.

Pese a la realización de esos diversos oficios, que da cuenta de una persona que participa en profundidad de la vida del pueblo chileno, Radrigán logra seguir manteniendo una pasión –la escritura–, que persigue de manera autodidacta desde hace muchos años y que al cabo de muy poco tiempo va a transformarse en su profesión definitiva. Ya en 1960, en efecto, la revista *Quilodrán* publica un cuento del autor, “El nacimiento del miedo”, donde aparece por primera vez un motivo que desarrolla en su producción dramática a partir de 1979: la vida de los seres marginales y olvidados, y su lucha contra la miseria, tanto material como espiritual<sup>159</sup>. Entre todos los géneros literarios, pues, Radrigán elige el teatro, al parecerle el medio más directo y ajustado para expresar la que se podría llamar una ‘poética de los pobres’; según el autor, los seres humildes siempre están solos, “como el cielo, la piedad y los perros”<sup>160</sup>, y él lo sabe y lo puede afirmar por pertenecer él mismo a esta condición social. Todas sus obras, en efecto, están ambientadas en lugares

---

<sup>159</sup> Cabe recordar que Radrigán comparte esa filiación con lo popular con grandes artistas chilenos, como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Violeta Parra y Acevedo Hernández, entre todos.

<sup>160</sup> Pedro Bravo-Elizondo, “El dramaturgo de *Los olvidados*: Entrevista con Juan Radrigán”, *Latin American Theatre Review*, 17 (1983), p. 61.

miserables, porque el autor afirma que, aunque vicios y virtudes son los mismos entre ricos y pobres, “están más nítidos y puros entre los pobres [...] La dignidad en el pobre está más pura y más prístina, en el sentido de primitivo y claro. Ellos no tienen los problemas de incomunicación ni todo eso. Ellos tienen el problema del hambre”<sup>161</sup>.

Poeta por inclinación, Radrigán se transforma en dramaturgo incluso por la necesidad de expresar su pensamiento. En el Chile de esos años, para poder publicar un manuscrito, se necesita someterlo a una entidad oficial, la cual decide si autorizar o no su publicación. El teatro, en cambio, no requiere tales procedimientos, y se revela un arma fundamental para quien, como Radrigán, tiene la urgencia política y social de expresar su propia opinión. No obstante, el autor huye totalmente de lo panfletario; además, no posee una formación académica, sus experiencias teatrales son sólo las lecturas, y opina que si hubiese estudiado teatro formalmente tal vez sería demasiado “analítico y pedagogo”<sup>162</sup>.

La producción dramática de Radrigán, que suma más de treinta títulos en su totalidad, puede ser estructurada en dos grandes períodos. El primero inicia con el estreno en 1979 de la obra *Testimonios sobre la muerte de Sabina*, dirigida por Gustavo Meza para el Teatro de Comediantes, y abarca todas las piezas escritas en el contexto de la dictadura militar, en particular *Las brutas* (1980), *Hechos consumados* (1981) y *El loco y la triste* (1982). Con el final del gobierno pinochetista y el inicio del período de transición, la producción del autor se detiene por algunos años, hasta 1995, fecha del estreno de la obra *El Encuentramiento*, dirigida por Willy Semler para la primera Muestra de Dramaturgia Nacional. A partir de ese momento inicia la segunda y última etapa del autor, marcada temática y dramáticamente por el sello de la postdictadura, y que comprende obras como *Fantasmas borrachos* (1997), *El príncipe desolado* (1998), *Perra celestial* (1999), hasta la publicación en 2004 de la antología *Crónica del amor furioso*, que recopila y saca finalmente a la luz las piezas más raras y desconocidas del autor.

El teatro de Radrigán reflexiona sobre los desposeídos y es extremadamente sencillo: casi no necesita de escenografía, “todo está en el libreto y en los personajes”

---

<sup>161</sup> *Ibíd.*, pp. 61, 62.

<sup>162</sup> *Ibíd.*, p. 62.

<sup>163</sup>, asegura el autor, y los actores deben aportar por si solos la caracterización sin ninguna ayuda, ni siquiera el maquillaje. Este tipo de teatro ‘pobre’ se distancia totalmente del concepto de creación colectiva, que Radrigán considera inútil, algo que “sólo busca entretener, que carece de símbolos y de un hilo conductor, y por encima conduce a una actitud evasiva en el público, en que la reflexión desaparece”<sup>164</sup>. El autor, en cambio, necesita provocar una reacción profunda en sus espectadores: su teatro se presenta de preferencia en las poblaciones marginales, es decir frente a la misma gente que se trata de reproducir teatralmente en escena, y al final de cada función se da voz a un foro y a una discusión de la obra, con el fin no tanto de escuchar las impresiones y sensaciones de lo espectadores, ni siquiera de utilizar sus comentarios para modificar o mejorar la pieza, más bien para recrear aquella profunda relación –lamentablemente perdida– del teatro con su público.

Por lo que concierne específicamente el primer período de producción del autor, que es la etapa que encaja en este proyecto de investigación por ser involucrada con y desarrollada en la época dictatorial, se puede afirmar que son tres las características que lo denotan: el contexto político-cultural; una vinculación profunda con el medio teatral, tanto nacional como internacional; y la cabal reflexión sobre la marginalidad social bajo autoritarismo<sup>165</sup>. Juan Radrigán forma parte de aquella generación de dramaturgos que frente al golpe de estado de 1973 y la consiguiente dictadura logran de todas formas mantener su actividad articulando una disidencia heterogénea y contestataria al régimen militar<sup>166</sup>. Todos ellos, en el texto o en la escena, tienden a tematizar el colapso de los proyectos históricos nacionales y colectivos, la consiguiente frustración y la evidente incertidumbre frente al futuro. El teatro se transforma, entonces, en una plataforma donde expresar el malestar, la desesperanza y la urgencia del cambio, revalorizando su potencial dialógico rápido y

---

<sup>163</sup> *Ibidem.*

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> Adolfo Adorno Fariás, “Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004”, *Acta Literaria*, 031 (2005), pp.101,102 (disponible en la página web [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482005000200008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482005000200008&script=sci_arttext), consultado el 29/09/2010).

<sup>166</sup> Juan Radrigán comparte este espacio de disidencia con dramaturgos como David Benavente (*Pedro, Juan y Diego*, 1976), Luis Rivano (*Te llamabas Rosicler*, 1976) y Marco Antonio de la Parra (*Matatangos*, 1978), entre otros; con directores, actores y diseñadores que después del apagón cultural logran reinventarse fuera del circuito institucional a través de nuevas compañías independientes, como el Teatro La Feria de Jaime Vadell (*Hojas de parra*, 1977), Teatro Imagen de Gustavo Meza (*El último tren*, 1978) y el Taller de Investigación Teatral de Raúl Osorio (*Tres Marías y una Rosa*, 1979), entre otras.

directo para con el público. En palabras del mismo Radrigán: “Escribo teatro, además de una razón de oficio, porque considero que es la manera más directa de entablar diálogo con la gente. El teatro es una conversación de hombre a hombre para romper el silencio”<sup>167</sup>.

La renuncia al trabajo puramente literario, pues, en favor de la escritura teatral denota para el autor el reconocimiento y la asunción de la experiencia escénica como condición y sentido esencial para su escritura, lo cual lo vincula indisolublemente al panorama escénico chileno de su tiempo. En efecto, las obras de este primer período de la producción dramática de Juan Radrigán mayoritariamente han sido leídas por la crítica como una proposición de teatro social y político, y más específicamente, como un discurso centrado en la figura del marginal y a la vez contestatario a la dictadura militar. Desde esta perspectiva, el autor establece continuidad con uno de los principales tópicos de la producción teatral y literaria chilena y latinoamericana del siglo XX, la marginalidad, pero reelaborando su abordaje en el contexto del autoritarismo<sup>168</sup>. Su dramaturgia, entonces, se puede entender también (aunque no solo) como un intento polémico de diálogo y discusión pública sobre problemáticas políticas, económicas, sociales y culturales, en un momento en que dicha posibilidad dialógica es justamente negada por el régimen militar mismo<sup>169</sup>.

Dicha marginalidad toma forma y cuerpo en los personajes que pueblan y protagonizan el teatro de Radrigán, todos exclusivamente seres humanos marginados –cesantes, alcohólicos, vagos, prostitutas, enfermos, desalojados, infractores de la ley, trabajadores precarios, etc.–, que no se caracterizan sólo por su amplia y general exclusión del sistema social, sino más específicamente por su condición de ex-integrados (o neo-marginados), repentina y violentamente excluidos después de la instalación del nuevo y opresivo orden político. La marginalidad analizada por Radrigán, pues, no es sólo material, sino y sobre todo simbólica: después de la

---

<sup>167</sup> Juan Radrigán, “Testimonios”, en Elba Andrade; Walter Fuentes, *Teatro y dictadura en Chile: antología crítica*, Santiago, Chile, 1994, p. 96, *apud* Adolfo Adorno Farías, “Juan Radrigán, veinticinco años de teatro, 1979-2004”, obra cit., p.102.

<sup>168</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado; Juan Andrés Piña, “Los niveles de marginalidad en Radrigán”, en Juan Radrigán, *Teatro de Juan Radrigán: 11 obras*, Santiago, Chile, 1984, pp. 7-31.

<sup>169</sup> Cfr. Hernán Vidal, “Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica”, en *Ibíd.*, pp. 33-49.

exclusión del mundo, esos seres humanos se perciben casi muertos en vida, cercanos al margen incluso de su propia humanidad.

El intento del autor es dar a conocer la representación del mundo desde el punto de vista de estos personajes, que emergen así como portadores de un significado histórico y cultural, propio del mundo popular y del registro oral, finalmente recuperado y dignificado. No se trata de un rescate idealizador: no hay conmiseración en el autor para con sus personajes, sino el máximo de exigencia, que los obliga a enfrentarse con la mayor dureza posible a sí mismos como condición esencial para acceder a una posible rehumanización. Por cuanto Radrigán sea involucrado con la crisis socio-política de su época, pues, este último aspecto contribuye a superar la caracterización socio-económica de los personajes de la ficción para abrir la interpretación de la misma hacia una reflexión sobre la condición humana en general; es decir, aunque el teatro de Radrigán es un testigo magistral de la época dictatorial chilena, lo cual permite considerarlo como uno de los máximos ejemplos de dramaturgia popular, la profundidad de las reflexiones desarrolladas lleva a colocar la obra del autor en un ámbito que supera la mera nacionalidad y abarca la universalidad del género, convirtiéndola en claro testimonio de una singular forma de enfrentar y comprender en primer término la particular historia nacional, pero también la condición humana en general.

Insertando esa afirmación dentro del marco del análisis dramático, se podría afirmar que en las obras escritas entre 1979 y 1986 Radrigán realiza un ‘hibridaje’ entre lo trágico y el drama contemporáneo <sup>170</sup>, dando origen a una ‘tragedia popular’ de peculiares características <sup>171</sup>. Lo anterior se plasma en la crisis del drama moderno <sup>172</sup> y, desde ahí, en el post-dramático <sup>173</sup>: se trata de dramas que ya no imitan las acciones representándolas, como ocurría en la tragedia aristotélica, sino, una vez acaecidas, las narran o las citan. Este procedimiento rompe la causalidad del relato e introduce el azar, el fragmento, la parodia de lo real y de los géneros que pretenden contenerlo. Lo postmoderno, pues, suspende la razón crítica moderna, que apela al

---

<sup>170</sup> Cfr. Juan Caludio Burgos, “Indagación sobre lo trágico”, *Apuntes*, 129 (2007), pp. 51-61.

<sup>171</sup> María de la Luz Hurtado, “La tragedia popular en Juan Radrigán”, en Carola Oyarzún (ed.), *Colección de ensayos críticos: Radrigán*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008, p. 35.

<sup>172</sup> Cfr. Peter Szondi, *Teoría del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962.

<sup>173</sup> Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York, 2006.

progreso y preña de pesadez la livianidad, y prefiere, en cambio, una cadena de significantes que aluden, citan, comentan la cultura en su historia hecha presente, des- y re-contextualizada como un *pastiche*, que se niega cualquier forma de inteligibilidad y toda matriz de verdad absoluta <sup>174</sup>. Radrigán incluye en su obra facetas de este drama entre lo moderno y lo posmoderno, en especial del teatro del absurdo o del sin sentido beckettiano. Se trata de obras signadas por un mundo ‘después de Auschwitz’ (Adorno), un mundo donde la catástrofe ya ocurrió, pero no se puede citar, ni procesar, ni contestar, porque el drama desapareció con la muerte de la esperanza en la historia. Los personajes de Radrigán poseen esa conciencia trágica, ese saber trágico de que es imposible volver al paraíso perdido de antaño, y por eso demandan sus preguntas al vacío, al calor y la compañía que nadie les da, hundiéndose en el abismo desesperado de la incertidumbre y de la culpa que recae sobre toda la humanidad <sup>175</sup>.

En otras obras, en cambio, el autor intenta realizar la tragedia en escena a la vez que la vuelve híbrida “en la conciencia trágica del drama moderno” <sup>176</sup>. En otras palabras, los personajes, desarticulados de la comunidad, se encuentran en una total ansiedad existencial; el discurso se fragmenta y se combina secuencia sin causalidad; paralelamente, hay una intriga diegética, es decir un relato que sitúa a los personajes en una situación de conflicto, avanzando inexorablemente hacia una resolución trágica, que finalmente se precipita. En estas obras <sup>177</sup>, Radrigán elabora un protagonista que corresponde a un arquetipo popular, y que se complementa y confronta con otro ser humano que puede ser el doble de sí mismo: uno de los personajes (en general, femenino) tiene un vitalismo vivo, pleno de goce y amor por la vida, entusiasta y esperanzado; el otro (en general, masculino) realiza un permanente ejercicio de autorreflexión intelectual y filosófico, a partir de una ontología escéptica, fundamentada en una experiencia histórica de lo popular amenazado y desplazado del poder, del usufructo de los bienes sociales y de la

---

<sup>174</sup> María de la Luz Hurtado, “La tragedia popular en Juan Radrigán”, obra cit., pp. 35, 36.

<sup>175</sup> Así ocurre en una gran porción de obras de Radrigán, como *Testimonios de la muerte de Sabina*, *Isabel desterrada en Isabel*, *Informe para diferentes* y *El invitado*.

<sup>176</sup> María de la Luz Hurtado, “La tragedia popular en Juan Radrigán”, obra cit., p. 40.

<sup>177</sup> Como ejemplo, recordamos la pieza *Hechos Consumados* (que será la obra de referencia para este análisis), así como cabe citar también *El loco y la triste*, *Las brutas* y *Pueblo del mal amor*.

perdurabilidad del amor <sup>178</sup>. Ese pesimismo, sin embargo, se nutre de un humanismo fundamental: la defensa y la reivindicación de los derechos fundamentales que uno tiene por el simple hecho de haber nacido. Este fundamento ético le dará fuerza al personaje para luchar en el enfrentamiento final con el poder, cuando éste <sup>179</sup> le niega la construcción del hogar y de la consecuente concretización de la ciudadanía. La obra termina con el asesinato del sujeto marginal por parte del poder <sup>180</sup>, lo cual establece la altura de la caída de estos personajes y a la vez su constitución de héroes trágicos modernos, que no caen respecto a su altura social, sino desde la altura de una felicidad posible, casi alcanzada aún en el medio de la catástrofe histórica para luego colapsar a las profundidades de una miseria ineludible. Esta caída es la que permite citar estas obras con el apelativo de ‘trágicas’: aún preñadas de elementos propios del drama moderno, anti-trágico en su esencia, las piezas de Radrigán logran situarse en el terreno de la tragedia por la capacidad de generar en el público la típica purga de las pasiones, propia del género según la tradición griega que la forja. Según comenta la crítica María de la Luz Hurtado:

Radrigán cultiva una *tragedia popular*, y no una tragedia a secas, porque el lugar de enunciación de sus personajes, que han sido llevados a un borde sin retorno, es el de su condición subalterna, en la que han vivido por generaciones como pobladores, obreros, pequeños comerciantes, prostitutas, campesinos, técnicos, artesanos, dueñas de casa, donde tienen profundamente arraigadas sus experiencias, visión del mundo, solidariedades, identidades y antagonismos. Poseen una cultura de supervivencia y de resistencia a los avasallamientos del poder ejercido dentro y fuera de sus núcleos de clase, familia y género <sup>181</sup>.

Hasta los años 60, de hecho, los pobres son tratados, a través de distintos tipos de realismo <sup>182</sup>, como un colectivo vinculado al espacio social y escénico de los poderosos, y, a pesar de sus rencillas internas, pueden organizarse para luchar contra

---

<sup>178</sup> En el caso específico de la obra *Hechos Consumados*, los personajes son, respectivamente, Marta y Emilio.

<sup>179</sup> El poder en *Hechos Consumados* es representado por Miguel, guardián del lugar que han ocupado Emilio y Marta, de propiedad de un patrón que sólo oímos nombrar, pero que nunca se ve.

<sup>180</sup> Efectivamente, Miguel al final de la pieza, mata a Emilio.

<sup>181</sup> María de la Luz Hurtado, “La tragedia popular en Juan Radrigán”, obra cit., pp. 17,18.

<sup>182</sup> Pese a la vastidad de matices en que se desarrolla el realismo en esta época, citamos como ejemplos más significativos el realismo épico (*Los papeleros*, Isidora Aguirre, 1963), el realismo expresionista (*Los invasores*, Egon Wolff, 1963), el realismo social (*Érase una vez*, teatro Aleph, 1972) y el realismo frecuentemente mezclado al absurdo poético (*Topografía de un desnudo*, Jorge Díaz, 1967).

ellos por sus necesidades vitales. En ese momento de ascenso de las luchas sociales, agudizar las contradicciones y lograr un cambio de sistema a través del influjo del teatro parece todavía posible; de ahí que estos pobres radicales articulen una denuncia contra un sistema considerado injusto y cruel <sup>183</sup>. Los personajes de Radrigán, en cambio, aún viviendo en el margen, faltan de un tejido colectivo homogéneo y estable, ya que se encuentran ahora en extremo desarraigo de sus referentes identitarios: la ciudad, la familia, las amistades, es decir el hogar y la ciudadanía. Este fenómeno, debido a la irrupción violenta del Gobierno Militar pinochetista, que marca un nítido antes y después existencial, social, político e histórico para los chilenos, se proyecta sobre los personajes de Radrigán, que de repente pasan a ser sujetos sin identidad por haber perdido el lugar fundamental que constituye al ser como ente social: la polis, es decir la ciudad civilizada. El miedo y la impotencia percibidos por la población durante los primeros años de dictadura, debidos a la reorganización de los espacios públicos, los vetos, el toque de queda, la encarcelación, las desapariciones, el exilio, es decir el cambio abrupto, violento y drástico que ocurre política y socialmente a partir de 1973, conllevan consecuencias enormes en las relaciones interpersonales y en la percepción de sí mismos como sujetos. Los personajes de Radrigán encarnan esa pérdida de identidad, y el consecuente ensimismamiento en el silencio más total: la soledad deviene la condición de vida principal de esos sujetos, que ahora ya no recorren la ciudad, sino vagan, deambulan por ella, por sus márgenes y periferias, en las poblaciones abandonadas, en búsqueda de un lugar donde descansar y un tiempo para intentar recuperar la esperanza, por lo menos en un plano simbólico.

*Hechos Consumados* pone en escena esa tentativa, el esfuerzo de los sujetos para llevar a cabo un cambio. Testigos privilegiados de esa condición, por vivir en primera persona la totalidad del desarraigo ocurrido, los protagonistas de la obra se sitúan en ese lugar-no lugar, a la vez dentro y fuera de la historia, y desde ahí intentan recuperar fragmentos de una memoria interferida y distorsionada, que necesitan re-visitar continuamente para tratar de darse una interpretación de lo

---

<sup>183</sup> Los años 60 están marcados en toda América Latina por un impulso revolucionario extraordinario, encabezado por el ejemplo de la revolución cubana de 1959. En Chile, este fervor reformista se concretiza políticamente con el ascenso al poder de Salvador Allende en 1970 y sus tre años de gobierno de Frente Popular, para luego deshacerse con el golpe de estado de 1973 llevado a cabo por las fuerzas armadas del general Pinochet.

ocurrido. Por su condición de extrema marginalidad, estos personajes evidentemente no pertenecen al rango del poder político factual y oficial, lo cual determina que su explicación no pueda ser del todo plausible ni verdadera; poseen, sin embargo, un material de valor inestimable: lo que han vivido y pensado, su visión de los hechos desde el borde del sistema. Esta óptica ‘marginal’ es lo que permite paradójicamente invertir el punto de vista crítico en la dramaturgia de Radrigán: a partir de la afirmación de la propia presencia humana marginalizada y victimizada, puesta en el centro de la escena, el autor logra dismantelar desde adentro la legitimidad y las bases del poder a través de una crítica compleja e implícita.

Para armar ese testimonio, Radrigán pone en relieve dos elementos de incontestable valor: la memoria fragmentada de relatos, historias y vivencias antes y después del golpe, y el lenguaje popular, en cuyo idiolecto repleto de hibridades y peculiaridades se plasma lo anterior y toma cuerpo y vida la identidad de los sujetos y a la vez la crítica al poder, al enfatizar y establecer continuamente las diferencias y los antagonismos con él. Memoria y lenguaje, entonces, son los elementos protagónicos de la dramaturgia de Juan Radrigán, en un camino de interpretación que investe un presente-pasado no para vivir en la nostalgia, sino para que lo de antaño se haga parte de la necesidad de vivir<sup>184</sup>.

Entre todas las obras del primer periodo, *Hechos consumados* arma de manera magistral esta reflexión sobre la marginalidad y la memoria. Estrenada por primera vez en 1981, la pieza narra el encuentro casual entre Emilio, un pobre vagabundo que vive deambulando por los barrios periféricos de Santiago, y Marta, una joven mujer que trata de ahogarse en el río Mapocho por haber oído y visto algo que no habría debido. Emilio logra salvar a la mujer antes que se muera, y entre los dos nace una relación amistosa, casi de filiación afectiva, hecha de sensaciones, temores y frustraciones compartidas por haber vivido una existencia precaria y humilde, marcada por el desarraigo, la violencia y las humillaciones. Toda la acción se desarrolla en un ‘lugar-no lugar’, “un sitio baldío en los extramuros de la ciudad”

---

<sup>184</sup> María de la Luz Hurtado, “La tragedia popular en Juan Radrigán”, obra cit., pp.25,26.

<sup>185</sup>, aparentemente inútil y desocupado, donde no hay nada excepto algunos elementos naturales esenciales para la supervivencia de Emilio.

La pieza no posee actos ni cuadros, más bien se desarrolla en una solución única, con pocas pausas indicadas por las acotaciones en el cuerpo del texto. No se trata, sin embargo, de una obra de teatro del absurdo, sin principio ni fin: la historia narrada tiene un desarrollo marcado, que culmina en un acto trágico final debido a la intervención de un tercer personaje, Miguel, un guardián que llega al sitio de Emilio y Marta para reclamar el terreno, posesimiento de su dueño. Emilio, finalmente, decide no abandonar ese espacio, y la punición para la desobediencia al orden será inevitablemente su muerte por mano del vigilante.

En la obra, Radrigán vierte las preocupaciones existenciales y las angustias personales de los protagonistas con un lenguaje que se resiste al modelo oficial intelectual o culto. Se trata más bien de una expresión discursiva del habla oral de un sector marginal de la población chilena, que, al transformarse dramáticamente en objeto estético, reclama también un espacio cultural como muestra del estrato social que representa. Este espacio es la escritura, es decir el pasaje de una forma oral a una forma discursiva escrita que el teatro le permite concretizar y que le otorga representación en cuanto forma de vida que documenta un estilo de vida, una historia personal, una forma de existir particular frente al modelo canónico dominante. Es decir, la escritura parece como una herramienta de resistencia frente al modelo lingüístico imperante propiciado por la cultura del poder dictatorial. La obra, pues, no trata sólo de reivindicar un habla marginal, más bien incorpora un experimentalismo radical, al incluir innovaciones lingüísticas capaces de desafiar el sistema simbólico autoritario, con un intento abiertamente contestatario dado que desmiente y desarticula la arbitrariedad de la norma estética dominante. Al recuperar los sectores lingüísticamente marginados, Radrigán propone una estética que irrumpe abruptamente en el mecanismo de recepción tradicional del público y pone el lenguaje popular dentro de un contexto alto. El autor transgrede la convención literaria y desde allí se instala en un espacio cultural fértil, capaz de incorporar en su

---

<sup>185</sup> Juan Radrigán, *Hechos consumados*, en Benito Escobar, *Pedazos roto de algo...*, Madrid, Casa de América, 2000, p. 185. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición, por lo tanto se transcribirán sólo las páginas en el interior del texto.

dominio la voz del ‘otro’, con el fin de proporcionar una nueva manera de experimentar la relación con la realidad y de conocerla <sup>186</sup>.

La lengua en *Hechos Consumados*, pues, ocupa un papel central y decisivo en su tarea de desprender y distorsionar continuamente el sentido de seguridad del espectador frente al mundo que el drama representa. Es un lenguaje que ya no es unívoco, sus múltiples significaciones y simbólicas ambigüedades típicas de la oralidad periférica confunden al público y a su mundo, que ahora aparece transgresivamente reinventado por el universo del margen; es un habla densa y desafiante, encerrada en códigos y campos semánticos difíciles de descifrar porque pertenecen a una “selva lingüística” bien definida: la de los más desválidos de la sociedad <sup>187</sup>. Escrito para representar fonéticamente a los seres marginados, ese lenguaje funciona en distintos niveles: la representación brutal de la realidad extenta de sentimentalismos o acomodos fáciles; la creación de una poesía dramática que intenta expresar experiencias comunes trágicas, que a menudo terminan con la muerte; el rescate de esas experiencias; la comunicación con públicos que comparten o no ese lenguaje, armando una crítica directa e indirecta de lo que se representa dramáticamente.

Radrigán rearticula dicha marginalidad, representando el cuerpo del reprimido y reinventando la voz de un organismo social silenciado a partir de una subjetividad trasgresiva que reimagina y recrea el logos de la estructura dominante. Es decir, el margen se transforma en una posición estratégica a partir de la cual el oprimido se fortalece y formula una oposición consciente con el fin de enfrentar y dismantelar el discurso oficial. El drama del autor, entonces, oscila entre dos esferas: por un lado, pone en escena “la tragedia de una clase social desposeída de toda pertenencia orgánica al sistema del cual deriva”; por otro lado, saca a la luz “el tema de de la negación del cuerpo social al que pertenece” <sup>188</sup>. En otras palabras, el drama autoriza un tipo de representación, a la vez que exhibe los mecanismos represivos de

---

<sup>186</sup> Cfr. Enrique Luengo, “Poder, resistencia y reacción en *Hechos Consumados* de Juan Radrigán”, *Latin American Theatre Review*, 32/2 (1999), pp.79-86.

<sup>187</sup> Catherine Boyle, “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán”, en Carola Oyarzún (ed.), *Colección de ensayos críticos: Radrigán*, obra cit., p.50.

<sup>188</sup> Enrique Luengo, “Poder, resistencia y reacción en *Hechos Consumados* de Juan Radrigán”, obra cit., p.71.

la otra, denunciando los artificios de representación simbólica hegemónicos cuya historia está marcada por el ejercicio de la violencia represiva.

Según afirma el mismo Radrigán:

No soy escritor, no sé muy bien lo que eso significa. Hace algún tiempo una mujer de briosa soledad me llamo Juntapalabrero: eso es lo que soy. Junto palabras, palabras que se le van cayendo a la gente por los ojos, y que ruedan vida abajo hasta juntarse con la tierra; las recojo, cuando es necesario las limpio un poco, y luego las uno hasta formar frases, frases que a veces hablan de la alegría y casi siempre de la tristeza, pero nunca del olvido. También, y sobre todo a partir del furioso septiembre de 1973, me he puesto a recoger las palabras que le caen a mi país. A veces me dicen que debo mostrarlas tal como las encuentro, pero eso no es posible, nada que toca el hombre queda tal como estaba, y además, soy parte de ese rostro convulso desde donde caen las palabras que recojo y junto. Que recojo y junto, no para usurpar el oficio a los historiadores, sino porque un pueblo que olvida lo que le hicieron es un pueblo que no merece el cadáver de la libertad <sup>189</sup>.

La construcción del espacio escénico sigue las líneas directivas que caracterizan el lenguaje: el autor lo construye con objeto mínimos, funcionales a la acción y desprovistos de un valor económico; se trata de deshechos culturales despreciados, que se reciclan para asumir una nueva función práctica, o pueden corresponder a elementos en su estado natural agreste, producto del abandono o del olvido social. Ya a partir de la escena inicial, la pieza subraya esta frugalidad de los objetos: los escasos elementos en escena, de hecho, son “piedras, malezas, algunos papeles, etc. [...] una pequeña fogata [...] un cordel improvisado en dos estacas, cuelga una blusa, una falda, una chomba y un par de medias; también se ven dos sacos, uno quintalero y uno papero, ambos a medio llenar” (185).

Emilio y Marta, los protagonistas, habitan provisoriamente ese lugar marcado por el desamparo y el abandono, totalmente aislados respecto al sistema de interacción social basado en valores utilitarios y de consumo propiciado por la política dictatorial. Esa condición de extrema marginalidad, sin embargo, confiere a los sujetos una profunda conciencia de su propio fracaso y precariedad material, lo cual les permite tomar distancia y cuestionar las relaciones humanas fundadas en el ejercicio y control del poder. Para Emilio, el poder es una amenaza constante e

---

<sup>189</sup> Juan Radrigán, “Fragmentos para el olvido”, Manuscrito Imprenta, 1988, p. 119, *apud* Catherine Boyle, “Lecturas lejanas, lecturas cercanas: Entrar en la selva lingüística de Juan Radrigán, obra cit., pp.64,65.

inevitable, que subordina a los seres humanos según mecanismos de dominación asimétricos. Aparentemente, la actitud del personaje frente a este contexto es la pasividad, casi una aceptación apática de un destino irrefutable e injusto, explicada en parte por la falta de derechos civiles y de movilidad social que tradicionalmente caracteriza a los seres marginados. Emilio reconoce su condición social de víctima de un sistema ideológico dominante concebido como natural e inevitable; cuando Marta quiere informarse sobre su identidad social, por ejemplo, él le responde con frases que subrayan su tribulación frente a esa injusticia que percibe como ineludible:

EMILIO: Me llamo Emilio. ¿Y voh?  
MARTA: ¿Y en qué trabajai?  
EMILIO: ¿Voh creís que aunque hubiera pega, alguien m'iba a dar con esta pinta?  
MARTA: ¿Y aónde vivís?  
EMILIO: Donde me dejan.  
MARTA: ¿Y qué erai antes?  
EMILIO: Creía que era persona. (189, 190)

La condición marginal de aislamiento, sin embargo, permite al grupo subordinado tener una existencia fuera del control inmediato del grupo que ejerce el poder, una vida paralela en un espacio ajeno y propicio para el desarrollo de una resistencia ideológica y crítica. Desde su territorio personal, los sujetos enfrentan el ideario opresivo proponiendo un sistema de valores de fuerza contestataria que desmantela la vacuidad del razonamiento en que se sustenta el ejercicio del poder que los domina:

MARTA: [...] Pero debe ser encachao tener un hijo, ¿ah? [...] Yo he visto que ninguna vez se le pone la cara bonita a las mujeres que cuando aprietan así un hijo en los brazos.  
EMILIO: Lindo es po... Sobre todo cuando te piden de comer yo tenís que darles. “los hijos de los pobres son sanos y robustos, porque se crían en la tierra y andan en pelota.” ¿Habís oído eso voh?  
MARTA: Claro, las ñoras de los futres siempre dicen así.  
EMILIO: Menos mal que tu marío sabía la papa.  
MARTA: El Mario no era mi marío, los habíamos juntao nomás. Pero aunque hubiera sío lo que hubiera sío, yome había pegao la cachá de que no podía tener, porque no teníamos donde criarlo. Pucha, dios debiera...  
EMILIO: No lo metai a él. El no reparte las cosas, a lo sumo las hizo: son otros los que la reparte. (198,199)

La precariedad de la existencia de Emilio y Marta se hace más evidente con la llegada de Miguel, un guardián del territorio donde se encuentran ubicados los dos protagonistas. Miguel llega al sitio que ellos ocupan para expulsarlos, puesto que han invadido la propiedad de su dueño y están usurpando un lugar que no le pertenecen y, por ende, no pueden habitar. El poder se concretiza aquí en la posesión del espacio, y en la consecuente limitación del mismo al acceso público, según un principio de subalternidad tanto más arbitrario si se considera que el lugar es abandonado y sin una funcionalidad evidente. La trasgresión del veto impulsa a Miguel a recuperar el orden, inicialmente de manera veladamente intimidatoria, empuñando un palo para amenazarlos.

MARTA: Nosotros no tenemos pa donde ir.

MIGUEL: ¿Así que se van a botar a choros?

MARTA: No tenemos pa donde ir.

MIGUEL: Esa es cosa de ustedes, yo no tengo na que ver con eso. (Blande el palo.) ¡Ya se corrieron de aquí!

MARTA: (Asustada) ¡No, qué v'hacer!

MIGUEL: Pero si no quieren entender por las güenas po. ¡Y yo tengo que cuidar mi pega!

MARTA: ¡Mira pos, Emilio!

EMILIO: El que tiene que mirar lo que v'hacer es él. (A Miguel) Matar a una persona no cueta na, amigo, es un minuto o dos. ¿Pero, después? ¿Tiene casa? ¿Tiene familia? Saque la cuenta primero.

MIGUEL: Ustedes tan en propiedá ajena, no me sale ni por curao.

EMILIO: No sea tonto,ñor, si los matan lo van a crucificar, ¿no ve que no pasa na entre los pobres la ley se muere di'hambre? La ley es un animal muy raro, amigo, no come carne fina, le gusta la carne flaca y traspira, como lasuya y la mía.

MIGUEL: No me venga con cuestiones raras, ya lo caché que es bueno pal chamullo, pero a mi no me va a embollar la perdiz. El patrón siempre me ha mandado a decir que no le aguante a leseras a nadie, porque yo'stoy en mi puesto. (213, 214)

Emilio desafía el poder fundado en la represión, por eso propone un argumento que invita al diálogo, evidenciando a la vez la fragilidad de esa otra visión antagónica del poder. Es decir, Emilio pone en tela de juicio la autoridad de Miguel y propone un poder alternativo que no consta de dominación o control, sino de una fuerza colectiva abierta a ofrecer una respuesta distinta a la violenta arbitrariedad propiciada por el poder. Miguel, sin embargo, no alcanza comprender el discurso de

Emilio, tal vez porque carece de un nivel de conciencia suficiente para observar y poner en tela de juicio su condición marginal:

MIGUEL: No es culpa mía no me palabree, compadre: yo cumplo órdenes. Pero no soy enemigo de ustedes, si fuera enemigo no estaría aquí conversando.

EMILIO: ¿Conoce usted a alguien que sea enemigo de nosotros? Yo no. Todos los quieren cien o doscientas veces más que a su madre y a su abuelita juntas; todos se han pasado la vida peleando por nosotros: escriben libros, hablan por la radio, por la tele; sacan leyes que los favorecen en esto, en la otra y en lo de más allá. Palabra, nunca he sabido de alguien que ocupe un cargo que no sea para servirlos a nosotros las veinticuatro horas del día; pucha, si todos están de acuerdo, si están en lo mismo, ¿quién cresta es el enemigo, entonces? Diga po.

MIGUEL: No sé, yo no me meto en eso, lo único que sé es que si no trabajo no como.

EMILIO: Es que tendría que meterse, pos, compadre, porque esta cuestión significa dos cosas: o los tan hueviando en patota, o el enemigo que tenemos es Dios.

MARTA: Chis, no te pasés po.

EMILIO: Pero claro po; si no hay nadie en la tierra que esté contra nosotros, tiene que ser Él nomás el que no los deje estudiar, el que los echa de las pegadas, el que los saca a bofetada de las casas y el que los hace las mil y una.

MARTA: No, yo no creo que los tan güeviendo en patota; porque Él no: Dios es lo único que tenemos, es el único que los escucha.

