

# Una profecía involuntaria\* \*\*

## An Involuntary Prophecy

Andrés Kalawski

Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Santiago, Chile  
akalawski@uc.cl

Cristián Opazo

Pontificia Universidad Católica de Chile,  
Santiago, Chile  
cmopazo@uc.cl

### Resumen

Este ensayo propone una tesis: el teatro que trabaja con testimonios es profético no porque ofrezca vaticinios acertados, sino porque construye las condiciones para la escucha de los enunciados fracturados de quienes han sido borrados de la historia y de la lengua. El teatro que trabaja con testimonios construye, a futuro, las condiciones para comprender la palabra del otro que ha padecido la violencia. Para demostrar esta tesis, se analiza *Animales invisibles*, de La Laura Palmer, montaje articulado a partir de los testimonios de los trabajadores que desempeñan oficios técnicos en el Teatro Nacional Chileno. Se identifican las zonas grises que suscita el montaje de estos discursos y, por último, se concluye que este montaje adelanta el discurso del fracaso de la izquierda y deja entrever las condiciones que permiten la emergencia de una nueva derecha extrema.

#### Palabras clave:

Teatro chileno - siglo XXI - teatro testimonial - memoria - historia - posdictadura.

### Abstract

This essay proposes a thesis: Theatre that works with testimonies could be prophetic not because it offers prophecies but because it builds the conditions for listening to the fractured statements of those who have been erased from history and language. In this sense, the theatre that works with testimonies builds, for the future, conditions to understand the word of the other—another who has suffered violence. To demonstrate this statement, *Animales invisibles* (Invisible Animals), by La Laura Palmer, is analysed; this is a montage articulated from the testimonies of the workers who perform technical trades in the Chilean National Theatre. Grey areas that bring forward the montage of these discourses are identified, and, lastly, it is concluded that this piece anticipates the discourse of the failure of the Left and reveals the conditions that allow the emergence of a new extreme Right.

#### Keywords:

Chilean Theatre - 21st Century - testimonial theatre - memory - history - dictatorship.

\* Una versión preliminar de este ensayo, titulada "Prophesizing the End of Theatre: La Laura Palmer's *Animales invisibles*", fue publicada en TDR 65.3 (2021): 149-56.

\*\* Este trabajo es parte del proyecto ANID –Programa Iniciativa Científica Milenio– Instituto Milenio para la Investigación en Violencia y Democracia y del Fondecyt Regular 1230912, "After Harm: Interdisciplinary explorations of reparation initiatives in post dictatorship Chile".

Y por qué tengo que estudiar historia  
Si nunca me entraría en la memoria. . .

Engrupo

Una historia puede ser nueva y, sin embargo,  
hablar de tiempos remotos. El pasado surge con ella.

Michael Ende

## El arte de las profecías

Según Enzo Traverso, la emergencia de una acuciante compulsión por la memoria obedecería a la experiencia de la dificultad de su transmisión en contextos donde —agregaría Jean Franco— la modernidad se torna tan cruel que tritura hasta lenguas comunitarias del pasado que declara obsoleto o sedicioso. Efectivamente, cuando modernidad equivale a crueldad —violencia tan calculada como espectacular—, la erosión de la memoria deviene anverso de las narrativas de progreso. Entonces, parece que no queda más que experimentar el pasado como trauma. Y, por consiguiente, la posibilidad de articular una historia común se desvanece: ya no queda ni la lengua. Por eso la ansiedad, por eso la compulsión, por eso las retóricas que —sin estructuras comunes— Marisol Vega tilda de “descuajadas”. Como observa Robert Meister, nuestra época es un “después del mal”, en el que aparecemos como desconectados de una injusticia pasada (VIII). No nos queda más que juntar esquirlas de una explosión que supuestamente terminó. Es una posición estructural y trágicamente creativa. Pero, ¿qué se puede hacer con los pedazos rotos de algo cuando ya no tenemos estructuras para contar aquello que se rompió?

Traverso, otra vez: quizás, observar el cuerpo de quien guarda esas esquirlas, escuchar lo que esos cuerpos dicen en calidad a los testigos y, desde la escritura, intentar articular una lengua que permita darles sentido a los restos desperdigados de un pasado clausurado (91). Porque, si “decir ‘yo testifico’” significa “juro que he visto, que he escuchado, que he tocado” (Derrida 31), escribir sobre los testigos supone asumir un deber ético: ofrecer contextos de escucha que hagan significativos los enunciados de ese yo despedazado por la crueldad de la modernidad y que, a falta de palabras, nos enseña las huellas que las estocadas del dolor dejan inscritas en sus sentidos. Bien sabemos: “[e]l testimonio sensible solo es útil como prueba cuando . . . no se pueden recrear las circunstancias que se intentan demostrar” (Derrida 32).

En el ámbito del teatro, sin ir más lejos, estos apuntes sobre el estatuto de la memoria nos debiesen instar a repensar aquello que demandamos de los montajes que trabajan con los cuerpos/voces de testigos. Debiésemos, si se quiere, desjudicializar nuestras demandas: antes que juzgar la veracidad de los testimonios llevados a las tablas, tendríamos que preguntarnos qué zona suprimida de la lengua, qué estructura de representación vedada, se está intentando recuperar a través de la invocación de tales testimonios. Esta premisa no es trivial en un contexto como el chileno, pues, a cincuenta años del golpe y la dictadura civil y militar, los herederos de los perpetradores ya no solo reivindican la inevitabilidad de la masacre sino, peor aún, arrebatan los nombres del duelo y el dolor perennes<sup>1</sup>.

1 Véanse, por ejemplo, las diatribas de Rafael Gumucio, “Los derechos humanos y sus dueños” (*El País*, 4 jul. 2023) y Cristián Warnken, “Carta abierta al presidente Gabriel Boric” (*Pauta*, 8 jul. 2023).

El teatro que se construye con testimonios tiene mucho de profético. La continuidad de la presencia, el paso por el territorio sin habla desde el que se testimonia agrega un tiempo plegado y secreto en la palabra. El carácter profético no debe reducirse a la capacidad de un montaje de representar escenas que parecen sinécdoques de coyunturas históricas por venir. Por ejemplo, la sublevación de los harapientos de las callampas que, alentados por universitarios de izquierdas, hacen sucumbir la propiedad burguesa, en *Los invasores* (1963), de Egon Wolff, que, diez años después de su estreno, fue releída como anuncio de la concomitancia de las élites universitarias con los “excesos” de la Unidad Popular. No, este carácter profético tiene más que ver con el carácter etimológico del sustantivo profecía: del griego *pro + phemi + ia*, literalmente, “lo dicho con antelación”. Nótese: los testigos han sido despojados de su lengua; sin estructuras narrativas, enseñan las huellas del dolor; en escena, los teatristas hacen de esas señas de dolor los pies forzados para reconstruir una lengua común, que permita codificar el dolor, narrar el pasado y proyectar el futuro. Por lo mismo, decir que el teatro desde el trabajo con testigos es profético quiere decir que, más allá de sus aciertos, es un tipo de representación artística que está intentando construir una lengua que, desde el futuro, nos permita aprehender el pasado.

Sobre la base de estas especulaciones, en lo que sigue, ponemos en marcha una hipótesis: *Animales invisibles*, de La Laura Palmer, es un trabajo profético. No solo porque su escena final parece un ensayo de las teatralidades que desplegó la primera línea durante el estallido social de octubre de 2019, sino, más bien, porque intenta decantar una lengua que permita contar la (mala) suerte del teatro chileno en dictadura y, en ese intento, adelanta, sobre todo, el fracaso del ejercicio de contar una historia que ha sido arrebatada. Ese fracaso no solo permitiría leer los límites del teatro; también permitiría discutir las derivas políticas —insospechadas— que siguieron a las reivindicaciones de ese ya lejano octubre de 2019.

Desde mediados de octubre de 2019, Chile se movió. Cientos de miles de escolares, dueñas de casa, obreros, oficinistas y universitarios asaltaron calles, estaciones de metro, parques y plazas para desafiar, como nunca antes, ese régimen que Naomi Klein definió como “la doctrina del shock” (59). “Chile despertó” se podía leer en las paredes de la ciudad y escuchar en los gritos de la multitud. Una súbita visibilización de lo antes velado articuló distintos movimientos anteriores, sobre todo las protestas feministas de los años inmediatamente anteriores (Proaño). En la televisión y las radios aparecieron diversos especialistas en políticas públicas. Venían de prestigiosos *think tanks*. Mientras Santiago ardía, los columnistas de los diarios repetían lo mismo que se escuchaba en la televisión y las radios: este estallido “nadie lo vio venir”<sup>2</sup>. Para quienes nos dedicamos a la creación y la investigación teatral, el estallido social, el 18/O, fue profetizado como drama y *performance*. En la escena chilena reciente, el denominado *teatro de lo real* —práctica performativa que “enacts social and personal actualities by recycling reality for the stage” (Martin 5)— ha emergido como una empresa de justicia y vindicación popular.