EMILIO: No, si para escuchar es como navaja, para constestar es lo que cuesta. (221, 222)

El escepticismo de Emilio no implica un desprecio hacia la vida, más bien una toma de conciencia realista y una denuncia de valores –los cristianos– que para él ya no pertenecen a este mundo, es decir la realidad: si Dios no contesta a las súplicas de los desposeídos, si no ayuda a los marginados ni se hace cargo de los pobres, entonces la bondad divina es sólo ficción. Es más, para Emilio Dios no existe, o ha muerto, porque incapaz de soportar la fragilidad del hombre, que se ha convertido en un sujeto extemadamente débil para sostenerlo. En *Hechos Consumados*, pues, los personajes sufren una miseria material y a la vez un desamparo humano, que implica una percepción distorsionada de la vida fundada en el desengaño, la frustración, la falta de sentido y la desvalorización nihilista de la propia existencia:

EMILIO: ¿Crestón el mundo, no? (Va hacia el fondo.) ¿Cuando comenzaría esto y por qué? Claro, porque al principio partimos iguales, o sea que no había un bacán y un torreja: éramos iguales y partimos pa onde mismos.

MIGUEL: ¿Pa onde?

EMILIO: no sé po. Somos hechos consumados, no tuvimos arte ni parte en nosotros mismos; los hicieron y los dijeron: “Aquí están, vayan pa allá”, pero no los dijeron porque los habían hecho ni a qué teníamos que ir a ese lao que no conocíamos... A ese lao que lo único seguro que había, era que teníamos que morir... (227)

La pieza termina con un cambio drástico en la actitud de Miguel que, al constatar que Emilio y Marta se resisten a abandonar el sitio, opta por utilizar de manera explícita la fuerza, golpeando brutalmente a Emilio, hasta determinar su muerte. La dramática resistencia e inevitable fin de Emilio no se limita, entonces, a la necesidad física de ocupar un espacio, ni a la exigencia de poder elegir libremente dónde ubicarse, más bien subraya la obligación de detentar e imponer el poder como un absoluto que se justifica en y por sí mismo: la tenaz oposición del hombre hace suyos los métodos de ‘orden y limpieza’ propiciados por el régimen militar pinochetista, utilizando la violencia contra el mismo poder que la ha creado y subrayando, así, la posibilidad de invertir la dinámica.

Los protagonistas de *Hechos Consumados* resultan, pues, el producto de y la respuesta a una cultura, enraizada tanto en el contexto socio-político nacional dictatorial como en la crisis de la época moderna, marcada por el desgaste y la identificación con lo fragmentario. Es decir, los protagonistas de la obra son, por un lado, el producto de una cultura nihilista, cuya respuesta natural se encarna en la aparente actitud hacia la muerte y la apatía; por otra parte, ese mismo nihilismo se puede leer como reacción en contra de los valores de aquella cultura, como desprecio total y abrupto de la existencia y validez de aquellos valores. Si Dios ha muerto por el dolor y la compasión, el hombre, que ya no reconoce ningún elemento superior a la vida –moral, política o religiosa que sea– intenta elevarse él mismo a autoridad.

La muerte final de Emilio, pues, encarna la última –fracasada, pero tenaz– tentativa del protagonista –y, por ende, de los seres marginados en su totalidad– de sustituirse a Dios, no como deseo delirante de omnipotencia, más bien como motor humano de cambio en la historia, con el fin de dismantelar el poder y estructurar una nueva subjetividad:

EMILIO: No, no voy a poder ir p'allá: estoy muy cansado.

MARTA: No te pasis po, si son dospasos nomás.

EMILIO: ¿Dos pasos pa d'onde?no, muchas gracias, se lo agradezco en el alma. Palabra, si pudiera me pondría a llorar amoco tendío de puro emocionao, pero entiéndanme: son muchas veces las que me han obligado a a dar dos pasos, muchas veces que he tenío que decir que sí, cuando quiero decir no; son muchas veces ya las que he tenío que elegir no serná... No, compadre: de aquí no me muevo.

MIGUEL: Ah, ¿así que no te vai a ir?... ¿Así qe te las vai a seguir dando de macanúo conmigo? [Blande el palo.]

MARTA: ¡No, pos, no! ¡Déjelo aquí nomás, si él futre no se va a dar cuenta de ná, son dos pasos!

MIGUEL: No pueo, el sabe too, siempre ha sabido tóo lo que hago!... ¡Y también que este desgraciao se ha'stao riendo de mi tóo el rato! ¡Yo no soy un estropajo, yo no me he vendío a nadie: cuido lo q'es mío nomás, lo que me he ganao!... ¡Llevo años trabajando aquí, no me van a venir a echar por culpa de ustedes!... ¡Yo soy hombre, desgraciao, no soy una basura, no soy una basura! [Lo bota de un golpe.]

MARTA: ¡Párate pó, Emilio, párate!

MIGUEL: ¿Te vai a ir o no, infeliz?... ¿Te vai a ir o no?... [Lo apalea hasta matarlo.]

MARTA: Desgraciao... desgraciao...No teníai que haberle hecho ná, quién iba a sber que estábamos dos pasos más p'acá... quien iba a saber!

MIGUEL: [Mecánicamente.] Tenía que defender mi pega... Tenía que defender mi pega...

MARTA: ...Tamos locos... tamos todos locos...

MIGUEL: ... No soy na basura... No soy na basura...

MARTA: ¿Qué hicieron con nosotros?... ¡Qué re cresta hicieron con nosotros!

FIN. (232,233)

La reflexión sobre la marginalidad y la memoria que Juan Radrigán desarrolla durante sus veinticinco años de escritura teatral, desde *Testimonio de las muertes de Sabina* y *Las brutas* al final de la década del setenta e inicio de la del ochenta, hasta *Beckett y Godot*, *Carta abierta* y *El desaparecido*, todas de 2004, sitúa su teatro entre las fuerzas culturales emergentes, en oposición a las dominantes, en el panorama de la hegemonía en el Chile finisecular. Desde esta perspectiva, el autor logra señalar un camino de resistencia y rebeldía frente al poder, a través de un gesto política y culturalmente concreto y reconocible, y a la vez fuertemente sintomático de la profunda exigencia moral del autor en materia de dignidad humana.

Al hacerse cargo, entre otras dimensiones, de lo humano, del amor y del dolor, de la herencia, de la vida y de la muerte, Juan Radrigán confiere a su dramaturgia un rango extraordinario de universalidad, fragilmente tendida a medio camino entre una relativa esperanza y la completa desesperanza, y a través de la que Catherine Boyle llama 'agresión lingüística', logra armar un mensaje de profunda y siempre abierta reflexión crítica: "que hay historias que hace falta que escuchemos y

que nunca han entrado en las narraciones nacionales, donde el cuento del progreso se basa en la negación de las clases postergadas”<sup>190</sup>.

Para un análisis exhaustivo de la obra de Radrigán, entonces, no basta con considerarla sólo como un proyecto que aboga por la reivindicación de los derechos básicos de los seres socialmente marginados; hace falta también subrayar cómo, dentro de las urgencias materiales, sus personajes luchan para reparar “vínculos afectivos: la pareja, el matrimonio, y, aunque disfuncional, la familia”<sup>191</sup>. La dramaturgia de Juan Radrigán “nos enseña la *cartografía* de una ciudad ‘invisible’: aquel espacio imaginado que los desamparados sociales de nuestra urbe conciben como un ‘refugio afectivo’ donde guarecerse de la cesantía, la violencia y, sobre todo, el desamor”<sup>192</sup>:

Como habitante de este mundo, en todo momento me ha parecido de suma importancia humana saber por qué lloran los muertos y es eso lo que me ha llevado a escudriñar en los vivos; posiblemente sea esa filuda inquietud la que haya hecho dolorosa mi dramaturgia, pero no veo culpa en ello, sé que los hombres no somos culpables de la tristeza porque ella es más antigua que nosotros y estaba esperándonos cuando nacimos<sup>193</sup>.

---

<sup>190</sup> *Ibidem apud Ibid*, p. 75.

<sup>191</sup> Carola Oyarzún, “Discurso entrega Premio José Nuez a Juan Radrigán”, *Taller de Letras* 27 (1999), pp. 205-108, *apud* Carola Oyarzún (ed.), *Colección de ensayos críticos: Radrigán*, obra cit., pp. 104,105.

<sup>192</sup> Cristián Opazo, “Juan Radrigán: Una poética urbana”, en *Ibid.*, p. 104.

<sup>193</sup> Juan Radrigán, “Memorias del olvido”, conferencia leída en octubre de 2002 con el título de “Pasante de memoria”, en el Festival de Teatro de Bayonne, Francia, y publicada bajo su título definitivo en *Crónicas del amor furioso*, Santiago, Chile, Ediciones Frontera Sur, 2004, p. 19.

### *3 Transición y olvido (1990-2000)*

En 1989, un año después que el Plebiscito del 'No' contrarresta la campaña pinochetista, Chile llama a elecciones, dando inicio oficialmente al proceso de Transición a la democracia en el país con el mando de gobierno a Patricio Aylwin, el 11 de marzo de 1990. La Presidencia se revela evidentemente de difícil gestión, debido a los muchos vestigios del régimen militar, que todavía están presentes en el sistema. Aunque la Concertación ha logrado la mayoría de los votos en las elecciones parlamentarias, de hecho la administración local de las comunas aún está en manos de responsables designados por el gobierno militar, que serán reemplazados sólo después de las elecciones de junio de 1992, lo cual impide incluso hacer las esperadas reformas a la Constitución; es decir, el ejército, y Pinochet como su Comandante en Jefe, siguen siendo importantes actores políticos y manifiestan su rechazo a ciertas medidas del gobierno concertacionista, a menudo a través de movimientos tácticos, como, por ejemplo, los episodios del "Ejercicio de Enlace"<sup>194</sup> y del "Boinazo"<sup>195</sup>.

Pese a dichas dificultades, la gestión de Patricio Aylwin alcanza importantes logros para el país, en particular la creación de algunas modificaciones a las normas tributarias, una notable reducción de la pobreza y la promulgación de la Ley Indígena<sup>196</sup>, que reconoce por primera vez a los pueblos indígenas y que crea la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), organismo encargado de la promoción de políticas que fomenten el desarrollo integral de estos pueblos. Finalmente, en 1990, mediante un Decreto Supremo de 25 de abril del mismo año, Aylwin crea la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, conocida comúnmente como

---

<sup>194</sup> En noviembre de 1990, después de una investigación realizada por el Consejo de Defensa del Estado al primogénito de Pinochet, el Ejército se acuartela y empieza a realizar en las afueras de varias ciudades distintas maniobras, bajo la causal de ejercicios rutinarios, los cuales, sin embargo, crisan a la sociedad política. Tras tres días de acuartelamiento, las maniobras se normalizan, gracias a negociaciones sostenidas entre quien es considerado la mano derecha de Pinochet, el general Jorge Ballerino, y el Ministro Secretario General de Gobierno de Aylwin, Enrique Correa.

<sup>195</sup> En mayo de 1993, el Ejército se acuartela nuevamente, en un episodio en el que comandos de paracaidistas del Ejército de Chile, con sus implementos de combate, rodean el edificio de las Fuerzas Armadas ubicado frente al Palacio de La Moneda, para evitar que la justicia siga investigando un escándalo de corrupción cometido por la familia Pinochet denominado 'Pinocheques', logrando su objetivo cuando el caso fue archivado por razones de Estado. El acontecimiento se le denominó "boinazo" por la boina negra que utilizaron los comandos, además de sus rostros tiznados, portando lanzacohetes, lanzagranadas y chalecos antibalas.

<sup>196</sup> Ley N° 19.253 de 5 de octubre de 1993.

Comisión Rettig. Presidida por Raúl Rettig, y destinada a investigar y esclarecer "la verdad sobre las graves violaciones a los derechos humanos cometidas en el país entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990"<sup>197</sup>, la Comisión se enfrenta inevitablemente con el rechazo de las autoridades castrenses; sin embargo, el informe de la comisión se da a conocer a través de la televisión por el mismo Aylwin, el 4 de marzo de 1991, después de nueve meses de trabajo, quien expone públicamente los resultados del estudio, pide perdón a las familias de las víctimas en nombre de la Nación, anuncia medidas de reparación moral y material para éstas y el deseo del Estado de impedir y prevenir nuevas violaciones a los derechos humanos:

[...] como Presidente de la República, me atrevo a asumir la representación de la nación entera para, en su nombre, pedir perdón a los familiares de las víctimas [...] (revindicando) pública y solemnemente la dignidad personal de las víctimas, en cuanto hayan sido denigradas por acusaciones de delitos que nunca les fueron probados y de los cuales nunca tuvieron oportunidad ni medios adecuados para defenderse [...] <sup>198</sup>.

La Concertación concibe el *Informe Rettig* y el discurso de Aylwin como “un punto final, no legal pero sí simbólico, al tema de la memoria y del pasado”<sup>199</sup>. Esta estrategia fracasa, evidentemente, porque las Fuerzas Armadas, y sobre todo el ejército, rechazan el gesto que acompaña al *Informe* y su responsabilidad en los crímenes expuestos en éste. Pinochet, de hecho, niega la validez “histórica y jurídica” al *Informe Rettig*, y no halla “razón alguna para pedir perdón por haber tomado parte en esa patriótica labor”<sup>200</sup>. Por su parte, Manuel Contreras, ex director de la DINA, proclama: “Estos señores todavía creen en la guerra con encajes... Los vencedores no tienen cuentas que rendir a los vencidos”<sup>201</sup>.

---

<sup>197</sup> Considerando n. 1 del Decreto Supremo n. 355, de 25 de abril de 1990, que dispone la creación de la Comisión.

<sup>198</sup> Palabras de Patricio Aylwin en la televisión nacional chilena.

<sup>199</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile ctual. Anatomía de un mito*, obra cit.

<sup>200</sup> Cfr. Marchesi, Aldo, “Vencedores vencidos: las respuestas militares frente a los informes ‘Nunca Más’ en el Cono Sur”, en Eric Hershberg; Felipe Agüero (eds.), *Memorias militares sobre la represión en el Cono Sur: Visiones en disputa en dictadura y democracia*, Siglo XXI. Madrid, 2005, p. 193. Cfr. Patrick Gillaudat; Pierre Mouterde, *Los movimientos sociales en Chile, 1973-1993*, Santiago de Chile LOM Ediciones, 1998, p. 207, *apud* Mario Amorós, *Chile: la memoria como fuerza de la historia* (versión on-line: [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com)).

<sup>201</sup> *Ibidem*.

El clima favorable a la causa de los derechos humanos perdura tan sólo unos meses más. A principios de junio de 1991, el testimonio del doctor y dirigente comunista Alberto Neumann permite ubicar la fosa común donde fueron arrojados los cadáveres de los militantes de izquierda asesinados en septiembre y octubre de 1973 en el campo de concentración de Pisagua por los militares al mando del general Forestier. Por las peculiares condiciones ambientales de esta caleta del extremo norte del país (la salinidad del terreno y la aridez del desierto), los cuerpos resultan conservados de una manera extraordinaria, incluso con los rostros en evidente expresión de dolor. Cuando Pinochet sabe que en Pisagua y en el Patio 29 del Cementerio General de Santiago se han encontrado los cuerpos de varios desaparecidos en una misma fosa, declara a la prensa: “¿Creen que abrir las tumbas ayuda a la reconciliación nacional? [...] Cuando me dijeron: hay una tumba con dos cadáveres... ¡Qué economía tan grande!”<sup>202</sup>.

El Presidente Aylwin responde a la provocación con la inauguración, el 26 de febrero de 1994, del Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político en el Cementerio General de Santiago, donde figuran esculpidos en un impresionante mural de granito los nombres de todas las víctimas de la dictadura reconocidas por el Estado. En su discurso, la histórica presidenta de la AFDD (Asociación de las Familias de Detenidos y Desaparecidos), Sola Sierra, asegura:

Estamos aquí para reafirmar nuestro compromiso con la vida, paradójicamente frente al símbolo de la memoria de nuestros detenidos desaparecidos. La memoria vence al olvido, ese olvido que se asocia inexorablemente a la muerte. El recuerdo vence por eso a la muerte. Y también se convierte en ejemplo de heroísmo, de humanidad y testimonio de dolor y sufrimiento que son también expresiones de vida, de voluntad de cambio y superaciones (...) Detenidos desaparecidos: si levantan los ojos verán que aquí nuevamente nos hemos congregado, porque nunca los hemos olvidado, porque el sueño que ustedes tuvieron tiene plena vigencia<sup>203</sup>.

---

<sup>202</sup> Cfr. *La Nación*, 11 de septiembre de 2003 (edición digital: [www.lanacion.cl](http://www.lanacion.cl)), *apud ibídem*.

<sup>203</sup> Cfr. *El Mercurio*, 3 de agosto de 2003 (edición digital: [www.elmercurio.cl](http://www.elmercurio.cl)), *apud ibídem*.

Esas intervenciones por parte del gobierno de Aylwin, sin embargo, anuncian pronto su verdadero aspecto, hasta entonces puntualmente ocultado: todas las atenciones hacia el campo de los derechos humanos, de hecho, se revelan un compromiso con el gobierno, que, junto con la anuencia de los grandes medios de comunicación, en el fondo no tiene otro objetivo que imponer el olvido en la esfera de la memoria histórica y la impunidad con la aplicación sistemática de la ley de Amnistía por los tribunales. Es decir, el fin es quitarse lo más rápido posible la etiqueta de país postdictatorial en total desamparo, mostrando en cambio una imagen de lograda y estable democracia, que le permita a Chile recuperar credibilidad y prestigio en un nivel internacional. Los gobiernos de transición, pues, públicamente se encargan de meter el punto final a la dictadura y empezar finalmente un camino hacia la reivindicación de los derechos humanos, a la vez que llevan a cabo un proyecto subterráneo de política comprometida, mentiras e engaños a la población que los haga salir rápidamente y sin demasiadas repercusiones de la dictadura. Esa situación, sin embargo, estalla finalmente con toda su fuerza y evidencia con la detención en Londres de Pinochet, en 1998, lo cual permite que la población entera se de cuenta del engaño propiciado por el gobierno.

Entretanto, en 1993 se realizan nuevas elecciones presidenciales y se renueva la Cámara de Diputados y la mitad del Senado. Eduardo Frei Ruiz-Tagle, hijo del mandatario homónimo y también demócrata-cristiano, consigue el 58,01% de los votos, la mayor votación en elecciones libres de la historia republicana. Frei, que asume el poder el 11 de marzo de 1994, reanuda las relaciones del país con el exterior, después del aislamiento impuesto durante el Régimen Militar. La economía se expande aún más y el crecimiento promedia un 8% anual durante los primeros tres años de gobierno, lo que permite el principio de negociaciones con Canadá, Estados Unidos y México para la integración en el NAFTA y el ingreso como miembro asociado al Mercosur. Además, se inician las primeras gestiones para un tratado de libre comercio y de asociación con la Unión Europea y, en 1994, Chile se convierte en miembro de la APEC, abriendo su economía hacia la cuenca del Asia y del Pacífico, principalmente Japón y China.

A mediados de este mandato, sin embargo, Chile debe enfrentar importantes crisis ambientales <sup>204</sup>, lo cual conlleva un estancamiento del crecimiento del país y un aumento notable de la cesantía, con el consiguiente establecimiento de la recesión a nivel nacional. Esta situación desemboca en 1998, fecha que marca el país por una serie de hechos que dan un giro profundo al proceso de transición, obligando a una revisión del pasado que no había ocurrido hasta el momento. Los dos acontecimientos sobresalientes son la crisis financiera asiática, que afecta en gran modo a la pujante economía chilena, y la crisis política, inducida por el caso Pinochet. El año 1998, de hecho, se conoce oficialmente como la fin de la “Era Pinochet”, debido al arresto del dictador el 16 de octubre en Londres, lo cual conlleva una orden de captura internacional por parte del juez Baltasar Garzón, por asesinato y tortura de ciudadanos de dicha nacionalidad durante su gobierno, y toda una secuela de sucesos que se irán extendiendo hasta 2001 <sup>205</sup>, fecha que contempla la primera etapa del epílogo de la dictadura pinochetista <sup>206</sup>.

Las dos crisis arriba citadas despiertan repentinamente a Chile del sueño de una economía notable y una transición ejemplar, dejando en claro su vulnerabilidad y su ineficacia a nivel internacional. Todo esto provoca una repentina caída en el ánimo de los chilenos y una sensación de profunda inseguridad para con el porvenir; sensación totalmente inédita en estos años, que se habían caracterizado por un sentimiento de confianza, por lo menos desde un punto de vista económico <sup>207</sup>. El

---

<sup>204</sup> A lo largo de pocos meses, Chile debe enfrentarse con la alta contaminación atmosférica en Santiago, el Terremoto Blanco de 1995 que asola el sur del país, las fuertes sequías de 1996 que impiden la generación de hidroelectricidad y el corte del suministro a las principales ciudades, las inundaciones de 1997 en la zona centro-sur y el terremoto de Punitaqui en ese mismo año.

<sup>205</sup> La detención de Pinochet supone un bochorno para Chile, ya que en el país nunca había sido procesado por alguna causa. La postura oficial del gobierno es que Pinochet debe regresar al país para ser juzgado por los tribunales nacionales, y no en España o en Suiza, países que solicitan su extradición del Reino Unido. En tanto, el gobierno de Tony Blair quiere que se juzgue al ex-dictador, y revoca, en noviembre de 1999, una resolución de un tribunal, que aceptaba su inmunidad diplomática como senador y ex-Presidente; los exámenes neurológicos, sin embargo, verifican la gravedad del estado de salud de Pinochet, lo cual obliga a liberar al general el 2 de marzo de 2002 por "razones humanitarias", para evitar que muera en Gran Bretaña.

<sup>206</sup> Consideradas las profundas repercusiones políticas, económicas, sociales y culturales que comporta la dictadura militar en Chile, se ha decidido considerar como fin efectiva de la misma no el año 1989, fecha del Plebiscito del ‘No’, ni el juicio del Tribunal Internacional de 2001, sino la muerte del Dictador el 10 de diciembre de 2006, acontecimiento que permite salir definitiva y oficialmente del período en cuestión, abriendo la política a un real camino hacia la democracia (ya empezado con la elección al gobierno de la presidenta Michelle Bachelet).

<sup>207</sup> Durante los años Noventa, de hecho, Chile goza de un crecimiento y una estabilidad sin parangón en la historia del país, debido a la política neoliberal propiciada antes por el régimen, y luego mantenida vigente por los gobiernos de transición.

año 1999 sigue entre agitaciones y crisis económica, con el país lidiando con la tasa de desempleo más alta de la década, y el caso Pinochet pendiente, que amplía aún más las grietas entre el gobierno y las Fuerzas Armadas. El quiebre político y económico es tan brusco que la sociedad chilena cae en un profundo estado de desazón y desconcierto, que no se atenúa ni con la negación por parte de la Concertación de traer de vuelta al senador al país, sin que éste sea sometido a juicio por el tribunal Internacional, ni con la creación de una mesa de diálogo, organizada por el juez Juan Guzmán Tapia, para enfrentar de una vez por todas los múltiples casos de violaciones de derechos humanos y desapariciones. Parece evidente que ni la inercia ni la repeticiones de fórmulas de éxito del pasado bastan para mantener en movimiento al país. Chile necesita no sólo cerrar temas pendientes, sino también de respuestas totalmente nuevas. Tal vez la primera etapa de este rápido giro de vuelta sean las elecciones presidencial del año 2000, que con la presidencia de Ricardo Lagos propiciarán para el siglo XXI la apertura de un espacio adecuado para el diálogo y la creación de un futuro distinto.

Al considerar en su conjunto todos los elementos –políticos, económicos, sociales y culturales– que se destacan en la década de los noventa, resulta evidente que la vuelta a la democracia se revela, a lo sumo, presunta, más que cierta. La realidad chilena de esos años es totalmente distinta de la prometida, todavía ligada a los vínculos militares del ejército, que sigue mandando, explícita o implícitamente, en el interior de los gobiernos de la Concertación; es decir, aparentemente se celebra un camino hacia la democracia y en lo efectivo se continúa con la política neoliberal impuesta bajo el régimen pinochetista. En efecto, el objetivo de la dictadura era básicamente cambiar la mentalidad de los chilenos corrupta por las utopías comunistas, volviendo a construir moral, institucional y materialmente al país, a través de una acción profunda y prolongada y de criterios técnicos, no políticos. Es así que la junta militar articula un discurso comprensivo del todo social, que no se limita al ámbito puramente político, sino que mira a un cambio radical de la sociedad chilena en su conjunto: el discurso neoliberal. Una de las consecuencias más graves de la Dictadura, pues, resulta haber inducido en los chilenos este cambio de mentalidad, basado en el terror, la apatía y el consumismo individual. La libertad de

---

elegir en el mercado, y el consiguiente bienestar generalizado de la población y la nación toda, logra oscurecer la violación de la libertad individual en el nombre de una democracia como medio, y no como fin. Este cambio de hábito moral y social atañe profundamente la mentalidad de los chilenos, sea porque obligados por los métodos represivos a lo largo de diecisiete años, sea porque en amplia parte – la derecha – concorde con estos métodos. No debe resultar desconcertante, entonces, que las fuerzas de la Concertación en los años Noventa no logren abandonar esa mentalidad, más bien intenten una política finalizada hacia una completa neoliberalización de la vida; una política corrupta y sólo aparentemente movida por intereses democráticos. Los gobiernos de la Transición, pues, siguen siendo demasiado comprometidos con el ejército y con el miedo a volver a caer bajo un régimen militar, por eso se adaptan a una política mediocre, sin demasiadas exigencias, que se mide más con el silencio que con la denuncia:

La democracia era otra cosa. La transición duele de otras formas y tiene otras reglas, también dictadas por el miedo. Es caminar sobre hielo aún no consolidado, es sentir la inercia de la guerra y afrontar una memoria malherida por las retóricas periodísticas y los discursos ideologizados cada días menos creíbles <sup>208</sup>.

Ejemplo paradigmático de este estado de cosas es la publicación del *Informe Rettig*, el documento que entrega la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación el 9 de febrero de 1991 sobre las violaciones a los derechos humanos ocurridas en Chile durante el régimen militar de Augusto Pinochet. El *Informe* concluye que en total 2.279 personas perdieron la vida en este período, de los cuales 164 clasificados como víctimas de la violencia política y 2.115 de violaciones a los derechos humanos. Además, propone una serie de medidas compensatorias para los familiares de las víctimas, muchas de las cuales serán implementadas en los años siguientes, como la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (1992-1997). Pese a las nobles intenciones que movieron el Presidente Aylwin y la Comisión en cuestión a elaborar esta documentación, resulta imprescindible subrayar como, finalmente, esa

---

<sup>208</sup> Marco Antonio de la Parra, “El teatro del cambio”, *Primer Acto, Cuaderno de Investigación Tetral*, 240 (1991), p. 45.

resulte una puesta en escena ridícula, que se teme a sí misma y no tiene el valor necesario para cambiar realmente la situación de las víctimas. En efecto, el *Informe Rettig* deja en suspenso muchísimos casos, que no pueden ser calificados como crímenes de lesa humanidad cometidos por el Estado porque no caben dentro de los parámetros instituidos por la comisión; en particular, el *Informe* considera como víctimas a los muertos y los torturados, pero no a los desaparecidos, lo cual significa paradójicamente dejar de lado a la casi mayoría de los casos chilenos, puesto que la desaparición resulta el método por excelencia de las fuerzas armadas militares del país, como en las demás dictaduras del Cono Sur. Es más, el documento cuestiona también la tergiversación o desvirtuación de los hechos por parte de uno o más de los miembros de la comisión (en especial, el historiador Gonzalo Vidal), cuestión que suscita la revisión exhaustiva del mismo por diversos organismos de Derechos Humanos y la edición de una corrección del mismo, algunos años después <sup>209</sup>.

La filosofía de los años de Concertación Nacional, pues, no se caracteriza por un verdadero llamado a la democracia institucional, tan fuertemente anhelado bajo dictadura. Más bien se trata de silenciar los conflictos y olvidar los traumas, en el nombre de la reconciliación y el consenso, un búsqueda de una salida rápida y apacible de los ecos del pasado; democracia “limitada” <sup>210</sup>, que se refiere pública y reiteradamente a la memoria (evocándola, como tema de fachada; procesándola, como información vacía), pero que nunca la practica. Detrás de la política de la Concertación, entonces, se esconde la voluntad de eclipsar los traumas del pasado chileno, bajo la firme convicción de que un exceso de memoria podría debilitar la consolidación de la todavía frágil democracia y a la vez volver a animar la antiguas animosidades políticas. Por eso la política permite que la palabra ‘memoria’ pierda el sentido del pasado y sufra el vacío de una falta de contexto, que la separa cada vez más del recuerdo histórico colectivo. Es más, recitada por el habla mecánica del consenso, la memoria somete el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante, al dejar que lo hablen palabras debilitadas por las

---

<sup>209</sup> Se trata de la obra *Nunca más en Chile. Síntesis corregida y actualizada de Informe Rettig*, Ediciones LOM, Santiago, 1999.

<sup>210</sup> Cfr. Carlos Ruiz, “ Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”, en Nelly Richard (ed), *Políticas y estéticas de la memoria*, obra cit, p.15.

rutinas oficiales, reducidas a lengua insensible de la certificación objetiva, como la del informe político, por ejemplo.

La reconciliación y el consenso, pues, se revelan por lo que son, un sueño utópico más que una realidad nacional, un lugar común afanosamente deseado y buscado, pero de contenidos contradictorios e irrealizables. La prueba está en la imposibilidad de mantener bajo silencio definitivo la memoria, que vuelve con insistencia a despertar a la nación, a través de estrategias políticas, económicas y culturales. El discurso teatral de los años noventa sufre la contradicción entre la conciencia de esta atmósfera conciliadora y una libertad de expresión finalmente reconquistada. La pérdida de certezas y el desafío interior que derivan de esta situación hace que la escena chilena se deje definitivamente atrás la mimesis costumbrista, típicas de los años de denuncia y reflexión crítica de la experiencia histórica, y se dirija estéticamente hacia un cambio radical, llevando a cabo el proceso de modificación empezado en la década de los ochenta, en respuesta también a las nuevas líneas de investigación teatral que caracterizan la postmodernidad estética internacional. Ya no se sustentan representaciones críticas, ni tratamientos realistas del régimen <sup>211</sup>; más bien se privilegia una relación oblicua con este tiempo y esta honda experiencia social y personal. No es necesariamente evasión u olvido; es decir, el teatro no adhiere a la política del consenso de la Concertación, más bien la enfrenta críticamente, revelando todas sus fallas y sus trampas, imergiéndose “en las resonancias simbólicas presentes en el inconsciente personal y colectivo” de la época <sup>212</sup>.

Este cambio de contexto de recepción desde Pinochet al post-pinochetismo resulta muy evidente en la comparación de dos representaciones dramáticas; la telenovela *La madrastra* transmitida a lo largo de 1981 por el canal 13 de la Universidad Católica y la obra teatral *La negra Ester*, estrenada por el Gran Circo Teatro de Andrés Pérez en 1988. El melodrama televisivo de los ochenta narra la historia de una mujer llevada a prisión, acusada injustamente de un crimen y creída muerta por sus conocidos en Chile, que vuelve al país e intenta una lucha para

---

<sup>211</sup> Esto explicaría en parte el fracaso nacional de la mundialmente aclamada pieza *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman.

<sup>212</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, “Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena”, *Latin American Theatre Review*, 34/1 (2000), p. 59.

restaurar su identidad y desenmascarar el verdadero asesino, animada por el logro de la justicia. Se trata, pues, de una manera pública y explícita de compartir dolores y emociones de manera costumbrista, con el fin de restaurar, por lo menos metafóricamente, el sentido común de la chilenidad, públicamente reprimido y silenciado por el régimen. Al pasar a los años Noventa, en cambio, consciente de que el paso a la democracia se ha revelado ficticiamente restaurador e hipócritamente consolador, el público exige del arte otra manera de abordar lo político y la contingencia porque otras son las modalidades de recibirla y de contestarla. *La negra Ester*, un poema autobiográfico escrito por Nicanor Parra en 1980 en décimas tradicionales, es siempre un melodrama, pero protagonizado por un hombre, marginal y bohemio, con un fuerte acento campesino, que vive un amor apasionado con una prostituta del puerto que lo lleva hasta el agotamiento corporal y emocional. En un esfuerzo racional, renuncia a ella y le combina una boda con otro; al darse cuenta de la gravedad del error cometido, vuelve por ella, pero demasiado tarde: ya ha muerto. La dirección de Andrés Pérez logra transformar una escena clásica, naturalista y folclórica en una puesta expresionista, llena de ternura, picardía y erotismo, en una mezcla de teatro callejero, pantomímico y oriental (debido a la estancia del director en París en el Théâtre du Soleil). Además, el método de trabajo teatral se basa en la identificación del actor con el personaje, lo cual permite imprimir en los caracteres una chilenidad muy marcada, que se expresa en el lenguaje, los modismos, las costumbres, siempre en neta e irónica contraposición dialéctica entre elementos culturales antagónicos (la música, por ejemplo, se alterna entre la típicamente chilena –cuecas, boleros, choras, etc.– y la música contemporánea rock). En la mezcla entre la chilenidad más pura y la moda extranjerizante, la pieza se transforma en símbolo de la época que representa, de un país que quiere sentirse parte integrante y ganador de un mecanismo moderno de mercado, pero que termina con la sola conciencia de que ese sistema no sólo no le pertenece, más bien no puede funcionar. La nostalgia del pasado, simbolizada en el lenguaje y las costumbres populares, se enfrenta, pues, dramáticamente con la traición del sueño económico: después de la pesadilla de la dictadura, sólo queda el sacrificio del amado; tragedia de don Roberto, de Nicanor Parra, y de la mayoría de los chilenos.

Este proceso de conexión simbólica sesgada con la realidad sigue siendo la forma más destacada en la cual el teatro chileno se enfrenta a la experiencia de habitar el país en los años Noventa. De hecho, la concepción humanista e integradora de la democracia que Chile está intentando instituir está en tensión con la fuerza destructiva de la lógica neoliberal del mercado, cuya competitividad extrema exacerba la privatización, el individualismo y el consumo. A medida que avanza la década de los Noventa, la riqueza arquitectónica de Santiago y de las principales ciudades choca con la miseria creciente de un país subdesarrollado en múltiples aspectos: la violencia intrafamiliar, en especial contra la mujer y los niños; la precariedad educacional en los sectores más pobres; las pocas perspectivas laborales de los más jóvenes; las pésimas condiciones habitacionales; la gran disparidad de ingresos entre los grupos más ricos y más pobres de la sociedad; y, finalmente, la concentración en Santiago sin posibilidades de descentralización (es decir, el hecho de que en Santiago se concentren todas las actividades laborales y las posibilidades de estudio y de crecimiento profesional, lo cual conlleva un flujo migratorio masivo a la capital y el consiguiente despoblamiento de la periferia y el campo)<sup>213</sup>.

Si el objetivo del teatro durante la Dictadura Militar, pues, es hacer que la experiencia conocida por algunos, reducida a una información privada, sea conocida ampliamente por la sociedad, durante la Transición a la democracia la búsqueda es en lo desconocido, lo todavía cerrado, en las consecuencias de esas experiencias y en los daños aún presentes en las capas internas más profundas del yo. Eso implica, estéticamente, el pasaje desde la metáfora –en el sentido de reemplazo de un término por otro que nombra lo mismo que el anterior de modo elusivo– al símbolo –concebido como inmersión en lo misterioso, lo oscuro, susceptible de interpretaciones múltiples, no referenciales ni codificables previamente–. Es más, en la medida en que el teatro se expresa a través del símbolo artístico, su lenguaje permite y promueve una lectura abierta, sujeta al horizonte del tiempo. Como apunta Roland Barthes:

Cada época puede creer que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un

---

<sup>213</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, “Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”, *Apuntes*, 111 (1996), pp. 13-30.

sentido plural y la obra cerrada en otra abierta. La definición misma de la obra cambia; ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico, puesto que ninguna historia lo agota <sup>214</sup>.