Con frecuencia, compañías teatrales de dedicación sistemática se alían con agrupaciones de víctimas de la violencia de Estado, colectivos de activistas LGBTI+, comunidades indígenas,

2 La mañana subsiguiente al estallido (20 oct.), el diario *La Tercera* publicó el especial “La crisis que nadie previó” (1-3). Cinco días después (25 oct.), *CIPER*, a través de una columna de Juan Carlos Castillo, comienza a interrogar la consigna. Castillo advierte que, en ciencias sociales, hay colectivos de investigadores, ignorados por los *decision makers*, que “han dedicado años a estudiar distintos temas relacionados con nuestro malestar, como . . . el bajo monto de las pensiones, la colusión de algunos empresarios, la precariedad de la educación pública [o] la falta de justicia para los pueblos indígenas”.

juntas de vecinos y sindicatos en procesos creativos<sup>3</sup>. Más que la puesta en escena resultante, importa recabar pruebas para probar y denunciar violaciones a los derechos humanos perpetradas e invisibilizadas por el Estado: “meticulosamente, cada uno de . . . [estos trabajos] enseña expedientes extraviados, expone leyes violadas, recoge testimonios censurados y reconstituye escenas de crímenes oscurecidos por los peritos de turno” (Opazo, “Oficio común”)<sup>4</sup>. Con justa razón, hemos dicho que este teatro, hace rato, ha acusado que Chile es una zona de sacrificio donde el imperativo de las economías extractivistas suspende hasta el derecho a la vida de todos quienes se yerguen contra él: “Aquí, la metáfora es ineludible: gracias a este trabajo de restitución. . . [estas piezas] convierten al teatro en un poder suplementario —‘tribunal de la dignidad’— que esclarece homicidios y desbarata montajes en esas zonas de sacrificio donde los poderes del Estado parecen claudicar” (Opazo, “Oficio común”).

### Laura Palmer: militante *undercover*

En este contexto de justos reclamos de dignidad y justicia, destaca el trabajo de la compañía La Laura Palmer, liderada, desde su fundación en 2008, por los actores Ítalo Gallardo y Pilar Ronderos, egresados de la Universidad de Chile. A menudo descrita como un “grupo multidisciplinario” que persigue “esclarecer lo que se encuentra oculto” (*El Mostrador*) por las “tecnologías del olvido” (Richard 96), en 2012, La Laura Palmer deja atrás su obsesión por la recreación intermedial de las atmósferas *weird* o *loopy* del cine David Lynch (Hainge 136) y se afana en el abordaje de “lo documental y lo biográfico” (Gallardo cit. en Hiedra 3:45). El renovado interés de la compañía por aprehender los métodos asociados al teatro de lo real (“use of transcripts, facts, trials, autobiography, and interviews” [Martin 5]) tiene su punto de quiebre en el trabajo actoral de Gallardo en la versión chilena de *El año que nací* (2012), de Lola Arias (Buenos Aires, 1976; Gallardo cit. en Hiedra 5:15). Recordemos que allí “eleven Chilean performers born during the dictatorship reconstruct their parent’s youth from photos, letters, tapes, used clothes, stories, dim memories” (Arias). Desde entonces, la compañía inició un camino en que, a través de seis montajes, han escrutado experiencias biográficas de marginalidad, persecución y represión: abuelas que sobreviven a la dictadura en un barrio de burdeles, hospitales y cementerios (*Juan Cristóbal, llegando a Zapadores* [2013]); testigos secundarios de la cuasi guerra que, en la década de 1980, pudo enfrentar a Chile y Argentina (*Límites* [2015]); ancianos que mueren en silencio en casas que no son más que ominosos museos que atesoran las colecciones de la

3 Piénsese en los casos de Trewa (2019), KIMVN Teatro y su denuncia del crimen de la activista mapuche Macarena Valdés, o en Irán 3037 (2019), de Patricia Artés, y su trabajo de reparación a las mujeres militantes de izquierda que en dictadura, pero también en democracia, son torturadas mediante el escarnio de la violencia sexual.

4 El 13 de diciembre de 2019, la Oficina del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH) publicó su Informe sobre la misión a Chile (30 de octubre-22 de noviembre de 2019). Sobre la base de 235 entrevistas, el documento sentencia que “existen razones fundadas para creer que, desde el 18 de octubre, se ha cometido un elevado número de violaciones a los derechos humanos”, muchas de ellas perpetradas por medio de la “violencia sexual”. Enseguida, específica: “la ACNUDH ha recopilado información sobre 24 casos de violencia sexual contra mujeres (14), hombres (6), niñas adolescentes (3) y un adolescente . . .”. Asimismo, “la ACNUDH observó que en todas las regiones visitadas, mujeres y adolescentes mujeres informaron que, durante la detención en comisarías, a menudo se las obligaba a desnudarse y hacer sentadillas”. Por último, la ACNUDH consigna que el INDH ha oficiado “108 querrelas por tortura” vinculadas “con alegaciones en 166 casos de violencia sexual . . . Esto representa un aumento de cuatro veces en las demandas presentadas por tortura con violencia sexual en los últimos nueve años . . .” (18-19).

pobreza cotidiana (*Los que vinieron antes* [2016]); hijas heridas por la violencia invisible que ejercen familias patriarcales disfuncionales (*Hija de tigre* [2016]); o actores de idealista militancia sesentera que la dictadura chilena (1973-1990) y los espectros de la Guerra Fría condenan a la cesantía, el exilio y la (des)memoria (*Esto [no] es un testamento* [2017]). Estos trabajos explotan a propósito los puntos de articulación del archivo institucional y los recuerdos íntimos (Larraín). Este punto que se descoyunta facilita roces y tensiones que no solo se expresan en escena. Se trata de montajes llenos de enfrentamientos al interior de los equipos creativos y entre estos y las instituciones que los albergan.

Con un método de investigación atento a descerrajar los archivos no oficiales, en 2017, La Laura Palmer intensifica su giro: si *Esto (no) es un testamento* recupera la memoria senescente de los veteranos del teatro ICTUS, sus dos entregas posteriores —*Animales invisibles* (2019) y *Exhumación (Isidora Aguirre)* (2019)— insisten en documentar las condiciones de producción de una industria precarizada, el teatro: ya sea los oficios obsoletos de los técnicos del Teatro Nacional Chileno, TNCH (*Animales*), o la vocación pedagógica y revolucionaria de los dramaturgos de la Unidad Popular que los gobiernos neoliberales de la transición democrática (1990-2019) se encargaron de sepultar.

De manera particular, nos interesa *Animales invisibles*. Este montaje —estrenado apenas semanas antes del estallido social del 18/O en la sala Antonio Varas del TNCH (Morandé 25, Santiago, 9-24 de agosto)— profetiza, desde la intimidad de las bambalinas donde se cultiva el oficio teatral, la crisis por venir. Tal como demostraremos enseguida, *Animales* contrapone, mediante sus propios testimonios, la memoria de quienes desempeñan, en febles condiciones laborales, las tareas de escenografía, iluminación, maquillaje, sonido, tramoya y vestuario, precisamente, en la sala Antonio Varas, con el discurso aludido de las autoridades del teatro y de la universidad que lo administra, en especial, su director artístico, Ramón Griffero (Santiago, 1954), director y dramaturgo ícono del *andergaund*<sup>5</sup> artístico chileno de la década de los 80, agente cultural laureado por la institucionalidad cultural de la transición y Premio Nacional de Artes Escénicas y de la Representación 2019. Según deducimos de la propuesta de La Laura Palmer, Griffero ejerce un tipo de autoridad que ha estado más afanada en cimentar su figura de celebridad *avant-garde* que en salvaguardar la dignidad, independencia y tradición de su comunidad. Una autoridad obsecuente con el *establishment* de las artes y la cultura que ha permitido que el capitalismo tardío fagocite espacios patrimoniales tanto materiales como simbólicos.

Esta obra también podría entenderse como un combate entre generaciones, en el que los más jóvenes usan a los veteranos para criticar a la generación intermedia que actualmente ejerce el poder. Esta pugna es análoga a aquella que se libra en la esfera pública, donde una nueva generación de políticos —coetáneos a Gallardo y Ronderos— enrostra a sus antepasados —contemporáneos a Griffero— el haber sido “cómplices” de una democracia que renegó, demasiado rápidamente, de sus utopías libertarias. Hay aquí un aspecto de reparación intergeneracional.

5 La chileneización de la voz inglesa agrega otra capa subterránea al movimiento que no tenía cabida en la cultura oficial por estar doblemente cerrada durante la dictadura.

## Furia animal

*Animales invisibles* dialoga con *Las personas: biodrama del Teatro San Martín* (2014) de Vivi Tellas (Buenos Aires, 1955). Del trabajo de Tellas, La Laura Palmer toma su formalización de la noción de “biodrama”, “género de representación teatral que consiste en poner en escena la vida de una persona real, viva. . .” (Pauls 69). Contra las tecnologías del espectáculo (Debord 17, 25) y la coerción que ejerce el biopoder (Foucault 140-41), “el biodrama [de Tellas] procura hacer presente la irreductibilidad de la vida humana” (Pauls 69) y alcanzar el “umbral mínimo de ficción” (UMF). Allí donde espectáculo y biopoder alientan el culto a las figuras de primeros actores, directores o dramaturgos, Gallardo y Ronderos —tal como enseña Tellas— apuestan por recuperar la práctica silente de aquellos que apenas figuran en afiches, notas de prensa y programas de mano: esos animales de carga que trabajan en la penumbra de los bastidores para que la maquinaria de la representación nunca cese.