Este procedimiento constructivo del lenguaje, que ingloba el inconsciente y el imaginario colectivo para iluminar lo aún no revelado, es de cabal importancia sea desde el punto de vista estético, en cuanto inserción en las nuevas líneas postmodernas de investigación artística, sea porque mónico de un profundo cambio social. Estamos frente a una generación que vive una total desconfianza en la palabra y las ideologías totalitarias, que tiende a volcar en su modo de expresión su manera de estar en – y ver – el mundo. Este dinamismo escénico se corresponde evidentemente a la caída de la utopías y los modelos paradigmáticos de explicación de la realidad. No existiendo ya una tesis que demostrar, se abandona inevitablemente la argumentación de tipo aristotélico – caracterizada por un principio, un medio y un final claramente establecidos – y se opta por una dramaturgia que fragmenta el discurso, que deconstruye el relato, que sustrae a los personajes una identidad socio-económica y una conducta fija, que cruza verticalmente el tiempo y el espacio sin una causa ni un fin. Aparecen, pues, textos caleidoscópicos, que mezclan géneros y juntan la palabra a la danza, la música, la gestualidad, en una multiplicidad de códigos que genera, por un lado, espectáculos de rica visualidad, que dan cabida de la heterogeneidad de la realidad y sus sujetos a representar, y por otro una discontinuidad en el discurso <sup>215</sup>. Esto, sin embargo, no significa que falte o desaparezca la estructura narrativa: el texto permanece, vigente y en primer plano, sólo que ahora se suma a otras múltiples experiencias sensoriales, emotivas e intelectuales, en un juego escénico e intertextual de intercambios activos de significados <sup>216</sup>.

En este contexto, existen ciertas tendencias recurrentes en la búsqueda teatral, que la crítica María de la Luz Hurtado resume en tres principales: el sentido de la

---

<sup>214</sup> Cfr. Roland Barthes, *Crítica y Verdad*, México, Editorial Siglo XXI, 1971, p. 52.

<sup>215</sup> Es una generación que nace en la era de la explosión de lo audiovisual, que tiene sus vivencias ligadas a la tv, al cine, los comics y la música más que a lo literario. Esta plasticidad visual entra en su concepción del mundo a través de una mirada cercana al barroco y al romanticismo, y a los clásicos de estructura libre en la relación espacio-tiempo, más que a la mimesis realista.

<sup>216</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, “Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”, *Apuntes*, 111 (1996), pp. 13-30.

fiesta, del dolor y de la desolación <sup>217</sup>. El sentimiento lúdico de la fiesta representa una expresión de afirmación de la vida, de vitalidad sensual y extrovertida que finalmente puede expresarse y abrirse a las diversas formas de conocimiento de la existencia y de la naturaleza, a través de un lenguaje extremadamente simbólico y codificado, que evita la ilustración y la subjetividad y trata de alcanzar, en cambio, la crueldad (artaudiana) del dolor, de la violencia, de lo irresuelto y lo no dicho <sup>218</sup>.

La celebración tiene su contrapartida en el segundo sentimiento, el duelo: emoción central y predominante en la dramaturgia chilena de ese tiempo, el dolor se representa y se tematiza con el fin de superarlo, de eliminarlo, de exorcizarlo, para poder vivir en un nivel de mayor comprensión de las contradicciones, reintegrando ritualmente la experiencia de lo cotidiano, en un despliegue de espejos que entrega, simultáneamente, un vistazo del otro y uno del mismo, del pasado y del presente, enfocado a entender el origen y el futuro <sup>219</sup>. Finalmente, la desolación aparece como desamparo hacia la violencia, la impiedad, la pérdida de relaciones sentimentales; incluso hacia la indiferencia ante proyectos de imaginación colectiva y fantástica, que relegan al ser humano a su estado de degradación, mental y corporal <sup>220</sup>.

Una última línea es la intentada por los dramaturgos más jóvenes, que evaden la exposición de los sentimientos, y se dejan guiar por un principio de ironía esperpéntica y violencia narcisista que cela un persistente acercamiento al yo, a la sociedad y la historia. Dentro de este grupo, los que van hacia lo subjetivo, suelen transmitir soledad y la necesidad de reconciliación consigo mismos; los que trabajan más esquemáticamente, en cambio, a través de máscaras que miedosamente dejan espigar en el yo interior de las personas, prefieren el sarcasmo.

En general, estas creaciones teatrales tienen en común la necesidad de alejarse del relato informativo o documental sobre la contingencia y el pasado próximo. Es un teatro, pues, que evita todo tipo de demostración mimética del tipo causa-efecto, así como cualquier enunciado ideológico-político: estos temas, antes

---

<sup>217</sup> *Ibidem*.

<sup>218</sup> Ejemplos de relieve de esta tendencia son El Gran Circo Teatro de Andrés Pérez, el grupo La Troppa, el teatro Circo Imaginario de Andrés del Bosque y el Teatro Provisorio de Horacio Videla.

<sup>219</sup> Desarrollan este tipo de investigación, por ejemplo, el Teatro de la Memoria de Alfredo Castro (*Trilogía testimonial de Chile: La manzana de Adán* 1990, *Historia de la sangre* 1992, *Los días tuertos* 1993), Teatro Fin de Siglo de Ramón Griffero (*Cinema-Utopia*), Teatro de la Magdalena de Inés Stranger y Claudia Echenique (*La malinche* 1993) y Teatro Imagen de Gustavo Meza.

<sup>220</sup> Reflejan esta línea estética la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra, Pablo Álvarez y Juan Claudio Burgos, y algún repertorio del Teatro Camino de Héctor Noguera.

restringidos por la censura, no sólo se pueden enfrentar libremente ahora, sino que se plantean como parte de un saber y de una experiencia personal que coexiste en la memoria con otros recuerdos. Es decir, la marginalidad económica y social persiste, pero no como punto central de la trama sino como contexto; prevalecen, en cambio, el amor, la traición, la manipulación afectiva, la identidad sexual, las preguntas de género y la violencia familiar. El lugar desde donde se realiza la indagación es la subjetividad, en su condición de apertura respecto a su estar en el mundo, dispuesta a conocerse a través del otro. La pregunta por esta identidad es de fundamental importancia en esos años debido a la profunda conciencia del daño moral e institucional sufrido por la cultura nacional, como también de la inutilidad y el desinterés de las utopías que animaron – y siguen animando – dichas luchas. Por eso urge la necesidad de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, borrando las contingencias y remontando a los factores originarios. El recurso al mito y a los rituales, por ejemplo, así como a obras escritas en otros tiempos, está finalizado justamente a iluminar esas zonas oscuras de la psiquis individual, aún según los mecanismos de la re-escritura y la re-composición típicos de la postmodernidad, para llenar los intertextos con la visión que las mujeres y los hombres contemporáneos exigen.

En conclusión, a partir del segundo gobierno de la Concertación, que corresponde a la Presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle en el período comprendido entre 1994 y 2000, las preocupaciones por la identidad y por reubicarse en la difícil realidad nacional se suman a la desilusión y la distancia con el sistema político-económico y las formas de vidas imperantes, de las que se hablaba a principios de este capítulo. Los chilenos ahora son conscientes de las trampas de un sistema falsa e hipócritamente democrático, caracterizado por la primacía del modelo neoliberal, una política del consenso y de juegos partidistas, la insolvencia de otros poderes del Estado como el Poder Judicial – emblemáticamente representada por la Comisión de Verdad y Justicia y el *Informe Rettig* –, la falta de consistencia entre discurso y vida en la contraposición entre esfera pública y la privada, y, finalmente, la violencia y el desarrollo urbano inarmónico que impiden el restablecimiento de las relaciones interpersonales y sentimentales. Es así que los sentimientos que los atañen principalmente son el escepticismo y el desencanto, actitudes que asumen un rol

protagónico y preponderante en muchos núcleos artísticos e intelectuales, con primacía en el teatral.

A partir de la nostálgica conciencia del pasado ya no sólo ocultado ni siquiera simplemente silenciado, sino ausente, vacío y desarmado frente a tantas distorsiones y mentiras, la dramaturgia de fin de siglo desarrolla la autoprotección como arma de defensa contra la certeza de la traición, de la amenaza y la desprotección, del abandono y el desamparo social, refugiándose a veces en la ironía, otras veces en el sarcasmo más cruel, otras tantas en la alegoría y en sentimientos apocalípticos de fin del mundo. La ausencia de paradigmas sociales o estéticos fortalece la inserción de esta dramaturgia en el horizonte de lo íntimo de personajes desconectados de un entorno ideológico, que viven sus esencias reivindicando su diversidad y sus propias utopías. La muerte, y lo muertos, reaparecen preponderantes en el imaginario teatral, llevando consigo connotaciones históricas, en cuanto referencias más o menos directas a la historia reciente del país, pero también connotaciones más abstractas. En ese mundo gris de la existencia, los muertos reclaman una mirada en busca de una comprensión ética, pero también de una reflexión humana más profunda; es decir, la muerte resulta, finalmente, una señal de alarma frente a este vivir, y a veces el (único) lugar (poético) donde encontrar una solución. Pese a los múltiples matices, sin embargo, el perfil común de esta dramaturgia de fin de siglo queda, sin duda, el 'no-realismo': todas las obra, de hecho, visitan de una manera más o menos rotunda los mundos del inconsciente, de la imaginación, de la fantasía. Esta poética de la ensoñación, sin embargo, no procede de una voluntad de negación; es decir, no se trata de negar lo anterior, sino de reorganizar caleidoscópicamente las imágenes a partir de un criterio de verdad 'imaginario'. Resulta evidente, pues, que la palabra, la escritura, asume un rol protagónico: el texto dramático vuelve a ser un elemento imprescindible de la teatralidad, recuperando una presencia dejada de lado en los años 70 y 80 por las líneas investigativas de la creación colectiva. En la dramaturgia de la ensoñación, pues, la palabra sorprende por su vigor y su capacidad de convocatoria, en un acercamiento contante al sentido o a la coherencia del discurso. Porque la imaginación, incluso del subconsciente, tiene la excepcional capacidad de vislumbrar realidades humanas e históricas, pero luego, más allá del sueño, más allá de su atmósfera fantástica, necesita de la escritura para comunicarlas.

En contra de la política pasiva e inactiva de estos años, el teatro chileno de la transición ofrece un panorama vastísimo de gran diversidad temática y expresiva, que va desde la reapropiación a la deconstrucción y la transposición de relatos y estructuras de significados preexistentes, pasando por las diversas subculturas y culturas, las dominantes y las alternativas, de Chile, de América Latina y del resto del mundo. Un teatro de significados profundos, que no quiere encuadrarse en dogmatismos ni en modelos socio-políticos, sino que busca la diferencia y la alteridad en estructuras culturales asentadas en los mitos y las obsesiones colectivas, impresas en una memoria del pasado, reciente y lejano, que resulta ausente como presencia, pero que queda vigente en cuanto esencia de la identidad misma del ser chileno. No se trata, pues, de un teatro que oculta o evade el enfrentamiento con la memoria histórica reciente: el teatro chileno de los Noventa actúa más bien una síntesis, que pide que no se olvide ni se desconozca el período dictatorial a la vez que enfatiza otras maneras de recuperar la memoria – alejándose así de la tendencia al blanqueamiento del pasado, típica de la época –, con el fin de poner en el centro de su reflexión la conciencia de la necesidad de vivir dentro de la violencia del silencio y de trascenderla. Después del teatro político de los años sesenta y setenta, y de la representación de lo no dicho de los años ochenta, la dramaturgia de los noventa pone en escena la conciencia de una sociedad irremediabilmente fragmentada y la urgente necesidad de su reconstrucción, a partir de la reconstrucción de los individuos dentro de esta sociedad. Emergen, así, nuevos lenguajes y nuevas modalidades de imaginación históricas que buscan el centro de esa identidad perdida, sin la ilusión ingenua de poderla recuperar integralmente, má bien con la esperanza utópica de poder encontrar en la imaginación un espacio distinto donde vivir.

Aunque se han relajado los fuertes lazos que atan las ideas políticas con las artes teatrales en los tiempos del primer Frei a Pinochet, la dramaturgia chilena a finales del siglo XX, logra crear aquel distanciamiento necesario para armar una recomposición lúcida y crítica de la sociedad chilena de la época, proporcionando una reflexión que, aún pasando a través de lenguajes crípticos, escenarios híbridos y textualidades interrogantes, logra ser, a veces, más explícita y directa de la teatralidad mimética de los años anteriores. En contra de la ausencia de una voz oficial condenatoria a la dictadura y postdictadura pinochetista, el teatro, finalmente,

asume el sueño como símbolo para la recuperación y el entendimiento del desarraigo personal y colectivo del país, a través de fragmentos de memoria, inevitablemente inconclusos y a la vez rizomáticamente abiertos a infinitas interpretaciones. El enfoque ha cambiado, pero sigue siendo un enfoque profundamente chileno, y atado en la esencia a su misma chilenidad.

### 3.1 Historia de la Sangre del Teatro La Memoria

*Historia de la Sangre* es el segundo montaje de la que suele denominarse *Trilogía Testimonial de Chile* <sup>221</sup>, producida por la compañía nacional Teatro La Memoria. Instituido a finales de los años Ochenta, exactamente en 1986, gracias a la labor de Alfredo Castro <sup>222</sup>, Andrés Pérez <sup>223</sup> y Fancesca Lombardo <sup>224</sup>, este grupo de índole experimental se define desde sus inicios como un referente de distinción y rigor en materia de creación, trabajo estético, de resistencia e investigación teatral. El centro, de hecho, tiene como propósito promover el cruce de diversas disciplinas, para reflexionar y crear en torno a las problemáticas propias de la puesta en escena. El logro principal del colectivo es la realización de un lenguaje teatral distinto, que inaugura una manera diferente de ver, pensar, sentir y narrar al país, trascendiendo la mera anécdota y devolviendo a la escena un lenguaje de autoría y pertenencia.

Al indagar en zonas negadas, en situaciones al borde de las patologías o de comportamientos desviados, las investigaciones empíricas llevadas a cabo por el Teatro La Memoria apuntan a la re-difinición y a la re-escritura de la identidad nacional y de la memoria colectiva, en el período crítico de la transición a la democracia en Chile, a partir del testimonio de quienes nunca han tenido voz en la historia oficial: las clases sociales marginales. El trabajo del Teatro La Memoria apunta, pues, a la que la crítica María Soledad Lagos de Kassai define como ‘poética de la marginalidad’ <sup>225</sup>. En realidad, lo marginal no es un tema novedoso en el arte y la cultura chilena, especialmente en el teatro, ámbito donde autores como Isidora Aguirre, Egon Wolff o Jorge Díaz, para citar a los exponentes más relevantes, ya en

---

<sup>221</sup> La trilogía consta de *La manzana de Adán* (1990), *Historia de la sangre* (1991) y *Los días tuertos* (1992).

<sup>222</sup> Alfredo Castro se forma en Francia y en Chile (es licenciado en Actuación en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile); es docente de la asignatura de Actuación y Director Teatral director de teatro, es actor y guionista de teatro, y se ha destacado también en el cine y la televisión.

<sup>223</sup> Rodrigo Pérez es licenciado en Psicología en la Universidad de Chile, además de haber seguido una formación en Alemania; es actor y director de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor.

<sup>224</sup> Francesca Lombardo es licenciada en Psicología clínica y Psicopatología, docente de pre-grado y post-grado en la Escuela de Psicología de la universidad Andrés Bello y docente de pre-grado en la Escuela de Psicología en la universidad Arcis; es miembro fundador Magister en Psicología Clínica y Psicoanálisis de la universidad Diego Portales (1994-2002) e integra como miembro del staff docente del programa de Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile desde su inicio, en 1994.

<sup>225</sup> Cfr. María Soledad Lagos de Kassai, “Teatro la Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90”, *Apuntes*, 112 (1997), p. 104, pp. 104-114.

los años sesenta incorporan personajes de este tipo en sus piezas. No obstante, el cambio sustancial que sufre la sociedad chilena a partir del golpe militar del 73, con la consiguiente y profunda polarización social y la desaparición de una idea de sociedad sustentada en principios democráticos, conlleva la exclusión abrupta y total de los denominados marginados en la vida ciudadana, quienes o dejan de ser integrados o pasan a ser negados por la clases más elevadas. Es más, la problemática atañe no sólo a los desposeídos, sino también a los disidentes políticos, lo cual termina creando un sistema social ya no difuminado en clases distintas, sino sustentado por un estricto bipolarismo. Si en los años sesenta y setenta, pues, la dramaturgia lleva a la escena seres socialmente marginados, que si bien viven en el desamparo no niegan la existencia de los principios democráticos, más bien confían y esperan en ellos para un cambio sustancial de sus propias vidas, con el pasar a los años ochenta los textos empiezan a exhibir la marginalidad a partir de una profunda consciencia del cambio político que la dictadura ha implicado, aunque a través de métodos todavía naturalistas y expresionistas <sup>226</sup>. A partir de los años noventa, finalmente, si bien ha terminado el periodo dictatorial y se ha instaurado un sistema de gobierno democrático con el voto de 1989, y si bien el país exhibe un índice de desarrollo muy elevado, la marginalidad persiste como problema social, y, por ende, como tema de obras teatrales. El concepto, pues, se recupera, pero ahora la focalización se desplaza hacia ámbitos que trascienden criterios de pertenencia puramente socio-económica, apuntando más bien a un antagonismo entre quienes pertenecen al sistema social y quienes se encuentran afuera.

En el caso específico de la *Trilogía Testimonial*, el concepto de marginalidad asume un rol cabal en la (re)semantización de la memoria del país, en cuanto punto de partida del proceso que la sustenta. La obra, de hecho, se valora como una trilogía del recuerdo en contra del olvido, concebida con el fin de desmitificar el concepto sagrado de nación y buscar una definición alternativa de identidad nacional que no provenga del discurso hegemónico del poder, sino que surja de lo que este discurso omite, es decir del margen social.

Este objetivo se concretiza mediante una poética basada en el acto de testimoniar, en su dúplice acepción de instrumento que sustenta la investigación

---

<sup>226</sup> De este punto de vista, los textos de Juan Radrigán se pueden tomar como el ejemplo más significativo de la década (véase el capítulo 2.1.b).

teatral a la vez que estrategia narrativa mediante la cual el texto se desarrolla. La importancia del testimonio radica, en primer lugar, en su potencialidad en la construcción de la historia de un grupo o de una nación, entendida como la coexistencia de historias individuales; la identidad individual, de hecho, se adquiere con ayuda de la propia historia, del propio recuerdo, de la propia memoria, y más que un estado es un proceso, que abarca un amplio espectro de modalidades, desde lo total hasta lo fragmentario. De ahí que el testimonio individual esté relacionado dialécticamente con el universo en que se halla, lo cual proporciona una relación entre individuo y sociedad que puede ir desde la armonía hasta la negación.

En un momento histórico complejo, que trata de (re)definirse a sí mismo apelando a certezas que ya no existen y a esperanzas desilusionadas, el cambio revolucionario que desarrolla la *Trilogía Testimonial* es la puntual elección de los grupos sociales que constuyen la identidad del país: homosexuales, criminales, locos, artistas circenses, prostitutas, violadores y asesinos. En las tres obras que componen la *Trilogía*, entonces, estamos frente a universos compuestos de poliédricos personajes desposeídos, que se encuentran en situaciones o mundos sólo aparentemente desvinculados del sistema dominante. En realidad, estos seres humanos constituyen un todo orgánico con él, pese a las diferencias de elecciones personales y a las modalidades de conducir su propia existencia con respecto a las clases dominantes del país. Tal vez estos personajes sean más representativos del Chile actual que la sociedad de fachada que la transición quiere presentar al resto del mundo. El malestar que los atañe, de hecho, y que los lleva a actuar y a reaccionar de manera cruel e impulsiva, podría bien interpretarse como el resultado del cambio político-económico proporcionado por diecisiete años de dictadura; es decir, como el producto de aquella misma sociedad que ellos conforman y que los ha excluidos e inducidos al borde de la razón. Cada uno con su propio microcosmo dramático, pues, los marginados comparten un rasgo fundamental: la visión del mundo desde su propia óptica, marcada por el temor, la soledad como consecuencia del abandono y el desamparo, la muerte y la conciencia de su propia marginalidad.

Pese a esa pesada atmósfera social y existencial, las obras no resultan declamatorias, ni llevan un sello didáctico o moralizador; más bien tratan de comunicar a través de la ausencia y el silencio, y, cuando la palabra interviene, se

articula en un lenguaje que lleva los rasgos de la oralidad y de la incoherencia. La subversión social y cultural que logran los textos de la *Trilogía*, pues, no se limita a la puesta en escena de la presencia – física y vocal – de esos marginados, más bien apunta a subrayar lo que ellos no dicen, invirtiendo de esta manera la función primaria de la palabra, en cuanto vehículo de saber o de comunicación. Se recupera, pues, “un lenguaje expulsado de la escena por su poder revelación y peligrosidad”<sup>227</sup>, que apela al énfasis en lo no-dicho, la superposición de códigos, los intersticios significantes de las pausas, las redundancias, las sintáxis alteradas y la no-concordancia semántica.

Evidentemente, las tres obras que conforman la *Trilogía* se distinguen en las modalidades de empleo de ese lenguaje; a partir de esas diferencias y, considerando que el trabajo de investigación aquí propuesto necesita de una base textual de referencia, como se trata del análisis de una dramaturgia, y no de una puesta en escena, se ha elegido como ejemplo de la poética de la marginalidad del Teatro La Memoria la segunda pieza, *Historia de la sangre*, por ser la que más exalta la palabra y la coexistencia de redes polivalentes de significado.

La obra es el resultado de un trabajo de investigación desarrollado por Alfredo Castro, Rodrigo Pérez y Francesca Lombardo<sup>228</sup>, gracias a una beca otorgada por la Fundación Andes en 1990, que consistió en una serie de entrevistas, realizadas durante un período de seis meses, a personas (hombres y mujeres) que estaban en cárceles u hospitales psiquiátricos, por haber cometido un crimen pasional. El material, posteriormente, fue reelaborado y sometido a una re-escritura dramática realizada por Francesca Lombardo, psicoanalista y asesora teórica de la Compañía Teatro La Memoria. A estos textos testimoniales se sumó también un relato de crónica roja de un caso policial llamado “Las Cajitas de Agua”; un crimen cometido en Santiago en 1918 por una repartidora de diarios llamada Rosa Faúndez, quien después de descuartizar a su conviviente, el Águila, esparció su cuerpo mutilado por la ciudad.

---

<sup>227</sup> Alfredo Castro, en J. Galtung, A. Wirak, *Human Needs, Human Rights and the Theory of Development*, Unesco, 1997, *apud* María Soledad Lagos de Kassai, “Teatro la Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90”, *Apuntes*, 112 (1997), p. 107.

<sup>228</sup> Véase notas 2, 3 y 4.

La obra consta, finalmente, de seis testimonios superpuestos. En lo específico, luego del crimen de Rosa, que constituye el hilo conductor de la trama, se trata de los testimonios de: Isabel la Mapuche, la indígena que llega del interior del país a la capital, y ahí termina siendo sirvienta y prostituta; La Chica del Peral, la mujer violada por el padre y el hermano, que ha enloquecido y quiere parecerse a las cantantes extranjeras de los años cincuenta o sesenta; el Chileno Bueno, el mozo que admira lo heroico y está convencido de ser la copia de Bernardo O'Higgins; la Gran Bestia, el campesino atado a la naturaleza; y el Boxeador, peso Hoja-Mosca-Junior, estereotipo del individuo raquítrico tercermundista que evidentemente no tendrá ningún éxito deportivo en su vida. A este listado se suma un último personaje, la perra embalsamada, Laika, que habla sólo en algunos momentos, pero queda siempre presente en la escena desde el principio hasta el final de la obra.

Llama la atención la escasa interacción entre los personajes, subrayada escénicamente, a través de distintos elementos escenográficos – Rosa, por ejemplo, queda encerrada todo el tiempo detrás de un plástico –. Esto se realiza también textualmente, debido a que los diálogos se presentan al lector/espectador más bien como monólogos, casi recitativos y sólo aparentemente entrelazados, como si cada uno de los personajes hablara con sí mismo, sin verdaderas conexiones de causa y efecto, como “fragmentos independientes de una poética desmenuzada, que dificulta cualquier tipo de coherencia”<sup>229</sup>. El soporte estructural de los testimonios, de hecho, es el discurso disgregado, escindido y sintácticamente modificado. Esta fragmentación discursiva pone el énfasis en la veracidad de la narración misma, y en la consiguiente necesidad de ver más allá del texto mismo, en los intersticios de lo no-dicho. El texto es rico en ejemplos de este tipo, y casi todos los monólogos podrían citarse como demostración; uno de los textos de la Chica del Peral, sin embargo, encierra la esencia de esta estrategia discursiva. A mediados de la pieza la mujer afirma:

CHICA DEL PERAL: Mire, yo le voy a contar. Esta polera me la regaló mi hermano. Es de mi hermano. Tengo una hijita de dos años una. Muñequita de dos años una. Muñequita de dos años una. Y el papá es mi

---

<sup>229</sup> Cfr. Kati Röttger, “Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en *La Historia de la sangre* del grupo chileno Teatro La Memoria”, *Apuntes*, 112 (1997), p. 115.

hermano, el que me regaló la polera. Somos hermanos de papá pero no de hijo yo. Vivo con mi hermano. Mé casé con él por el civil no más porque no nos dejaron casarnos por la iglesia ahora. Mi hermano... se va a casar... pero con otra niña... con mi hermana. Eso es lo que yo no entiendo, lo que habrá entre ellos. Ahora es algo así... como que empezara así... a despertar a algo así... como un sueño. Yo no sé si eso es el amor. No sé. Son tantas cosas así... así que una no puede definir. El se llama Carlos Carlos, Marcelo se llama me. Gusta ese nombre. Carlos Marcelo me. Fascina Carlos. Marcelo me <sup>230</sup>.

En línea con la fragmentación del discurso, el tiempo narrativo de la obra se presenta como inexistente, apelando más bien a una atemporalidad en donde pasado y presente están permanentemente confundidos. De ahí la inexistencia de una trama verdadera, más allá del crimen de Rosa que asume este rol sólo en parte, y, por ende, la escasa posibilidad de sintetizar los acontecimientos, que resultan más bien trozos de vida separados los uno de los otros y puestos en escena sin conexiones coherentes. El objetivo de esta producción, de hecho, no es la representación mimética de la realidad, pasada o presente que sea, sino la reproducción de un sentimiento – el terror, el miedo – a través del recuerdo; un recuerdo que, sin embargo, resulta suspendido en el tiempo y en el espacio, y que más que a la realidad parece apelar al mundo de los sueños. Incluso desde el punto de vista de la caracterización se sigue esta línea de investigación: lejos de ser concebido a imagen de los entrevistados, los personajes abandonan la reproducción mimética y terminan siendo más bien estereotipos de la sociedad chilena; de esta manera, por ejemplo, la Chica del Peral, internada en el Hospital psiquiátrico de Santiago por haber sido violada por el padre y el hermano, se presenta como cantante de boleros de los años cincuenta, mientras Isabel la Mapuche desmiente su origen indio y aparece como bailarina de varietés, y el violador Peso Hoja-Mosca-Junior como boxeador.

Los testimonios, pues, llevan en escena una versión distinta de la historia del país, mediante una memoria hecha de violencia y crímenes sociales, oponiéndose así

---

<sup>230</sup> Francesca Lombardo; Rodrigo Pérez; Alfredo Castro, *Historia de la sangre (Teatro la Memoria)*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1991, p 7. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición, por lo tanto se transcribirán sólo las páginas en el interior del texto.

a la amnesia de la redemocratización a través de un recuerdo que, sin embargo, no se configura como real. Es más, al desconfiar la existencia de una verdad unívoca, la obra apela a la discontinuidad y a la incoherencia, textual y estética a la vez, que culmina en la supremacía del cuerpo, “caja híbrida y múltiple de datos en cuya superficie están registrados los sucesos que no pueden ser explicados”<sup>231</sup>. No sólo las palabras, entonces, sino también los gestos y la corporeidad de los personajes obedecen a esta ‘estética del desmenuzamiento’<sup>232</sup>, con el fin de otorgar al público no el recuerdo en sí, más bien el valor sentimental de aquel recuerdo; es decir, el valor del recuerdo del miedo en toda las dimensiones descritas a través del cuerpo, incluso la voz.

El uso del testimonio en la obra, por ende, no se traduce en una mera confesión, lo cual fomentaría inadvertidamente el discurso del poder, por su directa alusión a la confesión bajo tortura; el objetivo más bien se centra en el efecto contrario, es decir la puesta en dificultad de toda discursividad que aspire a la construcción de la verdad. Ejemplo paradigmático de esta compleja arquitectura teatral es el valor que asume la sangre en la pieza. Elemento que domina de manera obsesiva y preponderante, y que incluso titula la obra, la sangre, de hecho, se evoca en cada relato de los personajes, cuyo heroísmo radica justamente en haber asesinado por amor. Dicha evocación, sin embargo, se logra a menudo por ausencia, es decir mediante la recreación oral, corporal o gestual de los hechos sangrientos, y no de forma expositiva abierta de la representación de lo mismos. A través de los monólogos, entonces, los personajes cuentan los acontecimientos, aludiendo a la sangre que los conforma, pero nunca exhibiéndola concretamente en escena, lo cual simbólicamente alude de manera acorde con el rechazo de la mimesis arriba citado. La obra, de esta manera, logra ofrecer una versión distinta de Historia, narrada por personajes que nunca han sido protagonistas y a través de una característica que no sólo resulta el exacto opuesto de la connotación habitual de los mismos (la presencia de la sangre), sino que también apunta a lo que canónicamente no está en la historia (la ausencia de la sangre). Adhiriendo a la síntesis perpicaz que desarrolla en su ensayo la crítica Kati Röttger, se puede concluir que la obra afirma metafóricamente

---

<sup>231</sup> Cfr. Kati Röttger, “Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en *La Historia de la sangre* del grupo chileno Teatro La Memoria”, Apuntes, 112 (1997), p. 121.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

la *presencia de la violencia* (a través de la sangre, más bien de su ausencia) como un elemento estructural, pero oculto, del pasado chileno y su presente, poniendo en duda el heroísmo oficial y, por ende, la historia misma, a la vez que demuestra la dificultad (tal vez, la imposibilidad) de conseguir una representación coherente del *recuerdo de la violencia*, como resistencia al orden del poder<sup>233</sup>.

Los personajes de *Historia de la sangre* asumen en su discursividad, su corporeidad y su gestualidad un estado casi esquizofrénico: hallados en el límite de lo humano, entre la realidad, el sueño y la ficción, nunca logran ser plenamente ellos mismos puesto que, por una parte, llevan “el peso del mundo dentro de la propia cabeza”, como expresa uno de ellos, el Chilenito Bueno; por la otra, asesinar al objeto del deseo es crear la máxima distancia con quien se añora la proximidad total, situación dramática que condena a estos personajes a vivir incompletos e imbuidos de añoranzas. La obra, pues, expresa lo no-representado de la historia como algo no-representable, a través de personajes que no reivindican ningún tipo de verdad, ni siquiera en sus modalidades de actuación. El cuerpo, entonces, no sirve para la puesta en escena de la perversión del deseo sexual o del crimen (y con ello de la necesidad de confesar), sino que se transforma en el lugar de exposición del recuerdo (no-deseado, no-representado y no-representable), y, por ende, en la clave para el contrataque al poder.

En efecto, al apelar a un imaginario en el que el secreto, el placer y la culpa se entremezclan, los testimonios de abuso, incesto, abandono y violencia se internan en territorios tabúes que cuestionan las bases del orden social, adquiriendo una dimensión poética gracias al despliegue de elementos de fuerte carga simbólica. Un personaje en particular encarna esa pulsión de poder desde la marginalidad: Laika, la perra que abre la obra, con una voz que se oye a lo lejos, amplificada por micrófono:

Perra: Soy la madre incivilizada y terrible, hermana de las sirenas, alma en pena. Impongo mi mirar que fascina, mis golpes, mis caricias bajo pena de muerte o parálisis, soy la mami, la muerta. Acompañada de yeguas y lobos, presencio la aparición de los espectros. (1)

---

<sup>233</sup> *Ibidem.*

Terminada su presentación, Laika desaparece como presencia discursiva, al no tener casi más texto que decir, pero queda latente como presencia escénica, permaneciendo en el escenario hasta el final en lo alto de una columna transparente de plástico. Por lo que ella misma afirma, la figura asume un significado mítico y lingüístico a la vez: al permanecer como petrificada en su sitio evoca al personaje mítico griego de la esfinge, pero con connotaciones ambiguas, en cuanto madre, muerta y *perra*, que en el lenguaje vulgar es palabra despectiva para mujeres consideradas putas y que dan a la luz hijos bastardos. Es decir, lo femenino vuelve aquí a asociarse con lo impuro, como en el caso de la sangre arriba mencionado, en este caso en relación con la idea de patria bastarda, que ha traicionado a su nación y ha parido hijos ilegítimos, en contra de lo masculino, el estado fuerte y heroico, que se impone como orden poder legítimo y puro. En la obra, sin embargo, la figura del padre es inexistente, y queda sólo como un objeto nostálgico, principalmente en los textos del Chilenito Bueno, quien alude sistemáticamente, a lo largo de toda la pieza, al padre de la patria Bernardo O'Higgins a través de una veneración obsesiva y un deseo absurdo de identificación:

Chilenito Bueno: [...] A mi me quieren en el ministerio de defensa porque efectivamente creo que el padre de la patria fue don Bernardo O'Higgins [...] (1)

Chilenito Bueno: Soy muy patriota porque don B.O'Higgins como yo fue hijo natural. Hice mi servicio militar y cumplí con mi bandera y no, vendí la bandera no. Don B.O'Higgins no, vendió la bandera no. (3)

Chilenito Bueno: [...] Si O'Higgins era casi parecido a mí... Osea... que yo vendría siendo las pertenencias del padre de la patria. (6)

Por lo que concierne los demás personajes masculinos de la obra, la analogía con la figura del padre fuerte y heroico no se restablece, sino que desvanece casi completamente, transformándose en su total opuesto. Los hombres protagonistas, de hecho, son todos criminales, asesinos y violadores, y no se corresponden de ninguna manera a la imagen convencional del padre familiar o nacional. Más bien, son

varones que tienen relaciones incestuosas con sus propias hijas, que las violan y las dejan preñadas (como el padre de la Chica del Peral) o que engendran incontables hijos para luego dejarlos desamparados (el Boxeador, por ejemplo). El padre, en suma, o está ausente o no sirve, o por lo menos no se conforma a la idea de padre que tendría que representar; la madre, en cambio, es una figura mítica, pero en forma de perra. Es decir, todos los personajes rehúsan cualquier tipo de identidad: los padres no son heroicos y las madres no son amenazantes; los unos están ausentes, las otras muertas. De ellos queda sólo la voz, mítica y sempiterna, llena de ambivalencia, con la única característica cierta de no corresponder a ningún estereotipo convencional.

Pese a las correspondencias con el drama de Edipo, por el tema del incesto y su valor en el tejido social, y por la figura de Laika, esfinge moderna que silenciosamente sentencia la muerte de los viandantes que pasan bajo su sitio, *Historia de la sangre* pone en escena más bien la destrucción de ese mito, cortándolo en trozos así como Roza mata a pedazos a su novio, derramando los restos por la ciudad y el río de Santiago:

Rosa: La sangre del amor es impura y maléfica. Es una sangre de sufrimiento... que pasa del derrame a la siniestra coagulación. Yo amaba al Aguila... esa noche fue una podredumbre viviente... un flujo de sangre... de esperma mezclado a escupitajos. Maté al Aguila porque tenía a otra. Mis celos separaron al cuerpo del Aguila, lo cortaron en todas las partes donde había doblez. No lo hice tiras, lo separé. Lo separé para que pudiera viajar. En cada miembro cortado yo también me fui... lo acompañé... y ahora el y yo estamos en paz. Repartí el cuerpo del Aguila por la ciudad como un campo cerrado. La sangre transformó los adoquines en islas y tiñó el río de rojo. Yo quería al Aguila. (1)

Con esta imagen líquida, del cuerpo y la sangre del padre que la madre hace fluir por la ciudad, la obra plantea el problema del recuerdo colectivo, de lo que no se puede decir y que sin embargo sigue existiendo, corriendo por los intersticios de la historia. Al abrir y cerrar la pieza, pues, la imagen reiterada de Rosa que desmenuza al amante exhibe justamente esa imposibilidad de representación, del recuerdo, de la historia y de las propias orígenes:

Rosa: Ahí estaba el cuerpo del Aguila sobre el mantel de hule...separado en pedazos furiosamente muertos. Su tronco, sus piernas, su ca, su be, su za... temblando confusamente... derramando entera su provisión de sangre. La pierna izquierda... la corredora, la del corazón la boté en el Mapocho... el resto lo repartí por la ciudad... Volví a la pieza, tomé, lloré. A veces me parece que mi sangre corre a torrentes, como una fuente de sollozos, pero me palpo en vano para encontrar la herida. Sangré en mi cama... lloré... me dormí. El hule de la mesa, un pelo mío enredado en su camiseta... las cuerdas, los nudos, los diarios... y sus piernas atascadas en el río, me delataron. Ahí sobre la mesa tenían parada la pierna con el zapato puesto... su tronco con la camiseta puesta... y su ca... su be... su za... con su sonrisa puesta. Yo sola maté al Aguila... nadie me ayudó... me bastó un cuchillo, mis celos, mi amor. Quiero dormir, dormir más que vivir, en un sueño tan profundo como la muerte. Ahí dejaré mis besos, sin remordimientos, sobre tu cuerpo. Mi dios... Mi vida... Mi rufián suplementero... (10, 11)

A la imposibilidad de recordar el origen (de la nación, de la identidad, de la historia, de la sangre) se suma la consiguiente imposibilidad de un final. Sin principio ni fin, y tampoco desarrollo linear y coherente, *Historia de la sangre* termina abruptamente, confirmándose como obra del margen y los marginados, en todo su desarraigo, su soledad y su infelicidad:

Chilenito Bueno: [...] si lo que pasa es que los chilenitos estamos justamente de sobra. Si estas tierras pertenecen a España justamente. La primera bandera que llegó acá fue la de don Diego de Almagro... La bandera... amarilla, colorada, amarilla, la de Franco... Osea que los chilenitos somos jutamente solos, como el azul... Osea que la banderita chilena la sacaron de un verso: el rojo por los copihues... Osea que la bandera roja significa de los copihues. El blanco significa de la cordillera... ah no... ah si... significa de la cordillera. Y el azul significa... la estrella... azul... la solitaria... Osea...

¿Qué tengo?... ¿Qué estoy haciendo aquí?

¿Usted me nota que tengo?

No me nota nada.

Me nota que tengo no más.

Ahora estoy feliz porque ya no tengo.

(CANCION FINAL)

Quiero cambiar la vida sabe... Mi papi me dijo que yo iba a ser feliz sabe. No quiero recordar más al padre de la patria sabe. Porque por él yo he sufrido mucho sabe... mucho, mucho. (10)

*Historia de la sangre* podría definirse como una convocatoria en escena de la dualidad en su imposibilidad de conciliación; dualidad de géneros, de masculino contra femenino, de vida contra muerte, de voz contra olvido. Dualidad, sin embargo, que no se limita a un discurso binario, sino que apunta más bien a la complejidad sobrentendidas en esas categoría. De ahí que la sangre se transforme emblemáticamente en elemento simbólico que funda la historia y la identidad de sus participantes, porque “la sangre es el vehículo de la pasión. Roja clara, es macho, es acción. Roja oscura, es nocturna, hembra y secreta. La sangre profunda, circulando escondida, es vida. Derramada, es muerte”<sup>234</sup>.

En la escritura de la historia oficial de Chile, de hecho, que se compone de batallas que culminan en el logro de la independencia o en la conquista de nuevos territorios, la sangre desempeña un rol de protagonista, normalmente masculino (como alusión directa a la figura paternal). Al poner juntos a esta masculinidad la referencia a su opuesto, es decir a la figura de la madre, la obra intenta evidentemente cuestionar la versión oficial de la historia instaurada por el régimen militar, antes, y mantendida de alguna forma por la transición democrática, después; versión que ve en la figura de la madre algo impuro y nefando en contra de la limpieza representada por la parte masculina, encarnada idealmente en la idea de estado neoliberal que tenía que imponerse en el país. Al volver a tomar en consideración la otra faceta de la realidad –la parte impura, lo femenino–, *Historia de la sangre* reivindica metafóricamente la dignidad y el derecho de presencia de todo lo que había sido excluido por el poder, con el fin de ponerlo no en lugar de, sino al lado de la versión oficial; es decir, se reivindica la compleja heterogeneidad

---

<sup>234</sup> Alfredo Castro, *Historia de la sangre, Programa*, en [www.teatrolamemoria.cl](http://www.teatrolamemoria.cl).

de la Historia y sus interpretaciones, aún a través de la paradoja de la ausencia y la imposibilidad de representación.

Este intento de volver a escribir la historia cambiando la óptica oficial permite, finalmente, poner en escena una nación donde los individuos en condiciones de desarraigo y los comportamientos desviados son la norma, y no la excepción; percepción que desmiente toda forma de supuesta normalidad y tranquilidad aparente que la vuelta a la democracia trata en estos años de imponer en el interior del país como en el extranjero <sup>235</sup>.

Los cuerpos de *Historia de la sangre*, atravesados por la palabra testimonial en un tiempo y un espacio concretos y metafóricos a la vez, logran exhibir finalmente sus pasiones, sus secretos y sus contradicciones, poniendo en duda cualquier certeza sobre la vida y la muerte, y ofreciendo sólo preguntas, temores y desilusiones. Tal vez en los silencios de sus testimonios haya una posible respuesta cerca de su propia existencia, y de la del país que representan. En lo sumo, como afirma el mismo director de la pieza:

Testimoniar es derramar una sangre simbólica, soltar el soplo de la muerte en un territorio físico situado entre el cielo y la tierra, entre lo líquido y lo sólido..., en el vapor. Desangrarse..., darse en espectáculo..., caer en sopor... y dejar que sea la sangre que se evapora la que hable... Morir más que vivir, en una muerte tan profunda como los sueños <sup>236</sup>.

---

<sup>235</sup> En estos años Chile es invitado al Expo-Sevilla (1992) y ofrece como imagen símbolo de la nación un iceberg, con todas las implicaciones que este imaginario conlleva. Véase cap. 1.1 Políticas y estéticas de la memoria (nota 7). Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit.).

<sup>236</sup> Alfredo Castro, *Historia de la sangre, Programa*, obra cit.

### 3.2 *La pequeña historia de Chile de M. Antonio de la Parra*

En ese Chile amnésico de la Transición, que se tiene que pensar y reinventar continuamente, estalla en la escena dramática nacional la figura de Marco Antonio de la Parra, que con más de treinta años de producción teatral, se puede considerar a pleno título uno de los más importantes autores en la historia del teatro chileno del siglo XX. Psiquiatra de formación, además que escritor y dramaturgo, De la Parra es autor de más setenta títulos, traducidos a varios idiomas, que incluyen piezas teatrales, novelas, libros de relatos y ensayos. Debido a dicha pluralidad de géneros y temáticas, resulta imprescindible estructurar críticamente la producción del autor, circumscribiendo la atención en el ámbito dramático, para entender la poética global del mismo y de ahí armar un análisis coherente de una de las piezas más significativa del teatro chileno postdictatorial, *La pequeña historia de Chile*, obra publicada en 1994 y elegida para este capítulo como emblema de una memoria políticamente extraviada que lucha escénicamente en contra del olvido de la historia y de la identidad nacional.

La producción dramática de Marco Antonio de la Parra suele dividirse en torno a dos ejes fundamentales, uno cronológico y uno poético. Desde el punto de vista temporal, el teatro del autor consta de tres períodos: el teatro bajo dictadura, que inicia con la premiación en 1975 y el estreno en 1978 de *Matatangos, disparen sobre el zorzal*, y llega hasta finales de la década de los Ochenta, contando con obras que han hecho la historia crítico-política del país, como, por ejemplo, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978); un segundo período de obras de tránsito, que comienza con el final del gobierno militar y la publicación de *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* y *Dostoievski va a la playa* (ambas de 1999), y que se prolonga hasta la mitad de los años Noventa; y, finalmente, un tercer período, que lleva el marco de la postdictadura militar, y que empieza en 1994 con la escritura de *Ofelia o la madre muerta* y *La pequeña historia de Chile*, y finaliza con los primeros años del siglo XXI, pasando por obras celeberrimas como *La puta madre* (1997), *Monogamia* (2000) y *Wittgenstein, el último filósofo* (2004), sólo para citar algunas <sup>237</sup>.

---

<sup>237</sup> Cfr. Adolfo Albornoz Fariás, “Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975–2006. Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura,

Por lo que concierne la perspectiva temática, en cambio, la producción del autor resulta organizada alrededor de tres indagaciones sustanciales. El primer eje temático guarda relación con la revisión de la historia y de la identidad chilena, especialmente en su contexto moderno, con un examen puntual del imaginario nacional, sus relatos y sus mitos, y su memoria; el segundo proyecto de investigación del autor toma en consideración, en cambio, el incesante asedio a la subjetividad de la clase media chilena del siglo XX y principios del XXI, con una especial atención a las tensiones de esta clase, sus amores, sus odios, sus lealtades y sus traiciones; el tercer enfoque, finalmente, concierne la permanente apropiación y resemantización de los principales íconos culturales de Occidente, por ejemplo Marx y Freud, Tarzán y Mandrake, Neruda y Dostoievski, Shakespeare y Cervantes, Pinochet y Bush, la tragedia griega, la guerra y los mass media, entre muchos <sup>238</sup>.

Pese a esa rígida clasificación, que presenta límites bien definidos y separaciones claramente marcadas, las tres temáticas, en realidad, acompañan al dramaturgo a lo largo de toda su vida artística, mezclándose y sobreponiéndose a menudo entre ellas, añadiendo espesor y complejidad crítica a las piezas mismas, a la vez que compartiendo una referencia puntual a un macrotema, el poder, con sus mecanismos y relaciones, en cuanto categoría y realidad fundamental para la convivencia e interacción humana. De ahí que una pieza como *La pequeña historia de Chile*, que evidentemente apela al primer eje temático, por su apego a la memoria y la identidad del país, ofrece también una profunda reflexión sobre la clase media nacional, en específico, la categoría de los profesores, así como una lectura alternativa del pasado y del presente nacional a través de la apropiación de mitos y prejuicios modernos.

No cabe duda, sin embargo, que *La pequeña historia de Chile* resulte primariamente la obra que más y mejor escudriña en la problemática de la memoria nacional, y por eso específicamente haya sido elegida en este capítulo. Publicada en 1994, después de diecisiete años de dictadura militar y en el marco de un radical reordenamiento político nacional e internacional, la obra da cuenta de un presente de dudosa democracia y tormentosa modernidad, donde la nacionalidad y la identidad

---

modernidad/posmodernidad”, *Acta literaria*, 33 (2006), pp. 109-132, (disponible en: [www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482006000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482006000200008&lng=es&nrm=iso)).

<sup>238</sup> *Ibidem*.

de los chilenos se van confundiendo y disgregando, en su dimensión pública y privada, y se ven desplazadas y sustituidas por nuevos parámetros, permanentes y constituyentes de otro modo de ser, en los que nadie, sin embargo, logra reconocerse. En función de ese desgarro y sus efectos sobre la subjetividad de la clase media nacional, Marco Antonio de la Parra retoma las directrices del proyecto perfilado durante sus inicios, cuando integraba aquellas generaciones de creadores nacionales disidentes y contestatarios al régimen militar, portavoces de lo prohibido e irrepresentable; actitud que luego había perdido, debido a su inserción en un conteso de investigación crítica occidental, posmoderna y global, que le permite al autor insertarse en un circuito cultural internacional, a través de una búsqueda formal que reivindica el espacio escénico y el diseño, la argumentación narrativa, la importancia del cuerpo y de la imagen y una palabra oscura y dura, que reemplaza la ironía y el lenguaje coloquial por el puro lirismo. A partir de la segunda mitad de los años Noventa, sin embargo, el comentario sobre el estado de las cosas en el país llega de repente, dando cuenta de un presente que aparece cada vez más como una mala versión de lo realmente deseado y prometido; de ahí que el autor vuelva a armar su reflexión crítica en los textos dramáticos, a través de una escritura cruel y despiadada, que pone en escena los males y los límites de una sociedad ficticia y antidemocrática, a la que han robado todo, valores, ética, identidad, incluso su propia historia.

De la Parra comparte este escenario postdictatorial con otros autores, que década tras décadas han acompañado en – y con – sus obras el devenir nacional; dramaturgo como Jorge Días y Juan Radrigán, y directores como Ramón Griffiero, Andrés Pérez y Alfredo Castro, para recordar algunos. La mayoría de ellos, de una u otra forma, en el texto /o en la escena, tratan de tematizar una época confusa, tensada por profundas transformaciones socio-culturales y radicalmente escéptica con respecto a una posible fusión humanizadora entre los proyectos individuales y colectivos, es decir entre los deseos de los singulos individuos y las exigencias nacionales; por eso su práctica teatral se desliza del ámbito tradicional del arte en sentido estricto, y se aproxima más al campo de la producción cultural, desdibujando los límites definidos entre estética y política en favor de una actividad éticamente significativa, que desde la cultura interviene en la sociedad. Aunque no se trata ya de denuncia directa en contra del régimen dictatorial, la urgente necesidad de cambio y la desilusión en

torno a la atmósfera política de la transición conlleva un compromiso en la escena teatral a finales de los Noventa, que reinstala a los dramaturgos en la vida pública del país, recreando aquel vínculo que se había perdido entre discurso histórico y artístico. El mismo De la Parra afirma:

Nada es más claro que se ha cumplido un ciclo y que se entra en otro. El teatro de imagen, señero, totipotente, invasivo, herencia del auge de los medios de repetición audiovisuales y de cierta desazón ante la incertidumbre de todo discurso, había expulsado toda literatura del teatro, casi toda referencia a la palabra escrita y parecía deslizarse más cerca de la danza y de la música, de una experiencia más primaria que de la razón, la poesía y la consigna, donde tal vez anduvo demasiado tiempo liado. Los grandes espectáculos tuvieron su auge en Chile en los momentos de la transición democrática, cuando ya la denuncia no podía habitar la escena con la misma carga ni el mismo acento, cuando el futuro era imprevisible y más una sensación que un concepto... Signo de los tiempos, la situación hoy se revierte y la pregunta ética, sentada en el horizonte del fin de siglo... activa de nuevo la función de la palabra en la escena... (Aunque) La consolidación del director como pieza maestra de la nueva manera de entender la puesta en escena como creación en sí y no como mera interpretación, ha obligado al autor a ponerse a sí mismo en jaque y replantearse qué significa escribir... <sup>239</sup>.

Frente a la dramaticidad desolada de fin de siglo, entonces, el teatro chileno asume el desafío ético y poético de indagar en la estructura profunda de la memoria cultural y de la historia simbólica del país, a partir de la puesta en escena del “viejo tema de la identidad, que tanto nos duele” <sup>240</sup>, debido a las profundas huellas y heridas dejadas por los intensos procesos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales experimentados por el país y el mundo durante las últimas décadas. Marco Antonio de la Parra, que manifiesta su propia visión de la historia en múltiples ocasiones a lo largo de su trayectoria artística, desde modalidades y ejes expresivos distintos, con la publicación de *La pequeña historia de Chile* se inserta plena y definitivamente en la línea de investigación teatral arriba mencionada, exhibiendo un

---

<sup>239</sup> Cfr. Marco Antonio de la Parra, "El retorno del texto", *Apuntes*, 108 (1994), p. 94.

<sup>240</sup> Cfr. Marco Antonio de la Parra, "Asignatura pendiente", *Apuntes*, 109 (1995), p. 8.

espacio dramático que se apropia de lo real, mostrando sus transformaciones, traumas y fracturas, y que a la vez lo metaforiza, a través de un juego sutil entre la realidad misma y la ficción literaria.

Según lo que afirma el autor, la idea de escribir *La pequeña historia de Chile* se remonta a los años Ochenta, cuando en su poética estalla la idea de “trabajar con personajes simbólicos como los profesores, representantes de una idea de país que se veía en retirada, amenazada, restringida por los cambios radicales vividos por el país en las últimas décadas”<sup>241</sup>. La pieza, de hecho, a través de diecinueve escenas ininterrumpidas, pone de relieve un presente fracturado, que antes tenía un sentido y que ahora resulta extraño y confuso, incomprensible y desconcertante. Los protagonistas –cinco profesores de historia<sup>242</sup>, “todos más espectros que seres de carne y hueso”<sup>243</sup>– se encuentran en un decrepito colegio chileno de provincia, repleto de viejos pupitres, mapas inexistentes, banderas roídas por el tiempo y estudiantes desinteresados. Pese a la fragmentación estructural del drama, a la situación casi anacronística que se representa y a la pesadumbre de los conflictos existenciales de los personajes, que para el autor indican siempre una experiencia colectiva, los protagonistas tratan hasta el final de conjurar el peligro apremiante de olvidar el pasado de la nación y, por consiguiente, la propia identidad chilena, luchando día a día una batalla supuestamente perdida, porque tendida a un país que mira sólo al futuro.

Memoria e historia, pues, son los dos ejes fundamentales de la obra; el autor, sin embargo, no desarrolla la búsqueda del pasado histórico sólo como base de la esencia de la sociedad chilena de la época, debido al período postdictatorial en el que la misma búsqueda se inserta; más bien se trata de exponer la memoria como herramienta necesaria para construir un presente coherente y completo, sin lapsos de amnesia ni falta de ningún tipo. De ahí que en la reflexión desarrollada en la dramaturgia de De la Parra se fusionen dos aspectos de fundamental importancia: por una parte, la urgencia de recuperar la memoria histórica del pasado reciente, en

---

<sup>241</sup> *Ibidem*.

<sup>242</sup> Los personajes, en lo específico, son: el Rector, el profesor Sanuheza, la profesora Loureiro, la profesora Muñoz, y el profesor Fredes.

<sup>243</sup> Cfr. Marco Antonio de la Parra, *La pequeña historia de Chile*, en *El arte del peligro*, Santiago, Ediciones Fronteras Sur, 2007, p. 284. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición, por lo tanto se transcribirán sólo las páginas en el interior del texto.

particular para aquellas generaciones que no vivieron los tiempos dictatoriales y que sólo oyeron hablar de ellos, pero sin conciencia ni noción crítica <sup>244</sup>; por otra parte, esa misma necesidad conlleva bajo disfraz una crítica feroz a la política del olvido de la transición, que niega y borra la memoria del pasado reciente en víspera de un porvenir nacional libre de huellas y trauma.

*La pequeña historia de Chile* pone en escena justamente la consciencia de la pérdida de memoria, en un espacio dramático que enfatiza la sensación de angustia frente a esa condición, gracias al uso de los tópicos de la acumulación y la incoherencia, tanto de objetos que llenan ese espacio, como la situación caótica en la que se desenvuelven los personajes, hasta llegar a un absurdo que parece juego y parodia. La primera tensión de la obra se relaciona con la problemática de cómo la identidad de hoy se rinde sumisamente a los medios de comunicación de masa, típicos de la globalización de fin de siglo:

RECTOR: No hay otra cosa que podamos, debemos sepamos hacer.

SANUHEZA: Ya no nos necesitan para eso. ¿No sale a la calle? ¿No lee los diarios? ¿No ve la televisión?

RECTOR: El liceo es el liceo.

SANUHEZA: ¿Cree que podemos competir? ¿Sabe lo que reciben esos muchachos como información? ¿Como imagen del mundo? (285).

El diálogo se da entre el profesor Sanhueza, el más desafiante y colérico de los personajes, para quien el bachillerato no puede hacerle frente a la comercialización y a los medios de comunicación que atraen a la juventud, y el Rector, quien, en cambio, se opone a esta visión de la realidad, quedándose anclado a viejos estereotipos. Los profesores, baluartes de una generación que ya no existe, al enfrentarse con los jóvenes habitantes del mundo global, subrayan una incompatibilidad entre lo viejo y lo nuevo que ninguna de las dos partes sabe cómo enfrentar ni resolver. De dicha confrontación, la educación escolar impartida en el país sale obsoleta, rasgada y carcomida por los años; es más, los profesores han perdido de credibilidad, y el pasado histórico, como ya nadie lo enseña, se va

---

<sup>244</sup> En este período también el cine se acerca a esta tarea de reivindicación de la memoria, en particular cabe mencionar el documental *Chile: memoria ostinada* de Patricio Guzmán, de 1997.

perdiendo en el olvido, porque ya no sirve, poniendo las bases para un presente sin historia<sup>245</sup>.

En la segunda escena la dramaticidad central de la obra queda establecida: las clases de Historia no se pueden iniciar porque se ha perdido el mapa de Chile; se han olvidado de la canción nacional, e incluso los personajes (aunque imaginarios) dudan de su propia existencia y conjeturan que esa y otras pérdidas se deben a que son almas castigadas:

MUÑOZ: La historia de Chile se ha perdido...

RECTOR: Esto es intolerable...

LOUREIRO: No hay mapa...

MUÑOZ: No hay liceo...

LOUREIRO: No hay nada que decir...

RECTOR: ¡Pasen lista! (289)

El diálogo se concluye con la intervención de Sanhueza, quien tiene la actitud más pesimista:

SANHUEZA: Ha comenzado la debacle. La decadencia de Occidente. Bello tema. Permítame ese tópico. Estimados alumnos. De nada sirve lo aprendido. No hay tiempo. No hay espacio. No hay futuro. No hay progreso. No hay pasado. Ni siquiera estamos muertos. (291)

La atmósfera de pesadez que grava sobre la escena se acentúa en la medida en que el Rector compara el pasado, cuando gracias a la educación se fundaba la República, y el presente, donde vigila el silencio y “todo se desvanece en el aire” (294). Esta fugacidad efímera, representación metafórica del consumo como invasor de la sociedad, se filtra en toda la obra de forma directa y negativa. Los profesores, aquellos ‘nadies’ de salarios bajos que sobreviven en la mediocridad, los que no pueden ingresar en el nuevo mundo económico neoliberal – el de los préstamos, de

---

<sup>245</sup> Cfr. Paola Hernández, “Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*”, *Latin American Theatre Review*, 40/1 (2006), pp. 5-19.

los ‘malls’<sup>246</sup>, de las compras obsesivas y exasperadas – ; ellos, quedan anclados en el tiempo, como la misma historia que quieren contar, y por eso terminan encerrados en ese liceo de provincia, métafora del pasado que quieren preservar pero que evidentemente ya no concuerda con el nuevo lema fugaz de consumo, al que ellos no pertenecen de todas formas, debido a su pobreza económica<sup>247</sup>:

SANUHEZA: ¿Alguien me puede prestar veinte mil pesos? ¿Señor Rector? ¿Señora Muñoz? ¿Señora Loureiro? ¿Qué otra cosa puedo hacer? ... Corro del liceo al colegio de curas y de ahí al pre universitario y de ahí a un departamento de soltero, un ambiente, en Vicuña Mackenna ... me quedo esperando la *micro*<sup>248</sup> en el paradero ... ¡Una hora! ¡Una hora! ... y no me alcanza ... (309)

Tanto para Sanuheza como para los otros profesores, la lucha por sobrevivir es ardua, casi imposible, y crea distancias irreparables con los que tienen el acceso al nuevo crédito y los que no. Principales representantes de este cambio social, resultan unos ignorantes debido al resultado de aquel ‘blanqueo’ del que habla Tomás Moulián, que ofrece desmemoria y vacío cultural en cambio de consumo y realización individual<sup>249</sup>:

SANHUEZA: Son unos ignorantes. No saben nada. Creen que la historia es un listado. No piensan. ¿No le dije que lo que hacíamos era peligroso? ¿No le dije que era terriblemente peligroso?

MUÑOZ: Hay un alumnos que dice que Manuel Montt es una calle. Miento, dos, miento, tres, miento, treinta y cinco alumnos dicen que Manuel Montt es una calle. El otro dice que es un político importante. El resto no vino. No le digo lo que dicen de Vitacura, Arturo Prat o Pedro de Valdivia. Estudian con la guía de teléfonos.

LOUREIRO: Creen que Nueva York es la capital de Estados Unidos y que somos parte del imperio americano. Y que Napoleón batió a los

---

<sup>246</sup> Se denominan así a los típicos centros comerciales santiaguinos, edificios enormes y aliantantes, repletos de tiendas, resaturantes y actividades recreativas.

<sup>247</sup> Cfr. Paola Hernández, “Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*”, obra cit.

<sup>248</sup> Autobús.

<sup>249</sup> Cfr. Tomás Moulián, *Chile actual: Anatomía de un mito*, obra cit.

auracanos. Uno por lo menos dijo eso. El resto está en silencio. Además ... me miran ... cuando hablo ... con una mirada ... rara ...

MUÑOZ: Dicen que Baquedano es una plaza y O'Higgins un equipo de fútbol. (294)

El sentimiento de desarraigo que deriva de esta condición atañe a los profesores, quienes se sienten como atenazados por este sistema, como si una suerte de fuerza opositora los persiguiesen, actuando de manera silenciosa cada vez que ellos intentan hacer revivir la memoria histórica, en clase así como en sus propias vidas privadas:

LOUREIRO: Yo leo, sabe, y él [el esposo] solamente veía televisión...

FREDES: ¿Por qué lo hacen?

LOUREIRO: No lo sé. Sanhueza dice ... que lo hacen porque enseñar libera y ellos ya no quieren que seamos libres.

FREDES: ¿Quiénes son ellos?

LOUREIRO: Sanhueza dice que no quieren que sepamos quiénes son. Que si pensamos lo sabremos y ellos sólo quieren que hagamos homenajes que bauticemos plazas y calles y monumentos ... Que no haya más historia sobre el mundo ...

FREDES: ¿Qué podemos hacer?

LOUREIRO: Defendernos...

FREDES: ¿Cómo?

LOUREIRO: Repitiendo ... despacito ... la historia de esta tierra ... en el oído ... de la gente ... (320)

La crítica a la política de la transición democrática se dirige, entonces, también a los métodos obsoletos ideados para incrementar credibilidad y apoyo al sistema neoliberal del país. La incapacidad de contar la historia y de enseñar a generaciones futuras la historia nacional, sustituida por una memoria del olvido y del consentimiento son una de las formas de fomentar ese sistema de gobierno, que a través de la fluidez de imágenes, la rapidez de compras y el derroche personal logra

distraer a los individuos de la posibilidad de recrear una memoria histórica que rompería el artificioso equilibrio desarrollado por el poder <sup>250</sup>.

Un punto de tensión radical en la obra se establece por la conducta del Rector y un nuevo profesor de historia, Fredes, un ex alumno del Rector que llega al colegio lleno de admiración para él y con la firme intención de dar clase de historia, y se enfrenta, sin embargo, con una situación desesperada, al límite de la soportación. La forma idealizada en que Fredes se plantea el pasado contrasta evidentemente con la realidad y con la la visión de crisis de los otros personajes, en la que cuestionan su existencia y, más globalmente, la condición del país. La dramaticidad de ese contraste se acumula a la atmósfera de desconcierto y angustia, una suerte de sensación de fin de la historia que llega a su ápice con la pérdida del mapa nacional, *leitmotiv* recurrente en toda la pieza. Desde el principio, de hecho, el problema de falta de ese elemento en el liceo resulta de una importancia casi vital, como si pudiese impedir incluso de dar clase a los profesores. El hecho de que el símbolo nacional en el que los profesores, y la sociedad entera, deberían identificarse y reconocerse como ciudadanos de la misma nación subraya, evidentemente, aún más el sentimiento de pérdida de memoria e identidad que percorre la obra.

VOCES: ¡Mapa! ¡Mapa! ¡Mapa! ¡Mapa! ¿Mapa? ... ¿Mapa?... ¿Mapa?  
... No hay mapa ... No hay mapa ... No hay mapa ... No hay mapa ... ¡No  
hay mapa! ¡No hay mapa! ¡No hay mapa!  
RECTOR: ¿Cómo no va a haber mapa?  
LOUREIRO: No hay mapa. (287)

Los profesores deciden tratar de resolver la pérdida dibujando el mapa en la pizarra, pero mientras intentan reproducir la imagen se dan cuenta que la memoria ha desvanecido, que el mapa se ha borrado de su mente, como si toda su chilenidad estuviera a punto de disolverse. Las tentativas de reproducción resultan, pues, ridículas, casi alucinantes, si se considera que quiénes están trazando el perfil de la nación son profesores de historia. Al final, todos juntos, logran cumplir su deber, pero la visión que tiene del país resulta fría, esquemática, impartida por el poder, sin

---

<sup>250</sup> Cfr. Paola Hernández, “Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*”, obra cit.

fantasía ni emoción. Ya no es la visión que hace tiempo la escuela transmitía a sus escolares, ya no hay orgullo, ni pasión, sólo nociones sin sentimientos:

RECTOR: ¿Qué le pasa?

MUÑOZ: Es que lo he olvidado.

RECTOR: ¿Qué se le olvidó?

MUÑOZ: El mapa. De tanto tenerlo ahí dejé de pensar cómo era. ¿Era largo? ¿No?

SANHUEZA: Terriblemente largo.

MUÑOZ: ¿Y cómo lo sabe?

SANHUEZA: Lo sabíamos, estoy seguro que lo sabíamos. Aunque...es verdad... nunca salimos de aquí .... Quizás no sea largo. O *tan* largo.

FREDES: Pero...

LOUREIRO: ¿Y si llamamos al profesor de Artes Plásticas?

RECTOR: ¿A ese que se las da de artista? ¡Jamás!

FREDES: Es largo ... y flaco ...

LOUREIRO: ¿El profesor de Artes Plásticas?

FREDES: El país...

MUÑOZ: Usted tal vez lo tenga más fresco...

SANHUEZA: O recibe la información oficial, la versión del poder ... No, no sabemos cómo es ...

LOUREIRO: Pero... ¿no se trata de justamente de no quebrar esa versión?

SANHUEZA: Está bien... Déme la tiza. Usemos la imaginación. Largo y flaco. Muy largo, muy flaco. ¿Por qué no enrollado sobre sí mismo?

FREDES: No, es largo y flaco. Como un uña ancha y delgada. La uña de América.

Los símbolos que se van perdiendo a lo largo de la pieza, en realidad, no se limitan al mapa, sino que incluyen también la bandera, el himno nacional, la campana, la pizarra, las tizas; es decir, se está perdiendo la historia misma del país, y ya no queda nada que decir:

SANHUEZA: Pronto no habrá tampoco bandera ... ni mapa ... Solamente un mundo, una ciudad enorme habitada por gente

preocupada de sí misma ... Es una invasión lenta ... Los países serán como meros municipios ...

RECTOR: ¿Eso es lo que enseña en clases?

SANHUEZA: Todo se está llenando de esos lugares que no existen, sin tiempo, sin historia. Desaparece toda seña de identidad. No hay país, no hay geografía, la historia se ha convertido en noticieros de televisión ... (307).

De repente, ocurre que el personaje del Rector, encargado de hablar en los actos cívicos, muere. Su figura, sin embargo, no desaparece de la escena ni de la situación dialógica del drama, sino que continúa actuando como una suerte de presencia fantasmal. No obstante, no puede cumplir su deber como representante de la escuela, “Huelo a muerto...”, afirma él mismo, “Caería a pedazos en medio del acto” (313). Quien salva la situación del peligro de un desorden desorganizado es Fredes, presionado por sus colegas. A través de un juego escénico, la salida de Fredes se transforma en una alegoría de la creación de la Nación, gracias al matrimonio entre el Estado (el señor Fredes) y la Educación (la señora Loureiro):

MUÑOZ: ¿Sr. Estado, acepta a la Educación como gestora de la nacionalidad y creadora de la conciencia de la Patria, el futuro del país y la riqueza de la sabiduría y el conocimiento como trampolín de progreso?

FREDES: Sí, acepto.

MUÑOS: ¿Y usted, Sra. Educación, acepta al Estado como sabia y desinteresada guía de sus principios, sin renunciar jamás a un interés que abarque a toda la sociedad completa, justa e integrada?

LOUREIRO: Sí, acepto.

*Entra Sanhueva*

SANHUEZA: Los uno en matrimonio y creo la Nación de Chile, firmen aquí, por favor". (313)

Esta unión, sin embargo, no puede durar, como señala con su acostumbrado pesimismo el profesor Sanhueva, “pues aquí viene la mano invisible del mercado”

para deshacer el vínculo y formar otro, esta vez entre el mismo Mercado y la Educación:

SANHUEZA: Los destruiré a ambos por caros e ineficientes. No gastaré un peso más en ustedes. Los haré pedazos...

FREDES: Me defenderé con rectitud y nobleza...

SANHUEZA: Los corromperé con mejores sueldos. (314)

La hegemonía de la economía neoliberal, pues, logra infiltrarse en los pliegues del juego dramático, demostrando la fuerza brutal que posee el dios dinero por encima de cualquier valor o moral, y desmantelando, por consiguiente, el proceso de (re)construcción de la nación, incluso metafóricamente. De esta manera, además de proporcionar una perspectiva nueva para entender el transcurso de la historia nacional, la obra alcanza hacer hincapié en la situación efectiva que personajes y audiencia comparten, desilucionando totalmente las expectativas de cambio a través de un desliz sutil entre realidad y ficción. Este efecto ficcional bien se puede sintetizar en una fractura de la memoria y el recuerdo. La obra, de hecho, muestra a la historia como una brecha (imaginaria) que oscila entre una realidad que se creyó posible y su fracaso posterior; un historia marcada por la muerte, y el éxito fugaz y aparente, una "mala memoria" (321), como dice en el texto la cueca del profesor Sanhueza <sup>251</sup>. Esa mala memoria explicaría porqué la mención de personajes ejemplares de la historia del país, héroes nacionales o emblemáticos presidentes de Chile, incluso Salvador Allende, provoque sorpresa, silencio o confusión en los alumnos, a los que aparecen sobrepasados por nuevos contextos. Arrancados de la memoria histórica de lo cotidiano, esos profesores que hablan de la gran Historia emergen como fantasmales sobrevivientes del desastre provocado por el avance de una modernidad que en Chile (y Latinoamérica), implica una imposición violenta.

Esa ruptura de las fronteras nacionales, así como de las formas de vida y de consumo, llega al ápice al final de la obra, en un discurso humorístico, casi un monólogo, de Sanhueza. En este largo debate consigo mismo, el profesor subraya

---

<sup>251</sup> 'Mala memoria', además, es el título de un notable ensayo crítico escrito por el mismo De la Parra en esos años. Cfr. Marco Antonio de la Parra, *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo*, Santiago, Planeta Chilena (Colección Chile: su historia inmediata), 1998.

como “tal vez el problema sea nuestra historia [...] tal vez deberíamos resistir de otra forma, inventar ... otra” (322). Es así que, a través de una *performance*, Sanhueza empieza a exponer diferentes ideas de cómo salvar Chile de esa desmemoria, apuntando principalmente a un total *makeover* del país:

SANHUEZA: (Creciente de excitación) [...] En un país sin historia...  
¡Cambiar la historia! ¡Cambiarla de rompe y raja! De un solo paraguazo, por decreto... tal como se creó el país... crearlo de nuevo...  
¿Y si lo hiciéramos? ¿Alguien más indicado que nosotros? ¿No podríamos cambiar así el ánimo vital de este país? Piensen... No tenemos grandes civilizaciones...¿Por qué seguir enseñando los mapuches? ¿Por qué no decir que tuvimos pirámides egipcias y observatorios asirios? ¿No es una idea genial? ¡O los aztecas! ¡O por lo menos algunas civilización perdida! La Atlántida... La Ciudad de los Césares... Cualquiera... Qué gusto sabernos herederos de una tradición, una cualquiera, una que sea, por lo menos... Los de la televisión pueden hacer un documental, los empresarios las construyen y ya está... Sería genial, nos sentiríamos más sólidos, más antiguos... ¿No se dan cuenta? [...] ¡Es un cambio de mentalidad! ¡Es un cambio de actitud! ¡Radical! ¡Completo! ¡No hablemos más de tercer mundo! ¡No hablemos más de subdesarrollo! [...] Basta de lamentaciones, eso es, nos hemos lamentados demasiado... Nos ha hecho un terrible daño esa mirada de autocompasión... ¡Se acabó la queja! (322,323)

La falta de hegemonía nacional, de orgullo patriótico y de memoria histórica lleva consigo un humor negro y la necesidad de un cambio radical para el país, por lo menos desde el punto de vista del comportamiento. Los gritos desmesurados del profesor deben leerse, pues, como una forma de enfrentar la desilusión histórica y a la vez una manera de parodiar la desmemoria del Chile postdictatorial. La batalla encabezada por Sanhueza no es nada más que la mirada desde afuera hacia un país que se enfrenta al dilema de una nueva identidad, de una lucha constante entre la memoria histórica y el desdén de la sociedad de la educación y la cultura como

artificio requerido <sup>252</sup>. Lo que queda de esa lucha, al final, es sólo una ‘performance de identidad’, así como la define Nelly Richard; es decir, una forma de crear apariencias e ilusiones sin que la historia cargue con un pasado que no cuadra la perspectiva del hoy contemporáneo <sup>253</sup>.