Eso sí, a diferencia de *Las personas*, en sus dos partes (50 minutos en total), *Animales invisibles* exige que cada espectador se haga parte de una expedición a las catacumbas de la sala Antonio Varas. La presencia del propio edificio como materialidad que el público explora corporalmente en sus desplazamientos agrega una capa referencial que no puede reducirse a las otras estrategias referenciales (Grass 124). De manera personalizada (40 personas por función), el público se divide en grupos (20 personas cada uno). De manera independiente —y como si se tratara de una visita a un museo del horror—, los grupos visitan los camarines. Dentro de ellos, cada cuadrilla observa un video que se proyecta en uno de los espejos en que habitualmente se maquillan los actores. De factura casera, ambos videos presentan el testimonio de un técnico del TNCH: frente a la cámara, el técnico se presenta, reseña su biografía laboral, describe su oficio como si se tratara de una práctica obsoleta y, sin mencionarlo por su nombre, lanza una ácida crítica a la gestión del director del teatro, Griffero. No obstante el morbo de la crítica, lo más llamativo del relato es su lugar de enunciación: el técnico habla como un muerto que aún pena en un teatro que mucho tiene de purgatorio. Finaliza la primera parte e, inquieto, el espectador cabila: ¿por qué una pieza que se presenta como un biodrama instala semejante ficción sobre la muerte del teatro y de quienes lo habitan?

Sin tiempo para respuestas, la segunda parte reúne a los cuarenta espectadores sobre el escenario. Tras cruzarlo de lado a lado, se sientan en las butacas de la inmensa platea. Frente a ellos, sobre el escenario, los técnicos (todos hombres) maldicen el estado actual del TNCH: debaten sobre su dependencia (aunque se apellida nacional, depende del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), sobre la escasez de recursos económicos (dependen de fondos que se obtienen a través de azarosos concursos) y sobre la gestión autárquica de Griffero (con impostura autoritaria, él supervisaría tanto la programación anual como la disposición de las plantas que decoran las oficinas administrativas). La diatriba de los oficios y las puyas contra el director se perciben, sí, siempre esquemáticas: aunque los técnicos se permiten ahondar en sus tareas diarias y en sus biografías (sus viejos buenos tiempos), lo hacen, en todo momento, con la rigidez de quien, sin herramientas actorales, memoriza un texto más burocrático que vital. Cae el telón y ahora las inquietudes se agudizan. Tras años de encierro, la furia y también la ternura de los animales parecen marchitas: ¿será que estos animales de trabajo forzado habrán perdido hasta la espontaneidad de la memoria afectiva?, ¿acaso lo irreductible de estas vidas es su

imposibilidad de traspasar la frontera que discierne la casta de los artistas de la de los técnicos? A juzgar por sus parlamentos, aquí, parecen repetir el discurso de un otro (artista, creador) que los habla a ellos (empleados, técnicos).

### Trabajo forzado

La estrategia retórica recurrente de la dramaturgia es la comparación: a pesar de la máxima brechtiana —“nunca comenzar de los viejos buenos tiempos”—, cada intervención de los técnicos opone a este presente decadente —regido por la lógica economicista de festivales colonizados por la codicia de programadores euroestadounidenses—, con una imprecisa época de oro. Aquí, la fantasía imprecisa de los creadores graduados en el sistema universitario se sobrepone a la memoria de los técnicos autodidactas. Es común —y sorprendente— que el discurso universitario sobre la profesionalización del teatro chileno yuxtaponga, con armonía falaz, hitos desperdigados durante cuatro décadas distintas (1941-1973). Con cierta ironía, hemos empleado el epíteto “Época 60” (Opazo, “Oficio común”). A partir de 1941, las universidades públicas dan rango de departamentos académicos a las compañías teatrales fundadas por sus estudiantes (de extracción burguesa). Cerca de 1960, los teatros de las universidades de Chile (establecido en 1941), Católica (1943) o Concepción (1945), ya son genuinas empresas cartográficas: a través de las creaciones de jóvenes dramaturgos formados bajos sus aleros, estos teatros contribuyen a propagar las ideas socialdemócratas proclamadas con más interés que convicción, precisamente, por las élites de donde provienen sus primeros graduados. Recién, a fines de la década de 1960 —alentados por el ejemplo de la Revolución Cubana y las revueltas estudiantiles de 1967, en Chile, y 1968, en Francia—, los teatristas más radicalizados entran en conflicto con los teatros universitarios, a los que perciben conservadores, y comienzan a fundar compañías independientes o, más aún, se pliegan como trabajadores voluntarios al proyecto de Salvador Allende y la Unidad Popular (1971-1973). Resultado de una mirada edulcorada de la historia, esta periodización omite, por cierto, tensiones estéticas y políticas entre quienes permanecen y dejan la universidad<sup>6</sup>.