Pese a las desilusiones y a la falta evidente de estudiantes que los oigan, alusión directa a la sociedad neoliberal en su totalidad, los profesores siguen hasta el final de la pieza relatando la historia, aún sin materiales, sin libros ni mapas ni siquiera bandera. Es más, orgullosos de su propio país, y tal vez excitados por el ímpetu transformista de Sanhueza, los profesores terminan cambiando de opinión: ya no consideran a Chile inferior con respecto a los de afuera ni quieren emular ricas civilizaciones o países desarrollados del primer mundo; la solución a la desmemoria del país es la memoria misma, no reinventarla sino hacerla, con el único instrumento que siempre han poseído y utilizado: el lenguaje. Si Chile ha desaparecido, como afirma la profesora Loureiro, “con palabras vamos a inventar un país nuevo” (327). La historia, entonces, se construirá a partir del lenguaje, sobre las cenizas de la carencia de materiales que acompaña la obra desde el principio, como si el vacío cultural pudiera devenir de alguna forma la primera semilla para la sembra de la nueva conciencia nacional:

RECTOR: ¿Queda tiza?

MUÑOZ: No, pero no nos hace falta.

SANHUEZA: No hay mapa.

RECTOR: No hace falta.

MUÑOZ: No hay bandera.

SANHUEZA: Tampoco es necesaria.

FREDES: ¿Qué hago?

RECTOR: Haga memoria (327).

La historia persiste, pues, a través de la palabra, arca ancestral de la memoria, pero eso ocurre en la ficción del texto y de la escena; en la realidad, la esperanza revela su apariencia, el silencio sobreviene, y concluye la pieza en la oscuridad.

---

<sup>252</sup> *Ibidem.*

<sup>253</sup> Cfr. Nelly Richard, *Residuos y metáforas*, obra cit., p. 19.

Concretamente, el final demuestra como la sociedad contemporánea chilena asuma críticamente su propia inconsistencia, admitiendo, sin embargo, su incapacidad a resolver el problema. En definitiva, Marco Antonio de la Parra muestra la fragilidad de aquello que se creía fuerte y permanente: el rol protagónico de los formadores de cultura, de una identidad sostenida en un (macro)discurso histórico, que habla del recuerdo y también de un proyecto de país y de sociedad, en la que ahora mandan más que nada el mercado, la globalización y una identidad descentrada de su origen, producto de violentos traumas colectivos. En este mundo, la memoria no existe, todos olvidan o quieren olvidar, lo único importante es el presente inmediato. Más allá de la conciencia de la desmemoria, de la negación del pasado y de los (inútiles) tentativos de cambio que la sociedad chilena tendría que actuar, la materia subyacente de *La pequeña historia de Chile* es el registro de una imposibilidad frente a la modernidad global, que todo invade y todo cambia. Para entender la obra, habría que tener en cuenta este significado oculto, y a partir de ahí – al salir de la sala, al cerrar el libro – tratar de encontrar una solución, tal vez inutilmente:

[...] Supuestamente, ahora nos encontramos en un período de paz y aparente tranquilidad. En que todas las necesidades son cubiertas por un sistema capitalista. Pero en él el mercado avasalla con todo, imponiendo reglas que aplastan la identidad personal y colectiva. Esto provoca una degradación y un profundo vacío, sobre todo en las nuevas generaciones. Estamos antes la incertidumbre, no existen objetivos claros sobre los que podamos construir personalidades [...] Hay que realizar una revisión histórica que nos permita entendernos para luego proyectarnos <sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Cfr. Marco Antonio de la Parra, “El artista de espaldas al espejo”, *Apuntes*, 119-120 (2001), p. 7.

#### 4 ¿Democracia?

El siglo XXI se abre en Chile con la figura de Ricardo Lagos, candidato de la Concertación de Partidos por la Democracia, quien el 12 de marzo de 2000 asume el cargo de presidente de la nación, luego de una difícil competición con Joaquín Lavín, candidato de la Alianza por Chile. Pese a los distintos problemas iniciales de su mandato con respecto a la economía y a las muchas acusaciones de corrupción, el gobierno de Lagos puede estabilizarse y alcanzar importantes logros en la inserción del país en el concierto internacional, incluyendo la firma de tratados de libre comercio con la Unión Europea, los Estados Unidos y las principales potencias económicas de Asia. El mes de marzo del año 2000, sin embargo, se destaca también por otro acontecimiento nacional de notable relieve: el regreso del general Pinochet, debido a una caída de su estado de salud en Londres. La vuelta del dictador conlleva evidentemente el retorno de las rencillas que habían sido calmadas, aunque sólo en parte, por la mesa de diálogo entablada por el gobierno de Frei en 1999 <sup>255</sup>, a la vez que abre definitivamente el camino hacia el fin de la era ‘Pinochet’, a partir del derrumbe de la tesis que se mantuvo a lo largo del proceso de la transición a la democracia: de que para mantener la paz social, y para que el país saliera incólume de la dictadura, Pinochet era intocable.

A partir de esa nueva toma de conciencia social, se desencadena en el país un proceso en contra del dictador que, aunque no termine con una verdadera condena <sup>256</sup>, sin duda provoca un cambio radical de actitud en la población, que finalmente sale del estado de miedo hacia el ex-dictador y empieza un efectivo camino de reivindicación de los derechos humanos de todas las víctimas. En agosto del mismo año, de hecho, la Corte Suprema quita a Pinochet su fuero parlamentario, dejándolo expuesto a ser acusado reo; hecho que ocurre con el proceso del juez Guzmán en contra al general por su presunta participación en el caso ‘caravana de la muerte’ <sup>257</sup>.

---

<sup>255</sup> Véase cap. 2.2, p. 6.

<sup>256</sup> Pinochet, en efecto, nunca recibirá la condena a muerte que auspiciaban todos los chilenos partidarios de la democracia, debido principalmente a su estado de salud mental afectado por demencia senil. De ahí que nunca sea detenido en la cárcel ni reciba una sentencia completa, evitando así un juicio adecuado hasta su muerte, en 2006.

<sup>257</sup> La Caravana de la Muerte es el nombre que recibió un escuadrón del Ejército de Chile que recorrió el país en octubre de 1973, tras el golpe militar de Augusto Pinochet, asesinando a más de 120 opositores al régimen. Sus objetivos inmediatos fueron los miembros del Partido Socialista de Chile,

Al seguir esta línea política, el año sucesivo, 2001, se abre con los informes sobre el destino de los cuerpos de doscientos detenidos desaparecidos luego de que las FF.AA., la iglesia y las fuerza morales en juego entregaran los antecedentes recopilados al Presidente el día 6 de enero. Más allá de ofrecer un evidente alivio de esperanza a la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), así como a la Corporación de Reparación y Reconciliación, el acontecimiento cumple sobre todo la mayor expectativa de La Moneda: el histórico reconocimiento de las FF.AA. y su responsabilidad en la violencia política posterior al 11 de septiembre de 1973; violencia siempre defendida por el régimen en nombre de una lucha honesta y necesaria del orden frente al caos y que nunca se había admitido durante esos 33 años. El 29 de enero del mismo año el juez Guzmán dispone el proceso y el arresto de Pinochet, desechando los motivos de salud invocados por la defensa; sin embargo, el 9 de julio, la sexta sala de la Corte de Apelaciones, por dos votos contra uno, declara el sobreseimiento temporal de Pinochet por demencia.

El 2001, pues, marca el fin de la era ‘Pinochet’, aunque no con las modalidades ni la condena esperadas, pero también marca el surgimiento de la impugnación del Estado-Nación, a partir de las protestas que exigen la restitución de las tierras que pertenecen al pueblo mapuche por derechos ancestrales. Este conflicto se venía anunciando desde 1997, cuando el gobierno observa un descontento creciente en las comunidades de las IX región y la presencia de infiltrados en las acciones emprendidas por los indígenas. Pese a dichas advertencias, el gobierno no toma medidas adecuadas, siguiendo con la construcción de las centrales

---

pero también los militantes del MIR y del Partido Comunista de Chile, y ciudadanos sin ninguna vinculación política. El grupo viajaba de prisión en prisión en un Helicóptero Puma, ejecutando a prisioneros políticos con armas pequeñas y armas cortantes. Las víctimas eran luego enterradas en tumbas sin marcar; sin embargo, en el norte de Chile, los asesinatos se hicieron más cruentos, pues se dio paso a fusilamientos masivos y ocultamiento de cuerpos en el desierto. En el año 1998, el juez español Baltasar Garzón, basándose en las querellas presentadas por Victoria Saavedra y las Mujeres de Calama, entre otras, dentro del caso Caravana de la Muerte investigado por el juez chileno Juan Guzmán Tapia, ordenó la detención de Augusto Pinochet en Londres, bajo los cargos de secuestro y homicidio calificado. En junio de 1999, Guzmán Tapia ordenó la detención de cinco oficiales militares retirados - incluido un general - por su participación en la Caravana de la Muerte. En marzo de 2006, el juez Víctor Montiglio ordenó el arresto de trece ex oficiales del Ejército por su participación en los asesinatos bajo cargos de homicidio. El 17 de julio de 2006, la Corte Suprema de Chile despojó de su fuero como ex presidente a Pinochet por su implicación en el caso, revirtiendo una resolución anterior. Finalmente, el 28 de noviembre de 2006, el juez Víctor Montiglio procesó al ex dictador Augusto Pinochet por el caso y ordenó su arresto domiciliario.

hidroeléctricas del Alto Bío-Bío y de Ralco, y con la destrucción del bosque nativo en esas zonas. El conflicto, por ende, estalla a principios del siglo XXI, con movilizaciones masivas del pueblo mapuche, que amenazan extenderse hasta la octava región y prometen no finalizar hasta que se cumpla la petición de las 2000 hectáras de tierras que faltan por recuperar.

Esta reactivación social generalizada, tendida evidentemente a la reivindicación de los derechos de las minorías, se suma a un creciente aumento del índice de desocupación, a la pobreza y a una crisis en la educación <sup>258</sup>. A todos estos problemas se sobrepone la crisis mundial, luego del ataque terrorista que sufren los Estados Unidos a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, lo cual genera un derrumbe global de angustia, miedo y abatimiento general, a la vez que apremia el tema de la globalización, tratando de encoger el planeta entero con la masificación de las políticas de libre mercado y la anulación de la identidad de cada país. En América Latina, sin embargo, para lograr sus fines económicos y políticos, este último proceso se enfrenta con cuatro desafíos fundamentales – la agitación social debida a los efectos de la recesión económica postdictatorial, la corrupción, los asuntos de seguridad y los problemas medioambientales –, lo cual transforma dicho funcionalismo en base a las peculiares características de las áreas en que se instala, provocando un fenómeno híbrido, que cabría nombrar de manera más apropiada con el término ‘glo-cal’, tomando en préstamo la definición del crítico Néstor García Canclini <sup>259</sup>.

Esta situación de extrema complejidad social, económica y política es la que hereda la socialista Michelle Bachelet, electa presidenta de Chile en 2006. Ricardo Lagos ya la había nombrada Ministra de la Salud en 2000, y Ministra de la Defensa en 2002; luego, en 2004, debido a un aumento notable de popularidad en las encuestas, le ruegan que presente la candidatura al parlamento. Así, Bachelet se dimite de sus encargos de gobierno y empieza la campaña electoral, que gana definitivamente el 15 de enero de 2006, después de una segunda vuelta con Sebastián

---

<sup>258</sup> Según la encuesta Casen de julio del 2001, el 20% de la población chilena – es decir, 850.0000 personas – viven en condiciones de extrema pobreza, y alrededor de la mitad de los chilenos – casi 5 millones de personas – entre 15 y 65 años de edad, se clasifican en la categoría de analfabetos funcionales (es decir, que son incapaces de interpretar y de utilizar correctamente contenidos lingüísticos expresados en formas escrita, a pesar de haber recibido instrucción formal en alguna escuela de enseñanza básica).

<sup>259</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Piñera, candidato derechista, convirtiéndose en la primera mujer en alcanzar dicho cargo en la historia del país.

El gobierno de Michelle Bachelet se caracteriza por una mayor atención a la paridad entre hombres y mujeres, en particular en el ámbito de la sanidad, gracias a la promulgación de la exención del pago de prestaciones sanitarias para los mayores de 60 años y las categorías más pobres, así como de políticas en favor de la educación sexual y el aborto. Además, propone el establecimiento de una red de protección social para los más indigentes, gracias también a la creación de una comisión parlamentaria para las reformas del sistema previsional, y el ingreso del país a la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico. Finalmente, y en línea con la reivindicación de los derechos humanos y el restablecimiento efectivo de la democracia, Michelle Bachelet comparte la política del gobierno precedente por lo que concierne el juicio a Pinochet, y cuando el ex dictador muere, el 10 de diciembre de 2006, promulga que no se efectúe un funeral de estado, ni se decrete duelo oficial, pues Pinochet nunca fue electo democráticamente como primer mandatario. El gobierno de Bachelet sólo le rinde al ex dictador honores fúnebres como ex comandante en jefe del Ejército, conforme a la ordenanza de esta institución, que dispone, entre otras medidas, bandera a media asta en dependencias militares. El único comentario que la Presidenta proclama al día siguiente esa muerte para romper el silencio que grava sobre el general será que era "un referente de división, odio y violencia" <sup>260</sup>. Al momento de fallecer, de hecho, Augusto Pinochet contaba con más de 400 querrelas por violaciones a los derechos humanos, tales como tortura, desapariciones, apropiación de niños, asesinatos de sacerdotes y periodistas extranjeros, y estaba en curso una orden de detención a su cargo.

Con el mando de gobierno a Michelle Bachelet y la muerte de Pinochet se puede finalmente arguir que Chile pone fin a la transición a la democracia a la vez que a la así llamada 'era Pinochet', abriendo un camino –político y cultural– hacia un real proceso de cambio en el país. En efecto, pese a las dificultades evidentes e implícitas en un camino de este tipo, que sin duda empieza en el país a partir de los años Noventa, pero que no logra concretizarse efectivamente hasta el momento, lo que resulta evidente es que Chile finalmente ha logrado consolidar una democracia

---

<sup>260</sup> Cfr. *El País*, versión on-line (13 de diciembre de 2006).

fuerte, sólida y estable; mutación cabal en la mentalidad nacional que permite armar una estructura crítica, cultural y social, capaz de enfrentar el trauma del duelo y salir definitivamente del dolor.

La escena teatral chilena de principios del siglo XXI evidentemente da forma y voz a este proceso, inaugurando modalidades estéticas distintas, que dejan atrás el análisis de las problemáticas contingentes y el realismo de las últimas décadas – caracterizado casi exclusivamente por intereses sociales, económicos y políticos, debidos por la mayoría al contexto dictatorial de procedencia – y se dirigen, en cambio, hacia nuevas perspectivas. La escena artística de los últimos años, de hecho, ya no es espejo ni reflejo de la realidad circunstante, sino pone un énfasis en el teatro como arte, preocupándose de expresar una actividad artística autónoma. Cabe apuntar, sin embargo, que, tratándose de Latinoamérica, el mensaje social no puede desaparecer totalmente, ni siquiera dentro de espectáculos con lenguajes teatrales crípticos, más bien asume connotaciones menos específicas o atenuadas. En efecto, los autores que empiezan a formarse en estos años pertenecen a la así llamada generación ‘postdictadura militar’, es decir a los que a veces no han sufrido en primera persona el trauma de la dictadura, pero que han vivido según los dictámenes políticos y económicos neoliberales impuestos por el régimen, y han sido partícipes de la consecuente mercantilización de las estructuras económicas y sociales <sup>261</sup>.

Es así que, después de la exploración, en los años Noventa, de los intersticios entre subjetividad e historia, el nuevo siglo, aun manteniendo vigente esta vertiente, vuelve de nuevo la mirada a una historia factual, testimonial, concreta. Es decir, lo teatral se convierte en actualización de la memoria, desde y a partir de ejes válidos en el presente; sin embargo, eso no significa un regreso al realismo, más bien se trata de descomponer, y luego recomponer, los elementos de lo teatral, a través de distintas modalidades (como, por ejemplo, el potenciamiento de la palabra o el cuerpo en el escenario, típico en el teatro de Rodrigo Pérez; la recreación de hitos traumáticos de la historia colectiva, temática magistralmente representada por la obra *HP-Hans Pozo*, que pone en escena el asesinato y descuartizamiento de un joven homosexual;

---

<sup>261</sup> Cfr. M.L. Hurtado, “Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte y su enigma”, en M.L. Hurtado; V.T. Martínez, *Antología de teatro chileno contemporáneo*, La Habana, Casa de las Américas, 2008.

o la espectacularización satírica de la postdictadura neo-liberal y de la globalización, evidente en la dramaturgia de Benjamín Galemiri y de Cristian Soto, entre otros).

El contexto de globalización económica, política y social, pues, influye inevitablemente en el desarrollo de las nuevas actitudes estéticas teatrales, sea porque la globalización de por sí hay que entenderla como condición misma del contexto postmoderno, sea porque sus consecuencias se insertan críticamente en los textos dramáticos, a través del uso, incluso radical, de los lenguajes teatrales dominantes en la escena chilena actual. Existe, entonces, en este teatro realizado en el Chile del primer decenio del siglo XXI un puente entre el testimonio personal, que amarra la identificación del actor y del creador con su relato y con el público, y la experiencia corporal total que funde realidad y ficción, siempre con los mecanismos teatrales a la vista. Se trata, entonces, de un teatro fuertemente político y estético, que se halla en el intersticio entre lo real y lo ficcional, entre la cita cultural y la del sentido común, entre la estilización depurada y la sobreabundancia grotesca de elementos <sup>262</sup>.

En efecto, en esta nuevas obras dramáticas hay un pensarse en sí mismas como lenguajes, a través de una autorreflexión explícita, y a menudo irónica, acerca de sus propios mecanismos constructivos como obras teatrales y como escenas, en la inextricable relación entre representación y realidad, entre ficción y verdad escénica. Resulta, así, un teatro que vive una repulsa al teatro dramático realista, aquel en el cual la construcción de la ilusión teatral, mediante la eficacia de los mecanismos de verdad escénica (actuación, diseño escenográfico, textualidad casual y verosímil en su concordancia psicológica-social-histórica), eran la base de su propuesta dramático-escénica y del deseo de provocar empatía e identificación emocional del público <sup>263</sup>. Estamos frente a un proceso de desmontaje de una teatralidad realista canónica en Occidente <sup>264</sup> que, aún empezando a principios del siglo XX, se acentúa justamente ahora, gracias al teatro post-moderno, cuya vigencia en Chile se da en las décadas de los Ochenta y Noventa, pero, debido a las preocupaciones políticas y sociales ligadas al período dictatorial y postdictatorial, puede desarrollarse sólo a finales del siglo y principios del sucesivo.

---

<sup>262</sup> Cfr. María de la Luz Hurtado, "Teatro chileno hoy y mañana; historicidad y autorreflexión" ([www.teatroictus.cl/ponencia\\_luz\\_hurtado.doc](http://www.teatroictus.cl/ponencia_luz_hurtado.doc))

<sup>263</sup> *Ibidem*.

<sup>264</sup> Cfr. P. Szondi, *Teoría del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962.

Con la conclusión de los gobiernos de Transición, pues, y la consolidación de una política democrática, la dramaturgia chilena entra finalmente de derecho en la postmodernidad, poniéndose al día con las nuevas líneas de investigación artísticas, y, por ende, con las inquietudes y los traumas, presentes y pasados, que la misma postmodernidad conlleva. La nueva generación que surge pertenece, de hecho, a la era del teatro ‘post-dramático’, como la define Hans-Thies Lehmann<sup>265</sup>, en la cual el tiempo y el espacio teatral varían respecto al drama moderno, al enfatizar ante el espectador su transcurrir y su estar a través de diferentes recursos textuales, performativos y escénicos. Según afirma la crítica María de la Luz Hurtado, estos pueden ir:

[...] desde una disociación entre palabra y cuerpo, mediante el solo movimiento de la palabra en escena, a la fragmentación del tiempo y el espacio desde recursos cinematográficos hasta introducir en escena una polifonía de voces, variedad de espacios, temporalidades e idiolectos de la enunciación, los cuales van disociando y rearticulando el cuerpo, el tiempo, el espacio y la acción. Poéticas que, desde la fragmentación del relato (en el cual predominan la voz narrativa y el monólogo interior más que el diálogo), ponen en entredicho las relaciones entre realidad/ficción y texto/escenificación, y la articulación dramática aristotélica basada en diálogo movilizador de una intriga consecucional que transforma y reordena la crisis dramática<sup>266</sup>.

En particular, las características más relevantes que se pueden identificar en esta nueva dramaturgia a principios del siglo son otro modo de abordar lo político y

---

<sup>265</sup> Publicada originalmente en alemán en 1999, y sucesivamente traducida al francés y al inglés, la obra *Postdramatic Theatre* de Hans-Thies Lehmann impuso el término de ‘teatro posdramático’ como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas, inventariando las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolló con más fuerza durante los años 80 y 90. Con el concepto de ‘postdramático’ el autor apunta a la estética del postmodernismo, en particular a lo que él define la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos; es decir, la pérdida de importancia del texto dramático en sí, que deja de ser el elemento hegemónico preponderante de la puesta en escena, asociándose a la danza, la pintura, la iluminación, la tecnología, etc. De ahí que en muchos casos el concepto se funda con el de *performance*, y que de esta manera el escenario ya no sea un punto de llegada de la creación, sino el punto de partida, el lugar de una creación que Lehmann define ‘absoluta’. Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, New York, Routledge, 2006.

<sup>266</sup> Cfr. M.L., “Teatro chileno del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte y su enigma”, obra cit., p. 9.

el ideario (incluso su falta) y de vincularse con la contingencia y la memoria; una reelaboración de los modos de dar voz, cuerpo y recorrido diegético al sujeto marginal urbano; la construcción de metatextos y el uso de hipotextos como sustrato referencial de la ficción dramática y escénica; la cita, los anacronismos, la inescapabilidad de la recurrencia a la tecnología virtual; y la hiperbolización de los recursos en vez de su economía <sup>267</sup>.

En suma, después de la poetica de la ensoñación y de la espectacularización lúdica de la escena, típica de los años noventa, la dramaturgia chilena actual inaugura novedosas exploraciones en los lenguajes escénicos, a través de una re-dramatización de la escena, que explora el dolor, la muerte y lo reprimido a través de otros ángulos, otras perspectivas, otras aproximaciones emotivas. Es evidente que las obsesiones y los traumas, personales y colectivos, ligados al período militar y postmilitar, y aún no resueltos, siguen marcando la conciencia nacional y, por ende, la dramaturgia. La política de la negación antes, y de amnistia después, sin duda han logrado aislar y reprimir esas problemáticas a lo largo de tres décadas, pero eso no significa que no hayan sobrevivido, latentes y silenciosas. Es así que ahora la memoria vuelve, en víspera de una necesaria resolución, pero de manera indirecta y fragmentada, en busca de significaciones de un pasado demasiado complejo y reciente. Ya no se enfrenta la problemática dictatorial y postdictatorial como tema dramático principal, pero se percibe en la trama y en la esencia de las obras, aflorando en escena bajo la técnica del distanciamiento, “en tanto historicidad traspuesta y re-significada” <sup>268</sup>, en búsqueda de un procesamiento constante aunque involuntario, para “re-acercarse a las experiencias y sentimientos de la derrota, del desencanto, de las condenas a la muerte-vida” <sup>269</sup>.

De ahí la presencia constante, en el texto y en la escena, de cuerpos amenazados, descuartizados, difundidos a trozos por la ciudad y la nación, en cuanto recuerdo del pasado y presagio del porvenir. Esta inmersión en la muerte por asesinato, que linda en la masacre y en la cruel tortura psíquico-física, no se abstrae, entonces, de una constante dramática vinculada a la historia de la humanidad. Los textos dramáticos ponen a menudo en escena una oposición entre los polos del poder

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, pp. 9, 10.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>269</sup> *Ibíd.*

y de la alteridad/subalternidad, estableciendo así una referencialidad directa o indirecta al presente globalizado y a la memoria nacional, que podría ser también latinoamericana tanto como mundial. El dialogo con la historia, pues, presente y pasada, resulta ineludible, porque ineludible es el trabajo de resemantización de la memoria dejado en suspenso por demasiado tiempo. Por cuanto ya no se quiera enfrentar directamente temáticas ligadas a la dictadura, la negación de la memoria propiciada por la transición antes y el capitalismo neoliberal después, estalla ahora en la dramaturgia de manera tanto subterránea como feroz, y expresa una necesidad urgente de comprensión y definitiva resolución, especialmente cuando la historicidad misma se elabora a partir de un presente historificado o desde una abstracción del espacio-tiempo mítico <sup>270</sup>.

Dicha reflexión sobre la memoria histórica se plantea en el espacio teatral para que la colectividad pueda finalmente reconstruir – si bien imaginariamente – la propia identidad y reafirmar la validez de su propia historia, y desde allí abrir nuevos espacios desde los cuales formular discursos alternativos para el futuro. Frente al discurso homogenizante de la globalización, la desesperanza y la falta de utopías posibles típicas de la postmodernidad, la producción teatral chilena a principios del siglo XXI busca nuevos caminos para articular sus propuestas, a partir de un acto nostálgico, pero todavía necesario, de recuperación de la memoria. Puede tratarse de obras que enfrentan temáticas directamente relacionadas con la historia del país, y por ende con la memoria nacional, y que sin embargo apelan a mensajes más universalizantes; o más bien obras que, al tratar temáticas ancestrales de la civilización occidental, logran establecer referencias – directas o indirectas – con el pasado o el presente histórico de la nación. Lo que resulta evidente es que la memoria resulta, aún de manera implícita, el instrumento a partir del cual articular discursos utópicos, que más que proponer grandes proyectos resolutivos, buscan reconstruir identidades, personales y colectivas, amenazadas por la globalización económica y las políticas transnacionales. Es decir, la memoria subyace como tema

---

<sup>270</sup> Elaboraciones que se realizan supuestamente en las dos obras que se analizarán en este capítulo: *Diciembre* de Guillermo Calderón, ejemplo de presente historificado que teatraliza una guerra entre Perú y Chile en un tiempo futuro, donde la ficción de acontecimientos imaginarios se funde con el recuerdo de enfrentamientos históricos realmente ocurridos en el pasado entre las dos naciones; y *El thriller de Antígona y sus Hnos* de Ana López Montaner, relectura dramática del mito sofocleo de Antígona, ambientada en una Santiago postmoderna, mediatizada y globalizada.

clave que permite rescatar identidades en el marco de discursos universalizantes <sup>271</sup>. No se trata, entonces, de encontrar soluciones ni de responder a preguntas por la verdad, más bien se apela dramáticamente al reconocimiento de experiencias, consecuencias de los procesos históricos, capaces de rescatar el pasado, la memoria y la colectividad a partir de valores universales.

Esas reflexiones valen supuestamente para un determinado tipo de teatro, que sin duda no agota ni pretende representar todo el panorama artístico chileno a principios del siglo XXI. Hay una multitud de corrientes artísticas en el país, que no sólo abordan otros campos de la teatralidad que aquí no se mencionan – como el circo-teatro, el teatro callejero, el teatro-danza, etc. –, sino que también desarrollan otras líneas estéticas, relacionadas con temáticas que varían desde lo absurdo y lo grotesco hasta la multimedialidad y la virtualidad. En el marco de este trabajo de investigación se ha centrado la atención sobre un determinado tipo de teatro, muy reciente y claramente complejo para analizar, pero que evidentemente no sólo existe y florece, sino también es parte integrante y preponderante del panorama chileno actual, y que, pese a la inserción en un contexto de investigación estética postmoderna a todos los efectos, no puede prescindir – directa o indirectamente – de relacionarse con su propia historia y su pasado reciente. Las temáticas y las técnicas, sutiles, perspicaces, agudas y sumamente cultas, desarrolladas por esta nueva dramaturgia logran así abrir nuevos espacios de reflexión artística dignos del panorama internacional y a la vez siempre conscientes de la urgencia de una confrontación con la memoria nacional; una memoria que públicamente sólo ahora se empieza a resemantizar, y que tal vez nunca se logrará arreglar de manera definitiva, pero que el teatro promete seguir escuchando, por lo menos en los espacios imaginarios del texto y de la escena. Porque aquel pasado, todo ese pasado al que nadie quería prestarle oídos, “vuelve y va a volver, está volviendo ya, como lo anunciaba Martí, en la mitad de la noche y al lugar de la presa” <sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> Cfr. Juan Villegas (ed.), *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Irvine (California, US), Gestos, 2001, p.78.

<sup>272</sup> Cfr. José Martí, *Nuestra América*, en *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 19, *apud* Grinor Rojo, “Negación y persistencia de la memoria en el Chile actual”, CEME, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile, 2005, disponible en: [www.archivochile.com](http://www.archivochile.com) (consultado en enero 2009).

## 4.2 *El thriller de Antígona y Hnos de Ana López Montaner*

Ana López Montaner<sup>273</sup> publica *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* en 2006, insertándose así en aquella línea estética que a principios del siglo aborda la historicidad a partir de una abstracción del espacio-tiempo mítico. En efecto, la pieza es evidentemente una adaptación dramática del mito griego de Antígona, y replantea el conflicto de la obra clásica en un modernísimo contexto metropolitano santiaguino, agregando el factor económico como detonante de la tragedia. La acción se desarrolla al interior de la más grande empresa de productos congelados de la nación, Labdácida S.A. (Sociedad Anónima), donde los personajes, convertidos en miembros de esta empresa familiar, contienen el argumento de la conocida tragedia, con nuevas motivaciones dramáticas, como el poder de la imagen por sobre el conocimiento, la comodidad de las masas frente a opiniones de envergadura ética y los males de la sociedad contemporánea. Si tomamos en préstamo la definición de intertexto de Genette<sup>274</sup>, podemos afirmar que Ana López Montaner recurre al texto cónico griego a modo de *hipotexto* por medio de la resonancia, el paralelo y la equivalencia de los primeros palmadas en el texto nuevo, mezclando anacrónicamente ese tiempo mítico con lo más brutal del siglo XXI. Es decir, el *hipertexto* final resulta ser una mezcla de géneros, donde se híbrida el clásico griego y el *thriller* de la cultura de masa, sin suspenso apasionante ni siquiera intriga, pero sí excesos y parodia. La autora, entonces, rompe con el esquema sintagmático del canon mítico y adopta, en cambio, un tono de ironía, de distancia crítica y de parodia, con el fin de introducir un planteamiento capaz de desmitificar, cuestionar y transgredir la dimensión simbólica y metafísica del mito mismo, lo cual convierte finalmente el texto original en un texto ‘otro’, transculturado, cuya lectura ilumina

---

<sup>273</sup> Nacida en Chile en 1981, Ana López Montaner estudia en el taller de teatro del Liceo de Hombres Manuel Barros Borgoño, y en 2001 frecuenta el curso de Actuación en la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile. Durante sus estudios es invitada a talleres de dramaturgia impartidos por los exponentes dramáticos más importantes en aquellos años, en particular Inés Stranger, Benjamín Galemiri, Isidora Aguirre y Marco Antonio de la Parra. En 2005 obtiene el título de actriz. Actualmente es dramaturga y directora de la compañía teatral Terror Nacional, con quienes ha realizado varias obras suya, en ellas *Futur Zombi* (2007) y *El thriller de Antígona y Hnos. S.A.* (2006).

<sup>274</sup> Según Genette, dentro de la categoría más general de la intertextualidad, “se llama hipertextualidad a la relación de un texto B con otro texto A, de una manera que no es un comentario”; es decir, la relación entre un *hipotexto* (texto A de referencia) y un *hipertexto* (texto B huésped). Cfr. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

sobre problemáticas sociales o ideológicas de la época, induciendo una reflexión crítico-política de profunda envergadura.

Ana López Montaner no es la única exponente de esta nueva tendencia que recurre a textos ancestrales a modo de *hipotexto*. Hay toda una generación en Chile que se enfrenta con estas temáticas, dejando ejemplos literarios dignos de mención; son muchos, en efecto, los textos post 2000 en esta línea, a partir de *Medea mapuche* de Juan Radrigán, *Ismene* de Lucía de la Maza, *Ulises o no* de Benito Escobar, *El clowpejo* de Edipo de Rolando Jara, *Medea o la desesperada conquista del fraude* de Ana López, sólo para citar algunos. Es más, mirando atrás en el tiempo, resulta evidente que este tipo de operaciones de re-lectura/re-escritura es algo común y consolidado en la cultura literaria chilena. Durante la Dictadura Militar, por ejemplo, se montan los clásicos griegos y renacentistas con intención de que el público los asocie con la contingencia. Pese al cambio político evidente, las nuevas generaciones, que no vivieron esos tiempos sino a través de relatos orales o documentales, y después de haberse formado teatralmente en el posmodernismo, siguen interesándose en aquellos textos, aún a través de modalidades distintas, como la resonancia, el paralelo o la equivalencia de los primeros plasmada en nuevos textos. Ya no se trata de enfrentar la temática como lo hizo, por ejemplo, la argentina Griselda Gambaro en su *Antígona furiosa*, con una tragedia centrada en los detenidos desaparecidos, sino al modo de Benjamín Galemiri, en textos donde el tono farsesco, burlón y despiadado pone límites a la tragedia para hundirse en el sarcasmo más cruel. Más que una vertiente psicoanalítica, como la desarrollada, por ejemplo, por el dramaturgo Marco Antonio de la Parra en los años 90, el énfasis en el mito ahora es finalizado a subrayar la espectacularidad efímera de la vida, a través de la descomposición social, el individualismo, la reducción de lo humano, la tecnología, la globalización y el consumo <sup>275</sup>.

En otras palabras, no cabe duda de que la utilización del mito ya no apunta directamente a la realidad, según las líneas de representación miméticas típicas del pasado y finalizadas a la pura ejemplaridad moral; sin embargo, el mito posee un

---

<sup>275</sup> M.L. Hurtado, “Dramaturgia chilena del siglo XXI: de cuerpos mutilados a la representación ficcional/textual de la muerte o su enigma”, en M.L. Hurtado y V.T. Martínez, *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2009, pp. 10-12.

valor intrínseco especial, que es su estructura permanente <sup>276</sup>, y esto es lo que le permite en todo tiempo y toda época, incluso a través de referencias indirectas y distorsionadas, investir de significaciones profundas cualquier texto que lo incluya, impulsando siempre una reflexión profunda sobre el mundo y la existencia humana. Porque, como afirma Levi-Strauss, el mito es básicamente una narración, cuya historia ejemplar y sagrada ha ocurrido durante un tiempo ‘original’ o en un pasado remoto, y cuyo significado remite a lo eterno humano y se sitúa por encima del tiempo histórico. El mito, en efecto, nace en origen como un relato oral, cuyos detalles varían en el curso de su transmisión, dando lugar a diferentes versiones. Luego, en las sociedades que han conocido la escritura, el mito ha sido objeto de reelaboración literaria, ampliando así su arco de versiones y variantes, incluso para ofrecer respuestas a las preguntas problemáticas que los individuos podían plantearse sobre el origen del mundo, sobre su finalidad y sobre los enigmas de la vida y de la muerte <sup>277</sup>. Los mitos no serían, por lo tanto, explicaciones teóricas relacionadas con el pensamiento filosófico o científico, sino “relatos modélicos del imaginario colectivo, que asumen un simbolismo iluminador de signo antropológico, religioso o metafísico, impregnando las creencias, las leyendas y las tradiciones culturales de todos los pueblos” <sup>278</sup>.

Estas premisas permiten comprender porque los mitos hayan sido, y sigan siendo, desde sus orígenes, una fuente de inspiración de suma importancia para la creación artística y para la literatura en general, incrementando la antigua predisposición del arte occidental hacia la reescritura de textos. Restringiendo el campo de análisis al ámbito del teatro de occidente, el fenómeno de la reescritura de los mitos como hábito dramático se da ya desde los mismos orígenes del teatro

---

<sup>276</sup> “La valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur”. Cfr. Lévi-Strauss, “La structure des mythes”, *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, p. 231.

<sup>277</sup> Esa interpretación del mito como respuesta narrativa a una pregunta profunda que el hombre se plantea sobre los enigmas del mundo y del destino, es la que defiende André Jolles en *Einfache Formen* (1930), interpretación que Pierre Brunel recoge y comenta con acierto en *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992). Según Jolles, el mito es una respuesta en forma de gesto verbal que representa un acontecimiento en el que se plasma de una manera ejemplar el destino del ser humano como manifestación de una necesidad latente. Esas respuestas surgían de la intuición y del poder iluminador de la imaginación transformado en ‘relato verbal’ y adoptaban la forma de historias imaginarias de personajes fabulosos divinos o humanos.

<sup>278</sup> Cfr. J.H. Cecilia, *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias*, en *Cedille*, 2 (2006), pp. 58-76 (disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/808/80800205.pdf>).

griego, en primer lugar por parte de los tres grandes artífices de la tragedia clásica<sup>279</sup>. El caso es que el drama griego fundamenta la propia originalidad no en la trama en sí, es decir en la esencia del argumento, sino en la forma de desarrollar, de darle forma literaria, de proveer de textura dramática a la historia que le sirve de base. Cuando el teatro pasa de Grecia a Roma, esa concepción de la emulación como base del avance en la creación teatral, es decir del valor fundamental de la reescritura, se convierte en norma<sup>280</sup>. Los primeros dramaturgos romanos, en efecto, reescriben en latín las tragedias y las comedias de los griegos, siendo bastante excepcionales tanto la creación de nuevos tipos de obra como la de nuevos argumentos<sup>281</sup>. Es esta una idea que ya tiene bien clara el comediógrafo Terencio, nada menos que a mediados del siglo II a. C., cuando, acusado de plagiarlo por la pieza *El Eunuco* (161 a.C.), contestó a la relativa falta de originalidad con una afirmación contundente: “ya no se puede decir nada que no se haya dicho antes” (nullum est iam dictum quod non dictum sit prius)<sup>282</sup>. Es más. La reescritura del mito en un texto nuevo adquiere un significado especial precisamente por la manera de enfocar y de reescribir el esquema narrativo del mito en cuestión, operación que tiene que ser llevada a cabo a través de una nueva orientación que viene a enriquecer el valor iluminador del mito, para evitar de modificar o malinterpretar el sentido original del mismo, u ofrecer variantes no respetuosas o inútiles.

Más allá de las múltiples definiciones del mito, lo que resulta fundamental es que la actividad de reescritura o de reformulación de esos mitos a lo largo de la historia literaria de las diversas culturas constituye un reconocimiento del poder de identificación y de fascinación que los mismos ejercen sobre los lectores de todas las épocas, porque en ellos perciben respuestas ejemplares a ciertos interrogantes de carácter permanente. La reescritura, realizada con sensibilidad e imaginación personal, activa las posibilidades iluminadoras de esos mitos literarios y permite inscribir dentro de su esquema narrativo nuevos planteamientos que pueden ofrecer

---

<sup>279</sup> Esquilo, Sófocles y Eurípides cuentan con múltiples ejemplos de reescrituras, y ninguno de ellos sintió el menor recelo en volver a proponer argumentos ya puestos en escena por sus predecesores (sólo para citar algunos ejemplos, recordamos los casos de *Filoctetes* y *Electra*).

<sup>280</sup> Cfr. J.H. Cecilia, *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias*, cit.

<sup>281</sup> Entre los innumerables ejemplos de reescrituras, recordamos al drama de *Medea*, que sólo en Latinoamérica tiene por lo menos una media docena de versiones.

<sup>282</sup> A. Pociña; A. López, *Terencio. Comedias*, Madrid, Ediciones Akal, 1986, apud A. Pociña, *Sobre la reescrituras de los clásicos, Las puertas del drama*, 6 (2001), p.4.

nuevas respuestas, por la vía estética de la ficción, a nuevas preguntas o interrogantes que suscitan los aspectos inquietantes o enigmáticos del destino humano <sup>283</sup>.

La operación de relectura del mito de *Antígona* que Ana López Montaner desarrolla en Chile a principios del siglo XXI, implica dos consecuencias de imprescindible importancia. En primer lugar, que la autora comparte las reflexiones arriba desarrolladas respecto a la potencialidad intrínseca del mito y a los valores que éste es capaz de transmitir, independientemente de la época, el contexto o su utilización, venga ese sólo citado, modificado o incluso distorsionado. En segundo lugar, cabe subrayar la elección puntual hecha por la autora al tomar como punto de referencia ancestral no un mito cualquiera, más bien el más utilizado, el más citado y el más reelaborado de los últimos dosmilquinientos años. Pese a su antigüedad <sup>284</sup>, en efecto, el mito sofocleo de Antígona ha logrado trascender las fronteras del tiempo y la cultura, transformándose en un valor universal dentro de occidente, reapareciendo en distintos contextos, ligado a la idea de la libertad y la defensa de la justicia, siendo reelaborado por diversos autores y en diferentes contextos, modificado y a menudo resignificado por distintos sectores de la sociedad. Al seguir la línea de investigación de George Steiner, quien en su obra crítica magistral *Antígonas* <sup>285</sup> contabiliza más de doscientas versiones del mito (sin incluir, sin embargo, las latinoamericanas), esta constante reapropiación y reescritura del texto se debería a que éste, como ningún otro, ha sido capaz de expresar todas las cinco constantes principales del conflicto que afecta a la condición humana; en lo específico, la oposición hombre vs mujer, vejez vs juventud, sociedad vs individuo, vida vs muerte, seres humanos vs divinidades. A esta consideración hay que agregar que el conflicto principal presentado por la tragedia sofoclea -leyes del Estado vs leyes de los dioses- se desarrolla en un contexto que trasciende la referencia directa a la situación política de la época de Sófocles, lo cual permite convertirlo en un tema universal. De ahí que *Antígona* resulte una tragedia íntima y personal de una protagonista que con el pasar de los siglos logra construir una relación profunda con el lector/espectador, poniendo en duda sus certezas, gracias también a la ausencia de respuestas unívocas y inevitablemente correctas. Antígona como luz, pues, como apertura en el tiempo, o

---

<sup>283</sup> Cfr. J.H. Cecilia, *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias*, cit.

<sup>284</sup> La primera representación de la tragedia remonta al 442 a.C.

<sup>285</sup> Cfr. G. Steiner, *Antígonas : una poética y filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2009.

más bien como presencia atemporal, hija del cambio y de la mutabilidad, de la fuerza moral y de la fragilidad humana, adaptable a múltiples contextos e innumerables situaciones, en su lucha constante contra los atropellos y las injusticias del mundo .

No es sorprendente, entonces, que este mito que ha cobrado una presencia tan importante dentro de la cultura occidental, viaje a Latinoamérica y llegue hasta Chile. Cuando Ana López Montaner decide recoger la herencia sofoclea del mito de Antígona para armar lo que finalmente será el texto dramático *El Thriller de Antígona y Hnos. S.A.*, opta por partir de la realidad y de la palabra. La obra, de hecho, se escribe antes que la autora empiece su investigación en la imagen y en el cuerpo; es decir, antes de que su interés principal se centre en el estudio del cuerpo y de la gestualidad, dejando de lado el lenguaje, o por lo menos integrándolo, fusionándolo con el aparato espectacular, tan importante en la concepción misma de la teatralidad en su sentido más amplio. En el momento en que se pone a escribir *El Thriller de Antígona...* Ana López Montaner siente todavía urgente la necesidad de mantener vivo un ligado con el mundo que la circunda, y elige la tragedia griega como punto de enlace entre dos mundos, el suyo y el de antaño:

    Mi link con la realidad para escribir *El Thriller de Antígona* comienza con la búsqueda de un paralelo con el clásico texto Antígona de Sófocles y la realidad laboral contemporánea junto a la voracidad del mercado. Esto consistió en un juego de traslados de significado desde el reino y la polis de la antigua Grecia, a la empresa y sus trabajadores actuales (*en Chile*), haciendo varias citas en el lenguaje a la realidad circundante...<sup>286</sup>.

*El Thriller de Antígona...*, pues, más que simple relectura del mito griego, se construye intertextualmente en las fisuras y los silencios del texto, conservando la estructura portante de la tragedia original y a la vez modificando componentes importantes, como el tiempo, el espacio y los personajes. La historia narrada se desarrolla de una manera aparentemente similar al original sófocleo: pese a la sentencia de Creonte, que quiere negarle el derecho de sepultura a Polínices, porque

---

<sup>286</sup> A.L. Montaner. Palabras presentadas en el lanzamiento del libro *Antología. Dramaturgia chilena del 2000: Nuevas Escrituras*, Santiago, Editorial Carto Propio, 2009, realizado en la sala Eugenio Dittbörndel Teatro de la Universidad católica TEUC.

reo de haber traicionado y arruinado la empresa, y a la indiferencia del resto de la familia (Ismene, en particular), Antígona decide cumplir de todas formas sus deberes familiares, y después de haber honrado al hermano, totalmente sola y desarmada, se suicida, colgándose como una bestia. Desde un punto de vista estructural, sin embargo, con respecto a la tragedia griega, *El Thriller de Antígona...* no se divide en actos, sino presenta nueve escenas, cada una titulada y numerada de la primera a la novena. Otra diferencia sustancial concierne los personajes, en particular la ausencia de Tiresia y del coro. Finalmente, el escenario: la acción se desarrolla en un imaginario poderoso y atroz lugar, la empresa de productos congelados Labdácidas S.A., y en particular los subterráneos, donde los hermanos Eteocles y Polínices se encuentran muertos y colgando de hierros como animales en una carnicería. La autora, entonces, utiliza la tragedia sofoclea desde el punto de vista del significado, del mensaje intrínseco en el mito mismo y en la figura de Antígona, a la vez que lo hibrida a través de la parodia postmoderna y el *thriller* de la cultura de masas, con el fin de encontrar un paralelo, unas coincidencias, algunas resonancias con la realidad contingente del Chile actual. El crimen, de hecho, al contrario que en el teatro clásico, donde se narra pero no se muestra, aquí se manifiesta en toda su violencia salvaje y cruel. La tragedia, además, es movida por la traición en familia, como en la tragedia clásica, pero no hay anagnórisis, ni catarsis fruto del reconocimiento de la acción transgresora y de su expiación. El lenguaje, finalmente, funciona como un contrapunto a esta bestialidad, en su tarea constante de exhibirla y a la vez de condenarla, a través de recursos que tienden a maximizar la crueldad y a ridiculizarla a la vez. En este mundo absurdo, donde la maldad y la hipocrisía tocan de refilón lo increíble y paradójico, apenas hay diálogos, más bien se podría hablar de monólogos, de voces aisladas de los personajes que aparentemente se acercan entre ellas creando un hilo conductor similar a una conversación, aunque en realidad cada una termina en su espacio desencontrado.

Pese al título, en la pieza no hay suspenso apasionante ni intriga del desarrollo de la acción, a diferencia de lo que presupondría el *thriller* como género; pero sí excesos de complot y muerte en aceleración permanente, y una tensión necesaria para mantener la empresa funcionando, a punta de ocultamientos, asesinatos, mentiras, silencios y engaños, lo cual hace que la obra tenga lo que suele

definirse una atmósfera de *thriller*. Tratando de evitar de encontrar una explicación a esta estrategia a través de un parangón, a mi modo de ver injustificable, quizás inútil, con la obra de procedencia, tal vez esta elección se pueda concebir como una estrategia por parte de la autora, para poder contar la historia de Antígona con la licencia de todos estos detalles mácabros. Tal vez una manera distinta de abordar lo político con la distancia necesaria que sólo lo grotesco -terrorífico, en este caso permite. O tal vez la obra sea simplemente aquel “estallido inconciente, insomne e intuitivo” del que habla la misma autora, proveniente de una “rabia adolescente tardía, con algunos guiños al grunge, por el descontento de tener que producir para sobrevivir, entrar al mercado y hacer algo para ser remunerada”<sup>287</sup>. Sin duda Ana López Montaner y su Antígona viven en un mundo donde la competición en el trabajo y la convivencia con el individualismo son mecanismos difíciles de aceptar para quien no los comparte. La muerte de Antígona que aquí el *thriller* nos cuenta significa también rebelarse al consumismo, a un mundo lleno de odio y atropellos; significa luchar hasta la muerte para una existencia mejor, y demostrar con las uñas y los dientes que nunca se aceptará una condición de existencia similar.

La obra empieza justamente con el exponente más cruel y despiadado de este mundo, Creonte, que entra en escena en *medias res* con un sarcástico y maquiavélico monólogo. Tío de Polínices y Eteocles, hermanos de la incestuosa familia Labdácida, formada por la unión entre Edipo y Yocasta, Creonte es un empresario que ha hecho su fortuna de manera mezquina e ilícita, pisoteando cualquier personaje encontrarse en su camino hacia la gloria, incluso dejando fuera del negocio a sus familiares mediante su asesinato o la coacción hacia el suicidio. Es más, él mismo disecciona los cuerpos asesinados de los hermanos: abre, extrae órganos, cose tejidos y piel. Es decir, Creonte retroalimenta su negocio con la sangre de los hermanos: es un negociador de órganos (de corazones, en particular) y los transporta en ascépticos *coolers*<sup>288</sup>, mientras los muertos quedan depositados en los refrigeradores del sótano de la empresa.

#### Escena 1 El veredicto

---

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> Refrigeradores.

*Sonido de refrigeradores. Creonte baja las escaleras que conducen al subterráneo de la empresa Labdácidas S.A. Lleva terno, corbata elegante, unos audífonos grandes en el cuello y un cooler. En el subterráneo cuelgan trozos de carne congeladas y está lleno de refrigeradores. Creonte se detiene junto al cuerpo sin vida de Polínicos Labdácida, que yace sobre una máquina congeladora. Se pone guantes de látex y un delantal. Inhala las botellas con líquidos desinfectante. Saca del cooler los adminículos que ocupará para destirparlo.*

CREONTE. En esta descabellada empresa soy Creonte: el genio conflictivo, el master [...] Soy un gurú empresarial, un dandy lleno de dólares verdes, verdes, verdes. Sé que tengo suerte, nací parado de pie. Cuando yo aparezco la yeta <sup>289</sup> se va [...] Quiero ser millonario, ¿qué más? Para mandar hay que tener plata, si no te conviertes en un adorno, un colgante, una cara bonita <sup>290</sup>.

Creonte tiene la obsesión de mantener la empresa funcionando, como motor de su vida, por eso busca cualquier forma de alimentarla para que crezca, se desarrolle y de muchos frutos, incluso ocultando todo lo que resulta ilegal. En una “sociedad fratricida, selva del poder fálico de la seducción del capital” <sup>291</sup>, Creonte se erige como su baluarte, en el nombre de las únicas dos leyes que para él son válidas: la traición familiar y, aún más encima, el poder unipersonal; el de ser rey, ya no de la polis, sino de las finanzas.

CREONTE. La empresa corre peligro y yo he nacido para defenderla a costa de cualquier cosa. Qué sería de mí, gerente sin empresa, genio conflictivo con altas responsabilidades económicas, con muchas personas a mi cargo. Yo no soy sólo una cara bonita, que recibe el cheque a fin de mes, también trabajo. y me he deslomado porque esta empresa sea lo que es, Labdácidas S.A. A veces tomo el ascensor y llego hasta el veintavo piso, camino hacia la azotea y desde ahí miro

---

<sup>289</sup> Mala suerte.

<sup>290</sup> Ana López Montaner, *El thriller de Antígona y Hnos S.A.*, en M.L.Hurtado; V.T. Martínez, *Antología de teatro chileno contemporáneo*, cit., 2008, p. 198. De aquí en adelante, todas las citas al texto harán referencias a la edición arriba citada, y se transcribirán directamente en el interior del texto, poniendo sólo el número de página.

<sup>291</sup> A.L. Montaner. Véase nota 22.

la ciudad. Alrededor no hay ningún edificio que me tape la vista, ¡estoy en el edificio corporativo más alto! Y me cae una lágrima de emoción. Cuando pienso en el mal de este mundo enfurezco, Polínicos casi deja en la quiebra las inversiones de mi grupo económico en el extranjero. Un bloqueo comercial sería la muerte, ¡yo no soy Cuba! (198,199)

Quien traiciona estas dos leyes, tiene que pagar, a cualquier precio, incluso con la propia muerte. Al utilizar los nombres de Polínicos y Eteocles, no cabe dudas que Ana López Montaner dirige la memoria del lector directamente a la tragedia griega; sin embargo, pese a la falta de alusiones directas, no se puede evitar de hacer un parangón, de encontrar por lo menos ecos o alusiones a un período muy reciente de la historia chilena: la violencia brutal típica de las fuerzas armadas militares, que durante la dictadura utilizaban a menudo métodos de este tipo, tal vez aquí hiperbolizados, pero que quedan como huellas, tal vez inconcientes, de un recuerdo muy vivo y de un trauma todavía no resuelto.

CREONTE. La verdad, verdad, me cuesta admitirla. Polínicos nos traicionó, y estamos casi, casi, en la calle. Afortunadamente Eteocles le apagó la tele, pero también recibió su balazo mortal entre ceja y ceja. Se mataron mutuamente. Pero las razones hay que guardarlas bajo siete llaves en el corazón. (*Irónico, indica el Cooler.*) Vengarse con el dinero de toda una fábrica es dramático. De sólo pensarlo me viene una puntada al cerebro. ¡¡¡Mi empresa, la que me hace crecer como persona, muere desangrada como un tigre de bengala, asesinado por un cazador furtivo, a plena luz del sol, en medio de una jungla salvaje!!!. Acabo de hacer algo, algo de lo que no podré arrepentirme. (*Cosiendo la abertura del pecho de Polínicos con aguja e hilo.*) nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínicos, el traidor. Que se ponga putrefacto en los refrigeradores de productos congelados en el subterráneo de la empresa. Que nadie reconozca sus restos en el Servicio Médico Legal. Que le roben los sesos para salvar a otros. Mientras Eteocles goce los beneficios de haber defendidos las inversiones de todos los que trabajamos aquí, enterrado como un héroe en el mejor parque cementerio de la ciudad, con lagunas artificiales y pasto bien regado como se lo merece. ¡Si así es la vida!, el que invierte bien, recibe de vueltas las ganancias, siempre y cuando esté dentro de los márgenes de la ley

[...] Nadie podrá reconocer el cuerpo de Polínices. Quien lo intente será enjuiciado como un cómplice de traición a la Sociedad Anónima, a la independencia económica, a los inversionistas. Creatividad no nos faltará para conducir a cualquier cómplice a la muerte. (199, 200)

Las dos hermanas de Polínices y Eteocles, Ismene y Antígona, son trabajadoras de la empresa familiar de congelados Labdácida S.A. y están concientes de toda las estrategias que Creonte utiliza para esconder el cuerpo sin vida de Polínices. No obstante, la reacción de las dos mujeres es la una diametralmente opuesta a la otra. Ismene duda si denunciar a Creonte, optando finalmente por callar la traición. Es la hermana menor de la familia, sinceramente penada por sus hermanos muertos, pero está demasiado involucrada en sus propios problemas para darse cuenta de la gravedad de la situación. Ismene encarna el estereotipo de mujer infeliz dentro de una sociedad que acepta sólo modelos impuestos, prototipos de ideales femeninos delgados y de una belleza perfecta, irreal, fantasmal, sin ningún interés por la interioridad ni por la inteligencia, sólo por la estética súbdola y la ignorancia conveniente. Ismene representa toda aquella parte de la población femenina que no cabe dentro de esta definición, pero no quiere o no tiene la fuerza para rebelarse, y termina auto-destruyéndose, intentando aliviar sus penas tragando cantidad compulsivas de *donas*<sup>292</sup> y comprando continuamente objetos tecnológicos. Al lector/espectador se presenta como una chica regordeta, que apenas cabe en su uniforme; ansiosa hasta lo inverosímil, está convencida de tener todas las enfermedades del mundo y por eso toma todos los remedios posibles; finalmente, sola y auto-marginada de cualquier opinión, evade manteniendo la boca cerrada para masticar y tragar, se hace la tonta mientras ve teleseries y ocupa una posición ambigua frente al conflicto familiar, para ser invisible, ni causar revuelos, porque no quiere que nadie la involucre.

ISMENE. Voy a comer donas hasta reventar, por el bien de las personas que me rodean. Para callar mi boca y grandar mi culo en el asiento de la oficina de control Labdácida S.A. (*Come*). Tengo la mente mal formada desde la teleserie “Mi nombre es Lara”, de ahí en adelante dejé todo por el culebrón

---

<sup>292</sup> *Donuts*.

latinoamericano. Si como, mantengo la boca cerrada. Si cierro la boca, engordo. Comiendo, pierdo la noción de la realidad, no necesito LSD (*Come*). Siempre me dejo llevar por la opinión normal. Un día descubrí que no hay nada más seguro que estar en el centro: y ahí me quedé. Soy piola, como un zancudo que ansía ver de noche cuerpos perfectos y cálidos (*Ríe*). Me gustaría tener tres niñitos lindos como donas. Cuando muera, quiero que me pongan mis jeans *Ellus*<sup>293</sup> talla 38, como sea. ¡Qué mi autopsia sea una liposucción!, y muera bella, como la durmiente de Disney. (206,207)

Tampoco Antígona pertenece a aquel ideal femenino estereotipado, pero su carácter es distinto, le permite enfrentar este mundo, luchar contra sus imposiciones, tratar incluso de cambiarlo, por cuanto posible. Con respecto a Ismene, aparece como una mujer demacrada, pálida, sin ninguna atención hacia el *look*; no le importa lo que piensa la gente de como se viste o de lo que piensa, porque no se engaña con las apariencias. Hija de una familia maldita y trabajadora de una empresa feroz, potente, líder en el mercado, Antígona vive rodeada de sus propias ironías, del desencanto del doble estándar y del vacío del consumismo. Logra, sin embargo, mantener una inocencia que es contrapunto de su claridad y su extremo sentido de justicia para ver las cosas.

ANTÍGONA. ¿Cómo puede vivir en paz con ese doble estándar? Te amo y te dejo podrido junto a filetes y perniles congelados ¡listos para preparar!, pero te amo, nunca te olvidaré. Suena cínico, porque lo es, ¿Cómo puedes pensar de una forma y hacer otra cosa diferente a lo que piensa?

ISMENE. Es difícil, y puede sonar asqueroso, pero es mejor que hacer escándalos. (209)

Antígona encarna la honestidad y la lucidez en un mundo donde estos tipo de valores tal vez se hayan perdido casi totalmente, lo cual le permite ver la realidad por lo que es, una gran desgarradora verdad. Sola como Ismene, pero con una fuerza y un ímpetu que le permiten ir en contra de todo lo establecido, se opone al edicto, y transgrede la ley, intentando develar donde está su hermano Polínices y exponer a la

---

<sup>293</sup> Marca de jeans chilena.

ciudad su cuerpo muerto. Antígona lo ama y está dispuesta a morir en una lucha que considera justa. Porque su amor hacia el hermano, y hacia lo que su venganza y sepultura representan, es apasionado, eterno; un amor imposible, en el que ella nunca dejará de creer, incluso cuando la lleve a la tumba.

ANTÍGONA. (*Al Público*). ¿Se han jugado la vida alguna vez?, ¿Han apostado su propia vida por algo alguna vez?, ¿Han arriesgado el culo alguna vez?, ¿Han sentido la adrenalina de apostarle su propia suerte, al propio destino alguna vez?, y lo más espantoso, ¿se han arriesgado a tal punto de poner en juego lo que aman, lo que creían propio, lo que más han querido en la vida? [...] Si no han vivido nada de esto, creo que no pueden esperar más [...] porque si eres cobarde, te pones a llorar por miedo a lo que dirán los demás y eso es verdaderamente estúpido y cobarde. ¡Yo amo a mi hermano!... y voy a dar mi vida por su nombre [...] Cometer un verdadero error, no es hacer una estupidez, es abrir otra dimensión de la vida, completa y compleja, es como si la mente se partiera en cientos de trocitos y que cada uno de ellos se arrancara para diferentes lados, sin poderlos volver a juntar. Errar pulveriza la mente y para errar de verdad, con todo el cuerpo, inisto, no hablo de cualquier cosa: para errar así, ha que tomar una decisión difícil. Hay que optar por algo, y eso te define como persona [...] (211, 212)

En esta disputa ideológica y verbal entre Creonte, Ismene y Antígona, los hermano muertos, Polínices y Eteocles, aparecen en escena como presencias fantasmales, a ratos zombis, que “reviven y se encuentran en una interfaz lumínica intersideral”<sup>294</sup>; a ratos cadáveres, ambos descompuestos de igual forma, sin importar su estatus de muerto, uno en un prestigioso parque cementerio, y el otro escondido en una máquina frigorífica de la empresa Labdácida S.A.. Los dos hermanos quisieran aparecer públicamente, para denunciar los atropellos y las mentiras sustentadas por Creonte y su empresa, pero están conscientes de que, así portándose, arruinarían también a miles de trabajadores y sus familias. Unas de estas figuras marginales, que poblan el universo del trabajo de la sociedad Labdácida, son las aseadoras, mujeres atrofiadas, que sólo conocen la explotación. Piezas de

---

<sup>294</sup> A.L. Montaner. Véase nota 22.

fundamental importancia para el negocio millonario de Creonte, trabajan desde la infancia, sin educación ni libertad ni siquiera margen de elección por 500 pesos la hora, recogiendo la basura de las oficinas, limpiando la sangre, las heces y los detritus de los poderosos. La necesidad las obliga a doblegar su rebeldía: algunas tratan de defender sus derechos, pero al final todas quedan en silencio porque no tienen alternativa, en su lucha constante por sobrevivir, apretando los dientes y cerrando los ojos. Mutiladas en el alma, traicionan su origen para sobrevivir con un trabajo alienante y mal pagado, pero lo defienden extremadamente si sienten la amenaza de perderlo. Polínicos lucha en defensa de estas mujeres, y la decisión final de callarse y esconderse a los ojos públicos está finalizada justamente a que ellas no pierdan su trabajo ni sus últimos trozos de dignidad. Los hermanos, entonces, intentan una última posibilidad y deciden hablar directamente con Creonte, para tratar de disuadirlo en su decisión de encerrar a Antígona junto con Polínicos en el *cooler*, congelándola como un iceberg. El diálogo surreal entre los tres termina con la huida terrorífica del rey, y la toma de conciencia de los dos hermanos de que la situación para ellos no cambiará, ni siquiera con el sacrificio de Antígona.

POLÍNICES. Eso, huye, no nos escuches más, de todas formas recordarás nuestras palabras...

ETEOCLES. Hay que dejar que lo horroroso pase y dejar que la vida nos muestre algo, qué sé yo, cómico, romántico o fantástico. (221)

Finalmente, Eteocles y Polínicos deciden partir al Hades, dejando a Antígona a su destino. La ironía de Ana López Montaner aquí estalla totalmente: el Hades es mediático, todo se fotografía, se modifica a través de photoshop, se sube a la web o se manda por mail. Ahí, los hermanos citan también al Edipo Rey, al verlo feliz y ‘sin córneas’ junto a Yocasta.

ETEOCLES. (*Bailando*). Edipo y Yocasta se mantienen bien; al menos van junto en terapia, escuchan radioteatro, tratan de asumir sus culpas y mamá hace de lazarillo. Se divorciaron en buenas, los dos están solteros de nuevo. (222)

La pieza termina con una última escena, titulada *El Suicidio*. Antígona, finalmente, se despide de la vida y del público con un monólogo atroz, despiadadamente cruel, que finaliza con su muerte, colgándose a un gancho filoso atado a una soga. Son palabras que con lúcida firmeza subrayan su coherencia moral hasta el final, su ingenua rebeldía adolescencial en llevar a término una promesa, su pureza de espíritu demasiado elevada que no le permite seguir viviendo en este mundo.

ANTÍGONA. (*Al público*). Qué extraño, voy a matarme. Siempre lo sospeché, pero cuando las cosas pasan parecen mentira. Es poco común tener la oportunidad para colgarse, dispararse, envenenarse o autoinfligirse heridas mortales. Esta lucidez me da vértigo. Voy a matarme y estoy tan consciente, no estoy en un estado febril, ni depresivo, ni psicótico, ni maníaco. Es algo tan simple, respirar o no hacerlo, es una cosa tan sencilla y tan diferente a la vez. Antes he pensado algunas veces en matarme, ¿por qué no? Pero tener la oportunidad ahora es adrenalínico. Se juzga la muerte como algo malo, pero en realidad no se sabe si lo es. Tengo el privilegio de elegir, la hora de mi muerte es ya. No tengo hijos, ni padres, ni esposo, ni fans, sólo una hermana fría como un hielo. No causaré mayor tristeza. Nadie llorará por mí, como yo lloré por Kurt Cobain cuando se mató, no me importaba que fuera gringo, ni que cantara en inglés, ni que fuera heroinómano, yo honestamente lloré por él. Desde este país lejano, alguien lloró, tal como yo lloré por la muerte de mis hermanos y de mis padres; desde entonces, nos pesaba la maldición. Me gustaría, si llegara a ser posible, reencarnarme en un padre de familia que se saca los ojos, o en un cangrejo que cuida a su familia debajo de una roca en una playa del litoral central, lejos del trabajo de la empresa. Esto no lo puede hacer cualquier persona en su casa, si hay niños explíquenles que soy un personaje, que nada de esto es verdad. Está todo preparado. (*Antígona se sube a la máquina para congelar y amarra la soga al techo. Ensarta el gancho debajo de su nuca, en las cervicales*). Esta obra ya se acabó, pueden irse a su casa, a ver tele. (223,224)

Tal vez esta muerte sea la única solución para el personaje de Antígona. Tal vez el mito, y su relectura, sean sólo una trampa para el lector, una estrategia para involucrarlo en la urgente temática socio-económica del país de la manera más

súbdola posible, es decir a través de la atracción por los Antiguos. Tal vez, incluso, la fascinación misma de este mito sea supuestamente lo que permite la reflexión, sin catarsis ni anagnórisis, pero con un profundo respeto por la vida y la existencia humana en su entereza más pura. La operación de relectura de Ana López Montaner no ofrece respuestas, sino infinitos interrogantes; preguntas sobre el significado del texto, sobre los rasgos que denotan a los protagonistas, sobre el contexto trágico que continuamente remite a la polis griega de antaño tanto como a la metrópolis santiaguina contemporánea. Lo único que queda evidente al lector/espectador es que después de veinticinco siglos la historia parece siempre igual, inmutable en sus errores, repetibles *ab infinitum*, como si el mundo necesitara de no se sabe cuántas otras Antígonas para sacrificar.

Más allá del encuentro entre lo divino y lo humano, el mito de Antígona significa el conflicto entre la ley y la moral, y a la vez la tragedia de nuestro deber de elegir entre esos dos valores, con todas las dificultades que eso implica. Porque la ley positiva, la ley del estado, no es legítima cuando pisotea la moral. En estos casos, hay que actuar como Antígona, obedeciendo a las leyes no-escritas de los dioses, aún conscientes de que tal obediencia tendrá consecuencias trágicas para toda la comunidad. La Antígona de Ana López Montaner transgrede el conformismo autoritario y pasivo impuesto por las leyes del estado para reivindicar el derecho a elegir, libremente, el propio destino. Porque, como apunta Claudio Magris, nadie puede sustraerse a la responsabilidad de elegir un valor universal; quien renuncia a esta asunción de responsabilidad, en el nombre de un relativismo cultural que hoy manda más que nunca, se hace cómplice de la barbarie <sup>295</sup>.

Por cuanto pesada, difícil y compleja pueda ser esta responsabilidad, hay que asumirla, tal vez no a través de un *thriller* mortal, como la protagonista de la pieza de Ana López Montaner, pero sin duda con su obstinación y su rabia desesperada, irónica, cruel, sin piedad. No la rabia sumisora, típica de la violencia militar, que impone sin escuchar, que se auto-legitimiza y no admite réplicas ni confrontaciones. Más bien se trata de aquella rabia típica de la adolescencia, como justamente apunta la autora, capaz de cambiar el mundo con la sola fuerza de la esperanza; una rabia que hemos olvidado y que tendríamos que reconquistar:

---

<sup>295</sup> C. Magris, *ANTIGONE La pieta' contro la legge*, en "Corriere della Sera", 25 maggio 1996, p. 29.

Creo que cuando decidí escribir *El Thriller de Antígona...* lo principal era poner énfasis o presentar un antagonismo entre el mercado (representado en las leyes o valores del mundo empresarial) versus los valores del afecto, comprensión, y solidaridad entre las personas. La ley del mercado versus la ley de lo humano. Todo eso proviene de la dictadura, por el cambio al sistema económico neoliberal, ese es el origen; sin embargo, estoy posicionada en el resultado de país que se ha creado a partir de ese origen. Mi objetivo es criticar cómo la mercantilización de la vida, al convertir un país en una empresa, perturba las relaciones, trastocando los valores que movilizan a las personas que viven en un país mercantilizado. La amenaza de salir al mundo laboral, que debes entrar en ese mundo a ganar dinero, a producir, a buscar la estabilidad económica, chocaban con mi ideal de hacer teatro y de escribir, que son actividades que generan otros valores... entonces percibí el mundo como algo hostil, lejano a los valores que a mí me interesaban, en ese sentido rescato a Antígona como la que no se deja dominar por el mandato neoliberal de Creonte, sino que es fiel a sus principios, fuera de todo valor de mercado

<sup>296</sup>

Después de miles de años, Ana López Montaner permite que *Antígona* hable – como texto y como ser humano – a una generación de su presente, bajo una forma nueva, demasiado contemporánea tal vez, demasiado ‘grunge’, como la define su autora <sup>297</sup>, pero capaz de llegar al fondo sustancial del problema: las consecuencias del neoliberalismo imperante en Chile, de una economía que ha negado la legalidad y destruido los principios humanos universales, alienando las existencias bajo las leyes del consumismo y del individualismo, y transformando paradójicamente la justicia en culpa, y la rebelión en un deber. Es así que *Antígona* vuelve, para crear una legalidad más justa, para oponerse a un conformismo metamórfico que no se tolera, para proponer nuevas normas y ofrecer una tentativa de porvenir distinto. Y, finalmente, para ofrecer una perspectiva crítica diferente, que ya no implique sólo la tragedia de la dictadura y el trauma de la postdictadura, mas imponga también una

---

<sup>296</sup> Cfr. Carta electrónica de Ana López Montaner a la autora del presente estudio, fechada 18 de octubre de 2010.

<sup>297</sup> *Ibidem.*

reflexión sobre una generación hija de todo ese proceso, que se ha enfrentado con su legado, y que ahora pide escucha, para que la situación cambie, definitivamente. Antígona vuelve aquí, con su rabia adolescente, su grito obstinado, su crueldad despiadada y su muerte silenciosa, para hacerse cargo de esa palabra, gracias a la eterna violencia que sólo el mito intrínsecamente conlleva.

#### 4.1 *Diciembre de Guillermo Calderón*

La obra *Diciembre* es la tercera parte de una trilogía escrita y dirigida por Guillermo Calderón <sup>298</sup>. Tanto en *Neva*, la primer, estrenada en octubre de 2006, como en *Diciembre*, estrenada en mayo de 2008 en Cádiz y en 2009 en Chile, Calderón trabaja con el Teatro en Blanco, compuestos por las actrices Trinidad Gonzáles y Paula Zúñiga y el actor Jorge Becker <sup>299</sup>. En *Clase*, la segunda obra de la trilogía, estrenada en agosto de 2008, trabaja en cambio con la Agrupación La Reina de Conchalí, grupo en el que actúan Francisca Lewin y Roberto Farías <sup>300</sup>. Se trata de obras actuadas por dos grupos diferentes y que sin embargo comparten un original tratamiento del presente, ya sea mediante la estrategia del retroceder al pasado (remoto en *Neva*, reciente en *Clase*) o situarlo en un futuro imaginario (*Diciembre*) para reflexionar cerca de la Historia como nación, utilizando el efecto de extrañamiento.