He aquí la principal paradoja que encierra este biodrama: a pesar de su experiencia biográfica, los trabajadores del TNCH podan su relato para que se acomode a los límites e intereses de la historia universitaria escrita por sus pupilos burgueses. Con razón Tella dice que no debemos olvidar que quienes hacen biodrama son, a fin de cuentas, editores de la vida de los otros. Veamos un ejemplo. Los *performers* de *Animales invisibles* no son suficientemente viejos para haber participado de ninguno de los hitos de tan extensísima como dorada Época 60 (1941-1973); el mayor de ellos entró a trabajar al teatro después del golpe, en 1974, mientras que sus pares se incorporan recién en la década de 1980 —todos se forman durante la funesta dictadura militar—. Frente a este *impasse*, la dramaturgia hace lo imposible para hacerse partícipe de la Época 60. Dos operaciones, éticamente muy controversiales, llaman la atención. Por un lado, los testimonios de los trabajadores describen con fascinación las vetustas escenografías de los montajes que estrena el TNCH en plena dictadura. En este ejercicio, de manera quizás

6 Véase Grass, Kalawski, Opazo y Vergara, “New Opportunities, New Challenges”.

inconsciente, estos montajes conservadores, y próximos a lo *kitsch*, parecen formar parte de la misma saga de producciones insufladas de vida por los aires revolucionarios que el TNCH lleva a cabo a fines de los sesenta (e.g., *Marat Sade* [1966] de Peter Weiss, *Viet Rock* [1969] de Megan Terry o *La madre* [1971] de Brecht y Gorki). Y, por otro lado, para enfatizar su lazo con el pasado anhelado, uno de los técnicos cuenta una perturbadora anécdota doméstica: de niño —relata—, acompañaba a su padre, también técnico del TNCH, en sus horas extras; una de esas tareas, era realizar tareas domésticas en casas particulares; una tarde —que se repite mil veces—, la casa en la que se lavaba ropa y pulían pisos, era la de Víctor Jara, a quien se le recuerda como un hombre intenso, de voz aflautada y zapatos con pronunciado tacón, como de bailaror de flamenco gitano. En su afán por escrutar los archivos de la historia teatral institucional, La Laura Palmer termina convirtiéndose en su principal cancerbera: sin quererlo, edulcora noches de estreno en que los teatristas más críticos de la dictadura eran encerrados en calabozos o, en el mejor de los casos, practicaban su oficio en casas okupas o discotecas clandestinas; sin buscarlo, pinta con colores de comedia la explotación que supone el trabajo doméstico de *hombrecitos* y *nanas* que medio siglo antes desnudó Sergio Vodanovic<sup>7</sup>; en fin, escogió un elenco de técnicos que jamás ejecuta su oficio en escena —según parece, se los usa para repetir discursos, pero no para practicar oficios que, ni cuando se retrata a sus cultores, parecen ser dignos de ver la luz.

Parafraseando a Roland Barthes, podemos afirmar que la teatralidad de *Animales invisibles* yace en su “vocación de fracaso” (25). En la primera parte, la puesta en escena documental disimula una ficción futurista que sirve para hacer escarnio del divismo de Griffero; en la segunda, en tanto, mediante la misma estrategia, el montaje inscribe a sus testimoniados por la fuerza en una saga histórica falaz. El resultado es siempre fallido: semanas después del estreno de *Animales*, Griffero recibe el Premio Nacional de Artes Escénicas y de la Representación, y en medio del reconocimiento casi unánime, renuncia a su cargo de director haciendo gala de su pose de divo. Los hechos refutan la primera parte. Por añadidura, el Ministerio de la Cultura, las Artes y el Patrimonio, por esos días, anuncia una drástica disminución de sus partidas presupuestarias y, con ello, las prácticas escénicas auguran nuevas miserias. Los hechos también refutan la segunda parte. Las penurias se mantienen, la historia oficial se perpetúa, ahora, con ayuda de un teatro devoto de los archivos. Como diría la dramaturga Isidora Aguirre (1919-2011) —heroína que La Laura Palmer tributa en *Exhumación*—, en su clásico *Los papeleros* (1962): al final, siempre, “los pobres quedan más pobres” (90).