Calderón se puede considerar un sobreviviente de sistemas que han experimentado cambios vertiginosos en muy poco tiempo: crece en los difíciles años Ochenta, dentro del marco de rebeldía con respecto a lo ocurrido después de 1973 en Chile, y de rabia e impotencia al ver cómo la transición democrática crea pactos de dudosas legitimidad y coherencia en el ámbito, por ejemplo, de los derechos humanos. Es decir, pertenece a aquella generación que el discurso público ha tratado de forjar bajo el signo de una cultura del ‘olvido’ más que se una cultura de la ‘memoria’, y que sin embargo ha logrado superar ese conflicto poniendo estas dos

---

<sup>298</sup> Guillermo Calderón nace el 1971. Estudia actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, luego consigue un post-grado en el Actor's Studio de Nueva York (EE.UU.). Entre sus diversos estudios de perfeccionamiento, se cuentan: Escuela de teatro físico Dell'Arte en California, EEUU y Estudios de Cine en la City University of New York, EEUU. Ha dirigido *La Caída de la Casa Usher*, montaje por el cual fue invitado a Cádiz y Bayonne, e *Historias de Familia*. Actualmente, se dedica a la docencia de la actuación en la Universidad Católica de Santiago de Chile.

<sup>299</sup> Teatro en el Blanco es una compañía chilena independiente, que se forma en 2004 y se compone de cuatro actores que llevan más de diez años de carrera en el ámbito teatral. La poética teatral del grupo sigue las siguientes líneas estéticas: la creación de un texto propio que abra nuevos puntos de vista sobre la dramaturgia teatral; el tratamiento de temáticas contingentes de carácter político y social, capaces de volver a entregar al artista un papel activo en la sociedad; un trabajo conjunto en los ensayos y los montajes; la consideración del trabajo del actor como pilastro fundamental del acontecimiento teatral; la improvisación como base de partida para armar el texto definitivo a través de los ensayos; el uso de recursos mínimos, a partir de la idea que la sencillez es un potencial creativo novedoso y fresco.

<sup>300</sup> Las tres obras, además, son publicadas por la Editorial Artezblai (Bilbao, España), en lo específico *Neva* en 2007 y *Diciembre/Clase* en 2008.

mismas culturas en *fricción permanente*, como apuntan Elisabeth Lira y Brian Lovemann<sup>301</sup>, quienes constatan que desde siempre en la Historia de Chile la cultura del olvido ha constituido una consatnte más que una excepción.

Por otra parte, el trabajo de Calderón se podría también asociar a lo que Idelber Avelar denomina ‘trabajo del duelo’, es decir aquellos trabajos de ficción nacidos en un contexto postdictatorial, donde el paradigma vigente es el de la mercantilización que “niega la memoria y borra los restos, y el pasado se concibe como tiempo vacío y homogéneo, y se presente como mera transición”<sup>302</sup>. En efecto, en la dramaturgia disidente de Calderón el presente del que habla Avelar, entendido como transición mercantilística que favorece el olvido y borrona la memoria, es cuestionado de forma activa en todas las tres obras citadas, mediante estrategias distintas, que sitúan la acción en un pasado remoto, un pasado reciente o un futuro imaginario. Pese a esa congruencia en los dos pensamiento, cabe apuntar que el dramaturgo no adscribe la causa de los acontecimientos nacionales, recientes y pasados, a la sólo política neoliberal de los últimos veinte años; sin duda acusa la Concertación y la mercantilización de la memoria proporcionada por sus gobiernos, pero encuentra una respuesta más general en la Histotria misma, que entiende como *continuum* repetible de catastrofes desde sus ancestrales inicios. De ahí que el sentimiento dominante en la dramaturgia de Calderón sea la nostalgia, pero no en el sentido de pérdida, más bien la añoranza que surge a partir de una determinada circunstancia, un momento, un acontecimiento, aún ficcional o imaginario. ‘Estética de las lágrimas’, como la define Soledad Lagos<sup>303</sup>, no sólo en sentido concreto, sino también metafórico, que opera como subtexto de lo que se ve, llevando a la escena los ejes en que se sustenta la práctica de la actorialidad, evidenciando su belleza, su rigor y su condición profundamente humana, y mostrando además el ámbito de la relación entre los actores y su propia historia personal como un atado en forma indisoluble a la Historia de su nación.

Una estética, pues, que

---

<sup>301</sup> Cfr. Elisabeth Lira y Brian Lovemann, *Las suaves cenizas del olvido–Vía chilena de la reconciliación 1814-1932*, Santiago, LOM, 1999, *apud* María Soledad Lagos de Kassai, “Diciembre de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”, *Apuntes*, 131 (2009), p. 14.

<sup>302</sup> Cfr. Idelber Avelar, *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, obra cit., p.14.

<sup>303</sup> Cfr. M. Soledad Lagos, “Neva. El río de la Historia”, *Apuntes*, 129 (2007), p. 18.

[...] no es sinónimo de banalizar el poder del llanto en tanto elemento efectista de una puesta en escena determinada, sino, muy por el contrario, es la invitación a permitir que todo lo que ha estado ausente en el discurso oficial o, en el mejor de los casos, reprimidos por razones políticas, encuentre un cauce digno y eficaz para que la gente que ha padecido la violencia en cualquiera de sus formas pueda seguir viviendo <sup>304</sup>.

La dramaturgia de Calderón apunta, por ende, a una reflexión profunda, aunque inconclusa, o tal vez inacabable, acerca de la diversas causas y consecuencias de los dolores históricos recientes de la nación. La necesidad de mirar hacia adelante, pues, tantas veces enfatizada en los diecisiete años de Transición por diversos sectores de la sociedad chilena, resulta vaciada, despojada de sentido, si los dolores sociales no se toman finalmente en consideración como duelos pendientes y si no se hurga en el pasado lejano, espejo y advertencia del presente y del porvenir.

En *Diciembre*, Guillermo Calderón se ocupa de una serie de problemas ficticios, que ocurren en un futuro imaginario: Chile está en guerra con el Perú, los mapuche han dejado el sur y se dirigen a la capital para reconquistarla, y el movimiento guerrillero Sendero Luminoso se ha unido a las Fuerzas Armadas del Perú. Los protagonistas son tres hermanos de clase media –Jorge, Trinidad y Paula– que se vuelven a encontrar en el comedor de la casa familiar durante la noche buena del año 2014; él es soldado, las otras dos son mellizas, esperan a un hijo y sus embarazos están muy avanzados. La obra se desarrolla en un único acto, sin pausas ni cambios temporales o escénicos, y propone un decorado minimalista, típico de la poética del grupo; en escena, sólo una mesa rectangular, algunas sillas, y sobre la mesa platos, botellas, copas y una computadora, que produce canciones estilo comedia musical, interpretadas por los hermanos.

La conyuntura temporal de la guerra de Chile contra Perú y Bolivia es claramente una reminiscencia de la anterior y más celebre Guerra del Pacífico (1879-1883). Se trata, pues, de una guerra de revancha, que se hace eco de resentimientos que todavía están vivos en muchos peruanos y bolivianos. La oposición de Calderón se concretiza en el hecho de conservar fielmente las referencias históricas del pasado,

---

<sup>304</sup> *Ibidem.*

incluyendo también la insurrección del pueblo mapuche en la frontera sur de Chile, última lucha para conservar su territorio ancestral, que perderá definitivamente en 1882<sup>305</sup>.

La guerra –pasada, presente y futura– es evidentemente el tema dominante de la obra, y de la conversación entre los tres hermanos, desde el comienzo hasta el final, resultando actualizada por la llegada de Jorge desde el frente y a la vez dinamizada por la oposición de las dos hermanas mellizas acerca del conflicto bélico. En efecto, la primera, Paula, defiende una posición totalmente estrecha y reaccionaria, justificando el ejército y estimulando a su hermano a seguir combatiendo por la patria, aún a riesgo de su propia vida; la segunda, Trinidad, al contrario, está totalmente en contra del conflicto, criticando tanto el chovinismo de los chilenos como la deriva militarista de la sociedad a la que pertenece.

La fiesta navideña que reúne a los tres se transforma, por ende, en una radiografía de esa y de cualquier guerra, a través de un registro lúdico e irónico que deja al desnudo los clichés, los prejuicios y el patriotismo exacerbado. Las reacciones de las mellizas en este antagonismo, de hecho, son más viscerales que racionales, y remiten al absurdo típico de cualquier guerra, debido al ciclo inexorable de odio, violencia y destrucción que afecta no sólo a los combatientes, sino también a la población civil. Ápice de esta situación es el momento en que cada una descarga sobre la otra una secuela de motes ofensivos, típicos del registro lúdico. En el diálogo surgen múltiples clichés que hacen muestra de la ideología chilena más inculta y mezquina, sobre el color de la piel, por ejemplo, o también la disputa entre chilenos y peruanos por la invención del pisco, la supremacía del vino chileno y otros mitos patrióticos.

Paula: Inca. Lacera. Peruana. Boliviana. Pasta basera. Traidora. China.  
Guanera. Papera. Negra. Quemada. Chaneca. Ajicera. Cochina.  
Fritanga. Micrera. Socialera. Escupo. Rana. Cajera. Pesera. Solera.  
Calichera. Llorona. Fiesta. Florera. Shamana. Monedita. Altiplana.  
Macaca. Burra. Playera. Valsera. Gallinera. Alter. Sindicata. Súper

---

<sup>305</sup> El tema, además, resulta muy actual si se considera que a principios del siglo XXI vuelven a movilizarse las poblaciones mapuche por la defensa y la reconquista de sus territorios. Véase cap. 2.3, pp. 2, 3.

viva. Chichera. Viajera. Mística. Shiva. Ganesha. Cebolla. Te voy a acusar. Te van a tirar del morro de Arica.

Trinidad: Acúsame. Mátame. China tricolor. Pirinola. Volantín chupado. Salsicha con puré. Áspera. Silabaria. Ronda de San Miguel. Televisora. Compra huevos. Huevona. Pinchadura. Huasera. Comerciante. Nobleza. Camionera. Banderera. Gritona. Jarrera. Miliquera. Chupadora. Tragadora. Asado alemán. Choriza. Tetera. Bombonera. Bigotera. Guatonera. Sanguinaria. Rodilla pelada. Cantante. Dominguera. Nacional. Santa. Florera. Viñatera. Pulga del mar. Tufo de perra. Pebre. Cuchara. Cañonaza. Milagrera. Lo voy a esconder y tú no vas a decir nada o te muerdo la cara<sup>306</sup>.

El rol de Jorge, en cambio, es menos enfático que el de sus hermanas, quienes tratan de sobreprotegerlo a toda costa, en particular Trinidad, contraria a su regreso en el ejército. A lo largo de la pieza, Jorge responde sustancialmente a preguntas sobre la guerra en el frente, y lo que resulta al final es la imagen de un soldado que ha vivido su misión con inconsciencia, encontrando en el ejército una nueva familia y en los soldados amantes con los que tiene relaciones homosexuales que no oculta. La guerra se ha transformado en una droga para él, a la que no puede renunciar, pero no en cuanto misión de salvación en el nombre de la patria, como esperaba Paula, más bien como núcleo familiar, sentimental y existencial alternativo al suyo, del cual ya no puede prescindir.

Jorge: La guerra no es como ustedes se la imaginan. Es mucho mejor. ¿Ustedes se acuerdan cuando me fui? Iba llorando, tocándome la cabeza con la mano abierta [...] Yo simplemente llegué a la guerra. Y la guerra estaba llena de hombres. Y me sentí tan bien. Al principio hablábamos de sexo pero después hablábamos de amor. Claro, yo me hacía el simple porque lo único que realmente quería era convertirme en un Ariel, robarme mi fusil y arrancarme al sur. Pero estando allí. No sé.

---

<sup>306</sup> Guillermo Calderón, *Diciembre/Clase*, Bilbao, Artezblai, 2008, p.65. De aquí en adelante, todas las citas al texto harán referencias a la edición arriba citada, y se transcribirán directamente en el interior del texto, poniendo sólo el número de página.

Cantábamos canciones todo el día. Después de unos meses andábamos abrazados y tomados de la manos. Y me empezaron a dar ganas de ganar la guerra. De entrar a Lima. Y robar. No sé. Me puse patriota. Me gustó tener algo que fuera de todos. Acá me sentía libre y triste. Me sentía solo entre millones. En cambio allá me sentía como gota de agua. Cuando fuimos a la guerra no sé si maté a alguien. Lo único que hice fue disparar hacia allá. Y después recogí cuerpos. Todos son iguales. Los peruanos también tienen la sangre azul. Tenían los uniformes mojados y los bolsillos llenos de crucifijos. A uno le cortaron la cabeza y la tiraron al fuego. No saltaron chispas pero salió olor a dieciocho. Al principio ganábamos fácil. Nos sale fácil la guerra. En cambio ellos son unos moralistas. Se creen virreyes y se demoran un segundo más en disparar. Y en ese segundo nosotros alcanzamos a matarlos. Por eso mueren confundidos. No pueden ganar. Y ni siquiera son peruanos. Lo único que quieren es volver a ser como antes, cuando no tenían la peste y estaban cubiertos de oro. No vi ninguno mirando al cielo esperando que llegara los platillos voladores. Miraban a la tierra, miraban a los árboles y se hablaban en su idioma. Yo me perdí. Me llené de patria. Era feliz. Todos los soldados eran mis amigos. Los reconocía por sus olores. Me sabía los apellidos de memoria. Cuando íbamos al baño nos mirábamos los genitales. Una vez me acosté con un hombre y después no pude parar. Me gustaban que me abrazaran por detrás y que todo terminara en pelea a combos. Nos contábamos secretos. Teníamos una peluca de pelo humano y nos hacíamos pasar por nuestras novias. Dime que me quieres. Hazme lo que quieras. Para toda la vida. Muere por mí. Cántame. Lávame el pelo. Arréglate en día de domingo. Reza por mí. Nos poníamos como profetas. Veíamos el futuro y era todo blanco. Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. Porque me siento como diciembre. Siento que estoy lleno de fiestas tristes. Gracias por esta fiesta Paula. Bonita la decoración. Trinidad, me quieres salvar. Pero no sé si puedo irme al sur. Ya no puedo cambiar de nuevo. Llegó un momento en que dije, este soy yo. Y me resigné. Soy un ex joven. Me siento profeta. Los soldados tienen sabor a caldo y aliento a comida casera. Aquí en Santiago hecho de menos la luz. Y el desierto. Pero cuando vuelva al frente quiero morir leal a mi tropa defendiendo

Santiago del ejército de Michimalonco. Porque a pesar de que mi ejército va a desaparecer yo voy a la gloria de la derrota. Voy a entrar en el cielo por la puerta de los infames. En realidad no quiero pelear. Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados. (69-72)

Jorge, pues, no se puede considerar un héroe, según concepciones antiguas o trágicas; es, tal vez, un *casi* héroe, es decir “un héroe potencial de un hoy que enrostra la negativa de ese deseo, de esa imagen por alcanzar”<sup>307</sup>. Lo único que lo motiva a volver al frente es el deseo de reunirse con sus camaradas, como afirma él mismo en ese largo monólogo, y el hecho de que lo repita tantas veces subraya aún más lo absurdo de la contraposición de opiniones entre las dos hermanas. Las mellizas, de hecho, salen totalmente desarmadas frente a la confesión de Jorge, y finalmente invierten diametralmente sus posiciones respecto a la salida del hombre: Paula ya no quiere que se vaya, puesto que no cree en el ejército en cuanto único medio de salvación de la nación, e incluso le promete esconderlo; a Trinidad, por el contrario, ya no le importa que vuelva, porque ahora sabe que lo motivarían presupuestos totalmente ajenos a los puramente militares.

Paula: Yo te entiendo. Yo te entiendo, Jorgito. Hermano, si no quieres ganar la guerra entonces no te vayas. Quédate, yo te escondo.

Trinidad: No. Ándate. Si no quieres ganar la guerra vuelve al frente. Me sirves más allá. Estás más feliz allá. Vivir treinta años está bien. (72)

Bajo un manto realista, entonces, la acción se va entremezclando con escenas delirantes, en las que las visiones que cada uno de los hermanos tienen de los conceptos de amor a la nación o de traición a la patria, de pertenencia a un territorio geográfico y emocional o de rechazo del mismo, permite ver más allá de las temáticas tratadas, volcando adentro de los sentimientos más íntimos y profundos

---

<sup>307</sup> Cfr. Isabel Baboun, “Guillermo Calderón, tres motivos para una poética *casi* trágica”, *Apuntes*, 131 (2009), p. 28.

que cada uno de ellos preserva y a menudo oculta a los demás. El miedo, el sufrimiento, la violencia de la guerra, la soledad de las mujeres abandonadas a sus destinos afloran cada vez más, aún por medio del sarcasmo y del silencio, pero de manera cruel, cortando esa atmósfera de delirio bélico doméstico.

Esta celebración navideña es, entonces, el pretexto para entablar la temática de las divergentes identidades de tres seres que, a pesar de sus diferencias, se reconocen en cierta tristeza o melancolía disfrazada de sobriedad típica de una antigua clase media chilena, hoy en extinción. Se trata de gente que se esfuerza por reconocerse en la sociedad que la representa, y que a menudo se aleja de los roles impuestos en busca de otros para averiguar finalmente quién es <sup>308</sup>. Es así que Jorge comprende su rol dentro del ejército, en su relación homosexual con los soldados; Paula, por su parte, añora febrilmente un pasado lejano de un país que ya no existe, y por eso se desplaza al ámbito familiar, terminando reclusa en casa, apegada a los recuerdos de una familia extinta y cristalizada en un estado infantil que le impone un determinado tipo de comportamiento social y de pensamiento; Trinidad, finalmente, alma libre y viajera, es una mujer moderna, que quiere vivir plenamente toda su vida, en busca de algo parecido al amor y a menudo entregándose por puro placer a desconocidos. Las dos mellizas, pues, son caracterialmente opuestas: la una en contra de cualquier conflicto en el nombre de la paz y de la igualdad entre todos los pueblos; la otra, en cambio, en favor de la guerra, de la patria y del nacionalismo más convencido. Dicha intolerancia de Paula, que estalla en la obra en toda su cruel mezquinidad en varias ocasiones, hace que el personaje se encierre dentro de su convicciones hechas de estereotipos ficticios, lo cual reduce aún más cualquier posibilidad de salida del mundo imaginario en el que vive.

Trinidad: Te dieron vuelta. Te convencieron de que la guerra nos iba a recuperar. Que íbamos a llenar de flores el desierto con los ríos de Bolivia. Y creíste. Creíste que en los pueblos de Perú iban a querer un estado fuerte como el chileno. Un estado que pueda poner escuelas en todo los cerros. Que pueda enseñar en toda la selva.

---

<sup>308</sup> Cfr. María Soledad Lagos de Kassai, “Diciembre de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”, *Apuntes*, 131 (2009), p. 17.

Paula: Claro. Todavía creo que ser chileno es mucho mejor que ser peruano o boliviano. Se ganan guerra. Es mucho mejor. El problema es que ellos tienen la autoestima muy alta. Sienten que merecen más. Pero los estudiantes aprenden la historia de sus derrotas. De cómo perdieron el salitre. De cómo perdieron la puesta de sol. Tienen textos de historia que parecen valle de lágrimas. Tienen libros que les enseñan a querer recuperar el desierto más duro. No es para tanto. No le han tomado el peso al hecho de que no llueve. No llueve. Lo único que hay son hoyos con metales. Y reliquias de los viajes de los incas. Esos cocainómanos. Imperialistas. Vivían en los cerros. Les gustaban los palacios y los esclavos. Y el oro. Y la sangre corriendo por las escaleras. Eso no es tan terrible. Si yo fuera menos moralista también me gustaría un poco. Además era algo religioso y yo apruebo todo lo que sea religión. Incluso a los moros. Aunque no crean que Jesús es el cristo. Pero el desierto no es para tanto. No se hagan ilusiones. Si por un milagro lo recuperaran lo llenarían de vendedores ambulantes. Y tocarían esa música de Los Beatles con instrumentos de madera. No sabrían qué hacer. Irían a las playas. No sabrían qué hacer. Hay alguno de ellos que nunca apoyaron la independencia. Debe ser terrible verlos en sentados en Londres tratando de explicar que tienen tierras. Que son dueños de la mitad del país. Que el tío abuelo fue presidente. Que si vas al barrio de las flores te vas a sentir en el Támesis. Que allí también son caucásicos. Que las raíces de su pelo también son rubias. Pero es patético porque aunque no les guste siempre van a ser latinoamericanos. Claro que los bolivianos son otra cosa. Son un poco más simpáticos. Les quitaron toda la plata. Casi todos los anillos que se heredan en la películas vienen de allí. Debe sentirse raro. Tienen cerros pelados. Y un lago enorme con islas flotantes. No es por ser condescendientes, pero se pusieron muy soñadores. Querían vender gas y se terminaron dividiendo. Como una familia. Como ésta. Y Bolivia se disolvió. Y ahora son tres países. Tienen tres ejércitos. Para defenderse de Brasil. Que quiere llegar al Pacífico para venderle la selva a China. Yo los veo más felices. Quizás la pelotita de coca en la boca sea mucho mejor que

la coca cola. Tienen telas preciosas. Pero no la saben usar. Siempre que los veo en televisión andan demasiado abrigados. (59-61)

La clave principal de lectura de *Diciembre* es evidentemente la situación de juego en la que se desarrolla la acción dramática. Los tres hermanos, de hecho, tienen una actitud casi adolescente, como si no hubiesen llegado a la edad adulta o como si la guerra los hubiese infantilizado. Además, desde el punto de vista de la actuación, cabe señalar que los protagonistas de la obra en realidad no son tres, sino seis, cada uno concebido como desdoblamiento de los precedentes; es decir, Jorge interpreta también al Tío León, reduce de la dictadura pinochetista, ahora totalmente desilusionado de la especie humana; Trinidad es también la Tía Yuli, personaje superficial que alude a la guerra como si fuera algo intrascendente y se burla continuamente del marido (León); y, por fin, Paula crea el personaje de Maria, (ex) novia de Jorge. Estos nuevos personajes, aún secundarios, ponen en escena el segundo tema de la obra, la familia, que se relaciona al tema de la guerra principalmente por ser el enfoque a través del cual se observa y se vive el conflicto, incluso a través de un parangón entre una situación de unión familiar idilíaca, tal vez utópica, en los años precedentes la guerra y la división abrupta y cruel que la instauración del conflicto ha conllevado. El Tío León, en particular, quién tendría que ocuparse del desplazo de Jorge al sur, ocultando su presencia a los militares y garantizándole de esta manera la exclusión de la guerra, al final se revela totalmente incapaz de decirle a Jorge que no lo puede ayudar y le manda el recado con Trinidad; no es que no quiera, es que ya no aguanta esos tipos de situaciones, en las que luchó años atrás hasta casi la propia muerte y ahora que la pesadilla de la guerra ha vuelto en este mundo despiadado, prefiere pensar en algo inconcreto, focalizando su interés en los extraterrestres.

Tío León: No puedo hacer lo que usted quiere que haga.

Paula: ¿Qué?

Trinidad: Tío.

Tío León: Yo soy de otra época. Yo perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía le tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan. Siempre ganan. Había mujeres mucho más valientes que

yo y las quemaron. Había niños con banderas. Yo no podría soportar que entraran a mi casa de nuevo. No podría soportar su olor a fiesta. Los gorilas ganaron. Los gorriones perdimos. Los terrícola podemos ser terribles. No puedo hacerlo Trinidad. Dígale a Jorgito que me perdone. Que se arranque en bicicleta. Feliz Navidad. (64)

Estas nuevas figuras terminan conformando una cuadro familiar compuesto por adultos incapacitados de comportarse como seres protectores. Las interrelaciones personales de esa familia se pueden leer, además, como el reflejo de una nación que no favorece las relaciones entre adultos o entre pares, sino que propicia la perpetuación de una estado de inmaduraz emocional, en el que a los hombres se les permite ser niños hasta una edad muy avanzada, mientras que a las mujeres se les obliga, aunque de manera inconsciente, a volverse adultas lo más pronto posible, asumiendo en particular la condición de madres antes que de mujer<sup>309</sup>.

El final de la obra enfatiza justamente este juego de roles entre masculino y femenino, a través de la utilización del registro lúdico que siempre ha caracterizado la acción. Trinidad y Paula, de hecho, han simulado desde el principio un doble embarazo a Jorge, y han contestado a la numerosos interrogantes del hermano cerca de la paternidad de manera muy vaga. Jorge, además, se pregunta dónde están los hombres en esa atmósfera de destrucción y desamparo:

Trinidad: No sé. Los hombres. Estoy llena de sentimientos. Cuando pienso en ellos, en vez de apretar los dientes me aprieto los botones. Suspiro por jóvenes que podrían haber sido artistas musculosos pero le faltan pedazos. Van a vivir condenados a contar su historia para siempre. La pierna que le falta pero que todavía les pica. Y nosotras, las enteras, vamos a vivir condenadas a tomar la decisión. Si tocar o no tocar las partes cortadas en los momentos sexuales. El chongo. O los chongos. O los hoyos nuevos. Yo, por ejemplo, siempre que me veo en esa situación tengo que decir eso. Y decidir angustia. Y esa no esa una emoción para estar sintiendo debajo de los arbustos. Pero al final me

---

<sup>309</sup> *Ibíd.*, p.18.

decido y termino tocando. Y meto dedos en ojos vacíos. Y paso la mano por caras quemadas. Y genitales que no sirven para nada. (55)

Esa ausencia varonil estoicamente soportada por la mujeres se revela en toda su desolación al final de la obra, cuando Trinidad y Paula le ofrecen finalmente al hermano su regalo de navidad, que consiste en una cascada de falsos vientres repletos de *porotos*<sup>310</sup>. La escena frustra evidentemente las expectativas de Jorge, que se había alegrado con las perspectiva de tener sobrinos, pero también las expectativas de Paula y Trinidad, quienes difícilmente podrán convertirse en tías, puesto que el hermano acaba de confesar su homosexualidad. La situación, además, por cuanto desarrollada lúdica e irónicamente, llama la atención sobre una condición femenina de total desolación y soledad provocada por la guerra, que no deja ni una luz de esperanza porque ha quitado todo, incluso el derecho a la vida. Sin posibilidad de procreación, el mundo de Calderón parece detenerse en ese espacio imaginario del escenario que lo único que es capaz de dar a la luz es un río de palabras sordas y vientres maternos llenos sólo de teatro. La caída de los *porotos* en el escenario, entonces, simula la pérdida de las ilusiones y de una memoria colectiva que se ha disgregado y se esfuerza inútilmente por recomponerse. Una memoria de mujeres que no cargan nuevas vida, sino falsas esperanzas<sup>311</sup>.

La conciencia de que en esa condición no hay, ni puede haber futuro invoca, entonces, un cambio profundo –mental, social y político– que elimine definitivamente la guerra como instrumento de salvación o resolución de los conflictos. *Diciembre* ofrece un enfoque original sobre el tema de la guerra, subrayando no sólo la natura illógica y absurda de la misma, más bien el límite frágil que se existe entre el estado propio del conflicto y la situación de tranquilidad aparente en lo tiempos de paz, y la urgente necesidad de construirse cada uno una opinión clara y firme sobre la cuestión<sup>312</sup>.

---

<sup>310</sup> Frijoles. Cabe apuntar que los falsos vientres repletos de porotos es además un claro guiño irónico a un sustrato identitario de la sociedad chilena media, ahora emprobecida, que debe adaptarse a comer un alimento que no le pertenece como rango (de hecho, es característico del mundo indígena), pero que ahora es el único reperible y el más barato con respecto a carne y pescado.

<sup>311</sup> Cfr. María Soledad Lagos de Kassai, “*Diciembre* de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”, *Apuntes*, 131, (2009) p. 18.

<sup>312</sup> Cfr. Osvaldo Obregón, “Estreno de *Diciembre* de Guillermo Calderón, FIT Cádiz 2008”, *Gestos*, 24, 47 (2009), pp.159-164.

La elección de una noche de ‘paz’ para tratar tal temática es evidentemente una paradoja del montaje, que apunta, sin embargo, a reflexionar justamente sobre los aspectos más relevantes de la Historia chilena presente y pasada, en un contexto imaginario y irreal, iluminado sólo por una lámpada hecha de ampolletas coloradas que de manera intermitente se apaga, dejando en la oscuridad actores y público frente a sus pensamientos. Es así que en la evocación de la violencia y la crueldad típicas de todo conflicto bélico parece imprescindible encontrar una alusión al militarismo pinochetista que apretó a Chile del 73 al 90, aboliendo la democracia y la libertad en el país por diecisiete años; pese a que las referencias históricas sean directamente relacionadas con la Guerra del Pacífico del siglo XIX, la condición de desolación y desamparo se reconduce claramente al clima de violencia proporcionado por el régimen militar, al mercantilismo neoliberal que ha empobrecido larga parte de la población medio alta en el país, fomentando el odio de clase y discriminaciones raciales, y a la urgente necesidad actual de salir de esa condición inmóvil e insalubre.

*Diciembre* no propone respuestas ni resoluciones al problema del conflicto global; la obra más bien termina de manera bastante gris, con ese mundo de hombres consumidos por la guerra y las mujeres incapaces de reproducir, capacitadas sólo para dar de comer y sustentar a quienes ya existen. El momento final, pues, no salva a nadie ni resuelve nada; simplemente expone que las hermanas se han comportado como actrices, y que dentro de la miseria de la guerra lo único que les queda es jugar juegos macabros que exponen un estado colectivo apocalíptico <sup>313</sup>.

La única posibilidad que todavía tienen las mellizas, pues, es representar, y jugar, como si el mundo fuera teatro. La dramaturgia de Calderón termina así confundiendo teatro y vida, en una mezcla entre ficción y realidad creada para enfatizar la artificialidad del teatro mismo y la esterilidad que padece la vida a consecuencia de la guerra. A través del exceso de la palabra, del juego y de la ironía, la obra logra dar cuenta de la política de la guerra y su poder transformador de la conciencia colectiva de la manera más sugerente posible, dejando la vía de la imaginación abierta a la más fervidas interpretaciones sobre el fracaso del mundo, presente, pasado, y tal vez futuro.

---

<sup>313</sup> Cfr. Jorge Arias, “Teatro en el blanco estrenó dos obras en la sala Nelly Goitíño”, Entrevista a Guillermo Calderón, 24 de marzo de 2009 ([www.larepublica.com.uy](http://www.larepublica.com.uy)).

## 5 Conclusiones

Al llegar al término de este trabajo doctoral cabe volver a tomar en cuenta el fin último de este estudio, es decir recorrer los últimos treinta años de producción dramática en Chile, enfocando la memoria como eje central del análisis. Finalmente, resulta evidente que la memoria marca tanto la actividad dramática desde los primeros años postgolpe como la época de transición a la democracia y la más inminente actualidad. El término memoria, sin embargo, apunta aquí no sólo al recuerdo histórico – pasado y presente – que el regimen antes, y la post-dictadura después, quieren negar y olvidar; se trata más bien de un enfoque dramático híbrido, *a partir* del cual y *para* el cual la dramaturgia construye sus textos y desarrolla sus puestas en escena. En un país como Chile, donde el trabajo del duelo no se lleva a cabo porque ni siquiera se empieza, y los traumas del pasado – dictatorial y post-dictatorial – quedan silenciados y latentes en la conciencia colectiva, listos para estallar en la primera ocasión, porque siguen irresueltos y todavía dolientes en el alma de la nación, el teatro se encarga a lo largo de estos años de dar cuerpo y voz a una disidencia social y políticamente activa, que se opone a la cultura del ovido impuesta por la hegemonía oficial, y trata en cambio de indagar en lo íntimo de ese Chile ‘amnésico’, como lo define Tomás Molián <sup>314</sup>, yendo más allá del recuerdo superficial para penetrar en los dolores más profundos. Se trata, entonces, de una tentativa costante, a lo largo de esos treinta y tres años, de (re)semantización de la memoria nacional por parte del teatro, a través de enfoques múltiples y distintas líneas estéticas, así como plúrimas resultan las fases históricas, políticas y culturales que acompañan ese recorrido.

Resulta, así, evidente como bajo dictadura, debido a los efectos de la censura y la autocensura, las intimidaciones y las restricciones ideológicas, el discurso teatral sea prevalentemente activo política y socialmente, interesado principalmente en la denuncia y la crítica, y finalizado a promover la reflexión y el cambio social. El objetivo del teatro durante la Dictadura Militar es hacer que la experiencia conocida por algunos, reducida a una información privada, sea conocida ampliamente por la sociedad, lo cual se realiza a través de una labor de decantamiento y síntesis de los

---

<sup>314</sup> Cfr. Tomás Molián, *Chile actual: anatomía de un mito*, obra cit.

acontecimientos acaecidos en el país, a la vez que la búsqueda de nuevas formas de organización, de lenguajes y de comunicación utilizables en las actuales circunstancias. De ahí que la figura r torica más utilizada bajo dictadura sea la m tafora – en el sentido de reemplazo de un término por otro que nombra lo mismo que el anterior de modo elusivo –, debido a las peculiares contingencias restrictivas que obligan a la sugerencia y a las alusiones, apelando al entendimiento cómplice del receptor conciente de la autocensura, y encargándose de clarificar sin lugar a dudas el verdadero antagonista de las obras: la realidad, que en ese momento circunda física y concretamente el recinto del teatro e impregna la vida de todos los chilenos.

Este teatro alternativo-crítico, sin embargo, no surge como lenguaje de oposición, sino opta por un camino más difícil y sutil: hacer un teatro de la sobrevivencia y para la sobrevivencia, un teatro público y para el público, donde la acción artística se plantea como una respuesta significativa al entorno socio-cultural y político. Se trata, pues, de un teatro que mete en escena la acción de sobrevivir en un contexto opresivo antes desconocido, con el que todo el público y todos los públicos puedan identificarse, por encima o por debajo de sus posiciones ideológicas y ubicaciones socio-económicas y culturales, generando en las salas de teatro un sentimiento de identidad respecto de un algo nacional perteneciente a todos. Por eso se habla de un lenguaje nacional, popular e integrador, comprometido en su temática y expresividad con los sentimientos y preocupaciones más profundas y permanentes de las grandes mayorías nacionales. El resultado de este esfuerzo consiste, finalmente, en un teatro original y renovado, que propone soluciones tan inéditas como inéditos son los problemas que tiene que enfrentar. Es decir, un teatro evidentemente nuevo y reconocible a primera vista como chileno, que mete en escena esa sobrevivencia activa, en el sentido griego de acción y lucha frente la catástrofe; una sobrevivencia para activarse, recuperar el equilibrio perdido y rebuscarse, intentando descubrir nuevas formas de identidad cultural, personal y social para salir adelante.

Esta denuncia irriverente al régimen se explicita sólo, sin embargo, a partir de los años ochenta, cuando las condiciones políticas de aparente apertura a la democracia facasan irremediabilmente con la Nueva Constitución de 1989, llevando a varios grupos a hacer más evidente la crítica o la denuncia, intensificando las

protestas y a desarrollar un cambio estético sustancial. Las obras teatrales del período tratan de captar las dinámicas íntimas del acontecer social, sus conflictos, frustraciones y motivaciones, su manera de leer la historia del país en los últimos años, apoyándose ya no en el realismo, sino en el absurdo, el grotesco, la sátira esperpéntica, las imágenes simbólicas y el uso significativo del espacio escénico, de los colores, las formas y los sonidos. La denuncia irriverente al régimen en víspera de la construcción de una memoria colectiva deja el paso al cuestionamiento crítico de una memoria individual, que dejada sola y aislada por las leyes neoliberales impuestas por la dictadura, trata de recuperar sus fragmentos y de entenderlos. La tarea, sin embargo, presupone un trabajo del duelo que el estado veta, pública y privadamente, lo cual lleva al individuo a un ensimismamiento nostálgico, cuando no depresivo. Detrás de las efímeras riquezas económicas, restringidas a una limitada parte de la sociedad, no hay nada, ni siquiera el individuo, que trata de reconstruirse en un espacio social vacío sin salida. El teatro que desea penetrar profundamente en estos fenómenos y problemas de la realidad nacional ya no tiene que preocuparse por tensionar los márgenes de la censura o de la autocensura, sino más bien encontrar un lenguaje teatral capaz de desvelarlos. Muchos de los temas se conocen ya públicamente a través de la información periodística, de las charlas y los diálogos sostenidos en organizaciones de base, en documentos elaborados por profesionales y por la microprensa estudiantil, obrera y eclesiástica. De ahí que no haga falta dar a conocer o denunciar como antes las situaciones, sino comprender *por qué y cómo* ocurren, qué recogen y qué introducen en los niveles psico-sociales, antropológicos y socio-culturales. A partir de los años ochenta, pues, se superan los discursos ideológicamente alternativos de denuncia, cuestionamiento y superación del régimen, para inaugurar una nueva estética teatral, que trata de abordar de manera más proyectiva y universal las temáticas de las obras, buscando destacar en ellas componentes más permanentes. Este discurso teatral no cuestiona los fundamentos ni la legitimación de los sectores en el poder político, y sustenta un canon fundado en un supuesto arte ‘universal’, sin referencias directas a la contingencia nacional o sin posibilidad de interpolar una potencial interpretación de los acontecimientos del país. El teatro chileno de los años ochenta mete en escena las inquietudes de su sociedad, las transformaciones profundas que no permiten a la colectividad reconocerse en el

presente, los dilemas existenciales, los temas universales del abandono y la nostalgia, los dramas psicológicos, colectivos e individuales. Sería ridículo negar que todo eso sea permeado en algún modo por la atmósfera estética postmoderna, pero no basta con definir exhaustivamente este teatro. La peculiar situación dictatorial, las transformaciones político-económicas propiciadas por el régimen, y las consiguientes modificaciones culturales de la sociedad en su conjunto, se fusionan sincréticamente con las estéticas artísticas, nacionales y extranjerizantes, creando obras totalmente nuevas y diferentes las unas de las otras, pero íntimamente sellada por un rasgo puramente chileno: el común esfuerzo de salir de una situación agobiante, representando lo no dicho y presente.

Con el pasaje de la dictadura a la transición democrática en los años Noventa las líneas estéticas cambian ulteriormente, debido la política de compromiso, olvido y amnistía proporcionada por los gobiernos de la Concertación. A ese estado de democracia ‘engañosa’ el teatro responde con una búsqueda en lo desconocido, en lo todavía cerrado, en las consecuencias de esas experiencias y en los daños aún presentes en las capas internas más profundas del yo. Eso implica, estéticamente, el pasaje desde la metáfora al símbolo, concebido como inmersión en lo misterioso, lo oscuro, susceptible de interpretaciones múltiples, no referenciales ni codificables previamente. No existiendo ya una tesis que demostrar, se abandona inevitablemente la argumentación de tipo aristotélico –caracterizada por un principio, un medio y un final claramente establecidos– y se opta por una dramaturgia que fragmenta el discurso, que deconstruye el relato, que sustrae a los personajes una identidad socio-económica y una conducta fija, que cruza verticalmente el tiempo y el espacio sin una causa ni un fin. Aparecen, pues, textos caleidoscópicos, que mezclan géneros y juntan la palabra a la danza, la música, la gestualidad, en una multiplicidad de códigos que genera, por un lado, espectáculos de rica visualidad, que dan cabida de la heterogeneidad de la realidad y sus sujetos a representar, y por otro una discontinuidad en el discurso. Esto, sin embargo, no significa que falte o desaparezca la estructura narrativa: el texto permanece, vigente y en primer plano, sólo que ahora se suma a otras múltiples experiencias sensoriales, emotivas e intelectuales, en un juego escénico e intertextual de intercambios activos de significados.

Pese a los múltiples matices, sin embargo, el perfil común de esta dramaturgia de fin de siglo queda, sin duda, el ‘no-realismo’: todas las obra, de hecho, visitan de una manera más o menos rotunda los mundos del inconsciente, de la imaginación, de la fantasía. Es un teatro, pues, que evita todo tipo de demostración mimética del tipo causa-efecto, así como cualquier enunciado ideológico-político: estos temas, antes restringidos por la censura, no sólo se pueden enfrentar libremente ahora, sino que se plantean como parte de un saber y de una experiencia personal que coexiste en la memoria con otros recuerdos. Es decir, la marginalidad económica y social persiste, pero no como punto central de la trama sino como contexto; prevalecen, en cambio, el amor, la traición, la manipulación afectiva, la identidad sexual, las preguntas de género y la violencia familiar. El lugar desde donde se realiza la indagación es la subjetividad, en su condición de apertura respecto a su estar en el mundo, dispuesta a conocerse a través del otro. La pregunta por esta identidad es de fundamental importancia en esos años debido a la profunda conciencia del daño moral e institucional sufrido por la cultura nacional, como también de la inutilidad y el desinterés de las utopías que animaron –y siguen animando– dichas luchas. Por eso urge la necesidad de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, borrando las contingencias y remontando a los factores originarios.

Esta poética de la ensoñación, sin embargo, no procede de una voluntad de negación; es decir, no se trata de negar lo anterior, sino de reorganizar caleidoscópicamente las imágenes a partir de un criterio de verdad ‘imaginario’. Resulta evidente, pues, que la palabra, la escritura, asume un rol protagónico: el texto dramático vuelve a ser un elemento imprescindible de la teatralidad, recuperando una presencia dejada de lado en los años 70 y 80 por las líneas investigativas de la creación colectiva. En esta dramaturgia, pues, la palabra sorprende por su vigor y su capacidad de convocatoria, en un acercamiento contante al sentido o a la coherencia del discurso. Porque la imaginación, incluso del subconsciente, tiene la excepcional capacidad de vislumbrar realidades humanas e históricas, pero luego, más allá del sueño, más allá de su atmósfera fantástica, necesita de la escritura para comunicarlas.

A partir de la nostálgica conciencia del pasado ya no sólo ocultado ni siquiera simplemente silenciado, sino ausente, vacío y desarmado frente a tantas distorsiones

y mentiras, la dramaturgia de fin de siglo desarrolla la autoprotección como arma de defensa contra la certeza de la traición, de la amenaza y la desprotección, del abandono y el desamparo social, refugiándose a veces en la ironía, otras veces en el sarcasmo más cruel, otras tantas en la alegoría y en sentimientos apocalípticos de fin del mundo. La ausencia de paradigmas sociales o estéticos fortalece la inserción de esta dramaturgia en el horizonte de lo íntimo de personajes desconectados de un entorno ideológico, que viven sus esencias reivindicando su diversidad y sus propias utopías. La muerte, y los muertos, reaparecen preponderantes en el imaginario teatral, llevando consigo connotaciones históricas, en cuanto referencias más o menos directas a la historia reciente del país, pero también connotaciones más abstractas. En ese mundo gris de la existencia, los muertos reclaman una mirada en búsqueda de una comprensión ética, pero también de una reflexión humana más profunda; es decir, la muerte resulta, finalmente, una señal de alarma frente a este vivir, y a veces el (único) lugar (poético) donde encontrar una solución. No se trata, pues, de un teatro que oculta o evade el enfrentamiento con la memoria histórica reciente: el teatro chileno de los noventa actúa más bien una síntesis, que pide que no se olvide ni se desconozca el período dictatorial a la vez que enfatiza otras maneras de recuperar la memoria – alejándose así de la tendencia al blanqueamiento del pasado, típica de la época –, con el fin de poner en el centro de su reflexión la conciencia de la necesidad de vivir dentro de la violencia del silencio y de trascenderla. Después del teatro político de los años sesenta y setenta, y de la representación de lo no dicho de los años ochenta, la dramaturgia de los noventa pone en escena la conciencia de una sociedad irremediabilmente fragmentada y la urgente necesidad de su reconstrucción, a partir de la reconstrucción de los individuos dentro de esta sociedad.

Al ingresar, finalmente, al siglo XXI, la escena teatral chilena da forma y voz a un proceso político que pone fin a la transición a la democracia a la vez que a la así llamada ‘era Pinochet’, inaugurando modalidades estéticas distintas, que dejan atrás el análisis de las problemáticas contingentes y el realismo de las últimas décadas – caracterizado casi exclusivamente por intereses sociales, económicos y políticos, debidos por la mayoría al contexto dictatorial de procedencia – y se dirigen, en cambio, hacia nuevas perspectivas. La dramaturgia chilena de estos últimos años, de hecho, ya no es espejo ni reflejo de la realidad circunstante, sino

pone un énfasis en el teatro como arte, preocupándose de expresar una actividad artística autónoma. Cabe apuntar, sin embargo, que, tratándose de Latinoamérica, el mensaje social no puede desaparecer totalmente, ni siquiera dentro de espectáculos con lenguajes teatrales crípticos, más bien asume connotaciones menos específicas o atenuadas. En efecto, los autores que empiezan a formarse en estos años pertenecen a la así llamada generación ‘postdictadura militar’, es decir a los que a veces no han sufrido en primera persona el trauma de la dictadura, pero que han vivido según los dictámenes políticos y económicos neoliberales impuestos por el régimen, y han sido partícipes de la consecuente mercantilización de las estructuras económicas y sociales.

Es así que, después de la exploración, en los años Noventa, de los intersticios entre subjetividad e historia, el nuevo siglo, aun manteniendo vigente esta vertiente, vuelve de nuevo la mirada a una historia factual, testimonial, concreta. Es decir, lo teatral se convierte en actualización de la memoria, desde y a partir de ejes válidos en el presente; sin embargo, eso no significa un regreso al realismo, más bien se trata de descomponer, y luego recomponer, los elementos de lo teatral, a través de distintas modalidades. El contexto de globalización económica, política y social, pues, influye inevitablemente en el desarrollo de las nuevas actitudes estéticas teatrales, sea porque la globalización de por sí hay que entenderla como condición misma del contexto postmoderno, sea porque sus consecuencias se insertan críticamente en los textos dramáticos, a través del uso, incluso radical, de los lenguajes teatrales dominantes en la escena chilena actual. Existe, entonces, en este teatro realizado en el Chile del primer decenio del siglo XXI un puente entre el testimonio personal, que amarra la identificación del actor y del creador con su relato y con el público, y la experiencia corporal total que funde realidad y ficción, siempre con los mecanismos teatrales a la vista. Se trata, entonces, de un teatro fuertemente político y estético, que se halla en el intersticio entre lo real y lo ficcional, entre la cita cultural y la del sentido común, entre la estilización depurada y la sobreabundancia grotesca de elementos.

Resulta, así, un teatro que vive una repulsa al teatro dramático realista, aquel en el cual la construcción de la ilusión teatral, mediante la eficacia de los mecanismos de verdad escénica (actuación, diseño escenográfico, textualidad casual y verosímil en su concordancia psicológica-social-histórica), eran la base de su

propuesta dramático-escénica y del deseo de provocar empatía e identificación emocional del público. Estamos frente a un proceso de desmontaje de una teatralidad realista canónica en Occidente <sup>315</sup> que, aún empezando a principios del siglo XX, se acentúa justamente ahora, gracias al teatro post-moderno, cuya vigencia en Chile se da en las décadas de los Ochenta y Noventa, pero, debido a las preocupaciones políticas y sociales ligadas al período dictatorial y postdictatorial, puede desarrollarse sólo a finales del siglo y principios del sucesivo.

Con la conclusión de los gobiernos de Transición, pues, y la consolidación de una política democrática, la dramaturgia chilena entra finalmente de derecho en la postmodernidad, poniéndose al día con las nuevas líneas de investigación artísticas, y, por ende, con las inquietudes y los traumas, presentes y pasados, que la misma postmodernidad conlleva. La nueva generación que surge pertenece, de hecho, a la era del teatro ‘post-dramático’, como la define Hans-Thies Lehmann <sup>316</sup>, en la cual el tiempo y el espacio teatral varían respecto al drama moderno, al enfatizar ante el espectador su transcurrir y su estar a través de diferentes recursos textuales, performativos y escénicos. En suma, después de la poética de la ensoñación y de la espectacularización lúdica de la escena, típica de los años noventa, la dramaturgia chilena actual inaugura novedosas exploraciones en los lenguajes escénicos, a través de una re-dramatización de la escena, que explora el dolor, la muerte y lo reprimido a través de otros ángulos, otras perspectivas, otras aproximaciones emotivas. Es evidente que las obsesiones y los traumas, personales y colectivos, ligados al período militar y postmilitar, y aún no resueltos, siguen marcando la conciencia nacional y, por ende, la dramaturgia. La política de la negación antes, y de amnistia después, sin duda han logrado aislar y reprimir esas problemáticas a lo largo de tres décadas, pero eso no significa que no hayan sobrevivido, latentes y silenciosas. Es así que ahora la memoria vuelve, en víspera de una necesaria resolución, pero de manera indirecta y fragmentada, en busca de significaciones de un pasado demasiado complejo y reciente. Ya no se enfrenta la problemática dictatorial y postdictatorial como tema dramático principal, pero se percibe en la trama y en la esencia de las obras, aflorando en escena bajo la técnica del distanciamiento.

---

<sup>315</sup> Cfr. P. Szondi, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*, obra cit.

<sup>316</sup> Cfr. H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, obra cit.

El dialogo con la historia, pues, presente y pasada, resulta ineludible, porque ineludible es el trabajo de resemantización de la memoria dejado en suspenso por demasiado tiempo. Por cuanto ya no se quiera enfrentar directamente temáticas ligadas a la dictadura, la negación de la memoria propiciada por la transición antes y el capitalismo neoliberal después, estalla ahora en la dramaturgia de manera tanto subterránea como feroz, y expresa una necesidad urgente de comprensión y definitiva resolución. Dicha reflexión sobre la memoria histórica se plantea en el espacio teatral para que la colectividad pueda finalmente reconstruir –si bien imaginariamente– la propia identidad y reafirmar la validez de su propia historia, y desde allí abrir nuevos espacios desde los cuales formular discursos alternativos para el futuro. Frente al discurso homogenizante de la globalización, la desesperanza y la falta de utopías posibles típicas de la postmodernidad, la producción teatral chilena a principios del siglo XXI busca nuevos caminos para articular sus propuestas, a partir de un acto nostálgico, pero todavía necesario, de recuperación de la memoria. Lo que resulta evidente es que la memoria es, aún de manera implícita, el instrumento a partir del cual articular discursos utópicos, que más que proponer grandes proyectos resolutivos, buscan reconstruir identidades, personales y colectivas, amenazadas por la globalización económica y las políticas transnacionales. Es decir, la memoria subyace como tema clave que permite rescatar identidades en el marco de discursos universalizantes.

Todas esas reflexiones valen, supuestamente, para un determinado tipo de teatro, que sin duda no agota ni pretende representar todo el panorama artístico chileno desde 1973 hasta 2006. En esos treinta y tres años de actividad teatral conviven una multitud de corrientes artísticas en el país, que no sólo abordan otros campos de la teatralidad que aquí no se mencionan –como el circo-teatro, el teatro callejero, el teatro-danza, etc.–, sino que también desarrollan otras líneas estéticas, relacionadas con temáticas que varían desde lo absurdo y lo grotesco hasta la multimedialidad y la virtualidad. En este trabajo de investigación, sin embargo, se centra la atención sobre un determinado tipo de teatro que no sólo existe y florece, sino también es parte integrante y preponderante del panorama chileno a todos los efectos, y se destaca por su interés en el tema de la memoria.

En efecto, en condiciones de extremo desamparo emocional, dictadas antes por las restricciones impuestas por el régimen, más tarde por la política de amnistía y olvido, y, finalmente, por la soledad individualista proporcionada por la globalización, el teatro chileno hace posible que lo que vive la sociedad con una sensación de confinamiento al espacio privado pueda socializarse y hacerse público. En el trasfondo de las obras está la convicción de que cuando la esfera personal puede coincidir con la esfera pública, entonces probablemente la memoria y la verdad pueden constituir un lenguaje compartido. Y eso porque el teatro permite vivir a través de la acción en el escenario lo que la sociedad todavía es incapaz de vivenciar como un todo: el teatro y el drama producen y expanden el conocimiento de los conflictos más profundos y de los procesos socio-personales de la sociedad, al permitir al público activamente involucrado experimentar en su aquí y ahora lo que la mente y el cuerpo se resisten a aceptar, presionados por el contexto social y las barreras psicológicas a considerarlos como imposible o inexistente.

Más allá de las diferencias de estilos artísticos y matices personales, entonces, lo que caracteriza a esta dramaturgia en su conjunto es la misma concepción de teatro como un lenguaje significativo, capaz de insertarse e influir en el desarrollo de la sociedad. De ahí que la finalidad principal de esta dramaturgia sea la verdad, en el sentido griego de *aletheia*: es decir, descubrir, comprender, develar, dar luz a lo más oculto, iluminando el sentido de lo real profundo. El primer esfuerzo de este teatro consiste, pues, en desideologizar el lenguaje teatral para ver más y mejor, restituyéndole así su impulsividad natural a penetrar las apariencias y romper con las visiones oficiales de los hechos, para descubrir allí, detrás de los antifaces, visiones más frescas e imaginativas de lo real, y luego, mediante la memoria física, sensorial y emotiva de los actores, transformar esas observaciones en un material teatral renovado. Este intento de renovación del lenguaje teatral no es un lujo esteticista, sino una cabal necesidad expresiva para poder decir algo en un ambiente axifisante, en búsqueda de claves perdidas para darle coherencia a un desconcierto que supera lo tolerable. Cuando el teatro cumple esa función expresiva en comunión con el público deja de ser elitista, instrumental o experimental para convertirse en una verdadera necesidad, en un elemento indispensable para descifrar la vida y redescubrir identidades personales e culturales.

El fin último de esta dramaturgia, y por ende este estudio, entonces, no trata de encontrar soluciones ni de responder a preguntas por la verdad, más bien apela dramáticamente al reconocimiento de experiencias, consecuencias de los procesos históricos, capaces de rescatar el pasado, la memoria y la colectividad a partir de valores universales. En contra de la ausencia de una voz oficial condenatoria a la dictadura y postdictadura pinochetista, el teatro chileno aquí analizado resulta, finalmente, la única voz en el panorama cultural que intenta recuperar y elaborar el desarraigo personal y colectivo del país, a través de enfoques siempre distintos y a veces atados a líneas estéticas extranjerizantes, pero que siguen siendo profundamente chilenos, y atados en la esencia a su misma chilenidad. Las temáticas y las técnicas, sutiles, perspicaces, agudas y sumamente cultas, desarrolladas por esta dramaturgia logran así abrir nuevos espacios de reflexión artística dignos del panorama internacional y a la vez relacionarse con el pasado reciente de la nación, siempre conscientes de la urgencia de una confrontación con la memoria nacional; una memoria denunciada bajo dictadura, elaborada durante la transición y alimentada críticamente sólo en los últimos años, cuando se puede finalmente empezar a resemantizar públicamente. Una memoria compleja y todavía irresuelta, hecha de huellas, de olvido y de recuerdos, de silencios y de denuncia, que tal vez nunca se logrará arreglar de manera definitiva, pero que el teatro promete seguir escuchando, por lo menos en los espacios imaginarios del texto y de la escena, en su doble e imaginaria dimensión a mitad entre sueño y realidad.

## ***Bibliografía***

### ***Obras dramáticas***

Andrade, Elba; Fuentes, Walter (eds.), *Teatro y dictadura en Chile: antología crítica*, Santiago, Ediciones DOCUMENTA, 1994.

Barría Jara, Mauricio, *El peso de la pureza seguida de Impudicia*, Santiago, Ciertopez, 2006.

Benavente, David, *Teatro chileno*, Santiago, Ediciones CESOC, 1989.

Bernardi, Francisca, *Llámame no te arrepentirás*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1998.

Bernardi, Francisca; Cortés, Ana Harcha, *Kinder*, *Apuntes*, 123-124 (2003), pp. 143-153.

Burgos, Juan Claudio, *El café de los indocumentados*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 2000.

-----, *Petrópolis y otros textos*, Santiago, Ciertopez, 2006.

Castro, Alfredo, *Mano de obra / Diamela Eltit (adaptación para teatro)*, Santiago, Cuarto Propio, 2007.

Cerda, Carlo; Osorio, Raúl (TIT), *Una casa vacía*, en *Apuntes*, 117 (2000), pp. 29-50.

Cortés, Ana Harcha, *Perro! Seguida de Lulú*, Santiago, Ciertopez, 2004.

-----, *Tango*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 2005.

Costamagna, Alejandra, *Boca abierta*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 2003.

Díaz, Jorge, *El cepillo de dientes*, en *Apuntes*, 146 (1961), pp. 23-47.

-----, *Náufragos de la memoria*, Santiago, RiL Editores, 2008.

Escobar, Benito, *Pedazos roto de algo...*, Madrid, Casa de América, 2000.

-----, *Ulises ono seguida de Frontera*, Santiago, Ciertopez, 2006.

Figuroa Acevedo, Cristián, *Malacrianza y otros crímenes*, Santiago, Ciertopez, 2006.

Galemiri, Benjamín, *Infamante Electra*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2006.

Gómez, Celeste, *Nevera*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1999.

Griffero, Ramón, *Tres obras (Historia de un galpón abandonado, Cinema-Utoppia, 99-La Morgue)*, Santiago, IITCTL/Neptuno Editores, 1992.

-----, *Diez obras de fin de siglo*, Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2005.

-----, *Fin del eclipse en Tus deseos en fragmentos/Fin del eclipse*, Santiago, Cuarto Propio, 2007.

Hurtado, María de la Luz; Martínez Tabares, Vivian, *Antología de teatro Chileno contemporáneo*, Casa de las Américas, La Habana, 2008.

Hurtado, María de la Luz; Martínez Tabares, Vivian, *Antología dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2009.

Infante, Manuela, *Prat seguida de Juana*, Santiago, Ciertopez, 2004.

Lombardo, Francesca; Pérez, Rodrigo; Castro, Alfredo, *Historia de la sangre (Teatro la Memoria)*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1991.

Maza, Lucía de la, *Color de hormiga seguida de cuatro obras breves*, Santiago, Ciertopez, 2004.

Moreno, Alexis, *Trilogía negra (El apocalipsis de mi vida, Trauma, Lástima)*, Santiago, Ciertopez, 2006.

Moreno Jashés, Alejandro, *La mujer gallina seguida de Todos saben quién fue y Sala de urgencia*, Santiago, Ciertopez, 2004.

-----, *Medea*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 1999.

Moro Winslow, Andrea, *No soy la novia seguida de La escalera*, Santiago, Ciertopaz, 2006.

Osorio, Raúl; Pesutic, Mauricio (TIT), *Los payasos de la esperanza*, en *Apuntes*, 84 (1978), pp. 24-80.

Parra, Marco Antonio de la, *Para un joven Dramaturgo (Sobre Creatividad y Dramaturgia)*, Madrid, CNNTE, 1993.

-----, *HEROÍNA teatro repleto de mujeres*, Santiago, Cuarto Propio, 1999.

-----, *La vida privada. La puta madre*, Madrid, Casa de América, 1998.

-----, *Dostoievsky va a la playa. Telémanko sub – Europa*, España, teatro del Astillero, 2008.

- , *El arte del peligro*, Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2007.
- , *La casa de Dios*, Santiago, Chile, Ministerio Secretaría General de Gobierno, Departamento de Cultura, 2009.
- Parra, Nicanor, *Hojas de parra* (1977), Santiago, Chile, Ed. CESOC, 1996.
- Parra, Roberto, *La Negra Ester*, Santiago, Pehuén Editores, 2006.
- Pizarro, Laura; Lorca, Jaime; Zagal, Juan Carlos (La Troppa), *Gemelos, Apuntes*, 116 (1999), pp. 51-74.
- Radrigán, Flavia, *Miradas lastimeras no quiero*, Santiago, Ciertopez, 2006.
- Radrigán, Juan, *Teatro (11 obras)*, Santiago, CENECA, 1984.
- , *Crónicas del amor furioso*, Santiago, Ediciones Frontera Sur, 2004.
- , *El loco y la triste*, Santiago, LOM Editores, Libros del Ciudadano, 2005.
- Teatro Ictus, *¿Cuántos años tiene un día?* (1978), en *La palabra Compartida*, Santiago, Chile, Edebé, 2002, pp. 382-442.
- , *Lindo país esquina con vista al mar* (1978), en *La palabra Compartida*, Santiago, Chile, Edebé, 2002, pp. 443-500.
- Soto, Cristián, *Santiago High Tech seguida de La María Cochina tratada en el libre comercio*, Santiago, Ciertopez, 2004.
- Stranger, Inés, *Cariño malo, Malinche, Tálamo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2008.
- Wolff, Egon, *Los invasores*, Santiago, Pehuén Editores, 1990.

### *Obras críticas*

Adame, Domingo; Fedink, Elka; Rivera, Octavio (coords.) *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2008.

Albornoz Farías, Adolfo, “Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975 – 2006. Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad”, *Acta literaria*, 33 (2006), pp. 109-132 (disponible en: [www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482006000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482006000200008&lng=es&nrm=iso)).

Araya, Patricia, “Dramaturgia y memoria”, *Apuntes*, 117 (2000), pp. 56-58.

Arendt, Hannah, *La banalidad del male*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio 2000.

Baboun, Isabel, “Guillermo Calderón, tres motivos para una poética casi trágica”, *Apuntes*, 131 (2009), pp. 20-28.

Barthes, Roland, *Lo verosímil*, Buenos Aires, ETC (Editorial Tiempo Contemporáneo), 1970.

Barudy, Jorge *et al.*, *Exilio, derechos humanos y democracia*, Montupil I., Fernando (ed.), Santiago, Servicios gráficos Caupolicán, 2003.

Bauman, Zygmunt, *Il disagio della postmodernità*. Milano, Mondadori, 2002.

Benavente, David, “Ave Felix. Teatro chileno postgolpe”, en *Pedro, Juan y Diego. Tres marías y una Rosa*, Santiago, Ediciones CESOC, 1989, pp. 277-319.

Bernardi, Francisca; Briones, Héctor; Soto, Cristián; Tapia, Daniza, “Acerca de Marco Antonio de la Parra”, *Apuntes*, 109 (1995), pp. 3-7.

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

Boyle, Catherine, “La violencia en la memoria: traducción, dramatización y representación del pasado”, *Apuntes*, 117 (2000), pp. 59-66.

Bravo-Elizondo, Pedro, “El dramaturgo de *Los olvidados*: Entrevista con Juan Radrigán”, *Latin American Theatre Review*, 17 (1983), pp. 61-63.

Burgos, Juan Claudio, “Muestra de dramaturgia joven o hacia la búsqueda de un lenguaje finisecular”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 76-78.

Carvajal, Fernanda; Van Diest, Camila, *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2009.

Castedo–Ellerman, Elena, *El teatro chileno de mediados del siglo XX*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1982.

Cecilia, J. H., “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, en *Çedille*, 2 (2006), pp. 58-76.

Cerda, Carlos, “Una reflexión teatral”, *Apuntes*, 117 (2000), pp. 27-28.

Cerda, Claudio, “Reirse del espejo”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 84-86.

*CHILE Vom Rand ins Zentrum, Theater der Zeit*, (2008) (número especial bilingüe dedicado a Chile).

Cortés, Ana María Harcha, “Potencial espacio para jóvenes autorías dentro del estómago del Teatro UC”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 11-14.

Demaria, Cristina, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci Editore, 2006.

De Toro, Alfonso, *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1999.

----- “Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro”, *Gestos*, 16, 32 (2001), pp. 11-46.

De Toro, Alfonso; Pörtl, Klaus (coords.), *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 1996.

De Toro, Fernando; De Toro, Alfonso, *Semiótica y Teatro Latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

Erhmann, Hans, “Teatro postgolpe: Pedro, Juan, María y Rosa”, *Gestos*, 4, 8 (1989), pp. 155-165.

Errázuriz, Luis Hernán, “Política Cultural del régimen militar chileno (1973-1976)”, *Aisthesis*, 40 (2006), pp. 62-78.

Fernández, Teodosio, *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)*, Madrid, Playor (Colección Nova Scholar), 1982.

Foxley, Carmen, “Indagación social y cultural en el teatro de autores jóvenes”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 87-91.

Garretón Merino, Manuel Antonio; Roberto; Carmen, *Para la fuerza sin la razón. Análisis y textos de los bandos de la dictadura militar*, Santiago, LOM, 1998.

Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

Grinor Rojo, "Teatro chileno bajo el fascismo", *Revista Araucaria de Chile*, 22 (1983), pp. 123-136, (disponible en: [www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0029822.pdf](http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0029822.pdf)).

Guerrero del Río, Eduardo, *Acto Único: dramaturgos en escena*, Santiago, RIL Editores, 2001.

-----, "Teatro chileno contemporáneo: una visión panorámica de las dos últimas décadas", *Aisthesis*, 24 (1991), pp. 55-63.

Heidrun, Adler; Woodyard, George (eds.), *Resistencia y poder: teatro en Chile*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2000.

Hernández, Paola, "Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*", *Latin American Theatre Review*, 40, 1 (2006), pp. 5-19.

Hurtado, María de la Luz, *Teatro chileno y modernidad : identidad y crisis social*, Irvine / Santiago, Ediciones de Gestos / Ediciones de Apuntes, Universidad Católica, 1997.

-----, "Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90", *Apuntes*, 111 (1996), pp. 13-30.

-----, "Oscar Castro: pasiones y avatares del alma del Aleph", *Apuntes*, 113 (1997- 1er semestre 1998), pp. 73-88.

-----, "1973-1987: un nuevo contexto, el gobierno militar", *Escenarios de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*, 2 (1988), pp. 88-100.

-----, "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena", *Latin American Theatre Review*, 34, 1 (2000), pp. 43-65.

Hurtado, María de la Luz, (coord), *Chile, 1948-1988. Los teatros independientes en escena. Historia crítica y memoria (audio)visual*, Serie *Cartografía de la Escena Chilena 2*, Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, Facultad de Artes, Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile, 2006.

Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos, *Teatro La Feria*, Santiago, CENECA, 1979.

-----, *T.I.T. Taller de Investigación Teatral*, Santiago, CENECA, 1979.

-----,  
80, Santiago, CENECA, 1980.

-----, *Teatro Ictus*, Santiago, CENECA, 1980.

-----, *Teatro Imagen*, Santiago, CENECA, 1980.

-----, *Transformaciones del teatro chileno en la década del 70*, Santiago, CENECA, 1984.

Hurtado, María de la Luz; Ochsenius, Carlos; Vidal,  
- ), Santiago, CENECA, 1982.

Lagos de Kassai, María Soledad, “El teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80”, *Aisthesis*, 24 (1991), pp. 45-53.

-----, “Teatro la Memoria: Hacia una poética de la marginalidad en el teatro chileno de los 90”, *Apuntes*, 112 (1er semestre 1997), pp. 104-114.

-----, “Neva: El río de la Historia”, *Apuntes*, 129 (2007), pp. 13-18.

-----, “Diciembre de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”, *Apuntes*, 131 (2009), pp. 12-19.

Lehmann, H.-T., *Postdramatic Theatre*, New York, Routledge, 2006.

Lepeley, Oscar, “Pedro, Juan y Diego: obra fundacional del teatro contestatario chileno”, *Latin American Theatre Review*, 34, 2 (2001), pp. 21-37.

Lotman, Jurij M., *Il girotondo delle muse*, Bergamo, Moretti&Vitali Editori Srl, 1998.

Luengo, Enrique, “Poder, Resistencia y reacción en *Hechos Consumados* de Juan Radrigán”, *Latin American Theatre Review*, 32, 2 (1999), pp. 69-86.

Mansilla, Luis Alberto, “El dolor de la memoria en *Una casa vacía*”, *Apuntes*, 117 (2000), pp. 24-26.

Matamala Elorz, Roberto, “Pedazos rotos de algo: la compleja enunciación en el drama de Escobar”, *Apuntes*, 129 (2007), pp. 87-99.

Martínez de Olcoz, María Nieves, *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

Maza, Lucía de la, “Al olor de la flor se le olvida la flor”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 17-18.

Mertz-Baumgartner, Birgit; Pfeiffer, Erna (eds.), *Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005.

Montagna Mella, Juan Carlos, "Teatro chileno post moderno: definiciones, conquistas y preguntas", *Apuntes*, 111 (1996), pp. 68-76.

-----, "Habitar la casa vacía", *Apuntes*, 117 (2000), pp. 17-23.

Morel Montes, Consuelo, *Identidad femenina en el teatro chileno*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, Ediciones Apuntes, 1996.

-----, "La disolución en *La pequeña historia de Chile*", *Apuntes*, 109 (1995), p. 16.

Noguera, Héctor, "El espacio del Aleph o la consecuencia de la amistad", *Apuntes*, 113 (1997,1998), pp. 89-98.

Obregón, Osvaldo, "Estreno de *Diciembre* de Guillermo Calderón, FIT Cádiz 2008", *Gestos*, 24, 47 (2009), pp.159-164.

Osorio, Raúl, "Taller de Investigación Teatral", *Apuntes*, 117 (2000), pp.6-16.

Oyarzún, Carola (ed.), *Colección de ensayos críticos: Radrigán*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.

Padilla Ballestreros, Elías, *La memoria y el olvido. Detenidos desaparecidos en Chile*, Santiago, Ediciones Orígenes, 1995.

Parra, Marco Antonio de la, *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo*, Santiago, Planeta Chilena (Colección Chile: su historia inmediata), 1998.

-----, *El Cuerpo de Chile*, Santiago, Editorial Planeta, 2002.

-----, "Asignatura pendiente", *Apuntes*, 109 (1995), pp. 8-9.

-----, "El teatro del cambio", *Primer Acto, Cuadernos de Investigación teatral*, 240 (1991), pp. 44-49.

Pavis, Patrice, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago, LOM Ediciones, 1998.

-----, "Tesis para el análisis dramático", *Gestos*, 17, 33 (2002), pp. 9-34.

Pereira Poza, Sergio (ed.), *Del rito a la postmodernidad*, Santiago de Chile, IITCTL, 1994.

Piña, Juan Andrés, *20 años de teatro chileno: 1976-1996*, Santiago, RIL Editorial, 1998.

-----, “La voz de los 80”, *Primer Acto, Cuadernos de Investigación teatral*, 240 (1991), pp. 40-43.

Pociña, A., “Sobre la rescrituras de los clásicos”, *Las puertas del drama*, 6 (2001), pp. 2-44.

Pradenas, Luis, *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*, Santiago, LOM Ediciones, 2006.

Reati, Fernando, *Nombrar lo innombrable*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

Regazzoni Susanna (ed.), *Memoria, scrittura, censura*, Padova, CLEUP (Quaderni del Dottorato in studi iberici, anglo-Americanos e dell’Europa Orientale, Università Ca’Foscari Venezia), 2005.

Richard, Nelly, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Cuarto Propio, 2001.

-----, *Fracturas de la memoria*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2007.

Richard, Nelly (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.

Ricoeur, Paul, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004.

-----, *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Rojo, Grinor, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973–1983*, Madrid, Libros del Meridion, 1985.

-----, *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, Santiago, LOM, 2006.

Röttger, Kati, “Cuerpos destrozados: recuerdos a una nación en *La Historia de la sangre* del grupo chileno Teatro La Memoria”, *Apuntes*, 112 (1997), pp. 115-127.

Sadowska-Guillon, Irène, “Théâtre Aleph. Espacio de mestizaje cultural”, *Apuntes*, 113 (1997, 1998), p. 92-98.

Serrano, Sol, “De los padres de la patria a la patria de nuestros padres”, *Apuntes*, 109 (1995), pp. 10-12.

Spiller, Roland et al. (eds.), *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2004.

Steiner, G., *Antígonas : una poética y filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2009.

Stranger, Inés Margarita, “Nos hemos acostumbrado a la metáfora”, *Apuntes*, 114 (1998), pp. 73-75.

Szondi, P., *Teoría del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962.

Talens, Jenaro; Romera Castillo, José; Tordera, Antonio; Hernández Esteve, Vicente, *Elementos para una semiótica del texto artístico (Poesía, narrativa, teatro, cine)*, Madrid, Cátedra, 1978.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

-----, *Sobre teatro y comunicación*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1992.

Urrutia, Jorge, *Semió(p)tica*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1985.

Valjalo, David; Diaz, Jorge, *Teatro chileno: dentro, fuera*, Madrid-Los Angeles, Ediciones de la Frontera, 1986.

Versényi, Adam, *El teatro en América Latina*, Cambridge, University Press, 1996.

Vidal, Hernán, *Discurso militar, trauma social e inauguración de la sociología del teatro en Chile*, Minneapolis, Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1991.

Villegas, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa, Giro Books (Colección Telón), 1982.

-----, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine (California, US), Gestos, 2000.

-----, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna, 2005.

-----, “Neva, de Teatro en el Blanco: la “memoria emotiva”, Stanislavki y la actuación teatral”, *Gestos*, 23, 45 (2008), pp. 156-161.

Villegas, Juan (ed.), *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, Irvine (California, US), Gestos, 2001.