## La política del traje

En su *Libro de los pasajes* —collage compuesto con las esquirlas de textos de un París a punto de estallar— (1982), Walter Benjamin anota: “. . . lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido que una idea” (97). La cita es el epígrafe que explica nuestra fascinación con un biodrama que falla en su premisa documental. Lo que yerran las dos partes reseñadas de *Animales invisibles*, lo rectifica, quizá sin saberlo, en una escena perdida sobre el final del espectáculo.

7 Véase Kalawski y Opazo, “Ahorros de nana”.

Hacia el final de la discusión, los técnicos, hartos de esperar un cambio que se anuncia pero no llega, deciden armarse y asaltar el palacio de gobierno, ubicado a 50 metros de la sala Antonio Varas: su último reclamo no sería solo cuestión de dinero para el teatro, sino, sobre todo, dignidad para sus trabajadores. Por supuesto, los técnicos del teatro no tienen armas; sí, trajes y adornos: cascos de conquistadores españoles por montones, unos cuantos uniformes de soldados prusianos, bayonetas, fusiles y sables de utilería. Sin más que ese equipamiento ecléctico y precario, corren hacia la puerta de salida del teatro. Corren lo más rápido que pueden: lento. Mientras tanto, los espectadores quedan varados en la platea y, al fin, se proyecta un video en el telón de boca.

Nótese el video, auténtica profecía: en él, se muestra el fracaso del asalto de los técnicos al palacio de gobierno. Como los albatros del poema homónimo de Charles Baudelaire, los técnicos trastabillan en la calle. Con ellos, se declara la obsolescencia de esos teatros universitarios que, con sus elencos estables y cuadrillas de técnicos, fueron la gran empresa cartográfica de los Estados de bienestar en la ya lejana Época 60. En plena carrera, el mayor de ellos cae fulminado por un infarto. Consternado, el jefe de la cuadrilla se acerca a socorrerlo. El gesto es de reconciliación, pues, durante los diálogos previos debatían sobre la eticidad de la lucha armada (con municiones de utilería). Pero la escena es abruptamente interrumpida: mientras los colegas se abrazan, un policía se acerca a ellos y los golpea hasta matarlos. Se apagan las luces, la función concluye.

Se trata de una profecía involuntaria. La obra utiliza distintas estrategias documentales (Donoso 217) para activar el mundo material del que la pieza emerge. El uso de los videos parece al principio más bien una forma de poder lucir los espacios (camarines) y las quimeras de vestuario reciclado que una exploración historiográfica. Pero la obra termina sin los técnicos presentes. Termina en el fin del teatro, termina en el intento de salir del teatro a la calle, de eliminar el dolor de la representación que invisibiliza (Diéguez) en la jerarquía artística. Los actores pueden verse, los técnicos, no. Y, sin embargo, reproduce su ausencia. Terminan muertos, borrados. Solo el edificio permanece y quienes dan la vida en la protesta son puro silencio.

Pensar la profecía supone situarse doblemente, respecto de lo que se anuncia como porvenir y de su constatación o no, de la palabra y las cosas. Mientras escribimos este ensayo, el horizonte de agitación de 2019 parece haberse disuelto o corrompido. El borrador constitucional que emergió de autoridades electas tras un acuerdo del congreso fue rechazado por una mayoría enorme. Un nuevo borrador escrito por una mayoría de ultraderecha sea probablemente rechazado pronto también. Las manifestaciones multitudinarias llenas de alegría y colores fueron reducidas narrativamente a asonadas criminales. Se olvidaron los informes internacionales de Amnesty International, Human Rights Watch, la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos y la Comisión Interamericana para los Derechos Humanos que denunciaron las atrocidades cometidas por el Estado chileno, las más brutales desde el final de la dictadura. El general director de Carabineros, ahora en retiro, afirma que el palacio presidencial y el congreso estuvieron a punto de caer,<sup>8</sup> afirmación no menos delirante que asaltar La Moneda con espadas de utilería.

8 "Rozas y el estallido: 'La Moneda y el Congreso estuvieron a punto de caer y gracias a los carabineros hoy hay Estado de Derecho'". *Emol*. Web. 2 jul. 2023.

Víctimas de esta doble derrota material y narrativa, varios supervivientes de la violencia policial han optado por quitarse la vida. La Plaza de la Dignidad —así han rebautizaron las manifestantes la antigua Plaza Italia, epicentro habitual de celebraciones ciudadanas— ya no tiene la estatua de Baquedano, vandalizada e intervenida incesantemente. Es un plinto vacío aunque custodiado por un muro de concreto. La fuerza del Estado no guarda nada, es pura frontera. Ya no hay manifestaciones en las que convivan desde Pikachu hasta Spiderman y las pinturas callejeras fueron cubiertas con capas de blanco. El TNCH tras el confinamiento ha retomado funciones y ya han jubilado algunos técnicos del elenco de esta obra. La fantasía apocalíptica de La Laura Palmer resultó más profética que documental.

### Obras citadas

- Aguirre, Isidora. *Los papeleros*. Mapocho, 1962. Impreso.
- Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos (ACNUDH). *Informe sobre la misión a Chile (30 de octubre-22 de noviembre de 2019)*. Naciones Unidas, 2019. Recurso electrónico.
- Arias, Lola. "The Year I Was Born." *Lola Arias*. Web. 30 dic. 2019.
- Barthes, Roland. "Baudelaire's Theatre". *Critical Essays*. Trad. Richard Howard. Northwestern UP. 25-31. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Akal, 2004. Impreso.
- Castillo, Juan Carlos. "¿Nadie lo vio venir?". *CIPER*. Recurso electrónico. 25 oct. 2019.
- "Compañía La Laura Palmer celebra 10 años en Teatro Camilo Henríquez". *El Mostrador*. Web. 18 jun. 2018.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Trad. D. Nicholson Smith. Zone Books, 1994. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*. L'Herne, 2005. Impreso.
- Diéguez, Ileana. "El malestar de las teatralidades". *Revista KARPA* 1.1 (2008). Recurso electrónico.
- Donoso, Catalina. "Presencia y archivo: estrategias documentales en dos montajes teatrales chilenos". *Taller de Letras*, 68 (2021): 217-238. Recurso electrónico.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. Vintage, 1990. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Duke UP, 2013. Impreso.
- Grass, Milena. "The Construction of Material Referentiality in Chilean Theatre". *The Routledge Companion to Theatre and Politics*. Ed. Peter Eckersall y Helena Grehan. Routledge, 2019. 123-126. Impreso.
- Grass, Milena, Andrés Kalawski, Cristián Opazo y Alexei Vergara. "New Opportunities, New Challenges: Graduate Studies in the Context of a New Institutional Paradigm for the Arts and Sciences in Chile". *Theatre Topics* 29.2 (2019): E1-E8. Recurso electrónico.
- Hainge, Greg. "Weird or Loopy? Specular Spaces, Feedback and Artifice in *Lost Highway's* Aesthetics of Sensation". *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. Ed. Erica Sheen y Annette Davison. Wallflower, 2004. 136-150. Impreso.
- Klein, Naomi. *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Trad. Isabel Fuentes García, Albino Santos, Remedios Diéguez y Ana Caerols. Paidós, 2011. Impreso.
- "La crisis que nadie previó". *La Tercera*, 20 oct. 2019, pp. 1-3.

- Larraín, Javiera. "Escenificar el archivo (hasta que el cuerpo aguante). Una lectura en torno a lo documental en *Esto (no) es un testamento* y *Animales invisibles* de La Laura Palmer". *Taller de Letras* 68 (2021): 252-172. Recurso electrónico.
- Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Palgrave, 2013. Impreso.
- Meister, Robert. *After Evil: A Politics of Human Rights*. Columbia University Press, 2012. Impreso.
- Opazo, Cristián. "Oficio común: el teatro chileno y el estallido social." *El Desconcierto*. Recurso electrónico. 19 dic. 2019.
- Pauls, Alan. "Biodrama". *Diccionario del pensamiento alternativo*. Ed. Arturo Andrés Roig. Biblos, 2008. 69-70. Impreso.
- Proaño, Lola. "Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019". *Artescena* 9 (2020): pp. 1-21. Recurso electrónico.
- Richard, Nelly. "La conmemoración de los 40 años del golpe militar. . . y después. . ." *Democracias incompletas: debates críticos en el Cono Sur*. Ed. Fernando A. Blanco y Cristián Opazo. Editorial Cuarto Propio, 2019. 31-52. Impreso.
- "Rozas y el estallido: 'La Moneda y el Congreso estuvieron a punto de caer y gracias a los carabineros hoy hay Estado de Derecho'". *Emol*. Web. 2 jul. 2023.
- "Teatro documental, biográfico: una conversación con La Laura Palmer." *Hiedra FM*. Web. Episodio 21, 24 ago. 2018.
- Tellas, Vivi. "Soy como una editora biográfica: puedo editar tu vida." *Infobae*. Web. 27 ene. 2019.
- Traverso, Enzo. "Historia y memoria: notas sobre un debate". *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Ed. Marina Franco y Florencia Levín. Paidós, 2007. 67-96. Impreso.